سینما، بدن و مغز، اندیشه
[فصل هشت از سینما ۲ : تصویر-زمان]
ژیل دلوز

سینما، بدن و مغز، اندیشه

[فصل ۸ از سینما ۲: تصویر-زمان]

ژیل دلوز

۱

«پس یک بدن به من بدهید»: این فرمولِ واژگونیِ فلسفی‌ست. بدن دیگر مانعی نیست که اندیشه را از خودش جدا کند، مانعی که بدن باید بر آن چیره شود تا به اندیشیدن نائل آید. برعکس، بدن همان است که در نااندیشه غوطه می‌خورد یا باید غوطه بخورد تا به نااندیشه، یا همان زندگی، دست یابد. نه اینکه بدن می‌اندیشد، بلکه لجاجت می‌ورزد و سمج است، بدن ما را به اندیشیدن وامی‌دارد و مجبورمان می‌کند تا به آنچه از اندیشه پنهان می‌شود، به خودِ زندگی، بیاندیشیم. دیگر زندگی را وانخواهیم داشت تا در برابر مقولاتِ اندیشه ظاهر شود، خود اندیشه را درون مقولاتِ زندگی خواهیم افکند. مقولاتِ زندگی دقیقاً حالات و اطوارِ بدن هستند. «حتی نمی‌دانیم که بدن به چه تواناست»: در خوابیدنش، در مستی‌اش، در کوشش‌ها و مقاومت‌هایش. اندیشیدن یعنی آموختنِ اینکه یک بدنِ نیندیشنده به قابلیتش، حالاتش، به اطوارش تواناست. با بدن (و نه دیگر به واسطه‌ی بدن) است که سینما ما را با ذهن، با اندیشه پیوند می‌دهد. «پس یک بدن به من بدهید» در ابتدا برای نصبِ دوربین بر یک بدنِ روزمره است. بدن هرگز در زمان حال نیست، بدن، پیش و پس، خستگی و انتظار را دربردارد. خستگی، انتظار، حتی نومیدی، حالاتِ بدن‌اند. در این معنا، هیچ‌کس از آنتونیونی پیشتر نرفته است. روشِ او: امر درونی از خلالِ رفتار و نه دیگر تجربه، بلکه «آنچه از تجربیاتِ گذشته برجا می‌ماند»، «آنچه بعدها سرمی‌رسد، وقتی همه‌چیز گفته شده»، چنین روشی ضرورتاً با حالات یا اطوارِ بدن پیش می‌رود.[۱] این یک تصویر-زمان است، سریِ زمان. حالاتِ روزمره همان چیزی‌ست که پیش و پس را درونِ بدن، زمان را درونِ بدن، بدن در مقام آشکارگر موعد/مهلت، می‌نشاند. حالتِ بدن اندیشه را همانقدر به زمان مربوط می‌کند که به خارج‌ای بی‌نهایت دوردست‌تر از جهانِ بیرونی. شاید خستگی اولین و آخرین حالت است، زیرا توأمان پیش و پس را دربرمی‌گیرد: بلانشو نیز همان چیزی را می‌گوید که آنتونیونی نشان می‌دهد، نه درامِ همرسانی/ارتباط، بلکه خستگیِ شدیدِ بدن، آن خستگی که در زیرِ غوغاست، و چیزی «همرسانی‌ناپذیر» را به اندیشه القاء می‌کند: «نااندیشه»، زندگی.

اما بدن قطبِ دیگری هم دارد، پیوندی دیگر بین سینما-بدن-اندیشه. «دادنِ» یک بدن، نصبِ یک دوربین بر بدن، معنای دیگری به خود می‌گیرد: مساله نه دیگر دنبال‌کردن و به‌دنبال‌کشیدنِ بدنِ روزمره، بلکه واردکردنش به یک جشن، یا به یک قفس شیشه‌ای یا یک بلور، یا تحمیلِ یک کارناوال، یک بالماسکه به آن است که بدنی گروتسک از آن می‌سازد، اما بدنی شکوهمند یا موقّر را هم از آن بیرون می‌کشد تا سرانجام ناپدیدیِ بدنِ مرئی حاصل شود. کارملو بنه یکی از بزرگ‌ترین سازندگانِ تصویر-بلورهاست: قصر در نتردامِ ترک‌ها در تصویر غوطه‌ور است، یا این سرتاسرِ تصویر است که حرکت می‌کند یا می‌تپد، بازتاب‌ها شدیداً رنگ می‌گیرند، خودِ رنگ‌ها بلوری می‌شوند؛ در دُن‌ژوان، در رقصِ نقاب‌های کاپریچی آنجاکه پارچه بینِ رقصنده و دوربین می‌آید. چشم‌ها امر بلوری را تسخیر می‌کنند، مانند چشم در ظرفِ نانِ عشاء، اما آنچه ابتدا برای دیدن داده می‌شود اسکلت‌های نتردام، پیرمردانِ کاپریچی، پیرِ قدیسِ فرتوت در سالومه است که خود را می‌فرسایند، آن هم با ژست‌های بی‌فایده‌ای که دائماً از سر می‌گیرند، در حالاتی که تا حد اطوارِ ناممکن، مدام بازداشته و از سر گرفته می‌شوند (مسیح در سالومه، که نمی‌تواند ترتیبی دهد تا به‌تنهایی خودش را مصلوب کند: آخرین دست چگونه می‌تواند میخ را به خود فرو کند؟). جشن در بنه با پارودی شروع می‌شود و بر اصوات و همانقدر بر ژست‌ها تاثیرگذار است، زیرا ژست‌ها نیز آوایی‌اند، و کنش‌پریشی و زبان‌پریشی دو وجهِ یک اطوارند. اما آنچه از امر گروتسک بیرون می‌زند، آنچه از آن می‌گسلد، بدنِ موقرِ زن به‌منزله‌ی مکانیکِ برتر است، خواه میانِ پیرمردان برقصد، خواه از حالاتِ سبک‌مندِ آرزویی پنهان بگذرد، خواه در نوعی اطوارِ خلسه ثابت شود. آیا این کار عاقبت به خاطر آزادی بدنِ سوم، بدنِ «پروتاگونیست»، یا اربابِ جشن انجام نمی‌گیرد، که از همه‌ی دیگر بدن‌ها می‌گذرد؟ پیشاپیش چشمِ اوست که به درونِ بلور می‌لغزد، این اوست که با صحنه‌پردازیِ بلورین همرسانی می‌کند، آنطور که در نتردام می‌بینیم، جایی‌که سرگذشتِ قصر به خودشرح‌حال‌نگاریِ پروتاگونیست بدل می‌شود. اوست که ژست‌های بازداشته‌شده و ناکامل به خود می‌گیرد، همچون در نتردام، آنجاکه او پیوسته مرگِ خود را از دست می‌هد، یک مومیاییِ کاملاً باندپیچی‌شده که دیگر نمی‌تواند به خودش تزریق کند، اطوارِ ناممکن. اوست که باید بدنِ موقر را بی‌حرمت کند، یا به نوعی از آن استفاده کند، تا عاقبت قدرتِ ناپدیدشدن را به دست آورد، همچون شاعر در کاپریچی که به دنبالِ بهترین وضعیت برای مردن است. ناپدیدشدن پیشاپیش اراده‌ی مبهمِ سالومه است وقتی دور شده و به ماه پشت کرده است. اما پروتاگونیست به این دلیل همه‌چیز را به این شیوه اختیار می‌کند که به آن نقطه‌ی نا-اراده رسیده که حالا معرّفِ امر تاثّرانگیز است، آن نقطه‌ی شوپنهاوری، نقطه‌ی هملت در یک هملت کمتر، که بدنِ مرئی در آن ناپدید می‌شود. موسیقی و گفتارند که در نا-اراده آزاد می‌شوند، به‌هم‌تابیدن‌شان در بدنی که اکنون تنها صوتی‌ست، بدنِ اُپرای نو. آن‌وقت حتی زبان‌پریشی به زبانِ شریف و موسیقایی بدل می‌شود. این دیگر شخصیت‌ها نیستند که صدایی دارند، صداها یا حالاتِ آواییِ پروتاگونیست‌اند که ــ در آنچه به یک صحنه‌پردازی موسیقایی بدل شده ــ شخصیت‌های یگانه‌ی راستینِ جشن می‌شوند: همان‌طور که در تک‌گویی‌های شگرفِ هِرود آنتیپاس در سالومه می‌بینیم که از بدنِ جذامی برمی‌خیزد و توان‌های صوتیِ سینما را به اجرا می‌گذارد.[۲] و بی‌شک کارملو بنه در چنین تهوّری نزدیک‌ترین به آرتو است. او همان مخاطره‌ی آرتو را دارد: او به سینما «باور» دارد، باور دارد که سینما می‌تواند یک تئاتری‌سازی ژرف‌تر از خودِ تئاتر را موجب شود، اما او تنها برای مدتی کوتاه به آن باور دارد. خیلی زود می‌فهمد که تئاتر بیش از

یک سینمای هنوزمحدودِ زیاده‌بصری قادر به احیای خودش و آزادسازیِ توان‌های صوتی‌ست، آن‌هم فارغ از آنکه این تئاتری‌سازی ناگزیر است ابزارِ الکترونیک را به جای ابزارِ سینماتوگرافیک شامل شود. بااین‌همه، او مدتی به آن باور داشت، یعنی طی آن دوره‌ی کاری که سریع و به‌عمد قطع شد: باور به این ظرفیت که سینما باید یک بدن بدهد، یا به‌عبارتی، یک بدن ایجاد کند، تا موجبِ زایش و ناپدیدی خودش در یک جشن، در آئینی عبادی شود. شاید همین‌جا بتوانیم مخاطره‌ای در نسبتِ تئاتر-سینما را درک کنیم.

این دو قطب، یعنی بدنِ روزمره و بدنِ در-جشن، در سینمای تجربی کشف یا بازکشف می‌شوند. دومی ضرورتاً جلوتر نیست؛ حتی می‌تواند پس از اولی بیاید. تفاوت بین سینمای تجربی و آن سینمای دیگر این است که اولی دست به آزمون و تجربه می‌زند، درحالی‌که دومی، به‌لطفِ ضرورتی غیر از ضرورتِ فرایندِ فیلمی کشف می‌کند. در سینمای تجربی، گاهی این فرایند دوربین را بر بدنِ روزمره نصب می‌کند؛ این‌ها همان آزمون‌های مشهور وارهول‌اند، تصویر شش‌ساعت‌ونیمه از مردِ خوابیده در نمایی ثابت، چهل‌وپنج‌دقیقه تصویر از مردی که قارچ می‌خورد (خواب، خوردن).[۳] گاهی، برعکس، این سینمای بدن بر یک جشن نصب می‌شود، جنبه‌ای معارفه‌ای و عبادی به خود می‌گیرد، و می‌کوشد همه‌ی توان‌های آهنین و سیالِ بدنی مقدس را تا حدِ دهشت و اشمئزاز فرابخواند، آنطور که در آزمون‌های مکتبِ وین، براس، موهل و نیچ می‌بینیم.[۴] اما آیا جز در موارد سرحدی می‌توان برحسب قطب‌های متضادی سخن گفت که ضرورتاً موفق‌ترین نیستند؟ در بهترین موارد، می‌توان گفت که بدنِ روزمره خود را برای جشنی آماده می‌کند که شاید هرگز فرانرسد، خود را مهیای جشنی می‌کند که شاید نیازمندِ انتظارکشیدن است: همان‌طور که در آماده‌سازیِ طولانیِ زوج در مکانیک‌های عشق ساخته‌ی ماس و مور، یا در آماده‌سازی روسپی در گوشت ساخته‌ی موریسی و وارهول می‌بینیم. سینمای زیرزمینی با تبدیل چیزهای کم‌اهمیت و سرحدی به خصایصِ سینمایش، شیوه‌هایی از یک روزمرگی را برای خود فراهم آورده که دائماً از تدارکات برای یک جشن، مخدر، روسپی‌گری، و مبدل‌پوشیِ کلیشه‌ای نشت کرده‌اند. حالات و اطوار به این تئاتری‌سازیِ روزمره‌ی آهسته‌ی بدن گذر می‌کنند، همان‌طور که در گوشت، یکی از بهترینِ این فیلم‌ها، همراه با خستگی‌ها و انتظارهایش، اما همچنین با دقیقه‌ی آرمیدن، یعنی بازیِ سه بدنِ بنیادی، مرد، زن و کودک.

گذر از یک قطب به قطب دیگر، گذار نامحسوسِ حالات یا اطوار به «ژست»، بیشتر از تفاوت بین این قطب‌ها اهمیت دارد. برشت بود که انگاره‌ی ژست را آفرید و آنرا به ذات تئاتر بدل ساخت، انگاره‌ای تقلیل‌ناپذیر به طرح یا «موضوع»: برای برشت، ژست باید اجتماعی باشد، گرچه او تصدیق کرد که انواع دیگر ژست هم وجود دارند.[۵] آنچه به‌طور کلی ژست می‌خوانیم پیوند یا گرهِ حالاتِ بین‌شان، و نیز هم‌آهنگی‌شان با همدیگر است، تاجایی‌که آنها به یک قصه‌ی قبلی، به طرحی ازپیش‌موجود، یا یک تصویر-کنش وابسته نیستند. برعکس، ژست بسطِ خودِ حالات است، دقیقا به این معنا که یکجور تئاتری‌سازیِ مستقیمِ بدن‌ها را، اغلب بسیار ملاحظه‌کارانه، به انجام می‌رساند، زیرا مستقل از هر نقشی اتفاق می‌افتد. عظمتِ کار کاساواتیس بازگذاشتنِ قصه، طرح یا کنش، و نیز فضاست، تا به حالات و نیز به مقولاتی دست یابد که زمان را درون بدن، و به همان اندازه، اندیشه را درون زندگی می‌نشانند. وقتی کاساواتیس می‌گوید شخصیت‌ها نباید از قصه یا طرح

بیایند، بلکه قصه باید از شخصیت‌ها تراوش کند، او دارد الزامِ سینمای بدن‌ها را جمع‌بندی می‌کند: شخصیت به حالاتِ تنانه‌ی مختصِ خودش فروکاسته می‌شود، و این ژست است که باید نتیجه شود، یعنی، یک «نمایش»، نوعی تئاتری‌سازی یا درام‌پردازی که برای همه‌ی طرح‌ها معتبر است. چهره‌ها بر حالاتِ بدن‌های به‌نمایش‌درآمده‌ای ساخته می‌شود که در آن چهره‌های شخصیت‌ها با بیان‌کردنِ انتظار، خستگی، سرگیجه و افسردگی، تا حد شکلک پیش می‌روند. و سایه‌ها بر اساس حالاتِ سیاهان، و حالاتِ سفیدپوستان، ژستی اجتماعی را عیان می‌کرد که حولِ حالتِ سیاهپوستِ سفید شکل می‌گیرد، در وضعیتی قرارش می‌دهد که انتخاب، به‌تنهایی و تا حدِ محوشدنِ تدریجی، ناممکن است. کُمُلی از سینمای مکاشفه سخن می‌گوید، آنجاکه تنها قید بدن‌ها و تنها منطقِ به‌هم‌پیوستگی‌های حالات در کار است: «همچنان‌که فیلم جلو می‌رود، شخصیت‌ها ژست‌به‌ژست و واژه‌به‌واژه ساخته می‌شوند؛ آنها خودشان را می‌سازند، فیلمبرداری همچون یک مکاشفه بر آنها عمل می‌کند، هر پیشرفت فیلم به آنها مجال بسط رفتارشان را می‌دهد، دیرندِ مختص آنها دقیقا با دیرندِ فیلم منطبق است». [۶] و در فیلم‌های متعاقب، نمایش می‌تواند از خلالِ یک فیلمنامه اتفاق بیافتد: نکته بیشتر بر سر بسط و استحاله‌ی حالات تنانه است تا تعریف‌کردنِ قصه، همانطور که در زنی تحت تاثیر می‌بینیم: یا در گلوریا، آنجاکه کودکِ وانهاده‌شده به بدنِ زنی می‌چسبد که ابتدا سعی دارد او را از خود دور کند. در عشق جاری می‌شود برادر و خواهر وجود دارد: اولی تنها می‌تواند وجودش را در جمعِ بدن‌های زنانه تجربه کند؛ دیگری در جمعی از باروبُنه یا حیواناتی که به برادرش می‌دهد. چطور می‌توان به‌شخصه وجود داشت، مگر تنهای تنها؟ چگونه چیزی می‌توان ساخت که از این دسته‌ی بدن‌ها گذر کند، که توأمان هم مانع و هم ابزارند؟ هر بار، فضا از همین آماس‌های بدن، دختران، باروبنه، و حیوانات ساخته می‌شود، آن‌هم در جستجوی «اکنونی» که از یک بدن به بدنی دیگر و به بدنِ بعدی می‌گذرد. اما خواهرِ تنها به یک رویا خواهد رفت، و برادر در وهم باقی خواهد ماند: قصه‌ای نومید. به‌عنوان یک قاعده‌ی عام، کاساواتیس فقط فضایی را نگه می‌دارد که به بدن‌ها متصل است؛ او فضا را با تکه‌های نامتصلی می‌سازد که منحصراً با یک ژست به هم پیوند دارند. این پیوند تصاویر است که پیوستگیِ صوریِ حالات به جایش می‌نشیند.

موجِ نو در فرانسه، همین سینمای حالات و اطوار را (که بازیگرِ مدلش ژان‌پیر لئو است) خیلی پیش برده است. دکورها در این فیلم‌ها اغلب بنا بر حالاتِ بدنی که طلب می‌کند و درجاتِ آزادی‌ای که به آنها مجال می‌دهد ساخته می‌شوند، مانندِ آپارتمان در تحقیر، یا تخت‌خواب در گذران زندگی، در گدار. بدن‌هایی که هم را در آغوش می‌گیرند، به هم ضربه می‌زنند، در هم‌می‌پیچند، و به هم برمی‌خورند، دیگربار در نام کوچک: کارمن، به صحنه‌های عمده جان می‌بخشند، آنجاکه دو عاشق می‌کوشند همدیگر را از درها یا پنجره‌ها بکشند. [۷] نه فقط بدن‌ها به هم می‌کوبند، بلکه دوربین هم به بدن‌ها می‌کوبد. در شور، هر بدن نه تنها فضا، بلکه نور خودش را نیز دارد. بدن همانقدر بصوری‌ست که صوتی. همه‌ی مولفه‌های تصویر بر بدن گردهم می‌آیند. فرمول دنی وقتی اینجا و دیگرجا را تعریف می‌کند ــ و تصاویر را به بدن‌هایی بازمی‌گرداند که تصاویر بر آنها گرفته شده‌اند ــ آنرا به کل سینمای گدار و به موج نو اطلاق می‌کند. یک تصویرِ سرشت‌نما تصویرِ بدنی‌ست که به دیوار تکیه داده، می‌گذارد با لغزیدنِ اطوار نشسته زمین بیافتد. ریوت در سرتاسر کارش فرمولی را شرح می‌دهد که در آن سینما، تئاتر، و تئاتری‌بودنِ مختصِ سینما با هم رویارو می‌شوند: عشق روی زمین عالی‌ترین بیانِ این

رویارویی‌ست، که به‌محض ارائه به‌شیوه‌ای‌نظری سنگین می‌شود، درحالی‌که منعطف‌ترین ترکیبات را جان می‌بخشد. شخصیت‌ها دارند نمایشی را تمرین می‌کنند؛ اما همین تکرار/تمرین دقیقاً حاکی از آن است که آنها هنوز به حالاتی تئاتری دست نیافته باشند که با نقش‌ها و با طرح نمایشی مطابقت دارند که از آنها فراتر می‌رود؛ برعکس، آنها به حالاتِ فراتئاتری توسل می‌جویند که در نسبت با نمایش و نقش‌هایشان و هر یک در نسبت با دیگران پذیرفته‌اند، و این حالاتِ دوم ناب‌تر و مستقل‌ترند چون از هرگونه طرح ازپیش‌موجود که فقط در نمایش وجود دارد آزادند بدین‌ترتیب، این حالات ژستی را از خود تراوش می‌کنند که نه واقعی و نه خیالین است، نه روزمره است و نه مربوط به جشن، بلکه بر مرز میان این دو است، و به عملکرد معنایی به‌راستی رویابین[بینش‌مند] یا وهمی معطوف می‌شود (آب‌نباتِ جادویی در سلین و ژولی به قایق‌سواری می‌روند، طرح‌افکنی‌های جادوگر در عشق روی زمین). انگار شخصیت‌ها یک‌بار دیگر بر دیوارهای تئاتر جان می‌گیرند، و حالات ناب را همانقدر مستقل از نقشِ تئاتری کشف می‌کنند که مستقل از کنشی واقعی، هر چند با هر دوی‌شان به طنین درمی‌آیند. یکی از بهترین لحظه‌ها در ریوت، عشقِ دیوانه‌وار است، وقتی‌که زوج در اتاقی احاطه می‌شوند و همه‌جور اطواری را به خود می‌گیرند و درمی‌نوردند، یک پناهگاه‌ـاطوار، یک اطوارِ پرخاشگر، اطواری عاشقانه... این صحنه نمایشِ حیرت‌انگیزِ اطوارهاست. ریوت نوعی تئاتری‌بودنِ سینما را ابداع می‌کند که یکسره از تئاتری‌بودنِ تئاتر جداست (حتی وقتی سینما از تئاتر به‌منزله‌ی یک ارجاع استفاده می‌کند).

راه‌حلِ گدار متفاوت است، و در نگاهِ اول ساده‌تر به‌نظر می‌رسد: چنانکه دیده‌ایم، راه‌حلِ او این است که کاراکترها شروع به بازی برای خودشان می‌کنند، آن‌هم در تئاتری‌سازی‌ای که حالاتِ روزمره‌شان را مستقیماً کِش می‌آورد. کاراکتر تئاتری برای خودش می‌سازد. در پیرو خله دائماً از حالتِ بدن به ژستِ تئاتری می‌رویم که حالات را به هم پیوند می‌زند و حالاتِ بعدی را تولید می‌کند، تا خودکشیِ نهایی که همه‌ی حالاتِ دیگر را در خود جذب می‌کند. در گدار، حالاتِ بدن مقولاتِ خودِ ذهن‌اند، و ژست همان ریسمانی‌ست که از مقوله‌ای به مقوله‌ی دیگر می‌رود. تفنگداران[1] ژستِ جنگ است. پیروِ الزامات برشت، ژست ضرورتاً اجتماعی و سیاسی‌ست، اما ضرورتاً چیز دیگری هم هست (همانقدر برای ریوت که برای گدار). ژست زیست‌حیاتی، متافیزیکی و زیباشناختی‌ست.[۸] برای گدار، در شور، اطوارهای رئیس، مالکِ مونث، و کارگرِ مونث، به ژستی تصویری یا فراتصویری ارجاع می‌یابند. و در نامِ کوچک: کارمن، حالاتِ بدن دائماً به ژستی موسیقایی ارجاع می‌یابند که مستقل از طرح داستانی هماهنگ‌شان می‌کند؛ ژستی موسیقایی که حالات بدن را می‌گیرد و تا پیوندی بالاتر به آنها مقید می‌شود، اما همچنین همه‌ی بالقوگی‌هایشان را هم آزاد می‌کند؛ تمرین‌های کوارتت نه‌فقط کیفیاتِ صوتیِ تصویر، بلکه همچنین کیفیات بصری را نیز بسط می‌دهد و هدایت می‌کند، بدین معنا که انحنای بازوی ویولن‌نواز حرکتِ بدن‌هایی را تنظیم می‌کند که در آغوش می‌گیرند. واقعیت این است که در گدار، اصوات و رنگ‌ها حالات بدن‌اند، یا به‌عبارتی، مقولات‌اند: از این‌رو، ریسمان‌شان را در ترکیب‌بندی زیباشناسانه‌ای می‌یابند که از خلال‌شان می‌گذرد، درست به‌اندازه‌ی سازمان اجتماعی و سیاسی که حمایت‌شان می‌کند. نام کوچک کارمن، از ابتدا، اصوات را تابعِ بدنی می‌کند که با چیزها و با خودش تصادم دارد، و سرش

1 Les Carabiniers

را به جایی می‌کوبد. سینمای گدار از حالات بدن، بصری و صوتی، به ژستِ چندبُعدی، تصویری و موسیقایی می‌رود، که جشن، آئین و سامان زیباشناختی‌شان را می‌سازد. این مساله درباره‌ی حرکتِ آهسته هم صدق می‌کند، آنجاکه موسیقی یک رشته‌ی هدایت‌گرِ مجازی /نهفته را می‌ساخت که از حالتی به حالت دیگر می‌رفت، یعنی «آن موسیقی چیست؟»، پیش از آنکه در انتهای فیلم برای خودش آشکار شود. حالت بدن مثلِ یک تصویرـزمان است، که پیش و پس را در بدن کار می‌گذارد؛ سریِ زمان، اما ژست پیشاپیش تصویرـزمانی دیگر، نظم یا سامانِ زمان، همزمانیِ نقاط اوجش، همبودیِ ورقه‌هایش است. به همین دلیل، گدار در گذار از یکی به دیگری به پیچیدگیِ عظیمی می‌رسد. بیش از همه، به این دلیل که می‌تواند رویه‌ی معکوس را دنبال کند و از ژستِ پیوسته‌ای بیاغازد که ابتداً داده‌شده است، تا آنرا به حالات یا مقولات تجزیه کند: همانطور که در مکث‌های روی تصویر در حرکتِ آهسته می‌بینیم (کجا نوازش تمام و سیلی آغاز می‌شود؟ کجا آغوش تمام می‌شود و کشمکش آغاز می‌شود؟).[۹] نه فقط ژستِ «میان» دو حالت در کار است، بلکه امر صوتی و امر بصری نیز در حالات و در ژست، و «میانِ» حالات و در خودِ ژست وجود دارند، و برعکس: همانطور که بار دیگر، در درهم‌شکستنِ بصری و صوتیِ اطوارِ هرزه‌نگارانه.

موجِ پسا‌ـنو پیوسته در همین سمت‌وسوها کار و ابداع خواهد کرد: حالات و اطوارِ بدن، بهادادن به آنچه بر زمین یا در تخت‌خواب اتفاق می‌افتد، سرعت و خشونتِ هم‌آهنگی، جشن یا تئاترِ سینما که از آنها آزاد می‌شود (پیشاپیش گوشت اُرکیده[۱] و خصوصاً مرد زخمی[۲]، آثارِ پاتریس شِرو از این حیث بسیار نیرومندند). یقیناً سینمای بدن‌ها بدونِ مخاطره پیش نمی‌رود: تجلیل از شخصیت‌های حاشیه‌ای که زندگیِ روزمره‌شان را در آداب /جشنی بی‌رنگ‌وبو می‌سازند؛ کیشِ خشونتِ بی‌دلیل در پیوستارِ اطوارها: گدار در افتتاحیه‌ی نامِ کوچک کارمن، با پروراندنِ حالاتِ کاتاتونیایی، هیستریایی یا با پناه‌گرفتنِ ساده، نوعی پارودی از این حالات می‌سازد. و ما سرانجام از همه‌ی این بدن‌هایی که در راستای دیوار سر می‌خورند و خود را چمباتمه بر زمین می‌یابند خسته می‌شویم. اما از زمان موج نو هر بار که فیلمی خوب و قوی وجود داشت یکجور کاوشِ جدیدِ بدن هم در آن بود. شانتال آکرمن با آغاز از ژان دیلمان[۳] می‌خواست «ژست‌ها را در پُری‌شان» نشان دهد. قهرمانِ زنِ فیلمِ من، تو، او *[آن مرد]*، او *[آن زن]*[۴] محصور در اتاق‌خواب، اطوار پیچیده‌ی پناه‌گرفتن را به اطوار کودکانه وصل می‌کند، آن‌هم به شیوه‌ای که اطوارِ انتظار را حینِ شمردنِ روزها: یک جشنِ بی‌اشتهایی. بداعتِ شانتال آکرمن در این است که اینگونه حالات تنانه به‌عنوان نشانه‌ی وضعیت‌های بدنِ خودِ شخصیتِ زن را نشان دهد، درحالی‌که مردان گواهِ جامعه، محیط و سهمی هستند که طلب می‌کنند و مالِ آنهاست، جزئی از تاریخ که با خودشان می‌آورند: قرار ملاقاتِ آنا[۵]. اما زنجیره‌ی وضعیت‌های بدنِ زنانه بسته نیست: نزول از مادر یا صعود دوباره به مادر، به‌عنوان مکاشفه‌ای برای مردان عمل می‌کند که اکنون فقط از خودشان صحبت می‌کنند، و بر سطحی

1 la chair de l'orchidee

2 l'homme blesse

3 Jeanne Dielman

4 Je Tu Il Elle

5 Anna's Rendezvous

ژرف‌تر آشکارگر محیط است، که حالا فقط از طریقِ پنجره‌ی یک اتاق یا یک قطار خودش را دیدنی یا شنیدنی می‌کند، نوعی هنرِ کاملِ صوت. در همان مکان، یا در فضا، بدنِ یک زن به کوچ‌گریِ غریبی می‌رسد که باعث می‌شود سال‌ها، موقعیت‌ها و مکان‌ها را دربنوردد (رازِ ویرجینیا ولف در ادبیات همین بود). وضعیت‌های بدن جشنِ آهسته‌ای را از خود بیرون می‌دهند که حالاتِ متناظر را به هم پیوند می‌زند، و ژستی زنانه را بسط می‌دهند که بر تاریخِ مردان و بحران جهان چیرگی می‌یابد. همین ژست است که واکنشِ بدن را برمی‌انگیزد و نوعی کشیش‌گرایی به آن می‌بخشد، مانندِ یکجور تئاتری‌سازیِ ریاضت‌کشانه، یا در عوض، نوعی «سبک‌پردازی». خودِ شانتال آکرمن این مساله را طرح می‌کند که آیا ممکن است از افراط سبک‌پردازی که در نهایت تمایل به احاطه‌ی فیلم و شخصیت دارد احتراز کنیم.[۱۰] ژست می‌تواند بورلسک‌تر [هجوآمیزتر] شود بی‌آنکه چیزی را بپوشاند، و نوعی سبُک‌باری، یک سرخوشیِ مقاومت‌ناپذیر را به فیلم برساند: پیشاپیش در تمامِ یک شب[۱] اما خصوصاً در اپیزودی در پاریس در نگاهِ... بیست سال بعد[۲]، که خودِ عنوانش «گرسنه‌ام، سردم است» کلِ کارِ آکرمن را احیا می‌کند، حالاتِ بدن بورلسک می‌شوند، سرچشمه‌های یک بالاد [چکامه].

نویسندگانِ زن، کارگردانانِ زن، اهمیت‌شان را مرهونِ فمینیسمی مبارزه‌جویانه نیستند. مهمتر، آن شیوه‌ای‌ست که نوآوری‌ها را در این سینمای بدن‌ها تولید کرده‌اند، انگار زنان باید منشاءِ حالاتِ خاصِ خود و زمانمندی‌ای را کسب کرده باشند که به‌عنوان ژستِ فردی یا مشترک با آنها همخوانی دارد (کلئو از ۵ تا ۷، یکی آواز می‌خواند، دیگری نه[۳]، اثر آنیس واردا، قلب من سرخ است[۴] اثر میشل روزیه). واردا با دیوارنگاره‌ها و مستندساز[۵] یک دولوحه می‌سازد که بخش دومش حالات و ژست‌های روزانه‌ی زنی گمشده در لس‌آنجلس را نشان می‌دهد، درحالی‌که بخش اول از چشم‌های زنی دیگر درحال‌پیاده‌روی در همان شهر ژستِ تاریخی و سیاسیِ یک اجتماعِ اقلیتی از چیکانوها [جنبش هنری شهروندانِ مکزیکی-آمریکایی] در اشکال و رنگ‌های آزارنده را نشان می‌دهد.

سینمای بدن یا حالات سمت‌وسوهای جدیدی هم اتخاذ کرد. ژان اوستاش از ماده‌خوک و دوشیزه‌ی پساک[۶] جشنواره‌های دوره‌ای را به فیلم کشیده که حالات جمعی را تلفیق می‌کند و ژستی اجتماعی می‌سازد. بی‌تردید یک بستر یا یک سازمانِ قدرت از اهداف سیاسی در کار بود، سرگذشتی حولِ این جشن‌ها و در این جشن‌ها. اما پیرو آموزه‌ی سینما-وریته این سرگذشت گفته یا تعریف نخواهد شد: این سرگذشت هرچه آشکارتر می‌شد کمتر نشان داده می‌شد؛ تنها شیوه‌ای نشان داده می‌شد که اطوارِ بدن در جشن هماهنگ می‌شوند، شیوه‌ای آشکارگرِ آنچه به نشان‌دادن تن نمی‌دهد.[۱۱] سینمای اوستاش بناست از این پس در چندین جهت بسط یابد: حالتِ بدن دیگر همان‌قدر آوایی نبود که ژستمند، یکی از اهدافِ اصولیِ سینما، به‌زعم فیلیپون، فیلم‌کردنِ

1 Toute Une Nuit

2 Paris vu par... 20 ans apres

3 Cleo From 5 to 7, One Sings, The Other Doesn't

4 Mon Coeur est rouge

5 Mur Murs, Documenteur

6 La cochon, La rosiere de Pessac

سخن است. حالات و اطوارها، ژست‌شان را از خلالِ یکجور توانِ امر کاذب ایجاد می‌کنند، توانی که بدن‌ها گاه خودشان را از آن پنهان می‌کردند و گاه خود را سرتاسر به آن اعطا می‌بخشیدند، اما در این راه همواره با کنشِ محضِ سینما مواجه شده‌اند. اگر حالت برای دیده‌وشنیده‌شدن ساخته شده بود، آن‌وقت ضرورتاً به بیننده و شنونده‌ای ارجاع داشت که همان‌قدر اطوارهای بدن و حالاتش نیز بودند، طوری‌که ژست از این حالت و از بیننده‌اش ساخته می‌شد و، برعکس، این نکته برای گفتار نیز صادق است. در پایان، این دولوحه به فرمِ بنیادیِ سینما در اشکالِ بسیار متنوع بدل شد، که البته هر بار اثرِ نشاندنِ زمان درونِ بدن‌ها را با خود داشت. اوستاش قرار بود یک دوشیزه‌ی پساکِ دوم را ده سال بعد بسازد تا آنها را بر مبنای دومی با هم رویارو و هم‌آهنگ کند: «ایده‌ی زمان برایم جالب است.» عشق‌های کوچکِ من[1] در یک دولوحه سامان یافت که قسمتِ اول حالاتِ بدن‌های بچگانه در روستا را نشان می‌داد، اما دومین قسمت، حالاتِ کاذب «نوجوانانه»ی را نشان می‌داد که کودک، در شهر، حالا فقط بیننده یا شنونده‌اش است، تا وقتی که به روستا برمی‌گردد و با دانشِ جدیدش رشد کرده است. یک ماجرایِ کثیف[2] دو درجه‌ای را می‌سازد که بر هر دو سویش، حالت و گفتار، شنونده و بیننده، به هم می‌پیوستند. همه‌ی این جنبه‌ها پیش از این مامان و فاحشه را ساختند که شاهکار سینمای بدن‌ها، شاهکارِ حالاتِ ژستمند و آواییِ بدن‌هاست.

اگر سینمای مدرن بر ویرانه‌ی شاکله‌ی حسی‌ـحرکتی یا شاکله‌ی تصویرـکنش بنا شده باشد، آن‌وقت عنصرِ جدیدی را بر جفتِ «چشم‌چرانی‌ـاطوار» می‌یابد که هر چه بهتر عمل می‌کند اطوار هم معصوم‌ترند. غنای چنین سینمایی نزد یک مؤلف، آکرمن یا اوستاش، تمامی ندارد. این نوعی وفور است که در آن تنها سبک‌های مختلف برشمردنی‌اند و وحدتِ یک مقوله را از خلالِ مولف‌های بسیار متفاوت بنیان می‌گذارد (موجِ پسانو). می‌توان راه‌های گریز[3] اثر برگالا و لیموزین را ذکر کرد، چنانکه جشنی غریب را برای یک بزرگسال (مردی با دوربین؟) نشان می‌دهد، که عبارتست از القاء و هماهنگیِ بی‌همتای حالاتِ بدن در جوانانی که چشم‌چران می‌شوند و ژستی را می‌سازند که تمام جرائمِ غیرمنتظره‌ی گریز را به هم مرتبط می‌کند و از جنایتی به جنایت بعد جایگزینِ روایت می‌شود.[۱۲] ژک دوالُن با سلیطه[4] فیلمی مهم درباره‌ی اطوار ساخت، یک مردِ رواناً معلول دختربچه‌ای وحشی را می‌گیرد و به اطوارِ معصومانه‌ای مقید می‌کند که دکورِ طویله تحمیل‌شان کرده‌اند، درازکشیدن، نشستن، خوردن، خوابیدن، زیر نظارتِ یک شبه‌آپاراتوسِ دیدن به‌نحوی ناجور به هم چسبیده‌اند (کارِ پلیس است که اینرا باور نکند و داستانی ناموجود بسازد، یعنی، فیلمی اکشن با آدم‌ربایی و تجاوز). و دوالن در اغلبِ فیلم‌هایش، از انگشت‌ها در سر[5] که مضمونی مرتبط با مادر و فاحشه را به دست می‌گیرد، تا دزد دریایی[6] که حالات بدن را به جنونی زیرِ نگاه خیره‌ی دختربچه‌ی عبوسِ نظاره‌گر هُل می‌دهد، از فرم دولوحه‌ای بسیار

1 Mes petites amoureuses

2 Une sale histoire

3 Faux-fuyants

4 La drolesse

5 Doigts dans la tete

6 La pirate

منعطف بهره می‌برد که قادر است قطب‌های اطواری را نشان دهد که بدن بین‌شان در نوسان است. هر بار، سبک‌پردازی حالات به نوعی تئاتری‌سازی سینما شکل می‌دهد که بسیار متفاوت از تئاتر است. اما فیلیپ گَرِل در این مسیر از همه پیشتر می‌رود، زیرا نوعی آدابِ راستینِ بدن‌ها را به دست می‌دهد، چون بدن‌ها را به جشنی سِرّی می‌برد که تنها شخصیت‌هایش حالا ماری، ژوزف و کودک، یا هم‌پالکی‌هایشان (بستر باکره، ماری برای حافظه، افشاگر، کودک مخفی[اسرارآمیز])[1] هستند. بعید است این سینمایی زاهدانه باشد حتی اگر سینمای مکاشفه باشد. جشن دقیقاً به این دلیل سرّی‌ست که گَرِل این سه شخصیت را به «پیش از» افسانه می‌برد، به پیش از جایی‌که آنها یک افسانه ساختند یا داستانی مقدس بر پا کردند: پرسشی که گدار طرح می‌کند، «ژوزف و ماری به همدیگر چه گفتند پیش از آنکه بچه‌ای داشته باشند؟»، نه تنها از پروژه‌ی گدار خبر می‌دهد بلکه تجربیاتِ گرل را جمع‌بندی می‌کند. کشیش‌مأبیِ تئاتریِ شخصیت‌ها، که در فیلم‌های اولش محسوس است، بیش‌ازپیش بر فیزیکِ بدن‌های بنیادی تمرکز می‌کند. گرل مساله‌ی سه بدن را در سینما بیان می‌کند: مرد، زن و کودک. داستان مقدس به‌منزله‌ی ژست. افتتاحیه‌ی خوبِ افشاگر به ما مجال می‌دهد حدس بزنیم کودکی وجود دارد که در تاریکی بالای گنجه نشسته است، بعد فیلم در را نشان می‌دهد که رو به سیلوئتِ بیش‌ازحدنوردهی‌شده‌ی پدر باز می‌شود، و سرانجام مادر را جلووی پدر آشکار می‌کند که روی زانو خم شده است. هر کدام‌شان آن دو دیگر را در آغوش خواهد گرفت، در سه ترکیب، در تخت‌خوابی بزرگ، که به ابری بر کفِ زمین می‌ماند. گاهی، کودکِ دائماً احظارشده گم می‌شود (ماری برای حافظه) یا کودکی‌ست غیر از آنکه دیده می‌شود (کودک مخفی): این نشانه‌ی آن است که مساله‌ی سه بدن همانقدر از حیثِ سینماتوگرافیک لاینحل باقی می‌ماند که از حیثِ فیزیکی. کودک خودش نقطه‌ای مساله‌زاست. حولِ اوست که ژست ساخته می‌شود، همانطور که در اپیزودی در پاریس از نگاهِ... (رو فونتین) می‌بینیم: حالت اول، حالتِ مرد حینِ تعریف‌کردنِ داستانِ زنی‌ست که می‌گوید «من بچه می‌خوام» و ناپدید می‌شود؛ حالت دوم، حالتِ همان مرد است که در خانه‌ی زن نشسته و منتظر است؛ حالت سوم، آنها به عشّاق، حالات و اطوارها بدل می‌شوند؛ حالت چهارم، حالتی‌ست که آنها از هم جدا شده‌اند، مرد می‌خواهد دوباره زن را ببیند، اما زن به مرد می‌گوید بچه‌ای داشت که مُرد؛ حالت پنجم، مرد درمی‌یابد که جسد زن پیدا شده، و خودش هم خودکشی می‌کند، بدنش به‌آهستگی در تصویری بلند فرومی‌افتد تا با برف یکی شود، چنانکه در اطواری بی‌فرجام فروافتاده باشد. از اینرو، کودک به‌منزله‌ی نقطه‌ای غیرقطعی[تصمیم‌ناپذیر] ظاهر می‌شود که برمبنایش حالاتِ یک مرد و یک زن توزیع می‌شوند. به‌همین‌نحو در گرل، فرمِ دولوحه حول یک نقطه‌ی عطف تهی، حدِ دست‌نیافتنی، یا برشِ غیرعقلانی اِعمال می‌شود. این فرم نه فقط حالات، بلکه سفید و سیاه، و سرد و گرم، را هم توزیع می‌کند، آن‌هم به‌منزله‌ی شرایطی که حالات به آنها بستگی دارند یا عناصری که بدن‌ها از آنها ساخته می‌شوند. در تمرکز[2]، بر دو سوی تخت‌خواب، دو اتاق رنگین وجود دارد، اتاق سرد و اتاق گرم. دو چشم‌انداز بزرگ در بستر باکره وجود دارد، روستای سفید عربی و قلعه‌ی تاریکِ بریتانی، راز مسیح و جستجوی جام مقدس. دو بخش کاملاً مجزای

1 Le lit de la vierge, Marie pour memoire, Le revelateur, L'enfant secret

2 La concentration

آزادی در شب[1]، تصویرِ سیاهِ زوج آنجاکه مرد به زن خیانت می‌کند (زنِ ترک‌شده‌ای که گریان در تئاتر خالیِ تاریک مشغول بافتن است)، تصویرِ سفیدِ زوج آنجاکه زن به مرد خیانت می‌کند (دو شخصیت همدیگر را در زمینه‌ای در آغوش می‌گیرند که ملافه‌های شسته دارند خشک می‌شود، ملافه‌ای که باد بلندش کرده بر سرشان می‌آید و هم آنها و هم صفحه‌نمایش را می‌پوشاند). تناوب‌های گرم و سرد در کارند، گرمیِ آتش و یک روشنایی در شب، اما همچنین سرمایِ مخدرِ سفید که به چنگِ آینه می‌افتد (همانطور که کودک مخفی، آنجاکه پشتِ پنجره‌ی کافه مردی را از پشت می‌بینیم، و در پنجره تصویرِ زنی را نیز از پشت می‌بینیم که از خیابان می‌گذرد و پیش ساقی می‌رود). در گَرِل، زیادنوردهی‌شده و کم‌نوردهی‌شده، سفید و سیاه، سرد و گرم، به مولفه‌های بدن و عناصرِ اطوارش بدل می‌شوند.[۱۳] آنها مقولاتی‌اند که یک بدن «می‌دهند».

«غیابِ تصویر»، صفحه‌نمایش سیاه یا صفحه‌نمایشِ سفید، اهمیتی تعیین‌کننده در سینمای معاصر دارند. زیرا، همانطور که نوئل برچ نشان داده، آنها دیگر کارکرد صِرفِ نقطه‌گذاری را ندارند انگارکه تغییری را مشخص کرده باشند، بلکه به نسبتی دیالکتیکی بین تصویر و غیابش وارد می‌شوند و نوعی ارزشِ دقیقاً ساختاری به خود می‌گیرند (همانطور که در سینمای تجربی، در تأملات درباره‌ی سیاه از برکیج می‌بینیم).[۱۴] به نظر می‌رسد ارزش جدیدِ صفحه‌نمایشِ سیاه یا سفید با خصایصی به‌دقت‌تحلیل‌شده متناظر باشد: از یک‌سو، مهم نه دیگر تداعی تصاویر و شیوه‌ی پیوستن تصاویر به همدیگر، بلکه شکاف بین دو تصویر است؛ از سوی دیگر، حالا کات [قطع، برش] در سکانسی از تصاویر [یک توالی تصاویر] برشی عقلانی نیست که انتهای یک تصویر یا آغاز تصویری دیگر را مشخص کند، بلکه برشی اصطلاحاً غیرعقلانی‌ست که به این یا آن تصویر وابسته نیست، و می‌کوشد فی‌نفسه اعتبار داشته باشد. گرل می‌توانست شدتی غیرعادی به این برش‌های غیرعقلانی بدهد، طوری‌که سِریِ تصاویرِ قبلی به پایان نمی‌رسد وقتی سری تصاویر بعدی نیز آغازی ندارد، این دو سری روی صفحه‌نمایشِ سفید یا سیاه به‌منزله‌ی حد مشترک‌شان همگرا می‌شوند. به‌علاوه، صفحه‌نمایش، که به این شیوه به کار رفته، به وسیله یا میانجی واریاسیون‌ها[تغیّرات] بدل می‌شود: صفحه‌نمایشِ سیاه و تصویرِ کم‌نوردهی‌شده، سیاهیِ عمیقی که به ما مجال می‌دهد تا حجم‌های تاریک درحال‌ساخت را در تاریکی حدس بزنیم، یا سیاهی که با یک نقطه‌ی نورانیِ ثابت یا متحرک مشخص شده است، و همه‌ی ترکیباتِ سیاهی و آتش، صفحه‌نمایش سفید و تصویرِ زیادنوردهی‌شده، تصویر شیری، یا تصویر برفی که دانه‌های رقصانش در حال تن‌دارشدن یا شکل‌گرفتن‌اند... و در کودک مخفی اغلب درخشش است که تصویرها را به وجود می‌آورد و توان‌های سیاه و سفید را جمع می‌کند. در سرتاسرِ آثار گرل، صفحه‌نمایشِ سیاه یا سفید دیگر نه فقط ارزشی ساختاری، بلکه ارزشی ژنتیک دارد: این صفحه‌نمایش با واریاسیون‌ها و تونالیته‌هایش توانِ ساختِ بدن‌ها (بدن‌های ازلی از این منظر، **مرد، زن** و **کودک**)، را کسب می‌کند ــ توانِ تکوینِ اطوار.[۱۵] این می‌تواند اولین مورد از یک سینمای ساختن باشد. سینمایی به‌راستی سازنده: ساختنِ بدن‌ها و بدین‌وسیله اِعاده‌ی باورمان به جهان، اعاده‌ی دلیل‌مان... تردیدآمیز است اگر سینما برای این کار کافی باشد: اما اگر جهان به سینمایی بد بدل شود که دیگر باوری به آن نداشته

1 Liberte la nuit

باشیم، آن‌وقت آیا سینمایی راستین نمی‌تواند دلایلی را برای‌مان اعاده کند تا جهان و بدن‌های محوشده را حتماً باور کنیم؟ رویارویی با جنون آن هزینه‌ای بود که همواره در سینما به اندازه‌ی هر جای دیگر باید پرداخت.[۱۶]

گرل به چه معنا یکی از بزرگترین مولفانِ مدرن است که کارش، با بهره‌مندساختنِ سینما از توان‌هایی که هنوز به‌قدرکافی شناخته‌نشده‌اند، دریغا، تنها در بلندمدت می‌تواند اثراتش را بسط دهد؟ ناگزیریم به مسأله‌ای بسیار قدیمی بازگردیم، که پیشاپیش تئاتر و سینما را مقابل هم قرار می‌داد. آنها که عمیقاً تئاتر را دوست داشتند اعتراض کردند که سینما همواره فاقدِ چیزی بوده است، یعنی فاقدِ حضور، حضورِ بدن‌هایی که امتیازِ ویژه‌ی تئاتر باقی می‌ماندند: سینما تنها امواج و گلبول‌های رقصانی را نشان‌مان می‌داد که با آن بدن‌ها را شبیه‌سازی می‌کرد. وقتی آندره بازن این مسأله را به دست می‌گیرد، به دنبالِ معنایی است که در آن حالت دیگری از حضور وجود دارد، حالتی از جنسِ حضورِ سینماتوگرافیک که با حالتِ حضورِ تئاتر رقابت می‌کند و حتی می‌تواند با ابزار دیگر از آن جلو بزند.[۱۷] اما اگر سینما حضور بدن را به ما ندهد و نتواند بدهد شاید به این دلیل باشد که هدفی متفاوت برای خودش پیش می‌نهد: سینما یک «شبِ تجربی» یا فضایی سفید را بر فرازمان می‌گستراند؛ سینما با «دانه‌های رقصان» و «غباری درخشان» کار می‌کند؛ با اعوجاجی بنیادین بر امر مرئی، و با نوعی تعلیق بر جهان تأثیر می‌گذارد که با هرگونه ادراک طبیعی در تضاد است. سینما به این شیوه تکوینِ یک «بدنِ ناشناخته» را که در پشتِ سرمان داریم تولید می‌کند، مانند امر نیندیشیده در اندیشه، یا زایشِ امر مرئی، که هنوز از نظر نهان است. این پاسخ‌ها که مسأله‌مان را تغییر می‌دهند پاسخ‌های ژان‌لوئی شفر در مردِ عادی سینما[1] هستند. این پاسخ‌ها عبارتند از گفتنِ اینکه ابژه‌ی سینما نه بازسازیِ حضور بدن‌ها، در ادراک و کنش، بلکه اجرای تکوینِ ازلی بدن‌هاست برحسب یک سفید، یا یک سیاه یا یک خاکستری (یا حتی بر حسبِ رنگ‌ها)، بر حسبِ یک «آغازِ مرئی که هنوز یک فیگور نیست، که هنوز یک کنش نیست». آیا این همان پروژه‌ی برسون، یعنی پیدایش *[تکوین]*[۲]، است؟ درهرصورت آنچه شفر نمونه‌های کمیابی از آن‌را در تاریخ سینما، در درایر و کوروزاوا می‌جوید به زعم ما همان است که گرل ترسیم می‌کند، اما نه برای ترسیم خط‌سیری نظام‌مند، بلکه به‌منزله‌ی الهامی بازـاحیاگر، و این یعنی سینما با ذاتِ خودش هم‌رویداد[مقارن] است، دست‌کم با یکی از ذات‌هایش: نوعی پردازش و فرایندِ ساختِ بدن‌ها از تصویرِ خنثی، سفید یا سیاه، برفی یا درخشنده. مساله قطعاً حضورِ بدن‌ها نیست، بلکه حضورِ باوری‌ست قادر به اعاده‌ی جهان و بدن به ما بر مبنای آنچه حاکی از غیاب‌شان است. دوربین باید حرکت‌ها یا وضعیت‌هایی را ابداع کند که با تکوینِ بدن‌ها مطابق باشد، و پیوندهای صوریِ اطوارِ ازلی‌شان باشد. نقشِ خاصِ گرل در سینمای بدن‌ها را می‌توان در هندسه‌ای یافت که به‌نوبه‌ی‌خود با نقاط، دایره‌ها، و نیم‌دایرها به‌سوی ساختنِ جهان پیش رود. کمی شبیهِ وقتی‌که نزدِ سزان، سپیده‌دمِ جهان به نقطه، صفحه، حجم و بخش پیوند می‌خورد ــ نه به‌منزله‌ی فیگورهای انتزاعی بلکه به‌منزله‌ی تکوین و زایش. در افشاگر زن اغلب نقطه‌ای ثابت، بی‌تحرک و نافی[متناقض، خنثاگر] است، درحالی‌که کودک دور زن، دور تخت‌خواب، و درخت می‌چرخد، و مرد نیم‌دایره‌هایی را می‌کشد که رابطه‌اش با زن و کودک را حفظ

1 L'homme ordinaire du cinema

2 *Genese*

می‌کنند. در کودکان ناسازگار[1] دوربینی که ابتداً نقطه‌ای ثابت بر رقص است شروع می‌کند به چرخیدن دور دو رقصنده، و بنا بر ریتم‌شان و نوری متغیّر نزدیک و دور می‌شوند؛ در افتتاحیه‌ی زخم درونی[2] نمای تراولینگِ دایروی به شخصیت مجالِ چرخشی کامل می‌دهد، دوربین روی او ثابت می‌ماند انگار از پهلو جابجا می‌شود تا هنوز همان سخن‌گو را بیابد؛ و در ماری برای حافظه درحالی‌که ماری زندانیِ کلینیک است، جوزف حین نگاه‌کردن به دوربین برمی‌گردد، و جا عوض می‌کند گویی به‌طور متوالی در اتوموبیل‌های متفاوت در تقاطعی جاده‌ای بوده باشد. در هر وهله نوعی ساختِ فضا در کار است آنطور که به بدن‌ها الصاق می‌شود. و آنچه برای سه بدن بنیادی معتبر است برای تثلیث دیگر، یعنی تثلیثِ شخصیت‌ها، فیلم‌ساز و دوربین، نیز اعتبار دارد: قراردادن‌شان در «بهترین اطوار ممکن، همانطور که درباره‌ی پیکربندیِ ستاره‌ها می‌گوییم که از حیثِ ستاره‌شناختی وضعیتی مطلوب دارند».[۱۸]

برای دوالن موقعیتِ آن بدنی ویژه محسوب می‌شود که بینِ دو مجموعه گیر کرده است، توأمان گرفتار در دو مجموعه‌ی انحصاری. تروفو این راه را باز کرده بود (ژول و ژیم، دو دختر انگلیسی)، و اُستاش در مامان و فاحشه توانست فضای ویژه‌ی ناـانتخاب را بسازد. اما دوالن این فضای مبهم را نو می‌کند و می‌کاود. بدن‌ـکاراکتر، شاگرد نانوایی در انگشت‌ها روی سر، شوهر در زنی که می‌گرید[3]، زنِ جوان در دزد دریایی، بینِ دو زن، یا بین یک زن و یک مرد در نوسان‌اند، اما مهم‌تر از همه، بینِ دو گروه‌بندی، دو شیوه‌ی زندگی، بین دو مجموعه که حالاتِ متفاوتی را اقتضا می‌کنند. همواره می‌توان گفت که یکی از دو مجموعه غالب می‌شود: دخترِ رهگذرِ نانوا را به نامزدِ ابدی‌اش برمی‌گرداند؛ زنِ سرخوش، همین‌که درمی‌یابد خودِ او تنها یک بهانه یا دستاویز است، مرد را به زنِ گریان برمی‌گرداند. و در دزد دریایی اگر چیرگی، پیشاپیش ثابت به نظر نمی‌رسد، بنا به گفته‌ی خودِ دوالن، گرایش به پیشنهادِ بالاتر است که باید درباره‌ی زندگیِ قهرمانِ زن، یا بهای قطعی‌اش، تصمیم بگیرد. اما چیزِ دیگری در کار است. اینطور نیست که شخصیت مردد باشد، بیشتر به نظر می‌رسد که دو مجموعه واقعاً مجزا هستند، بلکه شخصیت، یا در عوض، بدن در شخصیت، هیچ انتخابی بین آن دو ندارد. او در اطواری ناممکن است. شخصیت در دوالن در موقعیتِ ناتوانی از تشخیصِ تمایز است: او از حیثِ روانشناختی بی‌تصمیم و دودل نیست، حتی در مقابلِ این تصمیم‌ناپذیری‌ست. اما چیرگی برایش بی‌فایده است، زیرا او در بدنش مانندِ یک منطقه‌ی تمیزناپذیری مسکون است. چه کسی مامان و چه کسی فاحشه است؟ حتی اگر برایش تصمیم بگیرند، این هم هیچ چیز را عوض نمی‌کند. بدنِ او همواره نقشِ نوعیِ تصمیم‌ناپذیری را حفظ خواهد کرد که تنها گذرِ زندگی‌ست. شاید همین‌جاست که سینمای بدن به‌طور بنیادی با سینمای کنش[اکشن] تعارض می‌یابد. تصویرـکنش فضایی را پیش‌فرض می‌گیرد که اهداف، موانع، ابزار، تبعیت‌ها، امر اصلی و امر ثانوی، چیرگی‌ها و بیزاری‌ها در آن توزیع می‌شوند: سرتاسر فضایی که «بردارشناختی» خوانده می‌شود. اما بدن ابتداً در فضایی کاملاً متفاوت گیر افتاده، آنجاکه مجموعه‌های پراکنده همپوشانی و با هم رقابت می‌کنند بی‌آنکه بتوانند خود را بنا بر شاکله‌های حسی‌ـحرکتی سامان دهند. آنها در همپوشانیِ چشم‌اندازها بر

1 Les enfants desaccordes

2 La cicatrice interieure

3 La femme qui pleure

هم جفت‌وجور می‌شوند، که این یعنی هیچ راهی برای تمایزگذاری بین‌شان وجود ندارد حتی اگر متمایز و حتی مغایر باشند. این فضای پیش از کنش است که همواره توسطِ یک کودک یا یک دلقک، یا توأمان توسطِ هر دوی‌شان تسخیر شده. این فضایی پیشابردارشناختی‌ست، مانندِ *fluctuatio animi* [نوسان/تلاطم جان، تزلزل نفس نزد اسپینوزا] که نه به بی‌تصمیمیِ روح، بلکه به تصمیم‌ناپذیریِ بدن اشاره دارد. مانع، آنطور که در تصویر-کنش می‌بینیم، به خود مجال نمی‌دهد در نسبت با اهداف و ابزاری تعین یابد که مجموعه را یکپارچه می‌سازند، بلکه در «کثرتی از شیوه‌های حاضربودن در جهان» و در تعلق به آن‌دست مجموعه‌هایی پراکنده می‌شود که همگی مغایر و با این‌حال هم‌بود هستند.[۱۹] قوّتِ دوالن ساختِ همین فضای پیشابرداری، همین فضای همپوشانی‌هاست: ابژه‌ی خاصِ یک سینمای بدن‌ها. او شخصیت‌هایش را به آنجا می‌برد؛ او این فضا را آنجا می‌آفریند که واپسروی به اکتشاف بدل می‌شود (دختر ولخرج[1]). او به این وسیله نه فقط تصویر-کنشِ سینمای کلاسیک را خنثی می‌کند، بلکه ناـانتخابِ بدن به‌منزله‌ی امر نیاندیشیده، یا همان سویِ دیگر یا معکوسِ انتخابِ ذهنی را کشف می‌کند. همانطور که در گفتگویِ ردوبدل‌شده در تصویر آهسته‌ی گدار شاهدیم: «انتخاب می‌کنی... نه انتخاب نمی‌کنم ... انتخاب می‌کنی... انتخاب نمی‌کنم...»

۲

«یک مغز به من بدهید» فیگورِ دیگرِ سینمای مدرن است. این سینمایی عقلانی‌ست، آنطور که از سینمایی فیزیکی تمایز دارد. سینمای تجربی میان همین دو عرصه بخش می‌شود: فیزیکِ بدن، بدنِ روزمره یا جشنی؛ «تصاویرِ [ذهنیِ] روشن‌بینانه»ی صوری یا غیرصوری از ذهن (اگر از فرمولِ بِرتّو استفاده کنیم). اما سینمای تجربی تمایزی را بر طبقِ دو فرایند بسط می‌دهد، یکی انضمامی و دیگری انتزاعی. هرچند، امر انتزاعی و امر انضمامی، در سینمایی که بیش از آنکه تجربه کند می‌آفریند، سنجه‌های درستی نیستند. دیدیم که آیزنشتاین پیشاپیش مدعیِ سینمای عقلانی یا مغزی شد، که به نظرش از فیزیکِ بدن‌ها در پودُفکین، یا فرمالیزمِ فیزیکی در وِرتُف، انضمامی‌تر بود. انضمامی و انتزاعی بر یک سویه به اندازه‌ی سویه‌ی دیگر وجود دارند: به همان اندازه احساس یا شدت در کار است. شور همانقدر در سینمای مغز وجود دارد که در سینمای بدن. گدار یک سینمای بدن به راه می‌اندازد، رنه یک سینمای مغز، اما هیچکدام از دیگری انتزاعی‌تر یا انضمامی‌تر نیستند. بدن یا مغز همان است که سینما خواستارِ داده‌شدن آن است، آنچه سینما به خود می‌دهد، آنچه خود سینما ابداع می‌کند، تا کارش را بنابر دو جهت بسازد، که هر یک توأمان انتزاعی و انضمامی‌ست. از اینرو، این تمایز بین امر انضمامی و امر انتزاعی نیست (مگر در مواردِ تجربی، و حتی در آنجا هم، این تمایز به‌نحو واقعاً منسجم و بی‌تناقضی خَلط می‌شود). سینمای عقلانیِ مغز و سینمای فیزیکیِ بدن منبع تمایزشان را جایی دیگر می‌یابند، منبعی بسیار متغیّر، خواه با مولفانی که جذبِ یکی از دو قطب می‌شوند خواه با آنها که همراه با هر دوی‌شان ساخته می‌شوند.

1 la fille prodigue

آنتونیونی مثالِ عالیِ یک ترکیب‌بندیِ مضاعف است. وحدتِ کارِ وی اغلب در مضامینِ ثابتِ انزوا و ارتباط‌ناپذیری به‌منزله‌ی خصایص فقرِ جهانِ مدرن جسته شده‌اند. با این حال، به گفته‌ی او، ما با دو آهنگِ حرکت بسیار متفاوت گام برمی‌داریم، یکی برای بدن، یکی برای مغز. او در قطعه‌ای زیبا شرح می‌دهد که دانشِ ما در دوباره‌نوکردنِ خودش در رویارویی با جهش‌های عظیم تردید نمی‌کند، درحالیکه اخلاقیات و احساسات‌مان زندانی‌های آن ارزش‌های ناسازگارِ اساطیری باقی می‌مانند که دیگر هیچکس باوری به آنها ندارد و به‌جای آزادکردنِ خودشان تنها بهانه‌های مفلسانه‌ای ــ بدگمان[کلبی‌مسلکانه]، اروتیک، یا روان‌رنجور ــ با خود به بار می‌آورند. آنتونیونی جهان مدرن را، که او عمیقاً به امکان‌هایش «باور دارد»، به نقد نمی‌کشد: او هم‌بودی در جهانِ یک مغز مدرن و یک بدنِ خسته، کوفته و روان‌رنجور را نقد می‌کند؛ طوری‌که کار او به معنایی بنیادی از یک دوگانه‌باوری می‌گذرد که به دو وجه تصویر-زمان مرتبط است: یک سینمای بدن، که تمام سنگینیِ گذشته، همه‌ی خستگیِ جهان و روان‌رنجوریِ مدرن را به بدن وارد می‌کند؛ اما همچنین یک سینمای مغز، که آفرینشگریِ جهان را فاش می‌سازد، که رنگ‌هایش با یک فضا-زمانِ جدید برانگیخته شده، که توان‌هایش با مغزهای مصنوعی تکثیر شده‌اند.[۲۰] آنتونیونی به این دلیل رنگ‌پردازی بزرگ است که همواره به رنگ‌های جهان، به امکانِ آفریدن‌شان، و به دوباره‌نوکردنِ تمامِ دانشِ مغزی‌مان باور داشت. او مؤلفی نیست که درباره‌ی ناممکنیِ ارتباط‌گرفتن در جهان آه‌وناله کند. مساله صرفا این است که جهان با رنگ‌های باشکوه و چشمگیر نقاشی می‌شود درحالی‌که بدن‌هایی که در آن منزل می‌گیرند همچنان بی‌روح و بی‌رنگ‌وبو هستند. جهان چشم به راهِ ساکنانش است که هنوز در روان‌رنجوری گمشده‌اند. اما دلیلِ دیگری هم برای توجه به بدن، برای موشکافیِ خستگی‌ها و روان‌رنجوری‌هایش و گرفتنِ ته‌رنگ‌هایی از آن وجود دارد. وحدتِ کارِ آنتونیونی، رویارویی شخصیت-بدن با ملال[دلزدگی]اش و گذشته‌اش، و رویارویی رنگ-مغز با همه‌ی بالقوگی‌های آینده‌اش است، اما این دو یک و تنها یک جهان را می‌سازند، جهانِ ما را، امیدها و یأس‌هایش را.

فرمولِ آنتونیونی تنها برای خودِ او معتبر است، اوست که ابداعش می‌کند. مقدر نیست که بدن‌ها مستهلک شوند، همانقدر که بداعتِ مغز نیز مقدر نیست. مهم اما امکانِ یک سینمای مغز است که همه‌ی توان‌ها را گرد می‌آورد، همانقدر که سینمای بدن نیز آنها را گرد می‌آورد: در نتیجه، دو سبک متفاوت در کارند، آنجاکه خودِ تفاوت دائماً دارد تغییر می‌کند، سینمای بدن در گدار و سینمای مغز در رنه، سینمای بدن در کاساواتیس و سینمای مغز در کوبریک. همانقدر اندیشه در بدن وجود دارد که شوک و خشونت در مغز. میزانِ برابری از احساس در هر دوی‌شان وجود دارد. مغز به بدنی فرمان می‌دهد که فقط یک برون‌دادِ مغز است، اما بدن هم به مغز فرمان می‌دهد که صرفاً بخشی از بدن است: در هر دو مورد، آنها نه حالاتِ تنانه‌ی یکسان‌اند نه ژستِ مغزی یکسان. ویژه‌بودنِ یک سینمای مغز در نسبت با ویژه‌بودنِ سینمای بدن‌ها از همین‌روست. اگر به کار کوبریک نگاه کنیم، درجه‌ای را می‌بینیم که مغز برایش میزانسن است. حالاتِ بدن دارند به حداکثرِ خشونت می‌رسند، اما این حالات به مغز بستگی دارند. زیرا، برای کوبریک، خودِ جهان یک مغز است، اینهمانیِ مغز و جهان در کار است، مثلاً در میزِ بزرگِ دایروی و نورافشان در دکتر استرنج‌لاو، کامپیوترِ غول‌آسا در ۲۰۰۱ یک ادیسه‌ی فضایی، هتلِ مُشرف در درخشش. سنگ سیاه در ۲۰۰۱ بر هر دوی حالاتِ کیهانی و مراحلِ مغزی اِشراف دارد: این سنگ جانِ سه بدن است، زمین، خورشید و ماه، اما همچنین تخمِ سه مغز است، حیوان،

انسان، ماشین. کوبریک دارد مضمونِ سفرِ معارفه‌گون را نو می‌کند زیرا هر سفر در جهان نوعی اکتشافِ مغز است. مغز-جهان یک پرتقالِ کوکی است، یا دیگربار، یک بازیِ کروی[فلکی] شطرنج است، آنجاکه ژنرال می‌تواند شانس‌هایش برای ارتقای سربازان را برمبنای نسبت بین سربازانِ کشته‌شده و مواضعِ تسخیرشده محاسبه کند (راه‌های افتخار). اما اگر این محاسبه اشتباه از کار درآید، اگر کامپیوتر خراب شود، به این دلیل است که: آنقدر که جهان سیستمی عقلانی‌ست، مغز دیگر سیستمی معقول نیست. اینهمانیِ جهان و مغز، یا همان آدم‌ماشینی، نه یک کل، بلکه در عوض یک حد را شکل می‌دهد، یک غشاء، که یک خارج و یک داخل را در تماس با هم قرار می‌دهد، موجبِ معرفی‌شان به هم می‌شود، آنها را با هم رویارو می‌کند، یا باعثِ برخوردشان به هم می‌شود. داخل همانا روان‌شناسی، گذشته، و پَس‌گشت[عودِ مرض] است، یک روانشناسیِ سرتاسریِ ژرفاها که مغز را می‌کاود. خارج کیهان‌شناسیِ کهکشان‌ها، آینده، و فَرگشت[تکامل] است، یک فراطبیعیِ سرتاسری که جهان را می‌ترکاند. این دو نیرو، نیروهای مرگ‌اند که در آغوش می‌کشند، سرانجام تبادل می‌شوند و نهایتاً تمیزناپذیر. خشونتِ دیوانه‌وارِ الکس در پرتقال کوکی نیروی خارج است پیش از آنکه به خدمتِ یک نظمِ درونیِ دیوانه‌وار درآید. در ادیسه‌ی فضایی پیش از آنکه فضانورد از خارج به [مغزِ] رُبات رسوخ کند و بخشی از مغزش را بردارد، رُبات از درون فرومی‌پاشد. و در درخشش چطور می‌توانیم تصمیم بگیریم که چه چیز از درون و چه از بیرون می‌آید، ادراک‌های برون-حسی یا فرافکنی‌های توهمی؟[۲۱] مغز-جهان جدایی‌ناپذیر است از نیروهای مرگ که غشاء را در هر دو جهت شدیداً می‌خراشند. جز آنکه نوعی آشتی یا تطبیق در بُعدی دیگر اجرا شود، یکجور بازـزاییِ غشاء که خارج و داخل را آرام کند، و یک مغز-جهان را به‌منزله‌ی یک کل در هارمونیِ کره‌ها بازآفرینند. در انتهای ادیسه‌ی فضایی، در اثرِ یک بُعدِ چهارم است که کره‌ی جنین و کره‌ی زمین این شانس را دارند که به یک نسبتِ ناشناخته‌ی سنجش‌ناپذیرِ نو وارد شوند که مرگ را به حیاتی نو وامی‌گرداند.

در فرانسه، همان زمانی که موج نو سینمای بدن‌ها را به راه انداخت که سرتاسرِ اندیشه را به حرکت درآورد، رنه داشت نوعی سینمای مغز می‌آفرید که بر بدن‌ها نیروگذاری می‌کرد. دیدیم که چطور وضعیت‌های جهان و مغز بیانِ مشترک‌شان را در مراحلِ زیست-روانیِ عموی آمریکایی من (سه مغز)، یا در دوره‌های تاریخی در زندگی یک رمان است[زندگی تخت رزهاست](سه دوره) بنا نهادند. چشم‌اندازها وضعیت‌های روانی‌اند، همانقدر که وضعیت‌های روانی نقشه‌نگاری‌ها هستند، طوری که هر دو در هم تبلور یافته‌اند، هندسی و معدنی شده‌اند (سیلاب در عشق تاحد مرگ[۱]). اینهمانیِ مغز و جهان، ذهن‌کره‌ی دوستت دارم دوستت دارم[۲] است، که می‌تواند سازماندهیِ اهریمنیِ اردوگاه‌های مرگ باشد، اما همچنین می‌تواند ساختارِ کیهان-روحانیِ کتابخانه‌ی ملی فرانسه هم باشد[۲۲]، و پیشاپیش در رنه، این اینهمانی کمتر در یک کل ظاهر می‌شود تا در سطح غشای قطبی‌شده‌ای که دائماً باعث می‌شود خارج‌ها و داخل‌های نسبی با هم ارتباط بگیرند یا تبادل شوند، و مُدام آنها را در تماس با هم قرار می‌دهد، بسط‌شان می‌دهد، و به همدیگر ارجاع‌شان می‌دهد. این یک کل نیست، بلکه در عوض همچون دو منطقه است که بیش‌ازهمه ارتباط می‌گیرند، یا بیش‌ازهمه در تماس‌اند، زیرا دست

1 L'amour a mort

2 Je t'aime je t'aime

می‌کشند از اینکه متقارن و همزمان باشند، مثلِ نیمه‌های مغز در استاویسکی.[۲۳] در مشیت الهی، بمب وضعیتِ بدنِ رمان‌نویسِ پیر الکلی‌ست که در هر سو ترق‌تروق می‌کند، اما در وضعیتِ کیهان در تندر و آذرخش، و در وضعیتِ اجتماعی در رگبارِ آتشِ مسلسل و تفنگ نیز هست. این غشاء که خارج و داخل را به همدیگر ارائه می‌کند **حافظه** نامیده می‌شود. اگر حافظه مضمونِ آشکارِ کارِ رنه باشد، دلیلی ندارد به دنبالِ یک محتوای پنهانِ ظریف‌تر باشیم؛ بهتر است استحاله‌ای را در رنه ارزیابی کنیم که انگاره‌ی حافظه ساخته می‌شود تا دستخوش آن استحاله شود (استحاله‌ای همانقدر مهم که پروست یا برگسون به انجام رسانده‌اند). زیرا حافظه آشکارا دیگر قوه‌ی داشتنِ خاطرات نیست: حافظه غشائی‌ست که به گوناگون‌ترین شیوه‌ها (پیوستگی، اما همچنین ناپیوستگی، لفاف‌پیچی، و الخ)، ورقه‌های گذشته و لایه‌های واقعیت را به هم ربط می‌دهد، اولی از درونی ساطع می‌شود که همواره پیشاپیش آنجاست، دومی از خارجی می‌رسد که همیشه در راه است، این دو در زمان حال تحلیل می‌روند که فقط مواجهه‌شان است. این مضامین قبل‌تر تحلیل شده بودند؛ و اگر سینمای بدن‌ها خصوصاً به یک جنبه‌ی تصویر-زمانِ مستقیم، یعنی به سری‌های زمان بنا بر قبل و بعد ارجاع یابد، آنگاه سینمای مغز در جنبه‌ی دیگری بسط می‌یابد که همان نظم زمان بنا بر همبودیِ نسبت‌های مختصِ خودش است.

اما اگر حافظه داخل‌ها و خارج‌های نسبی را مانندِ درونی‌ها و بیرونی‌ها به ارتباط وادارد، یک خارج و داخلِ مطلق باید با هم رویارو شوند و باهم‌حاضر باشند. رنه پردال نشان داده که چقدر آشویتس و هیروشیما در افقِ همه‌ی آثارِ رنه باقی ماندند، چقدر قهرمان نزد رنه به «قهرمانِ لازاری» نزدیک است که کایرول جانِ رمانِ نو را در نسبتی بنیادی با اردوگاه‌های مرگ ساخت.[۲۴] شخصیت در سینمای رنه لازاری‌ست دقیقاً به این دلیل که از مرگ، از سرزمین مردگان بازمی‌گردد؛ او از مرگ درگذشته و از مرگ زاده می‌شود، مرگی که لازاری اختلال‌های حسی-حرکتی آنرا در خودش حفظ می‌کند. حتی اگر شخصاً در آشویتس نبوده باشد، حتی اگر شخصا در هیروشیما نبوده باشد... او مرگی بالینی را درنوردیده، از مرگی آشکار زاده شده، از میان مردگان بازگشته، آشویتس یا هیروشیما، گرنیکا یا نبرد الجزیره. قهرمانِ دوستت دارم دوستت دارم فقط خودش را نمی‌کشد؛ او از کاترین، معشوقه‌اش، به‌عنوانِ مرداب، جزر و مد، شب، و لجن یاد می‌کند،که یعنی مردگان همواره شناگرند. این همان چیزی‌ست که شخصیتی در اِستاویسکی می‌گوید. باید فهمید که، ورای همه‌ی ورقه‌های حافظه، همین همپوشی‌ست که آنها را به هم می‌آمیزد، این مرگ از داخل که یک مطلق را شکل می‌دهد، و او که قادر به گریختن از آن بوده دوباره از آن زاده می‌شود. و او که می‌گریزد، او که می‌توانسته از نو زاده شود، سرسختانه به سوی مرگی از خارج پیش می‌رود، مرگی که به‌منزله‌ی سویِ دیگر امر مطلق به سویش می‌آید. دوستت دارم دوستت دارم دو مرگ را مقارن می‌کند، مرگی از داخل که او از آن برمی‌گردد، مرگی از خارج که به سمتِ او می‌رود. فیلم عشق تا حد مرگ، که به‌نظر یکی از بلندپروازانه‌ترین فیلم‌ها در تاریخ سینما باشد، از مرگ بالینی که قهرمان از آن به زندگی بازمی‌گردد به مرگ قطعی که قهرمان به درونش بازمی‌افتد در حرکت است، «یک جریانِ کم‌ژرفا» این دو را از هم جدا می‌کند (معلوم است که دکتر در بار اول اشتباه نکرده بود، این توهم نبود، مرگِ آشکار یا بالینی در کار بود، مرگِ مغزی). بین یک مرگ و مرگ دیگر، داخل مطلق و خارج مطلق با هم تماس می‌گیرند، داخلی ژرف‌تر از همه‌ی ورقه‌های گذشته، خارجی دورتر از همه‌ی لایه‌های

واقعیتِ بیرونی. بین این دو، درـمیانه‌شان، انگار زامبی‌ها لحظه‌ای در مغزـجهان مسکون شده باشند: رنه «بر حفظِ شخصیتِ شبح‌آسای موجواتی که نشان می‌دهد و بر نگه‌داشتن‌شان در جامعه‌ی اشباح اصرار می‌ورزد که سرنوشت‌شان این است که برای لحظه‌ای در عالمِ روانی‌مان شمول یابند؛ این قهرمانانِ لرزان... دوست دارند لباس کهنه‌ی گرم به تن کنند.»[۲۵] شخصیت‌های رنه فقط از آشویتس یا هیروشیما برنمی‌گردند، آنها به شیوه‌ای دیگر فیلسوفان، اندیشمندان، و هستندگانِ اندیشه نیز هستند. زیرا فیلسوفان هستندگانی‌اند که از مرگ برگذشته‌اند، کسانی که از مرگ زاده می‌شوند، و به سوی مرگی دیگر، شاید به همان مرگ می‌روند. پالین هاروی، در داستانی بسیار شادمانه می‌گوید از فلسفه هیچ نمی‌فهمد، اما از فیلسوفان بسیار خوشش می‌آید زیرا به وی حس‌یافتی مضاعف می‌بخشند: خودِ آنها باور دارند که مرده‌اند، که از دل مرگ گذر کرده‌اند؛ و آنها همچنین باور دارند که گرچه مرده‌اند اما به زیستن ادامه می‌دهند، هرچند لرزان، با خستگی و احتیاط.[۲۶] به گفته‌ی پالین هاروی، این اشتباهی مضاعف است که او را به خنده می‌اندازد. به زعم ما، این حقیقتی مضاعف است، گرچه این هم همانقدر دلیلی برای تفریح/خنده است: فیلسوف کسی‌ست که، به درست یا غلط، باور دارد با هشیاری کامل از میان مردگان بازگشته است. فیلسوف از میان مردگان می‌آید و به مردگان بازمی‌گردد. این فرمولِ زنده‌ی فلسفه از زمان افلاتون بوده است. وقتی می‌گوییم شخصیت‌های رنه فیلسوف‌اند، یقیناً منظورمان این نیست که این شخصیت‌ها درباره‌ی فلسفه صحبت می‌کنند، یا اینکه ایده‌های فلسفی را برای یک سینما «به کار می‌گیرند»، بل منظور این است که رنه یک سینمای فلسفه ابداع می‌کند، یک سینمای اندیشه، که در تاریخ سینما کاملاً نو و در تاریخ فلسفه کاملاً زنده است، سینمایی که با همدستانِ منحصربه‌فردش وصلتی نایاب بین فلسفه و سینما می‌آفریند. فلاسفه و نویسندگانِ بزرگِ پس از جنگ نشان داده‌اند که اندیشه با آشویتس، با هیروشیما سروکار دارد، اما مولفان بزرگ سینما، از ولز تا رنه، نیز این‌بار به جدی‌ترین شیوه همین مساله را نشان دادند.

و این مخالفِ کیشِ مرگ است. بینِ دو سویه‌ی امر مطلق، بین دو مرگ ــ مرگ از داخل یا گذشته، مرگ از خارج یا آینده ــ ورقه‌های درونی حافظه و لایه‌های بیرونی واقعیت به هم می‌آمیزند، بسط می‌یابند، اتصال‌کوتاه می‌شوند، و سرتاسر یک زندگی جنبنده را شکل می‌دهند، که توأمان زندگی کیهان و زندگی مغز است، که درخشش‌ها را از قطبی به قطب دیگر می‌افکنند[ساطع می‌کنند]. از همین‌رو زامبی‌ها آوازی می‌خوانند، اما این آوازِ زندگی‌ست. ون‌گوگ رنه یک شاهکار است زیرا نشان می‌دهد که بین مرگِ ظاهری از داخل، حمله‌ی جنون، و مرگ قطعی از خارج به‌منزله‌ی خودکشی، ورقه‌های زندگی درونی و لایه‌های جهان بیرونی غوطه‌ور می‌شوند، بسط می‌یابند و با سرعتِ فزاینده تا صفحه‌نمایشِ سیاه نهایی همدیگر را قطع می‌کنند.[۲۷] اما، بین این دو، چه درخشش‌هایی سربرآورده‌اند، درخشش‌هایی که خودِ زندگی باشند؟ از قطبی به قطب دیگر، آفرینشی ساخته خواهد شد که آفرینشی راستین است، تنها به این دلیل که بین دو مرگ اجرا خواهد شد، مرگ ظاهری و مرگ واقعی، آنقدر شدید که این شکاف[1] را روشن می‌کند. ورقه‌های گذشته پایین می‌آیند و لایه‌های

1 Inerstice

واقعیت بالا می‌روند، در آغوش‌های متقابلی که درخشش‌های زندگی‌اند: آنچه رنه «احساس» یا «عشق» به‌منزله‌ی کارکرد روانی می‌خواند.

رنه همواره گفته که مکانیزم مغزی، کارکردِ روانی، و فرایند اندیشه برایش جالب است و اینکه عنصر راستین سینما نیز همین‌جاست. سینمایی که مغزی یا عقلانی‌ست ولی نه انتزاعی، زیرا آشکار است که تا چه حد احساس، عاطفه، یا شور شخصیت‌های اصلیِ مغز-جهان‌اند. مساله بیشتر بر سر دانستن این است که چه تفاوتی بین سینمای عقلانیِ «کلاسیک»، برای نمونه، سینمای آیزنشتاین و سینمای مدرن، برای نمونه، سینمای رنه، وجود دارد. زیرا آیزنشتاین پیشاپیش سینما را با فرایند اندیشه یکی می‌کرد؛ اندیشه چنانکه ضرورتاً در مغز گسترش می‌یابد، آنطور که ضرورتاً احساس یا شور را در لفاف می‌پیچد. سینمای عقلانی پیشاپیش کلِ مغزی بود که پاتوس و امر ارگانیک را گرد هم می‌آورد. اظهارنظرهای رنه می‌توانند به گفته‌های آیزنشتاین نزدیک شوند: فرایند مغزی به‌منزله‌ی ابژه و موتور سینما.[۲۸] بااین‌حال، چیزی تغییر کرده بود که بی‌تردید با دانشِ علمیِ مغز سر و کار داشت، اما از آن هم بیشتر با رابطه‌ی شخصی ما با مغز مربوط بود. در نتیجه آن سینمای عقلانی تغییر کرد، نه چون انضمامی‌تر شد (از همان آغاز انضمامی بود)، بلکه چون توأمان فهم‌مان از مغز و رابطه‌مان با مغز را تغییر داد. فهمِ «کلاسیک» در راستای دو محور بسط یافت؛ از یک طرف، یکپارچه‌سازی [انتگرال‌گیری] و تفاوت‌گذاری [مشتق‌گیری]، از طرف دیگر، هم‌پیوندی، از خلالِ هم‌جواری یا شباهت. اولین محور قانونِ مفهوم است: این محور حرکت را می‌سازد، همانطور که دائماً خودش را درون کلی یکپارچه می‌کند که بیانگرِ تغییرش است، و همانطور که بر حسبِ ابژه‌هایی که میان‌شان مستقر می‌شود دائماً از خودش متفاوت می‌شود. بدین‌ترتیب، این یکی‌شدن-متفاوت‌شدن حرکت را به‌منزله‌ی حرکت مفهوم تعریف می‌کند. دومین محور قانونِ تصویر است: شباهت و هم‌جواری شیوه‌ای را تعیین می‌کنند که در آن از تصویری به تصویر دیگر گذر می‌کنیم. بنا بر اصلِ جذب، این دو محور بر همدیگر میان‌بر می‌زنند تا به اینهمانیِ تصویر و مفهوم برسند: در واقع، مفهوم به‌منزله‌ی کل بدونِ بیرونی‌سازیِ خودش در توالی‌ای از تصاویرِ به‌هم‌پیوسته متفاوت نمی‌شود، و تصاویر هم بدونِ درونی‌شدن در یک مفهوم به‌منزله‌ی کلی که یکپارچه‌شان می‌کند به هم پیوند نمی‌یابند. ایدئالِ **دانش** به‌منزله‌ی تمامیتِ هماهنگی که این بازنماییِ کلاسیک را زنده نگه می‌دارد، از همین‌روست. حتی خصیصه‌ی اساساً گشوده‌ی کل با این مدل وفق نمی‌یابد؛ برعکس، چون خارجِ میدان نوعی پیوندپذیری را نشان می‌دهد که بسط می‌یابد و به ورای تصاویرِ داده‌شده می‌رود، اما همچنین کل متغیری را بیان می‌کند که توالی‌های بسط‌پذیرِ تصاویر را یکپارچه می‌سازد (دو جنبه‌ی خارجِ میدان). دیده‌ایم که چگونه آیزنشتاین، مثلِ یک هگلِ سینماتوگرافیک، سنتزِ عظیمِ این فهم را ارائه می‌داد: مارپیچ باز، با قیاس‌پذیری‌ها و جذب‌هایش. خودِ آیزنشتین آن مدل مغزی را که به سرتاسرِ سنتز جان می‌بخشید پنهان نمی‌کرد، و سینما را به هنرِ مغزی تمام‌عیار، به تک‌گوییِ درونی مغز-جهان بدل می‌کرد؛ «فرمِ مونتاژ اعاده‌ی قوانینِ فرایندِ اندیشه است، که به‌نوبه‌ی‌خود، واقعیتِ متحرک در جریانِ واپیچی را اعاده می‌کند.» چون مغز هم سامانِ عمودیِ یکپارچه‌شدن-متفاوت‌شدن و هم سامانِ افقیِ هم‌پیوندی بود. رابطه‌ی ما با مغز دیرزمانی این دو محور را پی می‌گرفت. یقیناً، برگسون (که با شوپنهاور، از فیلسوفانِ کمیابی بودند که فهمِ جدیدی از مغز پیشنهاد دادند) نوعی عنصرِ ژرفِ استحاله را

معرفی کرد: مغز اکنون فقط یک فُرجه[1]، یک خلاء بود، هیچ مگر یک خلاء، بینِ یک تحریک و یک پاسخ. اما، اهمیتِ این کشف هر چه باشد، این فرجه مقیّد می‌ماند به یک کلِ یکپارچه‌ساز که در آن تجسم می‌یافت، همچون هم‌پیوندی‌هایی که آنرا درمی‌نوردیدند.[۲۹] در عرصه‌ای باز هم دیگر، می‌توان گفت که زبان‌شناسی مدلِ مغزی کلاسیک را حفظ می‌کرد، چه از نظرگاهِ استعاره و مجاز [مرسل] (شباهت‌ـهمجواری) و چه از نظرگاهِ حیث همنشینی و جانشینی (یکپارچه‌شدن‌ـمتفاوت‌شدن).[۳۰]

دانشِ علمیِ مغز متحول شده و یک بازآراییِ عام را به انجام رسانده است. این موقعیت آنقدر پیچیده است که از یک گسست صحبت نخواهیم کرد، بلکه در عوض باید از جهت‌گیری‌های جدیدی بگوییم که در نهایت فقط اثرِ گسست از تصویرِ کلاسیک را تولید می‌کنند. اما شاید رابطه‌ی خاصِ ما با مغز نیز همزمان، و به نوبه‌ی خودش، مستقل از علم، تغییر کرده، و گسست از رابطه‌ی قدیمی را به انجام رسانده است. از یک طرف، فرایندِ ارگانیکِ یکپارچه‌سازی و تفاوت‌گذاری بیش‌ازپیش اشاره داشت به سطوحِ نسبیِ درونی‌بودن و بیرونی‌بودن، و از خلال‌شان، به خارج و داخلِ مطلق، آن‌هم در تماسی مکان‌شناختی: این بود کشفِ یک فضای مغزی مکان‌شناختی، که از خلالِ میانه یا محیط‌های نسبی گذر می‌کرد تا به هم‌حضوریِ یک درونِ ژرف‌تر از هر میانه‌ی درونی، و به یک خارجِ دورتر از هر میانه‌ی بیرونی دست یابد.[۳۱] از سوی دیگر، فرایندِ هم‌پیوندی به‌نحوی‌فزاینده رویاروی برش‌ها در شبکه‌ی پیوسته‌ی مغز می‌ایستاد؛ همه‌جا خُردشکاف‌ها[2] در کار بودند که به‌سادگی همان خلاء‌هایی نبودند که می‌شد ازشان عبور کرد، بلکه مکانیزم‌های تصادفی بودند که در هر لحظه بین ارسال و دریافتِ یک پیامِ تداعی‌گر[هم‌پیوند] وارد می‌شدند: این بود کشفِ یک فضای مغزی احتمالاتی یا نیمه‌اتفاقی، «سیستمی غیرقطعی».[۳۲] شاید از خلالِ همین دو وجه است که می‌توان مغز را سیستمِ بی‌مرکزشده تعریف کرد.[۳۳] و بی‌شک تحت تاثیرِ علم نیست که رابطه‌مان با مغز تغییر کرده، احتمالا برعکسش بود، ابتدا رابطه‌ی ما با مغز تغییر کرد، که این هم خود به‌نحوی مبهم و گنگ علم را هدایت می‌کرد. روان‌شناسی خیلی از رابطه‌ی زیسته با مغز، از بدنی زیسته گفته است، اما درباره‌ی یک مغزِ زیسته حرفِ چندانی ندارد. رابطه‌ی زیسته‌ی ما با مغز بیش‌ازپیش شکننده می‌شود، هر چه کمتر «اقلیدسی» می‌شود و از خلالِ مرگ‌های مغزیِ کوچک پیش می‌رود. مغز به مساله یا بیماریِ ما، به شورمان، نه اربابی‌مان، بلکه به راه‌حل یا تصمیم‌مان بدل می‌شود. ما از آرتو تقلید نمی‌کنیم، بلکه آرتو چیزی درباره‌ی مغز گفت و طوری آنرا زیست که دغدغه‌ی همه‌ی ماست: اینکه «شاخک‌های مغز رو به امر نامرئی چرخیده‌اند»، اینکه «مغز توانایی از سرگیریِ رستخیز از مرگ را دارد».

دیگر به یک کل به‌منزله‌ی درونیتِ اندیشه باوری نداریم ــ حتی یک کلِ گشوده؛ ما به نیرویی از خارج باور داریم که خودش را تهی می‌کند، ما را می‌قاپد و داخل را جذب می‌کند. دیگر باوری به هم‌پیوندیِ تصاویر نداریم ــ حتی به خلاء‌های ازهم‌گذرنده؛ ما به گسست‌هایی باور داریم که ارزشی مطلق را به خود می‌گیرند و هرگونه هم‌پیوندی را تابع خود می‌کنند. این نه انتزاع، بل دو جنبه‌ای‌ست که سینمای «عقلانیِ» جدید را تعریف

1 inreval/ecart

2 Micro-fentes

می‌کنند، و مثال‌هایش را خصوصاً نزد تِشینه و بنوآ ژاکو می‌توان یافت؛ که هر دو می‌توانند فروپاشیِ حسی-حرکتی را اختیار کنند که بر روی‌اش سینمای مدرن با همان تعبیر ساخته هم می‌شود. اما آنها خودشان را از سینمای بدن‌ها متمایز می‌کنند زیرا برای‌شان (همانطور که برای رنه) این مغز است که ابتدا به حالات فرمان می‌دهد. مغز همه‌ی هم‌پیوندی‌ها[تداعی‌ها]ی درونی را قطع می‌کند یا می‌گریزاند؛ مغز خارج‌ای ورای هر جهانِ بیرونی را فرامی‌خواند. در تشینه تصاویرِ هم‌پیوند روی پنجره‌ها می‌لغزند و می‌گریزند، و جریان‌هایی را پی می‌گیرند که شخصیت باید برگردد تا به خارج‌ای که او را فرامی‌خواند رو بیاورد، اما خارج‌ای که شخصیت احتمالاً نمی‌تواند به آن بپیوندد (قایق در باروکو، و بعد هتل آمریکایی‌ها[1]).[۳۴] در ژاکو، برعکس، این کارکردِ تحت‌اللفظی‌بودنِ تصویر است (مسطح، حشوها و همانگویی‌ها) که هم‌پیوندی‌ها را فروخواهد پاشید، تا بی‌نهایتِ تفسیری را که تنها حدش یک خارجِ مطلق است به جای‌شان بنشاند (قاتلِ موسیقیدان، کودکان گنجه [پلاکارد][2]).[۳۵] در هر دو مورد، این سینما ملهم از مضامینِ نوروانکاوانه است: به من یک لغزش بدهید (لغزش)، همان کنشی را که کم دارم، و من مغز را بازسازی خواهم کرد. تصاویرِ مغزی نو با یک ساختار مکان‌شناختیِ خارج و داخل، و با شخصیتی اتفاقی در هر مرحله‌ی پیوستارها یا وساطت‌ها تعریف می‌شوند.

رمانِ عظیمِ متناظر [با شرح بالا]، پترزبورگِ آندره بیلی است. این شاهکار در یک ذهن‌کره تکامل می‌یابد، آنجاکه دالانی درونِ مغز کَنده و حفر می‌شود، تا با خلائی کیهانی ارتباط بگیرد. ذهن‌کره نه دیگر با تمامیت‌سازی، بلکه با کاربستِ داخل بر خارج، با کاربستِ این دو سویه‌ی یک غشاء عمل می‌کند (بمبِ داخل و بمبِ خارج، در شکم و در خانه). این رمان دیگر نه از خلالِ پیوستار تصاویر، بلکه از خلالِ تکه‌های دوباره‌متصل‌شده‌ی مدام عمل می‌کند (پدیداریِ شیطانیِ دومینوی قرمز). رمان ساخت‌گرا به‌منزله‌ی «بازیِ مغزی» اینگونه است.[۳۶] به نظر می‌رسد رنه به بیلی نزدیک باشد چون رنه سینما را به بازیِ مغزی تمام‌عیار بدل می‌کند: بمبِ ارگانیک-کیهانیِ مشیت الهی و قطعه‌وارگی‌ها از خلالِ استحاله‌ی ورقه‌ها در دوستت دارم دوستت دارم از همین‌روست. قهرمان به دقیقه‌ای از گذشته‌اش بازگردانده می‌شود، اما این گذشته دائماً در سکانس‌ها[توالی‌ها]ی متغیر، از خلالِ نسخه‌های بعدی بازمتصل می‌شود. یا دیگربار، شهر شبح‌آسا، همچون جهان و مغز، بولونی و به همان اندازه پترزبورگ. این فضایی توأمان مکان‌شناختی و احتمالاتی‌ست. از این حیث، می‌توانیم به تفاوتِ عظیمِ بینِ سینمای کلاسیک و سینمای مدرن برگردیم. سینمای معروف به کلاسیک بیش از همه از خلال پیوستارِ تصاویر عمل می‌کند و برش‌ها را تابعِ این پیوستار می‌کند. در قیاسِ ریاضیاتی، برش‌هایی که به دو سری از تصاویر تقسیم می‌شوند عقلانی‌اند، بدین‌معنا که آنها یا آخرین تصویرِ سری اول را می‌سازند، یا تصویرِ اولِ سری دوم را. این مساله‌ی «دیزالو» در فرم‌های مختلفش است. اما حتی وقتی یک برشِ نوریِ محض وجود دارد، و به‌علاوه، وقتی پیوستگیِ کاذب در کار است، برشی نوری و پیوستگیِ کاذب به‌منزله‌ی حفره‌های ساده[بسیط] عمل می‌کنند، به‌عبارتی، به‌منزله‌ی خلاءهایی همچنان محرک [رانش‌گر] عمل می‌کنند که تصاویرِ متصل‌شده باید از آن بگذرند. کوتاه آنکه، برش‌های عقلانی همواره نسبت‌های

1 L'hotel des Ameiriques

2 Les enfants du placard, L'assassin musicien

سنجش‌پذیر[قیاس‌پذیر] بین سری‌های تصاویر را تعیین می‌کنند و به‌موجب آن سرتاسرِ سیستمِ ریتمیک و هارمونیِ سیمای کلاسیک را می‌سازند، آن‌هم درست همان زمانی که تصاویرِ هم‌پیوندشده را در یک تمامیتِ همواره‌گشوده یکپارچه می‌کنند. بدین‌قرار، زمان در اینجا اساساً ابژه‌ی یک بازنماییِ غیرمستقیم است، آن‌هم بنا بر نسبت‌های سنجش‌پذیر و برش‌های عقلانی که سکانس [توالی] یا پیوستارِ تصویر ــ حرکت‌ها را سازماندهی می‌کند. نقطه‌ی اوج این فهمِ شکوهمند در نظریه و عمل آیزنشتاین است.[۳۷] اکنون سینمای مدرن می‌تواند با سینمای قدیم ارتباط برقرار کند، و تمایزِ بینِ این دو می‌تواند بسیار نسبی باشد. هرچند، این سینما به‌نحوی‌ایدئال با یک وارونگی تعریف خواهد شد آنجاکه تصویر ازهم‌منفصل‌شده است، و قطع/برش رفته‌رفته اهمیتی فی‌نفسه می‌یابد. برش یا درز، بینِ دو سری از تصاویر، دیگر جزء یکی از این دو سری نیست: این برش یا شکاف هم‌ارزِ یک برشِ غیرعقلانی‌ست که نسبت‌های سنجش‌ناپذیرِ بینِ تصاویر را تعیین می‌کند. از اینرو، دیگر حفره‌ای نیست که تصاویرِ به‌هم‌پیوندیافته بخواهند از آن گذر کنند؛ تصاویر یقیناً به تصادف وانهاده نشده‌اند، بلکه تنها بازپیوستارها مقیّد به برش می‌شوند به‌جای‌آنکه برش‌ها مقیّد به پیوستار بشوند. همانطور که در دوستت دارم دوستت دارم می‌بینیم، بازگشت به تصویری یکسان در کار است، ولی گرفتار در یک سری جدید. سرانجام، دیگر نه هیچ برش عقلانی، بلکه تنها برش‌های غیرعقلانی در کارند. از همین‌رو، دیگر نه هم‌پیوندی از خلالِ استعاره یا مجاز مرسل، بلکه بازپیوستار بر تصویرِ تحت‌اللفظی در کار است؛ دیگر نه پیوستارِ تصاویرِ به‌هم‌پیوندیافته، بلکه تنها بازپیوستارهای تصاویرِ مستقل وجود دارد. به‌جای یک تصویر پس از تصویری دیگر، یک تصویر به‌اضافه‌ی تصویری دیگر وجود دارد، و هر نما در نسبت با قاب‌بندیِ نمای بعد قاب‌زدایی می‌شود.[۳۸] این ریزه‌کاری را در موردِ شیوه‌ی شکاف‌دار گدار دیدیم، و، به‌طور عام‌تری، این لفاف یا بسته‌بندیِ بازمتصل‌شده است که در برسون، در رنه، و در ژاکو و تشینه یافت می‌شود. این سرتاسر یک سیستمِ ریتمی جدید، و یک سینمای سریالی یا غیرتونال، و فهم جدیدی از مونتاژ است. برش اکنون می‌تواند بسط یابد و فی‌نفسه [یعنی بدون اتکا به دیگر برش‌ها]، به‌منزله‌ی صفحه‌نمایشِ سیاه، صفحه‌نمایشِ سفید و مشتقات و ترکیب‌های‌شان تجلی یابد: از همین‌روست تصویرِ آبیِ عظیمِ شب، آنجاکه پرها یا ذره‌های کوچک با سرعت‌های مختلف و در بازآرایش‌های متغیّر بال می‌زنند، که در عشق تا حد مرگ رنه دوباره‌ودوباره برمی‌گردد. اول آنکه، تصویرِ سینماتوگرافیک، نمایشِ مستقیمِ زمان می‌شود، آن‌هم بنا بر مناسباتِ غیرسنجش‌پذیر و برش‌های غیرعقلانی. دوم، این تصویر ـ زمان اندیشه را به تماس با یک نااندیشه، با امر فرانخواندنی، امر توضیح‌ناپذیر، امر تصمیم‌ناپذیر، امر سنجش‌ناپذیر وارد می‌کند. خارج یا وارونه‌ی تصاویر، به جای کل نشسته، آن‌هم درست همان زمانی که شکاف یا برش به‌جای هم‌پیوندی[تداعی] نشسته است.

حتی سینمای انتزاعی یا «تصویر [ذهنی] روشن‌بینانه» حاکی از تکوینی مشابه است. بنا بر یک دوره‌بندی مختصر، دوره‌ی اول دوره‌ی فیگورهای هندسی‌ست، که در تقاطعِ دو محور گیر افتاده، محوری عمودی که به یکپارچه‌سازی و تفاوت‌گذاریِ عناصرِ فهم‌پذیرشان می‌پردازد و محوری افقی که به پیوستارها و استحاله‌ها در یک ماده ـ حرکت می‌پردازد. از اینرو، یک زندگیِ ارگانیکِ توانمند این فیگور را از محوری به محور دیگر حفظ می‌کند، و گاه «تنشی» خطی مشابه با کاندینسکی به آن می‌بخشد (سمفونیِ مورب اثرِ اِگلینگ)، گاه انبساطی نقطه‌وار که به پل کله نزدیک‌تر است (ریتموس ۲۳ اثر ریختر). در دوره‌ی دوم، خط و نقطه از فیگور رها

می‌شوند، در همان زمان که زندگی از محورهای بازنمایی ارگانیک رها می‌شود: توان به یک زندگیِ غیرارگانیک گذر کرده است، که گاه یک نقشِ اسلیمی پیوسته را مستقیماً بر نوار فیلمی پی می‌گیرد که با آن تصاویر را با نقطه‌هاـبرش‌ها می‌کشد، و گاه با واداشتنِ نقطه به سوسوزدن [چشمک‌زدن، روشن‌خاموش‌کردن] بر خلاءِ نوارِ فیلمی تاریک، تصویر را ایجاد می‌کند. این همان سینمای بی‌دوربینِ مک‌لارن است، که رابطه‌ای جدید با صوت را ایجاب می‌کند، خواه در دور شو پروای مزاحم[1] یا تجربه‌ی کارگاهی روی صوتِ متحرک، یا خالی چشمک‌زن[2]. اما گرچه این عناصر پیشاپیش نقش مهمی داشتند، دوره‌ی سومی هم ظاهر می‌شود وقتی صفحه‌نمایشِ سیاه یا سفید نشانگرِ خارجِ همه‌ی تصاویر است، وقتی چشمک‌زدن‌ها[سوسوزدن‌ها] شکاف‌ها را همچون برش‌های غیرعقلانی تکثیر می‌کنند (چشمک‌زن اثر تونی کنراد)، وقتی حلقه‌ها با پیشروی‌شان بازپیوستارها را ایجاد می‌کنند (فیلمی که تا سطحِ کَره‌ی خالص پیش می‌رود اثر ژرژ لاندو). فیلم از این حیث فرایندِ فیلمی را ضبط نمی‌کند مگر با فرافکنی فرایندی مغزی. یک مغزِ چشمک‌زن، که حلقه‌ها را از نو به هم متصل می‌کند یا می‌آفریند ــ سینما همین است. لتریسم پیشاپیش گام بلندی در این راه برداشت، و بعد از دوره‌ی هندسی و دوره‌ی «حکاکی» نوعی سینمای انبساط بدونِ دوربین، و نیز بدونِ صفحه‌نمایش یا بدونِ نوار فیلم را اعلام کرد. هر چیزی می‌تواند یک صفحه‌نمایش باشد، بدنِ پروتاگونیست یا حتی بدن‌های تماشاگران؛ هر چیز می‌تواند به جای نوار فیلم بنشیند، در فیلمی نهفته/مجازی که اکنون تنها در سر، پشتِ مردمک‌ها، با منابعِ صوتی که به قدر لزوم از سالن سینما برگرفته شده‌اند. یک مرگِ مغزی برآشفته یا یک مغزِ جدید، که توأمانِ صفحه‌نمایش، نوارِ فیلم، و دوربین است، غشای هربارهٔ خارج و داخل؟[۳۹]

کوتاه آنکه، سه مولفه‌ی مغزی نقطه‌ـبرش، بازپیوستار و صفحه‌نمایشِ سیاه یا سفید هستند. برش اگر دیگر جزئی از این یا آن سری تصاویر را که تعیّن می‌بخشد شکل ندهد، تنها بازپیوستارهایی بر این یا آن سو در کار هستند. و اگر بزرگتر شود، اگر همه‌ی تصاویر را جذبِ خود کند، آنوقت به صفحه‌نمایش بدل می‌شود، همچون سطح تماسی مستقل از فاصله، هم‌حضوری یا کاربردِ سیاه و سفید، هم‌حضوری یا کاربردِ پوزیتیو و نگاتیو، مکان و وارونه‌اش، پر و خالی، گذشته و آینده، مغز و کیهان، داخل و خارج. این سه وجهِ مکان‌شناختی، احتمالاتی، و غیرعقلانی تصویرِ جدید اندیشه را می‌سازند. هر وجه به‌سادگی از دیگر وجوه منتج می‌شود و با وجوهِ دیگر به یک چرخه شکل می‌دهد: ذهن‌کُره.

۳

رنه و اشتراب‌ها بی‌شک بزرگترین فیلمسازانِ سیاسی در غرب، در سینمای مدرن‌اند. اما شگفتا که این از خلال حضورِ مردم نیست. برعکس، به خاطرِ آنست که آنها می‌دانند چطور اینرا نشان دهند که مردم همان

1 Begone Dull Care

2 Blinkity blank

چیزی‌ست که گمشده، همان‌چه آنجا نیست. نسبتِ رنه در جنگ تمام شد[1]، با اسپانیایی که دیده نخواهد شد، از همین‌روست: آیا مردم در کمیته‌ی مرکزیِ قدیم در کنارِ تروریست‌های جوان می‌ایستند یا در کنارِ میلیتانتِ خسته؟ و از اینروست مردمِ آلمان در آشتی‌نیافتگان[2] اشتراب‌ها: در کشوری که انقلاب‌هایش ضایع شده‌اند و تحتِ استیلای بیسمارک و هیتلر ساخته شده تا دیگر بار تجزیه شود، آیا هرگز یک مردم آلمانی در کار بوده است؟ این اولین تفاوتِ بزرگ بین سینمای کلاسیک و مدرن است. زیرا در سینمای کلاسیک، مردم آنجایند، حتی اگر ستمدیده، فریب‌خورده، به‌انقیاددرآمده باشند، حتی اگر نابینا یا ناآگاه باشند. سینمای شوروی مثال خوبی است: در آیزنشتاین مردم همیشه حاضرند، آیزنشتاینی که در خط عمومی (قدیم و جدید)، آنها را در حالِ اجرای خیزشی کیفی نشان می‌دهد، یا در ایوان مخوف، مردم را تا لبه‌ای پیش بُرده که به کنترل تزار درآمده‌اند؛ و در پودوفکین، در هر وهله، پیشرفتِ مشخصی از آگاهی در کار است که یعنی مردم پیشاپیش وجودی نهفته در فرایند فعلیت‌یافتن دارند؛ و در وِرتوف و داوژنکو، به دو شیوه‌ی متفاوت، نوعی هم‌رایی در کار است که مردمان متفاوت را به یک هم‌جوشی فرامی‌خواند که آینده از آن سر بر می‌آورد. هم‌رایی اما خصیصه‌ی سیاسیِ سینمای آمریکایی قبل و حینِ جنگ نیز هست: این بار، نه پیچش‌هاوچرخش‌های نزاع طبقاتی و رویارویی ایدئولوژی‌ها، بلکه بحران اقتصادی، نبرد علیه پیش‌داوری‌های اخلاقیاتی، سودجویان و عوام‌فریبان هستند که آگاهیِ یک مردم را در پایین‌ترین نقطه‌ی بدشانسی‌شان و همانقدر در نقطه‌ی اوجِ امیدشان مشخص می‌کند (هم‌راییِ کینگ ویدور، کاپرا، یا فورد، زیرا این مساله همانقدر از وسترن درمی‌گذرد که از درام اجتماعی، که هر دو به وجودِ یک مردم، در محنت‌هایش و همانقدر در شیوه‌های بازیابی و بازکشفش گواهی می‌دهند)[۴۰] در سینمای آمریکا و شوروی، مردم پیشاپیش حاضرند، مردم واقعی پیش از آنکه بالفعل شوند، مردم ایدئال بی‌آنکه انتزاعی باشند. اینکه سینما، به‌عنوان هنرِ توده‌ها، می‌تواند عالی‌ترین هنر انقلابی یا دموکراتیک باشد، هنری که از توده‌ها سوژه‌ای راستین می‌سازد، از همین‌جا می‌آید. اما عواملِ بس‌بسیاری بنای آنرا دارند تا با این باور سازش کنند: ظهورِ هیتلر، که نه توده‌هایی که سوژه می‌شوند بلکه توده‌های منقاد را به‌عنوان ابژه به سینما داد؛ استالینیسم، که وحدتِ استبدادیِ یک حزب را به‌جای هم‌راییِ مردمان نشاند؛ تجزیه‌ی مردم آمریکایی، که دیگر نه می‌توانستند باور کنند که هم‌جوشیِ گذشته‌ی مردمان باشند نه تخمِ مردمی در راه (این نووسترن بود که برای اولین بار این تجزیه را نشان داد). کوتاه آنکه، اگر سینمای سیاسیِ مدرنی در کار باشد، این سینما بر این مبنا استوار است: دیگر مردمی وجود ندارد، یا هنوز وجود ندارد... مردم گمشده‌اند.

بی‌شک این حقیقت برای غرب هم معتبر بود، اما مولفان بسیار کمی آنرا کشف کردند، زیرا به‌دستِ مکانیزم‌های قدرت و سیستم‌های اکثریتی پنهان شده بود. از سوی دیگر، این حقیقت در جهان سوم مطلقاً آشکار بود، آنجاکه ملت‌های ستمدیده و استثمارشده در وضعیتِ اقلیت‌های دائمی، در بحرانِ هویتِ جمعی باقی ماندند. جهان سوم و اقلیت‌ها مولفانی را به وجود آوردند که در نسبت با ملت‌شان و موقعیتِ شخصی‌شان در آن ملت در وضعیتی خواهند بود که بگویند: مردم همان چیزی‌ست که گمشده. کافکا و کله اولین کسانی

1 La Guerre est finie

2 unreconciled

بودند که این نکته را صراحتاً اعلام کردند. اولی گفت ادبیات‌های اقلی [مینور، خرد، کوچک]، «در ملت‌های کوچک»، باید یک «آگاهیِ ملی» را تکمیل کنند که اغلب راکد و بی‌کنش است و همواره در فرایندِ ازهم‌پاشیدن قرار دارد؛ همچنین باید رسالت‌های جمعیرا در غیاب یک مردم به انجام رساند؛ دومی گفت که نقاشی برای گردآوردنِ همه‌ی اجزای «اثرِ عظیم»اش به یک «نیروی نهایی» احتیاج دارد، یعنی به مردمی همچنان‌گم‌شده.[۴۱] این بیش از هر چیز برای سینما به‌منزله‌ی هنرِ توده‌ای صادق است. گاهی فیلمسازِ جهان سوم خودش را در برابرِ عامه‌ای بی‌سواد می‌یابد که در باتلاق سریال‌های آمریکایی، مصری یا هندی، و فیلم‌های کاراته‌ای فرو رفته‌اند، و او باید از این‌همه گذر کند، همین ماده‌خام است که او باید رویش کار کند تا عناصر مردمی را که همچنان وجود ندارند[گمشده‌اند] از آن استخراج کند (لینو بروکا). گاهی فیلمسازِ اقلیتی خود را در همان تنگنایی می‌یابد که کافکا توصیف کرد: ناممکنیِ «ننوشتن»، ناممکنیِ نوشتن به زبانِ مسلط، ناممکنیِ نوشتن به گونه‌ای متفاوت (پیر پرو در سرزمینی بی‌معنا[بی‌عقل‌سلیم][1] با این موقعیت مواجه شد، ناممکنیِ سخن‌نگفتن، ناممکنیِ سخن‌گفتن به زبانی غیر از انگلیسی، ناممکنیِ انگلیسی‌سخن‌گفتن، ناممکنیِ اقامت در فرانسه به‌قصدِ فرانسه‌سخن‌گفتن...)، و از خلالِ همین وضعیتِ بحران است که او باید گذر کند، همین بحران است که او باید حل[گره‌گشایی] کند. این اذعان به مردمی که گمشده‌اند یکجور کناره‌گیری از سینمای سیاسی نیست، بلکه برعکس، مبنای جدیدی‌ست که سینمای سیاسی در جهان سوم و برای اقلیت‌ها بر آن استوار می‌شود. هنر، و خصوصاً هنرِ سینماتوگرافیک، باید در این رسالت مشارکت کند: نه مخاطب‌قراردادنِ مردمی که فرض می‌شود پیشاپیش آنجایند، بلکه مشارکت در ابداعِ یک مردم. لحظه‌ای که ارباب و استعمارگر ادعا می‌کنند «هرگز مردمی اینجا نبوده‌اند»، [در همان لحظه] مردمِ گمشده یک شُدن است، آنها خودشان را در شهرک‌ها و اردوگاه‌های آلونک‌نشین یا در گتوها ابداع می‌کنند، یعنی در شرایط جدیدِ پیکاری که یک هنر ضرورتاً سیاسی باید در آن مشارکت کند.

یک تفاوتِ بزرگِ دوم بین سینمای سیاسیِ مدرن و کلاسیک وجود دارد، که به رابطه‌ی بینِ امر سیاسی و امر خصوصی می‌پردازد. کافکا اشاره کرد که ادبیات‌های «اکثری»[ماژور، کلان، بزرگ] همواره مرزی هرچند سیّال را بین امر سیاسی و امر خصوصی حفظ می‌کنند درحالی‌که در ادبیات اقلّی کاروبارِ خصوصی بلاواسطه سیاسی بود و «حکمِ مرگ و زندگی را داشت». و راست است که در ملت‌های بزرگ خانواده، زوج، و خودِ فرد مشغولِ کسب‌وکار خاص خودشان‌اند حتی اگر این کاروبار ضرورتاً تناقضات و مشکلاتِ اجتماعی را بیان کند یا مستقیماً از اثرشان رنج بکشد. عنصر خصوصی از همین‌رو می‌تواند به مکانِ آگاه‌شدن بدل شود، تا آنجاکه به علت‌های اصلی بازمی‌گردد، یا «ابژه»ای را که بیان می‌کند فاش می‌سازد. بدین‌معنا، سینمای کلاسیک دائماً این مرز را حفظ کرده است، مرزی که همبستگیِ امر سیاسی و امر خصوصی را مشخص کرده، و با وساطتِ یک آگاهی، به گذار از یک نیروی اجتماعی به نیروی اجتماعیِ دیگر، از یک موضع سیاسی به موضع سیاسی دیگر مجال داده است: مادر اثر پودفکین هدفِ راستین پسرش را در مبارزه می‌یابد و از آن حمایت می‌کند؛ در خوشه‌های خشمِ فورد این مادر است که تا حد مشخصی آشکارا می‌بیند، و وقتی شرایط عوض می‌شود پسر

1 un pays sans bon sens

تسلایش می‌دهد. این دیگر مسأله‌ی سینمای سیاسیِ مدرن نیست، آنجاکه هیچ مرزی برای تضمینِ حداقلِ فاصله یا حداقلِ تکامل باقی نمی‌ماند: کاروبار خصوصی بلاواسطه با امر اجتماعی ــ یا سیاسی ــ درمی‌آمیزد. در راه اثر یلماز گونی دودمان‌های خانوادگی به شبکه‌ای از وصلت‌ها شکل می‌دهند، بافتی از روابطی چنان صمیمانه که در آن یک شخصیت باید با همسرِ برادرِ مرده‌اش ازدواج کند و شخصیتی دیگر باید به دوردست‌ها به‌دنبالِ همسرِ گناهکارش برود، از صحرای برفی بگذرد، تا او را در جایی که باید باشد به باد تنبیه بگیرد؛ و در رمه همچون در راه، پیشروترین قهرمان از ابتدا محکوم به مرگ است. می‌توان گفت این مساله‌ی خانواده‌های روستاییِ کهن است. اما در واقع، مهم این است که دیگر هیچ «خط عمومیِ» تکوین از قدیم به جدید، یا «خط عمومیِ» انقلاب که جهش از یکی به دیگری را تولید کند در کار نیست. در عوض، چنانچه در سینمای آمریکای جنوبی می‌بینیم، نوعی هم‌جواری یا درهم‌نشتیِ قدیم و جدید در کار است که «یکجور پوچی به وجود می‌آورد»، که «فرمِ انحراف[کج‌راهه]» اختیار می‌کند.[۴۲] هم‌بودی تا حد پوچیِ وهله‌های اجتماعیِ بسیار متفاوت به جای هم‌بستگیِ امر سیاسی و امر خصوصی می‌نشیند. از این حیث است که در کارِ گلوبر روشا، اسطوره‌های مردم، پیامبرسالاری و یاغی‌گری، قرینه‌ی باستانیِ خشونتِ کاپیتالیستی‌اند، انگار مردم به خاطرِ نیاز به پرستش و بت‌سازی خشونتی را که از جایی دیگر از آن رنج می‌برند علیه خودشان برگردانده و افزایش داده باشند (خدای سیاه و شیطان سفید). کسبِ آگاهی روا دانسته نمی‌شود ــ خواه چون در بلاتکلیفی اتفاق می‌افتد، آنطور که در روشنفکران، خواه چون درون یک گودال متراکم می‌شود، آنطور که در موردِ آنتونیو داس مورتس می‌بینیم ــ و تنها قادر است همجواریِ دو خشونت و استمرار یکی به دست دیگری را دریابد.

پس چپ چیست؟ بزرگترین سینمای «آجیپ‌پراپ [آشوب‌انگیز]»ی که تاکنون ساخته شده است: این سینمای آجیپ‌پراپ دیگر نتیجه‌ی نوعی آگاه‌شدن نیست، بلکه نشاندنِ همه‌چیز در یکجور خلسه را شامل می‌شود، مردم و اربابان‌شان، و خودِ دوربین، همه‌چیز را به یک وضعیتِ انحراف هل می‌دهند، تا خشونت‌ها را همرسانی کند و به‌همان‌اندازه باعثِ گذرِ کاروبارِ خصوصی به امر سیاسی، و گذرِ کاروبارِ سیاسی به امر خصوصی شود (زمین در خلسه[1]). جنبه‌ی بسیار ویژه‌ای که نقدِ اسطوره نزد روشا پذیرفت از همین‌روست: نه مساله‌ی تحلیلِ اسطوره به‌قصدِ کشفِ معنا یا ساختار کهن، بلکه مساله‌ی پیونددادنِ اسطوره‌ی کهن به وضعیتِ رانه‌ها در جامعه‌ای مطلقاً معاصر، گرسنگی، تشنگی، سکسوالیته، قدرت، مرگ، پرستش. در آسیا، در کارِ بروکا، نیز می‌توانیم بی‌واسطگیِ رانه‌ی سبعانه و خشونتِ اجتماعی نهفته در زیرِ اسطوره را بیابیم، زیرا اولی دیگر آنقدر «طبیعی» نیست که دومی «فرهنگی»ست.[۴۳] یک بالفعلِ زیسته که توأمان به ناممکنیِ زیستن اشاره دارد می‌تواند به شیوه‌های دیگر از اسطوره استخراج شود، اما به ساختِ ابژه‌ی جدیدِ سینمای سیاسی ادامه دهد: به‌خلسه‌انداختن، به‌بحران‌انداختن. در پیر پرو، مساله بر سر وضعیتِ بحران و نه خلسه است. مساله‌ی جستجوهای لجوجانه و نه رانه‌های سبعانه در میان است. هرچند، درخواستِ منحرف نزدِ نیای فرانسوی (حکمرانیِ روز، سرزمینی بی‌معنا، یک کِبِکی در بروتانی بود[2]) به شیوه‌ی خاص خودش، در زیرِ اسطوره‌ی

1 earth entranced

2 Le regne du jour, un pays sans bon sens, c'etait un Quebecois en bretagne

خاستگاه‌ها، به غیابِ مرز میانِ امر خصوصی و امر سیاسی گواهی می‌دهد، اما همچنین گواهِ ناممکنیِ زیستن در این شرایط برای شخصِ استعمارشده‌ای‌ست که از هر سو در مقابلِ بن‌بستی ایستاده است.[۴۴] انگار سینمای سیاسی مدرن دیگر مثل سینمای کلاسیک نه بنا بر امکانِ تکوین و انقلاب، بلکه به سبکِ کافکا بر پایه‌ی ناممکنی‌ها ساخته شده است: امر تاب‌نیاوردنی. مولفانِ غربی نمی‌توانند خودشان را از شر این تنگنا برهانند، مگر آنکه به مردم مقوایی و انقلاب‌های کاغذی راضی شوند: این وضعیتی‌ست که از ژان کُمُلی یک فیلمسازِ سیاسیِ راستین می‌سازد وقتی ناممکنیِ مضاعفی را ابژه‌اش می‌گیرد، ناممکنیِ شکل‌دادن به یک گروه و ناممکنیِ شکل‌ندادن به یک گروه، «ناممکنیِ گریختن از گروه و ناممکنیِ ارضاشدن با گروه» (شبحِ سرخ[۱]).[۴۵]

اگر مردم گمشده‌اند، اگر دیگر آگاهی، تکوین یا انقلاب وجود ندارد، این شاکله‌ی وارونگی‌ست که خودش ناممکن می‌شود. دیگر فتح قدرت به دستِ یک پرولتاریا، یا توسط مردم متحد یا یگانه در کار نخواهد بود. بهترین فیلمسازانِ جهان سوم زمانی به این ایده باور داشتند: [چه]گوارائیسمِ روشا، [جمال‌عبدالـ]ناصریسمِ یوسف شاهین، قدرت‌گراییِ سیاهِ سینمای سیاهپوستانِ آمریکایی. اما این‌همه چشم‌اندازی بود که این مولفان از خلالش هنوز می‌توانستند در فهمِ کلاسیک مشارکت کنند، همان گذارهای بس‌آهسته، درک‌ناپذیر، و دشوار برای آنکه جایشان آشکارا تعیین شود. ناقوسِ مرگِ آگاه‌شدن آگاهی به این بود که هیچ مردمی آنجا نبودند، بلکه چندین مردم، بی‌نهایت مردم وجود داشتند، که به خاطرِ مساله‌ی تغییر باقی می‌ماندند تا متحد شوند، یا نباید متحد می‌شدند. بدین‌شیوه است که سینمای جهانِ سوم سینمای اقلیت‌هاست، زیرا مردم تنها در وضعیتِ اقلیتی وجود دارند، و اصلاً به همین دلیل است که گمشده‌اند. در اقلیت‌هاست که کاروبار خصوصی بی‌واسطه سیاسی است. سینمای سیاسیِ مدرن با تصدیقِ خطای امتزاج‌ها یا یکی‌سازی‌ها که نوعی یکپارچگیِ مستبدانه را بازآفرینی نکرده و علیه مردم برنگشته، این تکه‌پارگی، این گسیختگی را آفریده است. تفاوتِ سومِ سینمای سیاسی مدرن و سینمای کلاسیک همین است. بعد از دهه‌ی هفتاد سینمای سیاهانِ آمریکایی به گتوها، به این سویه‌ی یک آگاهی بازمی‌گردد و، عوضِ نشاندنِ تصویری مثبت از سیاهان به‌جای تصویری منفی از ایشان، سنخ‌ها و «شخصیت»ها را تکثیر می‌کند و هر بار تنها بخش کوچکی از تصویر را می‌آفریند یا بازمی‌آفریند که دیگر نه به پیوستاری از کنش‌ها، بلکه به وضعیت‌های فروپاشیده‌ی هیجانات یا رانه‌ها مرتبط می‌شود که در تصاویر و اصواتِ ناب مجالِ بیان می‌یابند: ویژگی سینمای سیاه اکنون با فرمِ جدیدی تعریف می‌شود، «تنازعی که باید به خودِ مدیوم نسبت داده شود» (شارل بورنه، رابرت گاردنر، هیل گریما، چارلز لین).[۴۶] در سبکی دیگر، این شیوه‌ی مبتنی بر ترکیب‌بندیِ یوسف شاهین در سینمای عرب است: چرا اسکندریه؟ کثرتی از خطوطِ در هم‌تنیده را از آغاز مهیا و آشکار می‌کند که یکی از این خطوط اصلِ اول است (ماجرای پسر) و دیگر خطوط باید آنقدر هل داده شوند تا خطِ اصلی را قطع کنند؛ حافظه هیچ جایی برای خط اصلی باقی نمی‌گذارد، و رشته‌های کثیری را پی می‌گیرد که به حمله‌ی قلبیِ مولف ختم می‌شود، که به‌صورتِ محکمه و حکمِ درونی، در قالبِ یک چرا من؟ تصور می‌شود، مگر آنجاکه رگ‌های داخلی در تماس بی‌واسطه با خطوطِ خارج‌اند. در کارِ شاهین، پرسشِ «چرا» ارزشی تماماً سینماتوگرافیک به خود می‌گیرد، درست همانطور که پرسشِ «چطور» در

1 L'ombre rouge

گدار. «چرا» مساله‌ی امر داخل است، مساله‌ی من [I]: زیرا اگر مردم گم‌شده‌اند، اگر دارند به اقلیت‌ها تجزیه می‌شوند، این من است که پیش‌ازهمه یک مردم است، مردمِ اتم‌هایم چنانکه کارملو بنه می‌گفت، مردمِ رگ‌هایم آنطور که شاهین می‌گفت (گریما، به‌نوبه‌ی خود می‌گوید کثرتی از «جنبش‌ها»ی سیاه وجود دارد، چون هر فیلمساز خودش یک جنبش است). «اما چرا؟» همچنین پرسشِ خارج است، پرسش جهان، پرسش مردمی که حین گم‌شدن خود را ابدع می‌کنند، که با پرسیدنِ سوالی از من که من از آنها پرسیده شانسی برای ابداع خود دارند: من-اسکندریه، اسکندریه-من. خیلی از فیلم‌های جهان سوم حافظه را فرامی‌خوانند، خواه به صورتی تلویحی خواه حتی در عنوان‌شان، برای فرجام جهان[برای جهانِ بعد][1] اثر پرو، حافظه از شاهین، حافظه‌ی بارورِ خلیفی. این نه حافظه‌ای روانشناختی به‌منزله‌ی قوه‌ی احضارِ خاطره‌هاست، نه حتی حافظه‌ای جمعی به‌منزله-ی حافظه‌ی مردمی موجود. چنانکه دیده‌ایم، این قوای غریبی‌ست که خارج و داخل را در تماسی بی‌واسطه قرار می‌دهد، کاروبارِ مردم و کاروبارِ خصوصی، مردمی که گمشده‌اند و منی که غایب است، یک غشاء، یک شدنِ مضاعف. کافکا از همین قدرتی می‌گوید که حافظه در ملت‌های کوچک می‌گیرد: «حافظه‌ی ملتی کوچک هیچ کمتر از حافظه‌ی ملتی بزرگ نیست، از همین‌روست که ماده‌خامِ موجود را در سطحی ژرف‌تر به کار می‌اندازد.» این حافظه، آنچه را که در اندازه کم دارد، در عمق و فاصله به دست می‌آورد. این حافظه دیگر نه روانشناختی‌ست نه جمعی، زیرا هر شخص «در سرزمینی کوچک» تنها سهم خودش را به ارث می‌برد، و هیچ هدفی جز همین سهم ندارد، حتی اگر نه از آن خبر داشته باشد و نه حفظش کند. همرسانیِ جهان و من در جهانی قطعه‌وار و در منی قطعه‌وار که دائماً با هم عوض می‌شوند. چنان است که گویی تمام حافظه‌ی جهان بر هر مردمِ ستمدیده نشانده شده، و تمام حافظه‌ی من در بحرانی ارگانیک دخیل می‌شود. رگ‌های مردمی که [خود] از آنهایم، یا مردمِ رگ‌هایم...

اما آیا این من همان منِ روشنفکرِ جهانِ سوم نیست که روشا و شاهین در بین دیگر فیلمسازان پرتره‌اش را اغلب ترسیم کرده‌اند، همان‌که از وضعیتِ استعمارشدگان می‌گسلد اما فقط با رفتن به طرفِ استعمارگر می‌تواند چنین کند، حتی اگر تنها از حیث زیباشناختی، و از خلالِ نفوذهای هنری باشد؟ کافکا به مسیری دیگر اشاره کرد، مسیر باریکی میانِ دو خطر: دقیقاً چون «استعدادهای بزرگ» یا افرادِ فرادست در ادبیات‌های اقلیت نادرند، مولف در وضعیتی نیست که گفته‌های فردی تولید کند که همچون داستان‌های ابداع‌شده باشند؛ اما همچنین، چون مردم گمشده‌اند، مولف در موقعیتِ تولیدِ گفته‌هایی قرار دارد که پیشاپیش جمعی‌اند، که همچون بذرهای مردمِ در راه‌اند و اثرِ سیاسی‌شان بی‌واسطه و گریزناپذیر است. مولف می‌تواند حاشیه‌ای‌شده باشد یا از اجتماعِ کمابیش بی‌سوادش جدا افتاده باشد؛ این شرایط بیش از همه او را در وضعیتی قرار می‌دهد که نیروهای بالقوه را بیان کند و در همان انزوایش یک عاملِ جمعیِ راستین باشد، یک خمیرمایه جمعی، یک کاتالیزور. آنچه کافکا برای ادبیات پیشنهاد می‌دهد برای سینما حتی معتبرتر است، تا آنجا که شرایطِ جمعی را از خلالِ خودش گرد می‌آورد. و این در واقع آخرین خصیصه‌ی یک سینمای سیاسیِ مدرن است. مولفِ سینما خودش را در پیشگاهِ مردمی می‌یابد که از نظرگاهِ فرهنگ به‌نحوی‌مضاعف استعمار شده‌اند: استعمارشده‌ی ماجراهایی

1 Pour La Suite Du Monde

که از جایی دیگر سرچشمه می‌گیرند، اما آنها همچنین بابتِ اساطیرِ خاص خودشان به موجودیت‌های غیرشخصی در خدمتِ استعمارگر بدل می‌شوند. پس مولف نه باید خود را قوم‌شناسِ مردمش کند، نه خودش قصه‌ای بسازد که یک داستانِ خصوصیِ دیگر باشد: زیرا هر قصه‌ی شخصی، همچون هر اسطوره‌ی غیرشخصی، در طرفِ «اربابان» است. به همین شیوه می‌بینیم روشا اساطیر را از درون ویران می‌کند، و پرو از هر قصه‌ای که یک مولف توان آفریدنش را دارد شانه خالی می‌کند. آنجا امکانِ مولفی بر جای می‌ماند که برای خود «وساطت‌کنندگان»ی فراهم می‌کند، به‌عبارتی، امکانِ اختیارکردنِ شخصیت‌های واقعی و نه خیالی، اما خودِ همین شخصیت‌ها را به وضعیتِ «خیال‌بافی»، به وضعیتِ «افسانه‌بافی»، و «قصه‌بافی» هل می‌دهد. مولف گامی به‌سوی شخصیت‌هایش برمی‌دارد، اما شخصیت‌ها هم گامی به سوی مولف برمی‌دارند: شدنِ مضاعف. قصه‌بافی نه یک اسطوره‌ی غیرشخصی‌ست، نه حتی قصه‌ای شخصی: قصه‌بافی کلامی در کنش[جریان] است، کنشی گفتاری که شخصیت از خلالش دائماً مرزی را که کاروبارِ خصوصی‌اش را از سیاست جدا می‌سازد رد می‌کند، مرزی که خودش گفته‌های جمعی تولید می‌کند.

[سرژ] دنی مشاهده می‌کرد که سینمای آفریقایی (اما این نکته در مورد کل سینمای جهان سوم هم صادق است)، آنطور که غرب دوست دارد، سینمایی نیست که برقصد، بل سینمایی است که صحبت می‌کند، سینمای کنشِ گفتاری. از همین‌روست که از قصه و قوم‌شناسی احتراز می‌کند. عثمان سمبن در شددو، قصه‌بافی‌ای را استخراج می‌کند که مبنای گفتارِ زنده است که آزادی و چرخشش را تضمین می‌کند و ارزشِ گفته‌ی جمعی را به آن می‌بخشد، و از همین‌رو، آنرا در مقابل اساطیرِ مستعمره‌نشینِ اسلامی می‌گذارد.[۴۷] آیا این پیشاپیش همان شیوه‌ی عملِ روشا روی اساطیرِ برزیل نبود؟ نقدِ درونیِ روشا ابتدا یک زمان حالِ زنده را از اسطوره استخراج می‌کند، که می‌تواند همچون امر تاب‌نیاوردنی و امر زیست‌ناپذیر باشد، همچون ناممکنیِ اکنون‌ـزیستن در «این» جامعه (خدای سیاه و شیطانِ سفید، زمین در خلسه)؛ سپس ناگزیر بود یک کنشِ گفتاری را از امر زیست‌ناپذیر غصب کند که نمی‌توان به سکوت‌شان واداشت، نوعی عملِ قصه‌بافی که نه نوعی بازگشت به اسطوره، بلکه یکجور تولیدِ گفتن‌های جمعی است که قادر است فلاکت را تا ایجابیتی غریب، تا ابداعِ یک مردم برکشد (آنتونیوس داس مورتس، شیر هفت سر دارد، سرهای بریده[۱]).[۴۸] خلسه، به‌خلسه‌افتادن‌ها، نوعی عبور، یکجور گذار، یا یک شدن است؛ این خلسه است که کنشِ گفتار را از خلالِ ایدئولوژیِ استعمارگر، اساطیرِ استعمارشدگان، و گفتمانِ روشنفکران ممکن می‌کند. مولف شرکا را در خلسه‌هایی فرو می‌برد تا در ابداعِ مردمش مشارکت کند، مردمی که به‌تنهایی می‌توانند یک جمع[آسامبل، تجمیع] را بسازند. دیگربار، شرکا در روشا به معنای دقیق کلمه واقعی نیستند، بلکه بازسازی می‌شوند (و نیز در سمبن، شرکا در داستانی که به قرنِ هفدهم برمی‌گردد بازسازی می‌شوند). در سرِ دیگر آمریکا، این پیر پرو است که به شخصیت‌های واقعی، به «وساطت‌گران»ش می‌پردازد تا از هر قصه‌ای جلوگیری کند، اما همچنین برای آنکه نقدِ اسطوره را به اجرا گذارد. پرو که با به‌بحران‌انداختن عمل می‌کند، کنشِ گفتاریِ قصه‌بافی را مجزا خواهد کرد، گاه به‌منزله‌ی مولدِ کنش (ابداعِ دوباره‌ی صیدِ خوک‌ماهی در برای فرجامِ جهان) گاه خودش را ابژه می‌گیرد

1 Antonio Das Mortes, The Lion Has Seven Heads, Severed Heads

(جستجوی نیاکان در چیرگی روز)، گاه باعثِ نوعی شبیه‌سازیِ آفرینشگر می‌شود (شکارِ گوزن در جانور درخشنده[1])، اما همواره به شیوه‌ای که خودِ قصه‌بافی حافظه و حافظه ابداعِ یک مردم باشد. احتمالاً همه‌چیز در کشورِ زمینِ بی‌درخت[2] به اوج خود می‌رسد، جایی که همه‌ی شیوه‌ها را یکجا گرد می‌آورد، یا برعکس، در سرزمینی بی‌معنا که همه‌شان را کمینه‌سازی می‌کند (زیرا، در اینجا، شخصیتِ واقعی بیشترین انزوا را دارد، و حتی نه به کِبِک، بلکه به اقلیت فرانسوی کوچکی در یک کشور انگلیسی‌زبان تعلق دارد، و از وپنی‌پگ به پاریسی خیز برمی‌دارد که برای آفریدنِ تعلقش به کِبِک و برای تولیدِ گفتنی جمعی برای آن بهتر است).[۴۹] نه اسطوره‌ی مردمی گذشته، بلکه قصه‌بافی مردمی در راه [مردمی که می‌آیند]. کنش‌ـگفتار باید خودش را به‌منزله‌ی یک زبانِ خارجی در زبان مسلط بیافریند، دقیقاً به‌قصد اینکه ناممکنیِ زیستن تحتِ سلطه را بیان کند. این شخصیت واقعی‌ست که وضعیتِ خصوصی‌اش را ترک می‌کند، درست همان زمان که مولف وضعیتِ انتزاعی‌اش را وامی‌نهد، تا بین این دو، بین چندین، به گفتن‌های کِبِک، درباره‌ی کِبِک، درباره‌ی آمریکا، درباره‌ی بریتانی و پاریس شکل دهد (گفتارِ آزاد غیرمستقیم). در ژان روش، در آفریقا، خلسه‌ی اربابان دیوانه[3]، در شدنی مضاعف بسط می‌یابد که از خلالش شخصیت‌های واقعی با قصه‌بافی به شخصیت‌های دیگری بدل می‌شوند، اما خودِ مولف نیز با تدارکِ شخصیت‌های واقعی چیزی دیگر می‌شود. اعتراض می‌شود که ژان روش تنها به‌دشواری می‌تواند مولفی جهان‌سومی در نظر آید، اما هیچ‌کس تا این حد برای به‌پروازدرآوردنِ غرب، برای گریزاندنِ خودش، برای گسستن از سینمای قوم‌شناسی و گفتنِ من، یک سیاه[4]، پیش نرفته است، آن‌هم در زمانی که سیاهان در سریال‌های آمریکایی در مجموعه‌های مُدِ روزِ پاریسی‌ها ایفای نقش می‌کنند. کنش‌ـگفتار چندین سر دارد، و اندک‌اندک عناصرِ مردمی در راه را به‌منزله‌ی گفتار آزادِ غیرمستقیمِ آفریقا درباره‌ی خودش، درباره‌ی آمریکا یا درباره‌ی پاریس می‌پروراند. به‌عنوانِ قاعده‌ای عام، سینمای جهان سوم این هدف را دارد: از خلال خلسه یا بحران یکجور سرهم‌بندی بسازد که شرکای واقعی را گرد آورد، تا باعث شود گفتن‌های جمعی را به‌عنوان پیش‌انگاشتِ مردمی گمشده تولید کند (و همانطور که کله می‌گوید، «بیش از این نمی‌توان کاری کرد»).

1 La Bete Lumineuse

2 Le Pays De La Terre Sans Arbres

3 Maitres Fous

4 Moi un noir

یادداشت‌ها:

[۱] این نئورئالیسم «بدونِ دوچرخه»ای است که آنتونیونی ابداع کرد: قیاس کنید با متن‌های نقل‌شده توسطِ لِیرُهُن، آنتونیونی، Segheres، ص‌ص. ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۰. هر آنچه بلانشو درباره‌ی خستگی و انتظار می‌گوید دقیقاً در موردِ آنتونیونی کاربست‌پذیر است. (گفتگوی بی‌پایان، مقدمه)

[۲] درباره‌ی همه‌ی این وجوهِ سینمای بِنه، نگاه کنید به تحلیلِ جامعِ ژان‌پل مانگانارو، در *Lumiere du cinema*، نورِ سینما، شماره‌ی ۹، نوامبر ۱۹۷۷.

[۳] دُمینیک نوگِز بر زمان واقعی و نابودیِ روایت‌مندی تاکید می‌ورزد (آینه‌ی زمان . . . . رابطه با زمان که به ورای داستان می‌رود»): در Le cinema en l'an 2000, Revue d'esthetique, Privat, p.15

[۴] درباره‌ی قطبِ جشن‌وارِ سینمای تجربی، ن.ک. پائولو بِرِتو، «L'eidetique et le ceremonial»، همان، ص‌ص. ۵۹-۶۱.

[۵] برشت، «موسیقی و ژست»، برشت درباره‌ی تئاتر: پیشرفتِ یک زیبایی‌شناسی، تر. جان ویلِت، لندن، ۱۹۷۸. رولن بارت شرحی عالی درباره‌ی این قطعه داده است («دیدرو، برشت، آیزنشتاین» در متن-موسیقی-تصویر، تر. استفان هیث، لندن، ۱۹۷۷، ص‌ص. ۶۹-۷۸):موضوعِ شهامت مادرانه می‌تواند جنگِ سی ساله، یا انکارِ جنگ به‌طورکل باشد، اما «ژست‌اش آنجا نیست»، بل «در کوریِ زنی پیشه‌ور است که خود را قادر به ارتزاق از جنگ می‌پندارد، در واقع، تنها بابتِ جنگ می‌میرد» (همان، ص. ۷۶)؛ این در «برهان انتقادی ژست» یا در «هماهنگیِ ژست‌ها» است. به گفته‌ی برشت، این نه یک جشن یا تشریفات (ژستِ تهی)، بل در عوض، جشن‌گرفتنِ «کنونی‌ترین، عوامانه‌ترین و معمولی‌ترین» حالت‌هاست. بارت همین نکته را توضیح می‌دهد: زنِ فروشگاه‌دار با ژست‌اش موثق‌بودنِ پول را بررسی می‌کند، که در برشت یا در آیزنشتاین عرضه می‌شود، «رونقی افراطی که شخصیتِ دیوان‌سالار در خطِ عمومی با آن اوراقِ رسمی‌اش را امضا می‌کند.» (همان، ص.۷۴).

[۶] کُمُلی، کایه دو سینما، شماره‌ی ۲۰۵، اکتبر ۱۹۶۸ (ن.ک. شرحِ سیلوی پیر). خودِ کاساواتیس می‌گوید که زندگی بسنده نیست: «نمایشی» [spectacle] لازم است، چون تنها نمایش آفرینش است: اما نمایش باید از شخصیت‌های زنده بیاید و نه برعکس.

[۷] یان لاردو آشکارا نسبت بین موج نو و بورلسک را توضیح داده است: «نسبت بدن با ابژه‌هایی که روی صحنه احاطه‌اش کرده‌اند، سری‌هایی از موانع تولید می‌کند که مسیر حرکتِ بازیگر متوالیاً رویاروی‌اش می‌ایستد، و به ماده‌خامِ زبانِ سینماتوگرافیک بدل می‌شود». او درباره‌ی نام کوچک، کارمن می‌گوید: برخوردِ مکررِ بدن‌های ناهمزمان که مانندِ شهاب‌سنگ‌ها به‌سویِ بدنی دیگر سوق یافته‌اند» (کایه‌دوسینما، شماره. ۳۵۵، ژانویه ۱۹۸۴).

[۸] خودِ عنوانِ قطعه‌ی برشت، «موسیقی و ژست»، برای اشاره به اینکه ژست نباید فقط اجتماعی باشد کافی است: ژست اگر عنصرِ اصلیِ تئاتری‌سازی باشد، هرگونه مولفه‌ی زیباشناختی، خصوصاً مولفه‌های موسیقایی، را هم شامل می‌شود.

[۹] ن.ک. مقالات مهمِ ژان-پیر بامبرگر، یکی درباره‌ی حرکتِ آهسته [اسلوموشن]، دیگری درباره‌ی نامِ کوچک کارمن (لیبراسیون، ۷ و ۸ نوامبر ۱۹۸۰، ۱۹ ژانویه ۱۹۸۴). در اولی، بامبرگر تجزیه‌ی حرکت بر حسبِ حالات را تحلیل می‌کند، اما همچنین ترکیبِ خطوطِ ملودیک بر حسبِ شخصیت‌ها، و نقشِ متناظرِ موسیقی را نیز. در دومی، او نسبت بین بدن و صوت را تحلیل می‌کند، و نیز نسبت بینِ ژستِ موسیقایی و حالتِ بدن را: « چگونه است نسبت بینِ به‌صدادرآوردنِ سیم‌های ویولون

و به‌صدادرآوردنِ بدن‌های هم‌آغوش، بینِ انحنای آرشه‌ی [یا کمانِ] حرکت آنطور که روی سیم کشیده می‌شود و بازوی نوازنده که به گردنی می‌پیچد، تا در وجود آید؟»

[۱۰] یا در عوض، این آلن فیلیپون است که از آ کرمن درباره‌ی حدِ سبک‌پردازیِ بدن‌ها و اطوار نزد وی سوال می‌کند. آ کرمن پاسخ می‌دهد، که از همان آغاز، او تسلطِ فنی داشت که خصوصاً در قاب‌بندی بسیار کامل بود. تسلط فنی ضرورتاً خوب نیست: چگونه می‌شود از «جدیتِ» سبک‌پردازی احتراز کرد؟ فیلیپون تکاملِ آ کرمن را در تمامِ یک شب، تحلیل می‌کند: ن.ک. کایه‌دوسینما، شماره ۳۴۱، نوامبر ۱۹۸۱، ص‌ص. ۱۹-۲۶.

[۱۱] سرژ دنی، کایه‌دوسینما، شماره‌ی ۳۰۶، دسامبر ۱۹۷۹، ص. ۴۰: «آشکارا می‌توان دید که یک رویکرد منحصراً انتقادیِ رازواره‌زداینده، با تقلیلِ جشنواره به آنچه [جشنواره] بدان دلالت می کند، یا تقلیل به آنها که از آن بهره می‌برند، با تقلیل به معنای‌اش یا به کارکردش، شکست می‌خورد... جشنواره باید نقد شود در حالیکه هنوز در تمامیت‌اش، در ناشفافی‌اش، در نمایش است.» و ن.ک. متنِ خودِ اوستاش، «pourquoi j'ai refait la Rosiere». [چرا من دوباره سراغ دوشیزه رفتم]

[۱۲] ژان ناربونی راه‌های گریز را با رمانِ گومبروویچ، هرزه‌نگاری، قیاس می‌کند (کایه‌دوسینما، شماره ۳۵۳، نوامبر ۱۹۸۳، ص. ۵۳). چون رمان، مثلِ فیلم، یک پروتاگونیست بزرگ‌سال را نشان می‌دهد که خود را وقفِ مشاهده‌ی حالت‌های جوانان می‌کند، حالاتی که توأمان معصومانه و تحمیلی‌اند، و بیش از اینها، «هرزه‌نگارانه»اند، و به یک فاجعه می‌انجامند: «دستان‌شان روی سرشان، بی‌اختیار لمس شدند. و فوراً به‌نحوی‌خشن پایین آورده می‌شدند. چون گاهی وقت‌ها هر دوی‌شان به‌طور ثابتی به دستانِ به‌هم‌گره‌خورده‌شان نگاه کردند. و ناگهان فروافتادند؛ معلوم نبود کدامیک از دیگری سنگین‌تر است، فکر می‌کنی که این دستان‌شان بود که چپه‌شان کرد» (هرزه‌نگاری، نشر ژولیار، ص. ۱۵۷).

[۱۳] ژان دوشِه le cinema autophagique de Philippe Garrel in Gerard Courant , studio 43 . «دو حسیتی که انزوا به‌وسیله‌شان خود را سرد و مشتعل افشا می‌کند، برای نمونه، آتانور[1]، فیلمی درباره‌ی آتش است. زخم درونی[2] فیلمی درباره‌ی آتش و یخ است . . . ایده‌ی امر داغ، امر سوزان، امر تب‌دار، امر شدید، خصیصه‌ی بنیادینِ عالمی یخی را تقویت می‌کند».

[۱۴] Noel Burch, *Praxis du cinema*, Gallimard, pp. 85-6.

[۱۵] ن.ک. به آلن فیلیپُن (در گَرِل، استودیو ۴۳): «سوژه‌ی زخم درونی چیست مگر تولد و آفرینش؟ ما در جهانِ پیش از این جهان حاضریم، اهمیت کمی دارد که در یک گذشته باشد یا در یک آینده، در یک زمان بی‌تاریخ... این آشکارا تولدی است که ما فقط شاهدش بوده‌ایم، و کودک در پوشش‌های مختلف، بعداً حاملِ قصه‌ی فیلم خواهد بود . . . اگر همچون اولین لحظاتِ عالم، آتش، زمین و آب باهم در زخم درونی فراخوانده می‌شوند، این امر در نقشِ عناصرِ اولیه‌ی جهانی است که قرار است متولد شود، که سخن برای‌اش یعنی زندگی‌بخشیدن.» و فیلیپه کارکاسونه در مقاله‌ای بیشتر محافظه‌کارانه (cinematographe, no.87, mars 1983)، به آبیِ خاستگاه‌ها[آبیِ پس‌زمینه‌ها](به سیاه و سفید) استناد می‌کند: «این رنگِ تکوین است، آنچه تاریخ را پیش می‌برد و یقیناً نجات‌اش می‌دهد؛ این لفافِ آخرت‌شناختیِ نه صرفاً سینما، بل هرگونه بازنمایی است، که خاستگاهِ شخصیت‌ها از آن می‌آید.»

1 Athanor

2 La Cicatrice interieure

[۱۶] گرل گاهی به تاریخِ شخصی‌اش اشاره می‌زند که با کارش آمیخته است: «در انتهای گهواره‌ی بلورین[1]، دختری هست که خودکشی می‌کند، و همانطور که درباره‌ی ماری برای حافظه گفته‌ام، جایی مجال می‌دهد که جنون سریع‌تر فرابرسد . . . تا روزی که ضربه‌اش را به من بزند. تا وقتی که بارِ دیگر از طریقِ سینما سلامتِ روانی‌ام را بیابیم.» (کایه‌دوسینما، شماره ۲۸۷، آوریل ۱۹۷۸.)

[۱۷] Bazin, *What Is Cinema?*, Vol. I, pp. 95 ff.

[۱۸] فیلیپون، «L'enfant-cinema»، کایه‌دوسینما، شماره. ۳۴۴، فوریه ۱۹۸۳، ص. ۲۹. و درباره‌ی حرکت و بدن در گرل، ن.ک. ژان ناربونی، «دهکده»، کایه‌دوسینما، شماره. ۲۰۴، سپتامبر ۱۹۶۸.

[۱۹] درباره‌ی این فضای پیشابردارشناختی، فضای پیش از کنش، همپوشانیِ چشم‌اندازها و نوسانِ جان، ن.ک. ژیلبر سیموندون، فرد و تکوینِ فیزیکی-زیست‌شناختی‌اش، PUF، ص‌ص. ۲۳۳-۴.

[۲۰] از همین‌رو، روان‌رنجوری نه پیامدِ جهانِ مدرن، بل در عوض، پیامدِ جداییِ ما از همین جهان، پیامدِ ناسازگاری‌مان با این جهان است (ن.ک. لِپرُهُن، ص‌ص. ۱۰۴-۶). برعکس، مغز برای جهان مدرن بسنده است، از جمله امکان‌هایِ امتدادِ مغزهای الکترونیکی یا شیمیایی: مواجهه‌ای بین مغز و رنگ اتفاق می‌افتد، نه چون برای رنگ‌آمیزیِ جهان کافی نیست، بل چون رفتارِ رنگ‌ها عنصری مهم در آگاهی «جهان نو» است (تصحیح‌کننده‌ی رنگ، تصویرِ الکترونیک . . .). از همه‌ی این جهات، آنتونیونی صحرای سرخ را به‌منزله‌ی نقطه‌ی چرخشی در کارش می‌شناسد: ن.ک. به « Entretien avec Antonioni par Jean-Luc Godard in La ploitique des auteurs, Cahiers du cinema/editions de l'Etoile.» پروژه‌ی آنتونیونی، «از حیثِ فنی نرم»، مردی فرسوده را نشان می‌دهد که در حال احتضار به پشت افتاده به آسمانی می‌نگرد که «هر چه آبی‌تر می‌شود، آبی‌اش به صورتی بدل می‌شود»، Albators).

[۲۱] خواننده به تحلیل‌های اساسیِ میشل سیمنت ارجاع داده می‌شود خصوصا به ایده‌ی فضایی، و درخشش، در کتاب‌اش، کوبریک، کالمن-لِوی.

[۲۲] Bounoure، Alain Resnais، Seghers ، p.67 (درباره‌ی همه‌ی حافظه‌های جهان: «رنه عالمی را در تصویرِ مغزمان به راه می‌اندازد. آنچه در مقابلِ لنزهای او به‌ناگاه استحاله می‌یابد، و ما به‌نحوی‌درک‌ناپذیر از واقعیت مستند به واقعیتی متفاوت می‌لغزیم . . . صحنه‌ی فیلمی که حول محوری می‌چرخد و تصویرِ خودِ ما را بازمی‌گرداند. از همین‌رو کتاب‌دار . . . چهره‌ی یک پیام‌آورِ عصبیِ نورونی را فرض می‌گیرد»)

[۲۳] cf. Interview, cited by Benayoun, *Alain Resnais arpenteur de L'imaginaire*, Stock, p. 177.

[۲۴] Rene predal, Alain Resnais, Etudes cinematographiques, ch. VIII, cf. Cayrol, 'pour un Romanesque lazareen, Corps etrangers, Paris: UGE.

[۲۵]Jean-Claude Bonnet, on L'amour a mort, in Cinematographe, no. 103, octobre 1984, p.40.

بونه بر شغل مرد و زن تاکید می‌ورزد؛ اگر مرد از داخل به سوی مرگ رفته است، زن از خارج به مرگ احظار می‌شود. اسحاق‌پور درباره‌ی استاوینسکی گفت:«گذشته‌ای که یک شخصیت را تسخیر می‌کند، و آینده‌ای که به‌منزله‌ی سرشتِ

1 Le Berceau De Cristal

شخصیت‌اش، و به‌منزله‌ی دسیسه‌ای که ویراناش می‌کند، با همدیگر ادغام می‌شوند» (D'ue image a l'cutre, p.205).

[۲۶] Pauline Harvey, La danse des atomes et des nebuleuses', in Dix nouvelles humoristiques par dix auteurs Quebecois, Ed. Quinze.

[۲۷] Predal, op. cit., pp.22-3.

[۲۸] cf. The Resnais-Eisenstein parallel according to Ishaghpour, op.cit., pp. 190-1.

[۲۹]Bergson, MM, ch.III.

[۳۰] این مساله در یاکوبسن بسیار واضح است (زبانِ ابتدایی و زبان‌پریشی)، یاکوبسن دو محور را تشخیص می‌دهد درحالیکه بر محور تداعی‌گر یا هم‌باشانه تاکید می‌ورزد. استمرار مدل مغزی درچامسکی نیز باید مطالعه شود. برای فهم سینما، مساله به‌نحو اجتناب‌ناپذیری در نشانه‌شناسی ملهم از زبانشناسی سربرمی‌آورد:چیست مدلِ مغزی ناآشکاری که سینما را پی‌بندی و تحکیم می‌کند ــ برای نمونه، رابطه‌ی زبانی در کریستین متز؟ به نظر می‌رسد، فرانسوا ژست در رشدِ این نشانه‌شناسی، بیش از همه از مشکل آگاه است: تحلیل‌های وی یک مدلِ مغزی متفاوت را ایجاب می‌کند، گرچه، بنا به دانش ما، او مستقیماً به این مساله نمی‌پردازد.

[۳۱] ژیلبر سیموندون این نقاطِ متفاوت را تحلیل کرده است: چگونه فرایندِ یکی‌سازی‌ـتفاوت‌گذاری به توزیعِ نسبیِ محیط‌های درونی و بیرونیِ ارگانیک اشاره دارد؛ اینها به‌نوبه‌ی‌خود، چگونه به «یک بیرونیت و درونیت مطلق» ارجاع می‌یابند، که در ساختارِ مکان‌شناختیِ مغز ظاهر می‌شود (op.cit., pp.260-5): قشر نمی‌تواند به‌نحوی‌بسنده به‌شیوه‌ای اقلیدسی بازنمایی شود»).

[۳۲] (یادداشت مترجمان انگلیسی: این یادداشت در اصل به زبان انگلیسی آمده است.) این مساله‌ی سیناپس‌ها و انتقال [مخابره] الکتریکی یا شیمیایی از یک دلیل به دلیلِ دیگر است: ن.ک. ژان‌پیر شانژو، مردِ نورونی ، فایارد، ص‌ص. ۱۰۸. کشفِ سیناپس‌ها فی‌نفسه کافی بود تا ایده‌ی یک سیستمِ مغزی پیوسته را فروبپاشد، زیرا نقاط یا برش‌های تقلیل‌ناپذیری را وضع کرده است. اما، در موردِ سیناپس‌ها با انتقالِ الکتریکی، فکر می‌کنیم که برش [کات] یا نقطه، بنا به قیاسِ ریاضیاتی، می‌تواند «عقلانی» خوانده شود. برعکس، در موردِ سیناپس‌های شیمیایی، نقطه «غیرعقلانی» است؛ برش فی‌نفسه مهم است و به هیچکدام از دو مجموعه‌ای که از هم جدا می‌کند تعلق ندارد (در واقع، در شکافِ سیناپسی، کیسه‌ها مقادیرِ ناپیوسته‌ای از جوهرِ انتقال‌دهنده یا «کوانتم‌ها» را رها می‌کنند). از همین‌روست اهمیتِ حتی بیشترِ یک عاملِ عدم‌قطعیت، یا درعوض، نصفه‌ـعدم‌قطعیت، در مخابره یا انتقالِ نورونی. استیون رُز بر این جنبه از مساله تاکید کرده است: *Le cerveau conscient*, Seuil, pp.84-9

[۳۳]cf. Rosenstiehl and Petiot, "Automate asocial et systemes acentres', Communications, no. 22, 1974.

[۳۴] درباره‌ی پروازِ تداعی‌ها، پنجره و اثرات‌ـشفافیت، و تلاش‌های شخصیت اصلی که علیه امر حاضر عمل می‌کند، ن.ک. به تشینه، مصاحبه با ساینداریچین و تِسُن، کایه‌دوسینما، ش. ۳۳۳، مارس ۱۹۸۱: از این نظرگاه، صحنه‌ی فیلم کارکردی بیشتر مغزی دارد تا کارکردی فیزیکی.

[۳۵] cf. 'Entretein avec Jacques Fieschi', Cinematographe, no. 31, octobre 1977 :«فکر می‌کنم که سینما هنرِ ادبیات است . . . قصدم این بود که هر چیزی را ادبی کنم که نقشی استعاری در فیلم دارد»، همچون

در مخروطی که در کودکان پلاکارد دست‌به‌دست می‌شود. به‌عبارت دیگر، «تفسیرِ بی‌پایان» نه از طریقِ استعاره یا پیوستارِ تداعی‌گر، بل چنانکه خواهیم دید، از خلال گسست از تداعی، و بازپیونددادن حولِ تصویر ادبی حاصل می‌شود. همین شیوه است که بنوآ ژاکو را به کافکا نزدیک می‌کند، و به اقتباسِ خوب‌اش از اپیزودی از آمریکا مجال می‌دهد. در تاریخِ سینما، اولین فیلم‌ها به‌جای اینکه از خلالِ استعاره و تداعی کار کنند، از روانکاوی الهام گرفتند.

[۳۶] آندره بیلی، پترزبورگ (و پی‌نوشتِ ژرژ نیوات بر ترجمه‌ی فرانسوی‌اش که دریافتِ «بازیِ مغزی» را در بیلی تحلیل می‌کند). ما بیانِ «تفسیم‌شدگیِ بازپیوسته» را از ریموند رویر وام می‌گیریم که از آن برای سرشت‌نمایی زنجیره‌های مارکوفِ[1] مشهور بهره می‌برد: این زنجیره‌ها از هر دوی پیوستارهای متعیّن و توزیع‌های پیشامدی متمایزند؛ آنها شاملِ پدیده‌های شبه‌تصادفی یا امتزاج‌هایی از وابستگی و عدم‌قطعیت‌اند (La geriese des forms vivanles, Flammarion, ch. VII). رویر نشان می‌دهد که چطور زنجیره‌های مارکوف در زندگی، زبان، جامعه، تارخ و ادبیات مداخله می‌کنند. مثالِ بیلی از این حیث نمونه‌ای مشخصاً آشکار است. به‌نحوی‌عام‌تر، زنجیره‌های نورونی، آنطور که پیشتر تعریف کردیم، با سیناپس‌ها و نقاطِ غیرعقلانی‌شان، با شاکله‌ی مارکوف تناظر دارند: آنها کوران‌های متوالیِ «نسبتاً مستقل»اند، پیوستارهای شبه‌تصادفی‌اند، یا به‌عبارتی، بازپیوستارند. مغز خصوصاً مقید به تفسیری مارکوفی به نظرمان می‌رسد (بینِ فرستنده و دریافت‌کننده‌ی نورونی، کوران‌ها و کشاکش‌های متوالی اما غیرمستقل در کار است).

[۳۷] قطعه‌ی عظیمِ ساخته‌ی آیزنشتاین که در رزمناوِ پوتمکین امتحان شد، موردی از نظریه‌ی کاربست‌یافته نیست: بل در عوض، نقطه‌ای است که عمل و نظریه همدیگر را به راه می‌اندازد و وحدتی انضمامی می‌یابند: La non-indifferente Nature, Vol. I, "The organic and the pathetic", pp. 54-72. این متن دو وجه را مورد تاکید قرار می‌دهد: ضرورتِ نسبت‌های سنجش‌پذیر بین کل و اجزا

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = n$$

به‌منزله‌ی فرمولِ مارپیچ؛ ضرروت برای نقاطِ توزیع برای «عقلانی»بودن، و برای تطبیق با فرمول پیوسته‌ی نسبتِ طلایی، قطع یا وقفه که پایان یک جزء و آغازِ جزءِ دیگر است، بسته به اینکه یک جزء «از یک پایانِ فیلم شروع می‌شود یا از جزء دیگر» (n=0.618). ما در اینجا فقط به انتزاعی‌ترین جنبه‌های شرحِ آیزنشتاین می‌پردازیم که با این‌حال، به‌خاطرِ فشارِ بسیار انضمامی‌اش بر تصاویر رزمناو پوتمکین مهم است. و عملِ پیوستگیِ کاذب در فیلم‌های متأخرش، برای نمونه در ایوان مخوف، این ساختار را زیر سوال نمی‌برد.

[۳۸] ژان-پیر بامبرگر، درباره‌ی اسلوموشن [تصویر آهسته] اثر گدار: «در قاب‌بندی لحظاتِ متفاوتِ تصویربرداری وجود دارد؛ گرفتنِ یک نما همان قاب‌بندی است، تصویربرداریِ نمای دیگر قاب‌زدایی از یک نما در نسبت با قاب‌بندیِ نمای بعد

---

۱ یک سیستم ریاضی که در آن، از یک حالت به حالت دیگر، انتقال صورت می‌گیرد و تعداد این حالات قابل شمارش است. زنجیره مارکف یک فرایند تصادفی بدون حافظه‌است بدین معنی که توزیع احتمال شرطی حالت بعد تنها به حالت فعلی بستگی دارد و به وقایع قبل از آن وابسته نیست. همین نوع بدون حافظه بودن خاصیت مارکف نام دارد. زنجیره مارکف در مدل سازی دنیای واقعی کاربرد دارد. زنجیره مارکف یک فرایند تصادفی گسسته در زمان با خاصیت مارکف است. یک فرایند تصافی گسسته در زمان شامل سیستمی است که در هر مرحله در حالت خاص و مشخصی قرار دارد و به صورت تصادفی در هر مرحله تغییر حالت می‌دهد. مراحل اغلب به عنوان لحظه‌های زمانی در نظر گرفته می‌شوند ولی می‌توان آن‌ها را فاصله فیزیکی یا هر متغیر گسسته دیگری در نظر گرفت .خاصیت مارکف بیان می‌کند که توزیع احتمال شرطی برای سیستم در مرحله بعد فقط به حالت فعلی سیستم بستگی دارد و به حالت‌های قبل بستگی ندارد. چون سیستم به صورت تصادفی تغییر می‌کند به طور کلی پیش بینی حالت زنجیره مارکف در نقطه‌ای خاص در آینده را ناممکن می‌کند.

است، و مونتاژ قاب‌زدایی نهایی است . . . قاب‌بندی هرگز یک فضا را تعریف نمی‌کند، بل یک زمان را حک‌وثبت می‌کند» (لیبراسیون، ۸ نوامبر ۱۹۸۰).

[۳۹] تحلیل ما بسیار موجز است طوری‌که تنها می‌توانیم چند ارجاعِ کتاب‌شناختی بدهیم. (۱) درباره‌ی دو دوره‌ی نخست، ژان میتری، La cinema experimental, Seghers, ch. V & ch.IX. (۲) درباره‌ی دوره‌ی معاصرتر، دُمینیک نُگوز، Eloge du cinema experimental, centre Georges-Pompidou (آنجاکه مطالعاتِ پیشگامان، مک‌لارن و سینمای زیرزمینی آمریکایی، را می‌توان یافت)، Trente ans de cinema experimental en France, Arcef (خصوصاً درباره‌ی لتریسم، «سینمای بسط‌یافته» و موریس لماتر[1])، Une renaissance du cinema, Klincksieck. Cf. همچنین مقاله‌ی برتِتو[2] که پیشتر ذکر شد، نقل‌شده در 'L'eidetique et le ceremonial' درباره‌ی روال‌های چشمک‌زدن و حلقه‌ها در سینمای زیرزمینی آمریکا، ن.ک. به. پی.اِی. اشتینی، «سینمای ساختاری» در سینما، نظریه‌ها،درس گفتارها.

[۴۰] برای نمونه‌ای درباره‌ی دموکراسی، اجتماع و ضرورتِ یک «رهبر» در کارِ کینگ ویدور، ن.ک. به پوزیتف، شماره. ۱۶۳، نوامبر ۱۹۷۴ (مقالاتِ میشل سیمنت و میشل آنری).

[۴۱] ن.ک. به کافکا، ، روزنوشت‌ها، ۲۵ دسامبر ۱۹۱۱ (و نامه به برود، ژوئن ۱۹۲۱)؛ پل کله، درباره‌ی هنر مدرن، تر. پل فیندلای، لندن: فیبر، ۱۹۶۶ف ص. ۵۵. («اجزاء را یافته‌ایم، اما کل را نه.» هنوز قدرتِ نهایی را نداریم، چون: مردم با ما نیستند. بلکه ما در جستجوی یک مردم‌ایم. ما آنجا در بوهاوس آغاز کردیم. با اجتماعی آغاز کردیم که هر یک از ما هر چه داشت را داد. بیش از این نمی‌توانیم.») کارملو بنه نیز گفته است: «من تئاترهای عامه‌پسند می‌سازم. تئاترهای قومی. اما این مردم است که دارد گم می‌شود» (دراماتورژی، ص. ۱۱۳).

[۴۲]Roberto Schwarz and his definition of 'tropicalism', Les Temps modenes, no. 288, julliet 1970.

[۴۳]On Lino Brocka, his use of myth and his cinema of drives, cf. Cinematographie, no. 77, avril 1982 (specially the article by Jacques Fieschi,'Violences').

[۴۴] درباره‌ی نقدِ اسطوره در پرو [Perrault]، ن.ک. به گی گوتیه، 'Une ecriture du reel' and Suzanne Trudel, 'La quete du royaume, trois homes, trois paroles, un langage', in *Ecritures de pierre Perrault*, Ediling. سوزان ترودل میانِ سه نوع تنگنا تمایز قائل می‌شود: تبارشناختی، قومی و سیاسی (ص.۶۳).

[۴۵] Jean-Louis Comoli interview, Cahiers du cinema, no. 333, mars 1982.

[۴۶] Yann Lardeau, 'Cinema des raciness, histoires du ghetto', in Cahiers du cinema, no. 340, octobre 1982.

[۴۷] cf. Serge Daney, La rampe, Cahiers du cinema/Gallimard, pp. 118-23 (especially the character of the story-teller).

[۴۸] On Rocha's critique of myth and evolution of his work, cf. Barthelemy Amengual, Le cinema novo bresilien, Etudes cinematographies, II (P. 57: 'the counter-myth, as one says counter-fire').

1 Maurice Lemaitre

2 Bertetto

[۴۹] Ecritures de Pierre Perrault: on real characters, and the speech-act as story-telling function, ‘flagrant offence of making legend’, cf. the interview with Rene Allio (on La bete lumineuse,

پرو می‌گوید: «اخیراً از کشوری تصادفاً ملاقات کردم که انتظارِ دیدنش را نداشتم. . . در این کشورِ ظاهراً بی‌سروصدا، به محض اینکه کسی جرأتِ حرف زدن درباره‌ی چیزی را پیدا می‌کند، آن چیز به اسطوره بدل می‌شود.».

منبع:

Gilles Deleuze, *Cinema 2: Time-Image,* trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, (London: The Athlon Press, 2000), ch.8, “cinema, body and brain, thought”, pp. 189-224.

Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L’Image-Temps*, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), ch.8, “cinéma, corps et cerveaux, pensée”, pp. 243-288.

ترجمه پویا غلامی