سال صفر: چهره‌مندی

[فصل ۷ از *هزار فلات*]

ژیل دلوز و فلیکس گتاری

قبلاً با دو محور ظرفیت دلالتی و سوبژکتیوسازی مواجه شدیم. دریافتیم که آن‌ها دو نشانه‌شناسی بسیار متفاوت یا حتی دو چینه‌اند. ولی ظرفیت دلالتی همیشه دیواری سفید دارد که نشانه‌ها و حشوهای خود را روی آن حک می‌کند. سوبژکتیوسازی نیز همیشه سیاه‌چاله‌ای دارد که آگاهی، شور و حشوهایش را در آن منزل می‌دهد. از آن‌جا که تنها نشانه‌شناسی‌های مخلوط وجود دارند، یا چینه‌ها دست‌کم دو به دو می‌آیند، نباید از استقرار تجهیزاتی بسیار خاص در فصل‌مشترک‌شان تعجب کنیم. بااین‌حال چه عجیب، یک چهره: نظام *دیوار سفید-سیاه‌چاله*. چهره‌ای درشت با گونه‌های سفید، چهره‌ای گچی که چشم‌هایی چون سیاه‌چاله در آن فرورفته‌اند. کله‌ی دلقک، دلقک سفید، دلقک صامت سفیدپوش چون مهتاب، فرشته‌ی مرگ، کفن مقدس. چهره پوشش بیرونی کسی که حرف می‌زند، فکر یا احساس می‌کند، نیست. اگر شنونده‌ی بالقوه انتخاب‌هایش را با توجه به چهره‌ی سخن‌گو پیش نبرد («اوه، انگار خشمگین است...»،

«نمی‌توانست آنرا بگوید...»، «وقتی باهات حرف می‌زنم به صورتم نگاه می‌کنی...»، «خوب به من نگاه کن...»)، آن‌گاه فرم دال در زبان، و حتی واحدهایش، نامعین باقی می‌مانند. کودک، زن، مادر، مرد، شوهر، رئیس، معلم و افسر پلیس نه به زبانی عمومی، بلکه به زبانی حرف می‌زنند که خصایص دلالتی‌اش به خصایص چهره‌مندی ویژه‌ای الصاق شده‌اند. چهره‌ها در اصل افراد نیستند؛ آن‌ها مناطق بسامد یا احتمال را تعریف می‌کنند و بازه‌ی دامنه‌ای را مشخص می‌کنند که بیان‌ها یا اتصال‌های معاند با دلالت‌های موافق را پیشاپیش خنثی می‌کند. به همین منوال، اگر چهره‌ها جاهای طنین یا رزونانس را تشکیل نمی‌دادند، جاهایی که واقعیت حس‌شده یا ذهنی را برمی‌گزینند و آن را پیشاپیش با واقعیتی مسلط وفق می‌دهند، آن‌گاه فرم سوبژکتیویته، خواه آگاهی باشد خواه شور، کاملاً خالی می‌ماند. خود چهره حشو است، و با حشوهای دلالت یا بسامد، چنان‌که با حشوهای طنین یا سوبژکتیویته، حشو می‌سازد. چهره دیواری را می‌سازد که دال به آن احتیاج دارد تا به آن برخورد کند و برگردد؛ چهره دیوار دال، قاب یا صفحه‌نمایش را می‌سازد. چهره چاله‌ای را حفر می‌کند که سوبژکتیوسازی به آن نیاز دارد تا به آن نفوذ کند؛ چهره سیاه‌چاله‌ی سوبژکتیویته را به‌منزله‌ی آگاهی یا شور می‌سازد، دوربین، چشم سوم.

یا باید ماجرا را طور دیگری تعریف کنیم؟ این دقیقاً چهره نیست که دیوار دال یا چاله‌ی سوبژکتیویته را می‌سازد. چهره، دست‌کم چهره‌ی انضمامی [یا ملموس]، کم‌کم به شکلی نامعلوم *روی* دیوار سفید ظاهر می‌شود. چهره کم‌کم به‌شکلی مبهم *در داخل* سیاه‌چاله پدید می‌آید. نمای نزدیک چهره در سینما دو قطب دارد: یا باعث می‌شود چهره نور را منعکس کند، یا برعکس، بر سایه‌هایش تاکید می‌کند تا جایی که چهره در «تاریکی بی‌رحمانه‌ای»[1] غوطه‌ور شود. یک روان‌شناس می‌گفت که چهره یک ادراک دیداری‌ست که از دل «تنوع‌های مختلف درخشندگی مبهم که هیچ فرم و بعدی ندارند» متبلور می‌شود. سفیدی اغواکننده، چاله‌ی جذب‌کننده، چهره. سیاه‌چاله‌ی بی‌بعد، دیوار سفید بی‌فرم، پیشاپیش آن‌جا هستند. و در این نظام پیشاپیش ترکیب‌های ممکن بسیاری وجود دارند: یا سیاه‌چاله‌ها روی دیوار سفید پخش می‌شوند، یا دیوار سفید از هم باز می‌شود و به سمت سیاه‌چاله‌ای می‌رود که تمام سیاه‌چاله‌ها را یک‌جا جمع می‌کند، آن‌ها را پرتاب می‌کند یا «به هم می‌چسباند». گاهی چهره‌ها با چاله‌هایشان روی دیوار ظاهر می‌شوند، گاهی با دیوار خطی‌شده و لوله‌شده‌شان در چاله پدیدار می‌شوند. داستان ترسناک، چهره داستانی ترسناک است. مسلماً دال دیوار مورد نیازش را به‌تنهایی نمی‌سازد؛ مسلماً سوبژکتیویته چاله‌اش را به‌تنهایی حفر نمی‌کند. وانگهی نمی‌توان چهره‌های انضمامی را حاضرآماده پنداشت. آن‌ها از یک *ماشین انتزاعی چهره‌مندی* به وجود می‌آیند که تولیدشان می‌کند و هم‌زمان دیوار سفید را به دال و سوبژکتیویته را به سیاه‌چاله می‌دهد. پس نظام سیاه‌چاله‌ـدیوارسفید پیشاپیش یک چهره نیست، بلکه ماشینی انتزاعی ست که چهره‌ها را به فراخور ترکیب‌های شکل‌پذیر چرخ‌دنده‌هایش تولید می‌کند. انتظار نداریم که ماشین انتزاعی شبیه آن‌چه تولید می‌کند یا قرار است تولید کند باشد.

1 Josef von Sternberg, *Fun in a Chinese Laundry* (New York: MacMillan, 1965), p. 324.

ماشین انتزاعی وقتی به وجود می‌آید که انتظارش را نداریم، وقتی خواب‌مان می‌رود، بین خواب و بیداری، در عالم هپروت، حین یک آزمایش سرگرم‌کننده‌ی فیزیک... *بلوم‌فلد*، داستان بلند کافکا: مرد عزب عصر به خانه‌اش برمی‌گردد و متوجه می‌شود که دو توپ پینگ‌پنگ خودبه‌خود روی «دیوار» بالا و پایین می‌پرند، حتی می‌کوشند به صورتش برخورد کنند و انگار توپ الکتریکی دیگری داخل‌شان است. بلوم‌فلد بالاخره موفق می‌شود آن‌ها را در سیاه‌چاله‌ی گنجه‌ی لباس گیر بیندازد. ماجرا روز بعد ادامه می‌یابد وقتی بلوم‌فلد سعی می‌کند توپ‌ها را به پسرکی خل‌وچل و دو دختر کوچکی که شکلک می‌آورند بدهد، سپس در دفتر کار می‌بیند که دو کارآموز شکلک‌درآر و شیرین‌عقلش می‌خواهند جارو را به دست آورند. در باله‌ی تحسین‌برانگیز دبوسی و نیژینسکی، یک توپ تنیس کوچک در تاریک‌روشن روی صحنه بالا و پایین می‌پرد؛ در پایان نیز توپ دیگری به همین صورت ظاهر می‌شود. این‌بار، بین دو توپ، دو دختر هستند که یک پسر آن‌ها را تماشا می‌کند که دارند حالت‌های شورانگیز رقص و چهره‌شان را زیر درخشش‌هایی مبهم (کنجکاوی، بغض، مطایبه، خلسه...[۲]) ایجاد می‌کنند. هیچ‌چیز برای شرح‌دادن، برای تفسیرکردن وجود ندارد. تنها با ماشین انتزاعی محض حالت تاریک‌روشن طرف‌ایم. دیوار سفیدـ سیاه‌چاله؟ اما به فراخور ترکیب‌ها، دیوار می‌توانست سیاه باشد و چاله سفید. حتی توپ‌ها می‌توانند به دیوار بخورند یا در یک سیاه‌چاله بچرخند. آن‌ها حتی می‌توانند هنگام برخورد نقش نسبی چاله را در نسبت با دیوار ایفا کنند، درست مثل وقتی که مستقیماً غلت می‌خورند، نقش نسبی دیوار را در نسبت با چاله‌ای که به سمتش می‌روند ایفا می‌کنند. آن‌ها در نظام دیوارسفیدـسیاه‌چاله می‌چرخند. این‌جا هیچ‌چیز شبیه یک چهره نیست، و با این‌حال چهره‌ها در سرتاسر نظام توزیع می‌شوند و خصایص چهره‌مندی سازمان می‌یابند. و با وجود این، ماشین انتزاعی قطعاً هنوز می‌تواند در چیزهایی غیر از چهره‌ها ایجاد شود، اما نه در هر نظمی یا بدون علت‌های ضروری.

روان‌شناسی آمریکایی توجه بسیاری به چهره، خصوصاً به رابطه‌ی کودک با مادرش، یا *تماس چشم در چشم*، نشان داده است. ماشینی با چهار چشم؟ برخی از مراحل این پژوهش را ذکر می‌کنیم: ۱) پژوهش‌های ایزاکوور درباره‌ی به‌خواب‌رفتن، جایی که حسیت‌های پروپریوسپتیو با ماهیتی دستی، دهانی، پوستی یا حتی به‌طورمبهم بصری یادآور نسبت دهان و پستان‌اند؛ ۲) کشف *صفحه‌نمایش سفید* رویا از سوی لوین، که عموماً پوشیده از محتواهای بصری‌ست، اما وقتی محتواهای رویا فقط حسیت‌های پروپریوسپتیو هستند سفید می‌ماند (این صفحه‌نمایش یا دیوار سفید باز دوباره پستان است وقتی نزدیک می‌شود، بزرگ می‌شود و صاف می‌شود)؛ ۳) تفسیر اسپیتز که بر طبق آن صفحه‌نمایش سفید بیش از آن‌که نماینده‌ی خود پستان به‌عنوان ابژه‌ی حسیت بساوشی یا لامسه باشد، پیشاپیش یک ادراک دیداری‌ست که حداقل فاصله را نشان می‌دهد و چهره‌ی مادر روی آن پدیدار می‌شود تا کودک برای گرفتن پستان از آن کمک بگیرد. پس ترکیبی از دو نوع عنصر متفاوت وجود دارد: حسیت‌های پروپریوسپتیو دستی، دهانی و

---

۲ درباره‌ی این باله، ر.ک.:

Debussy de Jean Barraqué, Ed. du Seuil.

که در صفحه‌های ۱۶۶-۱۷۱ به متن مورد بحث اشاره می‌کند.

پوستی؛ ادراک بصری چهره وقتی با شکل چشم‌ها به صورت سیاه‌چاله از روبه‌رو روی صفحه‌نمایش سفید دیده می‌شود. این ادراک بصری سریعا اهمیتی تعیین‌کننده در عمل خوردن پیدا می‌کند، آن هم در رابطه با پستان به‌عنوان یک حجم و دهان به‌عنوان یک حفره، که هر دو با لمس‌کردن تجربه می‌شوند.[۳]

حالا می‌توانیم این تمایز را مطرح کنیم: چهره بخشی از نظام سطح-چاله‌ها، یا سطح چاله‌چاله است. ولی نباید به‌هیچ‌وجه این نظام را با نظام حجم-حفره‌ی خود بدن (پروپریوسپتیو) اشتباه گرفت. سر بخشی از بدن است اما چهره نیست. چهره یک سطح است: خصایص، خطوط و منافذ چهره؛ چهره‌ی کشیده، چهره‌ی مربعی، چهره‌ی مثلثی؛ چهره یک نقشه است حتی وقتی در مورد یک حجم به کار می‌رود و آنرا می‌پوشاند، حتی وقتی حفره‌هایی که دیگر فقط چاله‌اند را دربرمی‌گیرد و مرزبندی می‌کند. سر، حتی سر انسان، ضرورتاً یک چهره نیست. چهره تنها وقتی ایجاد می‌شود که سر دیگر بخشی از بدن نیست، وقتی که بدن دیگر سر را رمزگذاری نمی‌کند، وقتی که سر دیگر یک رمز جسمانی چندآوایی چندبعدی ندارد ــ وقتی که بدن، از جمله سر، رمززدایی شده باشد و باید با آنچه **چهره** خواهیم خواند، فرارمزگذاری شود. این یعنی که سر، تمام عناصر حجم-حفره‌ی سر، باید چهره‌ای شوند. این کار به‌وسیله‌ی صحنه‌نمایش چاله‌چاله، دیوارسفید-سیاه‌چاله، و ماشین انتزاعی که چهره را تولید می‌کند، انجام می‌شود. اما این عمل این‌جا متوقف نمی‌شود: سر و عناصرش چهره‌ای نخواهند شد مگر تمام بدن بتواند چهره‌ای شود، آن هم در فرایندی اجتناب‌ناپذیر. دهان و بینی و ابتدا چشم‌ها یک سطح چاله‌چاله نمی‌شوند مگر تمام حجم‌ها و حفره‌های دیگر بدن نیز به دنبال آن‌ها چاله‌چاله شوند. عمل شایسته‌ی دکتر مورو: وحشتناک و عالی. دست، پستان، شکم، غصیب و مهبل، ران، پا و کف پا چهره‌ای می‌شوند. این فرایندهای چهره‌ای‌سازی جزء لاینفک فتیشیسم، جنون‌جنسی و مواردی از این دست هستند. مسئله اصلاً این نیست که بخشی از بدن را برداریم و آن را *شبیه* یک چهره کنیم، یا یک چهره‌ی رویایی را انگار در ابرها به رقص آوریم. هیچ نوع انسان‌ریخت‌انگاری وجود ندارد. چهره‌ای‌سازی نه با شباهت بلکه با نظم علت‌ها عمل می‌کند. این عملیاتی بیش‌ازپیش ناخودآگاهانه و ماشینی‌ست که تمام بدن را از سطح چاله‌چاله عبور می‌دهد، عملیاتی که چهره در آن نقش یک مدل یا تصویر را ندارد، بلکه وظیفه‌ی فرارمزگذاری تمام بخش‌های رمزگشوده را بر عهده دارد. همه‌چیز جنسی می‌ماند: هیچ والایشی در کار نیست، بلکه مختصات جدیدی به وجود خواهد آمد. *دقیقاً به این دلیل که چهره به ماشینی انتزاعی متکی‌ست که به پوشاندن سر رضا نمی‌دهد*، بلکه سایر بخش‌های بدن و حتی در صورت لزوم بر سایر ابژه‌های بی‌شباهت هم تأثیر می‌گذارد. *پس مسئله این است که بدانیم چه شرایطی موجب تولید این ماشین* مولد چهره و چهره‌ای‌سازی می‌شود. اگرچه سر، حتی سر انسان، ضرورتاً یک چهره نیست، اما چهره در انسانیت تولید می‌شود، ولی از خلال ضرورتی که «عموماً» به انسان‌ها تعلق ندارد. چهره حیوانی نیست، اما عموماً انسانی هم نیست؛ حتی چیزی کاملاً غیرانسانی در چهره وجود دارد. اشتباه است کاری کنیم که چهره تنها در آستانه‌ای مشخص غیرانسانی

3 Isakower, "Contribution à la psychopathologie des phénomènes associés à l'endormissement," *Novelle revue de psychanalyse*, n° 5, 1972; Lewin, "Le sommeil, la bouche et l'ecran du rêve", *ibid.*; Spitz, *De la naissance à la parole*, P. U. F., pp. 57-63.

شود: نمای نزدیک، بزرگ‌نمایی اغراق‌آمیز، بیان عجیب‌وغریب، و الی‌آخر. امر غیرانسانی در انسان: چهره از آغاز چنین است. چهره بنا به ماهیت یک نمای بسته است، با سطح‌های بی‌جان سفید و سیاه‌چاله‌های درخشانش، با بیهودگی و ملالش. چهره‌ـجان‌پناه. اگر انسان سرنوشتی داشته باشد، این سرنوشت بیش‌تر گریختن از چهره، اوراق‌کردن چهره و هرگونه چهره‌ای‌سازی‌اش است، درک‌ناپذیرشدن، سرّی‌شدن است، نه با بازگشت به حیوانیت یا حتی با بازگشت به سر، بلکه با حیوان‌شدن‌هایی بسیار معنوی و بسیار خاص، با شدن‌های غریب راستین که از دیوار می‌گذرند و از سیاه‌چاله‌ها بیرون می‌آیند، شدن‌هایی که سبب می‌شوند خود *خصایص چهره‌مندی* سرانجام از سازماندهی چهره طفره بروند و دیگر در چهره درج نشوند، کک‌ومک‌هایی که در افق پراکنده می‌شوند، موهایی که باد آن‌ها را می‌برد، چشم‌هایی که درمی‌نوردیم به‌جای این‌که در برخوردهای ملالت‌بار رودررو بین سوبژکتیویته‌های دلالت‌گر خود را در آن‌ها نگاه کنیم یا به آن‌ها خیره شویم. «دیگر به چشمان زنی که در آغوش می‌گیرم نگاه نمی‌کنم، بلکه در آن‌ها شنا می‌کنم، سر و دست‌ها و پاها، و می‌بینم که پس پشت حدقه‌ی چشم‌ها ناحیه‌ای کشف‌نشده وجود دارد، جهان آینده، و آن‌جا هیچ منطقی وجود ندارد...من دیوار را خراب کرده‌ام... چشم‌هایم بی‌استفاده‌اند، چون فقط تصویر امر شناخته‌شده را بازپس می‌دهند. تمام بدنم باید یک پرتوی ثابت نور شود و با سرعت هر چه بیش‌تر حرکت کند، هرگز بازنایستد، هرگز به عقب نگاه نکند، و هرگز تحلیل نرود... *به همین خاطر گوش‌هایم را، چشم‌ها و دهانم را می‌بندم.*»[۴] ب.ب.ا. [بدن بی‌اندام] بله، چهره آینده‌ای عظیم دارد، به این شرط که ویران و خراب شود. در مسیر رفتن به سوی امر غیردلالت‌گر و امر غیرسوبژکتیو. ولی هنوز هیچ از آن‌چه حس می‌کنیم را توضیح نداده‌ایم.

حرکت از نظام بدن‌ـسر به نظام چهره هیچ ربطی به تکامل، به مراحل ژنتیکی، یا به موقعیت‌های پدیده‌شناختی ندارد. هیچ ربطی هم به یکپارچگی ابژه‌های جزئی، با سازمان‌های ساختاری یا ساختاربخش ندارد. همچنین نمی‌توان به سوژه‌ای متوسل شد که از قبل وجود داشته یا به وجود آمده است، مگر با این ماشین مخصوص چهره‌مندی. در ادبیات مربوط به چهره، متن سارتر درباره‌ی نگاه و متن لکان درباره‌ی آینه به‌اشتباه به فرمی از سوبژکتیویته، به فرمی از انسانیت متوسل می‌شوند که در ساحتی پدیده‌شناختی بازتاب می‌یابد یا در ساحتی ساختاری دو شقه می‌شود. *اما نگاه نسبت به چشم‌های بدون نگاه و سیاه‌چاله‌ی چهره‌مندی ثانوی‌ست. آینه نیز نسبت به دیوار سفید چهره‌مندی ثانوی‌ست.* منظورمان نه محوری تکوینی‌ست نه یکپارچگی ابژه‌های جزئی. تفکر مبتنی بر مراحل فردپیدایی تفکری دلبخواهی‌ست: تصور می‌شود سریع‌ترین اولی‌ست یا حتی به‌عنوان بنیان یا سکوی پرش برای آن‌چه پس از آن می‌آید به کار می‌رود. تفکر مبتنی بر ابژه‌های جزئی حتی بدتر است، یعنی تفکر مبتنی بر آزمون‌گری جنون‌آمیز که همه‌چیز را می‌برد و تکه‌تکه و کالبدشکافی می‌کند و سپس آن‌ها را به هر شکلی دوباره به هم می‌دوزد. می‌توانیم هر فهرستی از ابژه‌های جزئی درست کنیم: دست، پستان، دهان، چشم‌ها... از فرانکنشتاین قدم فراتر نخواهیم گذاشت. باید توجه کنیم که اندام بی‌بدن یا اندام‌های جدا از هم نداریم، بلکه پیش‌ازهمه بدنی بی‌اندام داریم که از حرکت‌های شدتمند متفاوتی جان می‌گیرد که ماهیت و محل قرارگرفتن

4 Henry Miller, *Tropic of Capricorn* (New York: Grove Press, 1961), pp. 121-123.

اندام‌های مدنظر را تعیین می‌کنند، اندام‌هایی که از آن بدن یک ارگانیسم [اندام‌واره]، یا حتی نظامی از چینه‌ها می‌سازند که ارگانیسم صرفاً جزئی از آن است. در نتیجه، کندترین حرکت، یا آخرین حرکت انجام‌شده یا رخ‌داده، دارای کم‌ترین شدت نیست. و سریع‌ترین نیز می‌تواند پیشاپیش در عدم توازن توسعه‌ی غیرمتقارن چینه‌های هم‌زمان، با سرعت‌های متفاوت و بدون توالی مراحل، با آن همگرا و به آن متصل شود. مسئله‌ی بدن نه ابژه‌های جزئی بلکه سرعت‌های دیفرانسیلی [تفاوت‌گذار] است.

این حرکت‌ها حرکت‌های قلمروزدایی‌اند. آن‌ها از بدن یک ارگانیسم حیوانی یا انسانی «می‌سازند». برای مثال، دست گیرنده حاکی از یک قلمروزدایی *نسبی* نه فقط از پنجه‌ی جلویی بلکه از دست متحرک است. دست گیرنده خودش همبسته‌ای دارد که شئ کاربردی یا ابزار است: چماق به‌عنوان شاخه‌ی قلمروزدوده. پستان زن در حالت قائمش نشان‌گر قلمروزدایی از غده‌ی پستانی حیوان‌هاست؛ دهان کودک که لب‌ها با غشاهای مخاطی آن را از بیرون پوشانده‌اند، نشان‌گر قلمروزدایی از پوزه و دهان حیوان است. و لب‌ها_پستان، همبسته‌ی یکدیگرند.[5] سر انسان نشان‌گر قلمروزدایی در نسبت با حیوان است، درحالی‌که توأمان همبسته‌ی سازماندهی یک جهان به‌منزله‌ی محیطی‌ست که خودش قلمروزدوده است (در مقابل محیط جنگلی، استپ «جهان» اولی‌ست). ولی چهره به‌نوبه‌ی‌خود نماینده‌ی یک قلمروزدایی بسیار شدیدتر است، حتی اگر آهسته‌تر باشد. می‌توان گفت که چهره یک قلمروزدایی *مطلق* است: این قلمروزدایی دیگر نسبی نیست، چون سر را از چینه‌ی ارگانیسم، خواه انسانی خواه حیوانی، جدا می‌کند تا آن را به چینه‌های دیگری نظیر ظرفیت دلالتی و سوبژکتیوسازی وصل کند. اکنون چهره همبسته‌ای بسیار مهم دارد: منظره، که نه صرفاً یک محیط بلکه جهانی قلمروزدوده است. بر این سطح «بالاتر»، چندین همبستگی بین چهره و منظره وجود دارد. آموزش مسیحی کنترل معنوی را توأمان بر چهره‌مندی و منظره‌مندی اعمال می‌کند: یکی را مثل آن یکی شکل می‌دهد، رنگ‌شان می‌زند، کامل‌شان می‌کند، و آن‌ها را بنا بر مکملیتی که منظره‌ها و چهره‌ها را بازتاب می‌دهد مرتب می‌کند.[6] دستورالعمل‌های چهره و منظره تعلیم‌وتربیت و انضباطی سفت‌وسخت را به وجود می‌آورند که همان‌قدر الهام‌بخش هنرهاست که هنرها الهام‌بخش آن. معماری مجموعه‌هایش ــ خانه‌ها، روستاها یا شهرها، یادبودها یا کارخانه‌ها ــ را جایی می‌گذارد که مثل چهره‌هایی در یک منظره عمل کنند اما منظره‌ای که خود این چهره‌ها دگرگون می‌کنند. نقاشی همین حرکت را اتخاذ می‌کند اما معکوسش می‌کند، منظره را در مقام یک چهره برقرار می‌سازد و با آن‌ها

---

5 Klaatsch, "L'évolution du genre humain," in Kreomer, L'Univers et l'humanité, vol. 2:

«ما بیهوده کوشیدیم ردی از لبه‌های سرخ لب‌ها را در شامپانزه‌های زنده‌ی جوان ــ که از سایر جهات شبیه انسان‌اند ــ پیدا کنیم... دلنوازترین چهره‌ی دختر جوان چگونه بود اگر دهانش خطی بود میان دو مرزِ سفیدرنگ؟... به علاوه، منطقه‌ی سینه‌ای در انسان‌گونه‌ها دو سرسینه در غده‌ی ترشحی پستان دارد، اما در آن‌ها هیچ نشانی از لایه‌های چربی مثل پستان نیست.» و صورت‌بندی امیل دُوو در

Trois problèmes: I'espece, I'instinct, l'homme (Paris: Le Francois, 1933), p. 26:

«کودک پستان زن را ساخت و مادر لب‌ها کودک را.»

٦ تمرین‌های چهره نقش مهمی در اصول تعلیمی جی. بی. دو لا سال ایفا می‌کنند. حتی اینیاس دو لویولا تمرین‌های منظره یا «ترکیب‌بندی‌های مکان» در مورد زندگی مسیح، جهنم، جهان و غیره را به تعلیمات خود اضافه کرد. همان‌طور که بارت می‌گوید، مسئله بر سر تصویرهایی اسکلتی است که از زبان تبعیت می‌کنند اما همچنین بر سر شالکه‌های فعالی است که باید کامل و رنگامیزی شوند، چنان‌که در کتاب‌های تعلیمات دینی و کتاب‌های دعا می‌بینیم.

برخوردی مشابه دارد: «رساله درباب چهره و منظره». نمای نزدیک در سینما پیش‌ازهمه چهره را یک منظره تلقی می‌کند؛ این تعریف فیلم است، سیاه‌چاله و دیوار سفید، صفحه‌نمایش و دوربین. ولی هنرهای دیگر، معماری، نقاشی و حتی رمان هم این‌طورند: نماهای نزدیکی که تمام هم‌بستگی‌ها را جان می‌بخشند و ابداع می‌کنند. و مادرت یک منظره است یا یک چهره؟ یک چهره است یا یک کارخانه؟ (گدار). چهره‌ای نیست که منظره‌ای ناشناخته و کشف‌نشده را دربرنگیرند؛ منظره‌ای نیست که چهره‌ای محبوب یا رویایی در آن منزل نگیرد و چهره‌ای آتی یا پیشاپیش گذشته را ایجاد نکند. کدام چهره منظره‌هایی را که در هم آمیخته، دریا و کوه را فرانخوانده است؛ کدام منظره چهره‌ای را که کاملش کرده و مکملی غیرمنتظره برای خطوط و خصایصش تدارک دیده احضار نکرده است؟ حتی وقتی نقاشی انتزاعی می‌شود، فقط سیاه‌چاله و دیوار سفید را از نو کشف می‌کند، ترکیب‌بندی عظیم بوم سفید و چاک سیاه. پاره‌کردن و همچنین کشیدن بوم در راستای محور گریز، نقطه‌ی گریز، قطر، برش‌های چاقو، شکاف یا سوراخ: ماشین پیشاپیش همان‌جاست و همیشه کار می‌کند تا چهره‌ها و منظره‌ها را، هر قدر هم انتزاعی باشند، تولید کند. تیسین ابتدا سیاه و سفید نقاشی می‌کشید، نه برای این‌که به کناره‌نماهایی شکل دهد و پرشان کند، بلکه به‌منزله‌ی ماتریسی برای هر یک از رنگ‌های بعدی.

رمان ــ *یک دسته غاز وحشی که برف خیره‌شان کرده بود، داشتند پرواز می‌کردند. [پرسوال] آن‌ها را دید و صدایشان را شنید، چون داشتند با سروصدا از دست شاهینی که با سرعت زیاد دنبال‌شان می‌کرد فرار می‌کردند، تا این‌که شاهین یکی از غازهای عقب‌مانده از دسته را پیدا کرد، آن را گرفت و آن‌قدر محکم زد که غاز زخمی شد و به زمین افتاد... وقتی پرسوال برف له‌شده‌ی زیر غاز و خون ریخته‌شده در اطرافش را دید، روی نیزه‌اش خم شد و به آن منظره نگاه کرد، چون خون و برف با هم در نظر او به رنگ بانشاط صورت محبوبش می‌مانست، و آن‌قدر به آن فکر کرد تا بالاخره از خودش غافل شد؛ چون سرخی‌ای که روی صورت سفید محبوبش می‌دید، مثل آن سه قطره خون روی برف بود... ما ناظر شوالیه‌ای بوده‌ایم که روی اسبش چرت می‌زند.* همه چیز این‌جا هست: حشو چهره و حشو منظره، دیوار سفید برفی چهره‌ـمنظره، سیاه‌چاله‌ی شاهین یا سه قطره‌ی افتاده روی دیوار؛ یا هم‌زمان خط نقره‌ای چهره‌ـمنظره که درون سیاه‌چاله‌ی شوالیه که در کاتاتونی عمیق به سر می‌برد، می‌چرخد. و آیا شوالیه نمی‌تواند گاهی اوقات، تحت برخی شرایط، این حرکت را جلوتر ببرد، از سیاه‌چاله عبور کند، به دیوار سفید نفوذ کند، و چهره را ویران کند، حتی اگر این تلاش نتیجه‌ی معکوس دهد؟[۷] هیچ‌کدام از این موارد حاکی از پایان ژانر رمان نیست، بلکه از ابتدا در رمان بوده‌اند و از اساس به آن تعلق دارند. اشتباه است که دن کیشوت

---

7 Chrétien de Troyes, *Perceval ou le roman du Graal*, Gallimard, Folio, pp. 110-111.

صحنه‌ی مشابهی را که «دم‌ودستگاه» قایق بخش اصلی آن را تشکیل می‌دهد، در رمان آن سوی آب مالکوم لاوری می‌بینیم:
Ultramarine, (Philadelphia: Lippincott, 1962), pp 159-172:

کبوتری در آب‌های پر از کوسه غرق می‌شود، «انگار برگ قرمزی روی سیلابی سفید افتاده باشد» (ص ۱۷۰)، و این ناگزیر تصویر صورتی خونی را متبادر می‌کند. صحنه‌ی لاوری در جوف عناصر چنان متفاوتی است و چنان خاص سازمان یافته است که نمی‌شود گفت از کرتین دو تروا تأثیر گرفته است، بلکه فقط با آن تلاقی دارد. این نکته وجود ماشین انتزاعی راستین سیاه‌چاله یا لکه‌ی سرخ‌ـدیوار سفید (برف یا آب) را بیش‌تر تأیید می‌کند.

را پایان رمان شوالیه‌ای بدانیم و به توهم‌ها، تراوش‌های ذهن و حالت‌های خواب‌آور یا حالت‌های جمود خلسه‌ای قهرمان استناد کنیم. اشتباه است که رمان‌های بکت را پایان رمان در کل بدانیم و به سیاه‌چاله‌ها، خط قلمروزدایی شخصیت‌ها، سیروسفرهای شیزوفرنیایی **مالوی** یا **نام‌ناپذیر**، به نبود نام، خاطره، یا منظور در آن‌ها استناد کنیم. البته رمان تکاملی دارد، ولی این تکامل مسلماً آن‌جا نیست. رمان همیشه با ماجراجویی شخصیت‌هایی تعریف می‌شود که دیگر نمی‌دانند اسم‌شان چیست، نمی‌دانند دنبال چه هستند یا چه کار می‌کنند، مبتلایان به فراموشی، به ناهماهنگی عضلانی یا کاتاتونی. این‌ها هستند که تفاوت ژانر رمان با ژانرهای حماسه یا درام را تعیین می‌کنند (قهرمان حماسه یا درام به شیوه‌ای کاملاً متفاوت گرفتار جنون، فراموشی یا نظایرش می‌شود). *شه‌بانوی کلو* دقیقاً به این دلیل رمان است که برای معاصران متناقض به نظر می‌رسید: حالت‌های غیاب یا «استراحت»، خواب‌هایی که شخصیت‌ها را فرامی‌گیرند. همیشه آموزشی مسیحی در رمان وجود دارد. **مالوی** آغاز ژانر رمان است. وقتی رمان، مثلاً با کرتین دو تروا، آغاز می‌شود، با شخصیتی اصلی شروع می‌کند که در تمام خط سیر داستان همراهی‌اش خواهد کرد: شوالیه‌ی عشق درباری وقتش را صرف فراموش‌کردن نامش می‌کند، فراموش‌کردن کاری که انجام می‌دهد، چیزی که به او گفته می‌شود، او نمی‌داند کجا می‌رود یا با چه کسی حرف می‌زند، او مدام یک خط قلمروزدایی مطلق ترسیم می‌کند، ولی راهش را هم گم می‌کند، متوقف می‌شود و درون سیاه‌چاله‌ها می‌افتد. «او در انتظار سلحشوری و ماجراجویی‌ست.» کرتین دو تروا را از هر جایی که می‌خواهید باز کنید، شوالیه‌ای کاتاتونیک می‌یابید که روی اسبش نشسته و به نیزه‌اش تکیه داده، انتظار می‌کشد و چهره‌ی محبوبش را در منظره می‌بیند؛ باید او را بزنید تا جواب دهد. لانسلو در حضور صورت سفید ملکه متوجه نمی‌شود که اسبش دارد در رودخانه غرق می‌شود؛ یا سوار دلیجانی رهگذر می‌شود و می‌فهمد که این دلیجان رسوایی و خفت است. رمان مجموعه‌ای از منظره‌ـچهره دارد که در آن سیاه‌چاله‌ها گاهی روی دیواری سفید پخش می‌شوند، گاهی خط سفید افق توی سیاه‌چاله‌ای می‌چرخد، و گاهی هم هر دو با هم اتفاق می‌افتند.

قضیه‌های قلمروزدایی، یا گزاره‌های ماشینی

قضیه‌ی اول: هیچ‌کس به‌تنهایی قلمروزدایی نمی‌کند، بلکه همیشه دست‌کم دو ضابطه وجود دارد، دست‌ـشئ کاربردی، دهان‌ـپستان، چهره‌ـمنظره. و هر یک از این دو ضابطه روی ضابطه‌ی دیگر بازقلمروگذاری می‌شود. از این‌رو، نباید بازقلمروگذاری را با بازگشت به یک قلمرومندی بدوی یا دیرین‌تر اشتباه گرفت: بازقلمروگذاری اکیداً حاکی از مصنوعاتی‌ست که عنصری که خودش بازقلمروگذاری شده به‌واسطه‌ی آن‌ها به‌عنوان یک قلمرومندی جدید برای عنصر دیگری که قلمرومندی خود را از دست داده عمل می‌کند. تمام نظام بازقلمروگذاری‌های افقی و مکمل، بین دست و ابزار، دهان و پستان، و چهره و منظره از همین‌جا ناشی می‌شود. *قضیه‌ی دوم*: سریع‌ترین عنصر یا حرکت قلمروزدایی ضرورتاً شدیدترین

یا قلمروزدوده‌ترین نیست. شدت قلمروزدایی را نباید با سرعت حرکت یا سرعت گسترش اشتباه گرفت. سریع‌ترین می‌تواند شدت خود را به شدت کندترین وصل کند، شدتی که به‌ماهو از پی سریع‌ترین نمی‌آید، بلکه هم‌زمان روی چینه‌ای دیگر یا صفحه‌ای دیگر عمل می‌کند. (بدین‌سان رابطه‌ی دهان و پستان پیشاپیش روی صفحه‌ی چهره‌مندی پیش می‌رود). *قضیه‌ی سوم*: حتی می‌توانیم از این نکته نتیجه بگیریم که آن‌چه کمتر از همه قلمروزدایی شده روی آن‌چه بیش از همه قلمروزدایی شده بازقلمروگذاری می‌شود. این‌جا دومین نظام بازقلمروگذاری‌ها سرمی‌رسد، نظام عمودی که از پایین به بالاست. به این معناست که نه تنها دهان بلکه پستان، دست، تمام بدن، و خود ابزار «چهره‌ای» می‌شوند. به‌عنوان یک قاعده‌ی کلی، قلمروزدایی‌های نسبی (ترارمزگذاری) روی یک قلمروزدایی که از فلان یا بهمان وجهْ مطلق است بازقلمروگذاری می‌شوند (فرارمزگذاری). دیدیم که قلمروزدایی سر در چهره مطلق است، اما مادامی که از یک چینه به چینه‌ای دیگر، از چینه‌ی ارگانیسم به چینه‌های ظرفیت دلالتی و سوبژکتیوسازی می‌رود، این قلمروزدایی منفی می‌ماند. دست و پستان روی چهره، در منظره بازقلمروگذاری می‌شوند: آن‌ها چهره‌ای و هم‌زمان منظره‌ای می‌شوند. حتی یک شئ کاربردی هم می‌تواند چهره‌ای شود: شاید بگویید یک خانه، یک وسیله یا شئ، یک لباس و غیره، *دارد به من نگاه می‌کند*، نه چون شبیه یک چهره است، بلکه چون در فرایند دیوار سفیدـسیاه‌چاله قرار دارد، و چون به ماشین انتزاعی چهره‌ای‌سازی وصل می‌شود. نمای نزدیک در سینما همان‌قدر به یک چاقو، فنجان، ساعت یا کتری ربط دارد که به یک چهره یا عنصری از چهره، برای مثال «کتری دارد به من نگاه می‌کند» نزد گریفیث. پس آیا منصفانه‌تر نیست که بگوییم در رمان هم نمای نزدیک وجود دارد، مثل وقتی که دیکنز جیرجیرک *روی اجاق* را این‌طور آغاز می‌کند: «کتری دوباره شروع کرد...»[8]، و در نقاشی، چگونه یک طبیعت بی‌جان از درون به یک چهره‌ـمنظره تبدیل می‌شود، یا چگونه یک ظرف، یک فنجان روی رومیزی، یا یک قوری نزد بونار یا وُیار چهره‌ای می‌شوند؟ *قضیه‌ی چهارم*: پس ماشین انتزاعی فقط در چهره‌هایی که به وجود می‌آورد به کار نمی‌افتد، بلکه به درجه‌های مختلف در اجزاء بدن، لباس‌ها و اشیائی کار می‌کند که با تبعیت از نظم علت‌ها (و نه سازماندهی شباهت‌ها) چهره‌ای‌شان می‌سازد.

بااین‌حال مسئله همچنان باقی‌ست: ماشین انتزاعی چهره‌مندی چه موقع وارد بازی می‌شود؟ کی به کار می‌افتد؟ چند مثال ساده را در نظر بگیرید: قدرت مادرانه که هنگام شیردادن به‌واسطه‌ی چهره عمل می‌کند؛ قدرت مصیبت‌بار که به‌واسطه‌ی چهره‌ی محبوب، حتی در نوازش‌هایش عمل می‌کند؛ قدرت سیاسی که به‌واسطه‌ی چهره‌ی رهبر، پرچم‌ها، شمایل‌ها و عکس‌ها، حتی در کنش‌های مردم عمل می‌کند؛

8 Sergei Eisenstein, *Film Form and Film Sense*, trans. Jay Leyda (New York: Meridian Books, 1957), p. 195-199: «"کتری دوباره شروع کرد..." دیکنز جیرجیرک روی اجاق را این‌طور شروع می‌کند... چه چیز می‌تواند دورتر از این به فیلم باشد!... اما هرقدر هم عجیب به نظر برسد، فیلم‌ها هم داشتند توی آن کتری می‌جوشیدند... به‌محض این‌که آن کتری را یک نمای نزدیک سنخ‌نما بدانیم، ادعا می‌کنیم: «البته که این ناب‌ترین گریفیث است»... قطعاً این کتری یک نمای نزدیک گریفیثی است، نمای نزدیکی که حالا می‌دانیم سرشار از حال‌وهوای دیکنزی است که گریفیث با مهارتی همسنگ مهارت دیکنز می‌تواند چهره‌ی خشن زندگی را در *way down east*، و صورت اخلاقیِ سرد و بی‌روح شخصیت‌هایش را در لفاف بگذارد، شخصیت‌هایی که آنای گناه‌کار را به سطح در حال تغییر تکه‌یخی شناور هل می‌دهند» (باز هم دیوار سفید).

قدرت سینما که به‌واسطه‌ی چهره‌ی آدم‌های مشهور و نمای نزدیک کار می‌کند؛ قدرت تلویزیون... در این‌جا چهره فردیت نیست، فردیت حاصل ضرورتی‌ست که در چهره وجود دارد. فردیت چهره مهم نیست، مهم کارامدی رمزگانی‌ست که چهره ممکن می‌سازد و این‌که در چه مواردی رمزگذاری ممکن می‌شود. این ربطی به ایدئولوژی ندارد، بلکه به اقتصاد و سازمان قدرت مربوط است. قطعاً نمی‌گوییم چهره، توان چهره، قدرت اجتماعی را تولید و تشریح می‌کند. برعکس، *برخی سرهم‌بندی‌های قدرت به تولید چهره نیاز دارند*، برخی دیگر نه. اگر جوامع بدوی را در نظر بگیریم، می‌بینیم که چیزهای معدودی به‌واسطه‌ی چهره عمل می‌کنند: نشانه‌شناسی آن‌ها غیردلالت‌گر، غیرسوبژکتیو و اساساً جمعی، چندصدایی و جسمانی‌ست و در جوهرها و فرم‌های بیان بسیار متنوع عمل می‌کند. این چندصدایی به‌واسطه‌ی بدن‌ها، حجم‌شان، حفره‌های درونی‌شان، اتصال‌ها و مختصات بیرونی متغیرشان (قلمرومندی‌ها) عمل می‌کند. تکه‌ای نشانه‌شناسی دستی، یا یک توالی دستی، بدون تبعیت یا اتحاد با یک توالی دهانی یا پوستی یا آهنگین و نظایر آن هماهنگ می‌شود. برای مثال، لیزو نشان می‌دهد که چگونه «جدایی وظیفه، آئین و زندگی روزمره تقریباً تمام‌وکمال است... چیز عجیبی که برای‌مان قابل‌درک نیست»: هنگام سوگواری، بعضی‌ها لطیفه‌های وقیح تعریف می‌کنند درحالی‌که دیگران دارند گریه می‌کنند؛ یا یک سرخپوست ناگهان از گریه دست می‌کشد تا فلوتش را تعمیر کند؛ یا همه می‌خوابند.[9] محرم‌آمیزی هم این‌طور است، محرم‌آمیزی ممنوع نیست، توالی‌هایی محرم‌آمیزانه وجود دارند که بر طبق فلان یا بهمان مختصات به توالی نهی‌ها وصل می‌شوند. نقاشی‌ها، خالکوبی‌ها، و علامت‌های روی پوست چندبعدیت بدن‌ها را در خود دارند. حتی نقاب‌ها، بیش از آن‌که سر را به چهره تبدیل کنند، ضامن تعلق سر به بدن‌اند. بی‌شک، حرکت‌های عمیق قلمروزدایی در کارند که مختصات بدن را زیرورو می‌کنند و سرهم‌بندی‌های ویژه‌ی قدرت را طرح می‌ریزند، بااین‌حال آن‌ها بدن را نه به چهره‌مندی بلکه به شدن‌های حیوانی وصل می‌کنند، خصوصاً به کمک مواد مخدر. البته این‌جا معنویت کمتری وجود ندارند، زیرا حیوان‌شدن‌ها **ذهنی** حیوانی را شامل می‌شوند ــ ذهن‌ـپلنگ، ذهن‌ـپرنده، ذهن‌ـتوکان ــ که بدن را تصرف می‌کنند، وارد حفره‌هایش می‌شود و، به‌جای این‌که برای بدن چهره بسازند، حجم‌هایش را پر می‌کنند. این تصرف بیان‌گر رابطه‌ی مستقیم **صداها** با بدن است، نه با چهره. سازمان‌های شکننده و متزلزل قدرت شمن، جنگجو و شکارچی از آن‌رو که به‌واسطه‌ی جسمانیت، حیوانیت و نباتیت عمل می‌کنند معنوی‌اند. وقتی می‌گوییم که سر انسان هنوز به چینه‌ی ارگانیسم تعلق دارد، بدیهی‌ست که منکر وجود فرهنگ و جامعه نمی‌شویم؛ صرفاً می‌گوییم رمزگان‌های این فرهنگ‌ها و جوامع به بدن‌ها مربوط‌اند، به تعلق سرها به بدن‌ها، به استعداد نظام بدن‌ـسر در *شدن* و پذیرفتن جان‌ها، پذیرفتن‌شان به‌عنوان دوست، و پس‌زدن جان دشمنان. شاید «بدوی‌ها» انسانی‌ترین، زیباترین، و معنوی‌ترین سرها را داشته باشند، اما آن‌ها چهره ندارند و نیازی هم به آن ندارند.

و دلیلش ساده است. چهره امری کلی نیست. چهره حتی چهره‌ی مرد سفیدپوست نیست، بلکه خود مرد سفیدپوست است، با گونه‌های بزرگ سفید و سیاه‌چاله‌ی چشم‌هایش. چهره مسیح است. چهره تیپ

9 Jacques Lizot, *Le cercle des feux*, Ed. Du Seuil, pp. 34.

اروپایی‌ست، همان که ازرا پاوند نام مرد شهوانی عادی را روی آن گذاشت، خلاصه چهره جنون جنسی معمولی‌ست (روان‌پزشکان قرن نوزدهم حق داشتند بگویند جنون جنسی، برخلاف جنون شهوانی، اغلب اوقات خالص و پاک می‌ماند؛ چون به‌واسطه‌ی چهره و چهره‌ای‌سازی عمل می‌کند). نه امر کلی، بلکه *fades totius universi* عیسی مسیح سوپراستار: او چهره‌ای‌سازی تمام بدن را ابداع می‌کند و به همه‌جا تسری‌اش می‌دهد (مصائب ژان دارک، در نمای نزدیک). پس چهره بنا به ماهیت یک ایده‌ی کاملاً خاص است، و آن را از اکتساب و اعمال عام‌ترین عملکردش بازنمی‌دارد: عملکرد تناظر یک‌به‌یک و دوگانه‌سازی. این‌جا دو جنبه وجود دارد: ماشین انتزاعی چهره‌مندی، تا آن‌جا که با سیاه‌چاله-دیوارسفید ساخته می‌شود، به دو شیوه کار می‌کند که یکی از آن‌ها به واحدها یا عناصر مربوط می‌شود و دیگری به انتخاب‌ها. پیرو جنبه‌ی نخست، سیاه‌چاله به‌عنوان کامپیوتری مرکزی، مسیح، یا چشم سوم عمل می‌کند که روی دیوار یا صفحه‌نمایش سفید به‌عنوان سطح عام ارجاع جابجا می‌شود. هر محتوایی که به ماشین داده شود، ماشین یک واحد چهره می‌سازد، چهره‌ای مقدماتی که تناظری یک‌به‌یک با چهره‌ای دیگر دارد: یک مرد *یا* یک زن، یک ثروتمند یا یک فقیر، یک بالغ یا یک کودک، یک رهبر یا یک منقاد، «یک x *یا* یک y». جابجایی سیاه‌چاله روی صفحه‌نمایش، خط‌سیر چشم سوم روی سطح ارجاع، شاخه‌شاخگی‌ها یا درخت‌وارگی‌های بسیاری ایجاد می‌کند، مثل ماشین‌هایی با چهار چشم که چهره‌هایی اولیه‌اند که دو به دو به هم وصل می‌شوند. چهره‌ی معلم و دانش‌آموز، چهره‌ی پسر و پدر، چهره‌ی کارگر و رئیس، چهره‌ی پلیس و شهروند، چهره‌ی متهم و قاضی («قاضی حالتی عبوس داشت، در چشم‌هایش هیچ افقی نبود...»): چهره‌ی فردی‌شده‌ی انضمامی براساس این واحدها، براساس این ترکیب‌های واحدها، تولید و دگرگون می‌شود، همچون چهره‌ی کودک ثروتمندی که رسالتی نظامی پیشاپیش در آن قابل‌تشخیص است، پسِ گردن سن‌سیری. بیش از آن‌که چهره‌ای داشته باشیم، به درونش می‌لغزیم.

بر طبق جنبه‌ی دوم، ماشین انتزاعی چهره‌مندی، نقش پاسخی برگزیده یا نقش انتخاب را به خود می‌گیرد: در مورد چهره‌ای مفروض، ماشین قضاوت می‌کند که آیا بر اساس واحدهای چهره‌ای مقدماتی، این چهره عبور می‌کند یا نمی‌کند، رد می‌شود یا نمی‌شود. نسبت دودویی این‌بار از نوع «بله-نه» است. چشم خالی سیاه‌چاله را جذب یا دفع می‌کند، مثل مستبدی نیمه‌علیل که هنوز علامتی مبنی بر رضایت یا امتناع می‌دهد. تیک‌ها چهره‌ی خانم‌معلم را از شکل می‌اندازند و آنرا غرق در اضطرابی می‌کنند که چهره را «محال» می‌سازد. یک متهم یک سوژه تمکینی بیش‌ازحد متأثر را نشان می‌دهد که به گستاخی درمی‌افتد. یا کسی مؤدب‌تر از آن است که درست‌کار باشد. فلان چهره نه مال مرد است نه مال زن. یا دیگربار نه فقیر است نه ثروتمند، آیا مفلوکی‌ست که بخت و اقبالش را از دست داده؟ در هر لحظه، ماشین چهره‌های ناسازگار یا مظنون را کنار می‌گذارد. اما فقط در سطحی مفروض از انتخاب. چون باید برای هرآن‌چه از تناظرهای یک‌به‌یک طفره می‌رود، مغایرت‌ها-سنخ‌های انحراف تولید شوند و نسبت‌های دودویی بین آن‌چه در انتخاب اول پذیرفته شده و آن‌چه صرفاً در انتخاب دوم، سوم و الخ تحمل می‌شود، برقرار شوند. دیوار سفید همیشه در حال گسترش است درحالی‌که سیاه‌چاله پی در پی عمل می‌کند. معلم دیوانه شده است، اما دیوانگی چهره‌ای سازگار با انتخاب است (بااین‌حال، آخرین انتخاب نیست، زیرا چهره‌های

مجنونی وجود دارند که با آن‌چه جنون دانسته می‌شود سازگاری ندارند). آها! نه مرد است نه زن، مبدل‌پوش است: نسبت دودویی بین «نه» از مقوله‌ی اول و «بله» از مقوله‌ی دوم برقرار می‌شود که تحت شرایط معین می‌تواند هم نشانه‌ی مدارا باشد هم حاکی از دشمنی که باید به هر قیمتی شده به زیر کشیده شود. درهرحال تو شناخته شده‌ای، ماشین انتزاعی تو را در سراسر شبکه‌اش حک کرده. روشن است که ماشین چهره‌مندی در نقش جدیدش به‌عنوان شناسنده‌ی انحراف‌ها به موارد فردی راضی نمی‌شود، بلکه درست به سیاق نقش اولش به‌عنوان محاسبه‌گر هنجارها به‌صورت عام پیش می‌رود. اگر چهره واقعاً مسیح است، یعنی مرد سفیدپوست معمولی، آن‌گاه نخستین انحراف‌ها، نخستین مغایرت‌ها ـ سنخ‌ها نژادی‌اند: مرد زردپوست، مرد سیاه‌پوست، مردهای مقوله‌ی دوم یا سوم. آن‌ها نیز روی دیوار حک می‌شوند و چاله توزیع‌شان می‌کند. آن‌ها باید مسیحی، یعنی چهره‌ای شوند. نژادپرستی اروپایی درمقام ادعای مرد سفیدپوست هرگز با طرد یا **دیگری**نامیدن کسی جلو نرفته است: بیش‌تر در جوامع بدوی‌ست که غریبه «دیگری»[۱۰] انگاشته می‌شود. نژادپرستی با تعیین درجه‌های انحراف در نسبت با چهره‌ی مرد سفیدپوست عمل می‌کند که می‌کوشد خصایص ناسازگار را در امواجی بیش‌ازپیش مرکزگریز و عقب‌رونده ادغام کند، گاهی آن‌ها را در فلان مکان و تحت بهمان شرایط، در فلان زاغه تحمل می‌کند، گاهی آن‌ها را از روی دیواری که هرگز غیریت را تاب نمی‌آورد، پاک می‌کند (این یهودی‌ست، این عرب است، این کاکاسیاه است، این دیوانه است، و نظایرش...). از نظرگاه نژادپرستی، هیچ بیرونی وجود ندارد، مردمِ بیرون وجود ندارد. فقط مردمی وجود دارد که باید مثل ما باشد، مردمی که جرم‌شان این است که مثل ما نیستند. خط‌فاصل دیگر بین داخل و خارج کشیده نمی‌شود، بلکه درون زنجیره‌های دلالتی همزمان و انتخاب‌های سوبژکتیو متوالی قرار می‌گیرد. نژادپرستی هرگز ذرات «غیر» را شناسایی نمی‌کند، بلکه موج‌های «خودی» را آن‌قدر منتشر می‌کند تا کسانی که به همسان‌سازی تن نمی‌دهند (یا تنها به درجه‌ی معینی از مغایرت به همانندسازی تن می‌دهند) منقرض شوند. ظلم نژادپرستی تنها با بی‌کفایتی یا ساده‌لوحی‌اش همسنگ است.

به‌شکلی واضح‌تر، نقاشی تمام منابع چهره‌ـمسیح را به کار برده است. نقاشی ماشین انتزاعی چهره‌مندی، دیوارسفیدـسیاه‌چاله را از هر جهت به خدمت گرفته تا با چهره‌ی مسیح تمام واحدهای چهره و نیز تمام درجات انحراف را تولید کند. از این منظر، از قرون وسطی تا رنسانس، هلهله‌ی نقاشی همچون آزادی لجام‌گسیخته برپاست. مسیح نه تنها عهده‌دار چهره‌ای‌سازی تمام بدن (بدن خودش) و منظره‌ای‌سازی همه‌ی محیط‌ها (محیط‌های خودش) بود، بلکه همچنین تمام چهره‌های مقدماتی را تشکیل داد و تمام مغایرت‌ها را در خود داشت: پهلوان‌مسیح بازار، مسیح خودنمای کونی، مسیح کاکاسیاه، یا دست‌کم باکره‌ی سیاه‌پوست لب دیوار. عظیم‌ترین جنون‌ها با رمز کاتولیک روی بوم پدید آمدند. یک مثال از میان انبوه موارد: روی پس‌زمینه‌ی سفید منظره و چاله‌ی سیاه‌آبی آسمان، مسیح مصلوب که به ماشین بادبادک تبدیل شده، داغ‌های

---

۱۰ درباره‌ی **دیگری** انگاشتن یک غریبه، ر.ک.:
Haudricourt, "L'origine des clones et des clans", in *L'Homme*, janvier 1964, pp. 98-102; Jaulin, *Gens du soi, gens de l'autre*, 10-18 (preface, p. 20).

صلیب را با پرتوهای نور به سوی سن فرانسیس می‌فرستد؛ داغ‌ها عامل چهره‌ای‌سازی بدن قدیس در تصویر بدن مسیح‌اند؛ اما پرتوهای حامل داغ‌ها رشته‌هایی هستند که قدیس با آن‌ها بادبادک الهی را تکان می‌دهد. زیر نشانه‌ی صلیب یاد گرفتیم که فرایندهای چهره‌ای‌سازی و چهره را در تمام جهات پیش ببریم.

نظریه‌ی اطلاعات مجموعه‌ای همگن از پیام‌های *دلالتی* حاضرآماده برای خود دارد که پیشاپیش به‌عنوان عناصر در تناظرهای یک‌به‌یک عمل می‌کنند، یا پیام‌هایی که عناصرشان بر طبق این تناظرهای یک‌به‌یک بین پیام‌ها سازمان می‌یابند. دوم این‌که انتخاب یک ترکیب به تعداد انتخاب‌های دودویی *سوبژکتیو* بستگی دارد که متناسب با تعداد عناصر افزایش می‌یابند. اما مسئله این است که تمام این تناظر یک‌به‌یک، تمام این دوگانه‌سازی (که، چنان‌که گفته می‌شود، صرفاً حاصل افزایش مهارت‌های محاسبه نیست) پیشاپیش استقرار یک دیوار یا صفحه‌نمایش را ایجاب می‌کنند، ایجاد یک چاله‌ی حساب‌گر مرکزی که بدون آن هیچ پیامی قابل‌تشخیص و هیچ انتخابی قابل‌اجرا نیست. نظام سیاه‌چاله-دیوارسفید باید پیشاپیش تمام فضا را مشبک کند و شاخه‌شاخگی یا انشعاب‌هایش را ترسیم کند تا دال و سوبژکتیویته بتوانند شاخه‌شاخگی و انشعاب‌های خود را امکان‌پذیر سازند. نشانه‌شناسی مخلوط ظرفیت دلالتی و سوبژکیتوسازی خصوصاً نیاز دارد در برابر هرگونه تعدی از بیرون محافظت شود. در واقع نباید هیچ بیرونی وجود داشته باشد: نباید هیچ چندآوایی بدوی یا هیچ ماشین کوچ‌گری با ترکیب‌های جوهرهای بیان ناهمگن‌شان به وجود آید. هر گونه ترجمه‌پذیری نیازمند تنها یک جوهر بیان است. می‌توانیم زنجیره‌هایی دلالتی بسازیم که با عناصر قلمروزدوده، دیجیتالی و مجزا عمل می‌کنند، اما فقط به این شرط که یک صفحه‌نمایش نشانه‌ای و یک دیوار برای محافظت از آن‌ها در اختیار داشته باشیم. می‌توانیم بین دو زنجیره یا در هر نقطه‌ای از یک زنجیره دست به انتخاب‌هایی سوبژکتیو بزنیم به این شرط که توفانی از بیرون زنجیره‌ها و سوژه‌ها را با خود نبرد. می‌توانیم از سوبژکتیویته‌ها یک بافته بسازیم، ولی به این شرط که چشمی مرکزی داشته باشیم، سیاه‌چاله‌ای که از تأثیرهای تعیین‌شده یا از دلالت‌های مسلط فراتر می‌رود یا آن‌ها را دگرگون می‌کند. وانگهی، باوری بیهوده است که زبان به‌ماهو می‌تواند پیامی را منتقل کند. یک زبان همیشه در چهره‌هایی تجسد می‌یابد که گفته‌های آن زبان را اعلام می‌کنند و عطف به دال‌های موجود و سوژه‌های مربوط، به آن گفته‌ها توازن می‌بخشند. روی چهره‌ها انتخاب‌ها هدایت می‌شوند و عناصر سازمان می‌یابند: یک دستورزبان مشترک هرگز از یک آموزش چهره‌ای جداشدنی نیست. چهره بلندگویی تمام‌عیار است. از این‌رو ماشین انتزاعی چهره‌مندی نه تنها باید صفحه‌نمایشی حفاظت‌کننده و سیاه‌چاله‌ای محاسبه‌گر را مهیا کند، بلکه چهره‌هایی که این ماشین تولید می‌کند تمام انواع شاخه‌شاخگی‌ها و انشعاب‌هایی را ترسیم می‌کنند که امر دلالت‌گر و امر سوبژکیتو بدون آن‌ها نمی‌توانند شاخه‌شاخگی‌ها و انشعاب‌هایی را که در زبان به آن‌ها برمی‌خورند به کار اندازند. و بی‌شک، دوگانگی‌ها و تناظرهای یک‌به‌یک چهره با دوگانگی‌ها و تناظرهای یک‌به‌یک زبان، عناصر و سوژه‌هایش یکسان نیستند. آن‌ها هیچ شباهتی به هم ندارند. اما اولی دومی را شامل می‌شود. در واقع، وقتی ماشین چهره‌مندی انواع محتواهای فرم‌گرفته را به یک جوهر بیان واحد ترجمه می‌کند، پیشاپیش آن‌ها را به فرم انحصاری بیان دلالت‌گر و سوبژکتیو مقید می‌کند. ماشین چهره‌مندی یک شبکه‌بندی پیشینی را

به اجرا درمی‌آورد که تشخیص‌پذیری عناصر دلالت‌گر و انجام انتخاب‌های سوبژکتیو را ممکن می‌سازد. ماشین چهره‌مندی هم‌نهشت دال و سوژه نیست، بلکه بیش‌تر زیرنهشت آن‌ها و شرط امکان‌شان است: تناظرهای یک‌به‌یک و دوگانگی‌های چهره‌ای سایر تناظرهای یک‌به‌یک و دوگانگی‌ها را دوبرابر می‌کنند، حشوهای چهره‌ای با حشوهای دلالت‌گر و سوبژکتیو حشو می‌سازند. دقیقاً به این دلیل که چهره به ماشینی انتزاعی وابسته است که وجود یک سوژه یا دال را از پیش مسلم نمی‌گیرد، بلکه زیرنهشت آن‌هاست و جوهر ضروری را برای‌شان فراهم می‌کند. چنان‌که در آزمون زوندی می‌بینیم، سوژه چهره‌ها را انتخاب نمی‌کند، بلکه چهره‌ها سوژه‌ی خود را انتخاب می‌کنند. چنان‌که در آزمون رورشاخ می‌بینیم، دال فیگور خال سیاه‌ـچاله‌ی سفید، یا صفحه‌ی سفیدـسیاه‌چاله را تفسیر نمی‌کند، بلکه همان فیگور دال‌ها را برنامه‌ریزی می‌کند.

به پاسخ این پرسش نزدیک شده‌ایم: چه چیزی ماشین انتزاعی چهره‌مندی را به راه می‌اندازد، چون این ماشین همیشه و در هر فرماسیون اجتماعی عمل نمی‌کند. برخی فرماسیون‌های اجتماعی به چهره و به منظره نیاز دارند.[11] این هم تاریخچه‌ای برای خودش دارد. در زمان‌های بسیار مختلف، سقوط فراگیر تمام نشانه‌شناسی‌های بدوی، ناهمگن و چندآوایی به نفع یک نشانه‌شناسی ظرفیت دلالتی و سوبژکتیوسازی روی داد. تفاوت‌های ظرفیت دلالتی با سوبژکتیوسازی هرچه باشد، فارغ از این‌که در فلان یا بهمان مورد کدام یک از دیگری رایج‌تر است، و اختلاط‌های عملاً موجود آن‌ها هر فیگور متغیری هم به خود گرفته باشند، درهرحال آن‌ها دقیقاً در این اشتراک دارند که هرگونه چندآوایی را درهم‌شکنند، زبان را به‌صورت بیان انحصاری وضع کنند، و با تناظرهای یک‌به‌یک دلالت‌گر و دوگانه‌سازی‌های سوبژکتیو پیش بروند. ابرخطیت خود زبان دیگر با فیگورهای چندبعدی هماهنگ نمی‌شوند: اکنون این ابرخطیت تمام حجم‌ها را صاف می‌کند و بر همه‌ی خطوط تسلط می‌یابد. آیا تصادفی‌ست که زبان‌شناسی همیشه و خیلی سریع با مسئله‌ی هم‌آوایی یا گفته‌های مبهمی روبه‌رو می‌شود و بعد آن‌ها را به مجموعه‌ای از تقلیل‌های دودویی مقید می‌کند؟ به‌طور عام‌تر، زبان‌شناسی نمی‌تواند هیچ گونه چندآوایی، هیچ خصیصه‌ی ریزومی را تاب آورد: کودکی که این‌ور و آن‌ور می‌دود، بازی می‌کند، می‌رقصد و نقاشی می‌کند، نمی‌تواند بر زبان و نوشتار تمرکز کند و هرگز سوژه‌ی خوبی نخواهد بود. خلاصه، نشانه‌شناسی جدید باید تمام تکثر نشانه‌شناسی‌های بدوی را به‌طور نظام‌مند ویران کند، حتی اگر اندکی از آوارهای آن را در محفظه‌هایی معین نگه دارد.

با این‌حال، نشانه‌شناسی‌ها نیستند که با تنها سلاح‌شان با هم می‌جنگند. *سرهم‌بندی‌های بسیار خاص‌اند که قدرت ظرفیت دلالتی و سوبژکتیوسازی را به‌عنوان فرم بیان معین خود تحمیل می‌کنند* و با محتواهای جدید پیش‌فرض متقابل دارند: بدون سرهم‌بندی استبدادی هیچ نوع ظرفیت دلالتی وجود ندارد، بدون سرهم‌بندی اقتدارطلب هیچ نوع سوبژکتیوسازی وجود ندارد، بدون سرهم‌بندی‌های قدرت که دقیقاً

---

۱۱ موریس رونه نشان می‌دهد که منظره، همان‌قدر در واقعیتش که در انگاره‌اش، به یک نشانه‌شناسی و به دستگاه‌های قدرت بسیار خاص مربوط است.: این یکی از منابع جغرافیا و همچنین اصل وابستگی سیاسی آن است (منظره به‌عنوان «چهره‌ی سرزمین پدری یا ملت»). ر.ک.:
"Paysages," in *Herodote*, n°. 1 (January-March 1976), pp. 125-159.

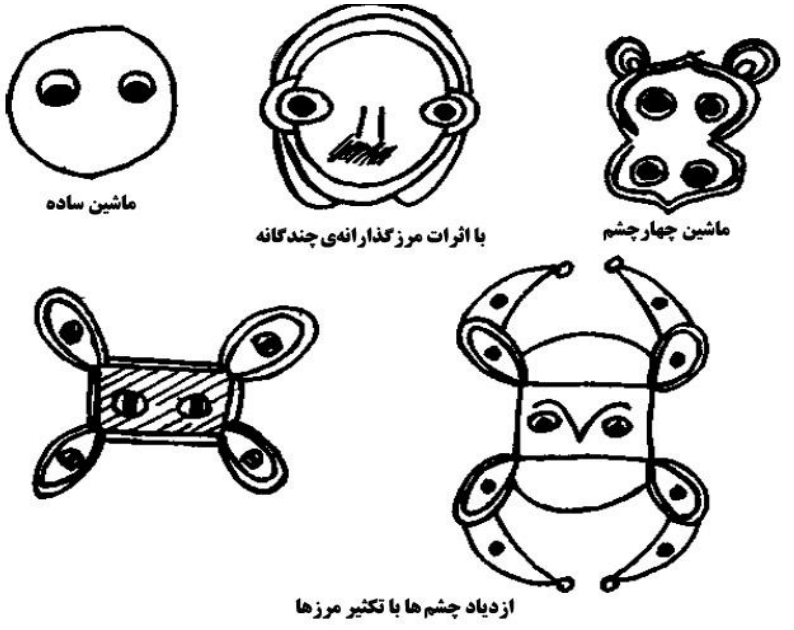
به‌وسیله‌ی دال‌ها عمل می‌کنند و بر جان‌ها و سوژه‌ها اثر می‌گذارند هیچ مخلوطی از این‌دو وجود ندارد. این سرهم‌بندی‌ها، این فرماسیون‌های استبدادی یا اقتدارطلب ابزارهای امپریالیسم را به نظام نشانه‌شناسی جدید می‌دهد، یعنی توأمان ابزارهای نشانه‌شناسی‌های دیگر و ابزارهای محافظت از خود در برابر هر تهدیدی از بیرون. مسئله بر سر الغای بدن و مختصات تنانه است که نشانه‌شناسی‌های چندبعدی یا چندآوایی به‌واسطه‌اش عمل می‌کنند. بدن‌ها تأدیب می‌شوند، تنانگی ضایع می‌شود، حیوان‌شدن‌ها شکار می‌شوند، قلمروزدایی به سمت آستانه‌ای جدید رانده می‌شود، چون از چینه‌های ارگانیک به چینه‌های ظرفیت دلالتی و سوبژکتیوسازی می‌جهیم. یک جوهر بیان واحد تولید خواهد شد. نظام دیوارسفید-سیاه‌چاله ساخته خواهد شد، یا بهتر، این ماشین انتزاعی به راه خواهد افتد تنها تا قدرت تام دال و خودآئینی سوژه را الزاما مجاز و تضمین کند. شما به دیوار سفید میخ می‌شوید و در سیاه‌چاله انداخته می‌شوید. این ماشینْ چهره‌مندی خوانده می‌شود چراکه ماشین تولید اجتماعی چهره‌هاست، چون چهره‌ای‌سازی تمام بدن، چهره‌ای‌سازی تمام پیرامون و ابژه‌هایش، و نیز منظره‌ای‌سازی همه‌ی جهان‌ها و محیط‌ها را به انجام می‌رساند. قلمروزدایی بدن بازقلمروگذاری روی چهره را ایجاب می‌کند؛ رمزگشایی از بدن موجب فرارمزگذاری به‌واسطه‌ی چهره می‌شود؛ سقوط مختصات تنانه یا محیط‌های تنانه مستلزم ساختن منظره است. نشانه‌شناسی امر دلالت‌گر و امر سوبژکتیو هرگز به‌واسطه‌ی بدن‌ها عمل نمی‌کند. ربط‌دادن دال به بدن ادعایی پوچ است. یا دست‌کم، دال تنها می‌تواند با بدنی ارتباط داشته باشد که پیشاپیش کاملاً چهره‌ای شده است. تفاوت اونیفرم‌ها و لباس‌های ما با نقاشی‌ها و جامه‌های بدوی در این است که اولی بدن را با سیاه‌چاله‌ی دکمه‌ها و دیوار سفید پارچه چهره‌ای می‌کند. در این‌جا حتی نقاب نیز کارکردی جدید، درست برعکس کارکرد قبلی‌اش، پیدا می‌کند. زیرا نقاب هیچ کارکرد وحدت‌بخشی ندارد مگر این کارکرد منفی باشد (نقاب به‌هیچ‌وجه قیافه را تغییر نمی‌دهد یا پنهان نمی‌کند، حتی هنگام نشان‌دادن یا آشکارکردن). نقاب، چنان‌که در نشانه‌شناسی بدوی می‌بینیم، یا تعلق سر به بدن و حیوان‌شدنش را تضمین می‌کند، یا برعکس، مثل حالا، ضامن نصب و ساختن چهره، و چهره‌ای‌سازی سر و بدن است: نقاب اکنون همان چهره، انتزاع یا عملکرد چهره است. غیرانسانیت چهره. چهره هرگز دال یا سوژه‌ای پیشینی را فرض نمی‌گیرد. این نظم کاملاً متفاوت است: سرهم‌بندی انضمامی استبدادی یا اقتدارطلب ⟵ راه‌اندازی ماشین انتزاعی چهره‌مندی، دیوارسفید-سیاه‌چاله ⟵ تأسیس نشانه‌شناسی جدید ظرفیت دلالتی و سوبژکتیوسازی روی آن سطح چاله‌چاله. به همین دلیل است که همواره دو مسئله را منحصراً لحاظ کرده‌ایم: رابطه‌ی چهره با ماشین انتزاعی که آن را تولید می‌کند؛ رابطه‌ی چهره با سرهم‌بندی‌های قدرت که نیازمند این تولید اجتماعی‌اند. چهره یک سیاست است.

البته قبلاً دیدیم که ظرفیت دلالتی و سوبژکتیوسازی نشانه‌شناسی‌هایی هستند که در اصل کاملاً با هم فرق دارند، رژیم‌هایشان (تابش دایروی در برابر خطیت قسمت‌قسمت)، و دستگاه‌های قدرت‌شان (بردگی فراگیر استبدادی در برابر رویه-قرارداد اقتدارگرا) با هم متفاوت‌اند. و هیچ‌کدام از این‌دو با مسیح، با مرد سفیدپوست به‌عنوان مسیحی جهان‌شمول آغاز نمی‌شوند: فرماسیون‌های استبدادی ظرفیت دلالتی سرخپوستی، آفریقایی و آسیایی وجود دارد؛ فرایند اقتدارطلب سوبژکتیوسازی کامل‌تر از همه‌جا در

سرنوشت مردم یهودی نمودار می‌شود. اما این نشانه‌شناسی‌ها هر قدر با هم متفاوت باشند، هنوز یک *مخلوط* عملاً موجود را می‌سازند، و در سطح همین مخلوط است که امپریالیسم خود را، یعنی تلاش مشترک‌شان برای درهم‌شکستن تمام نشانه‌شناسی‌های دیگر را اعلام می‌کنند. هیچ نوع ظرفیت دلالتی وجود ندارد که بذر سوبژکتیویته را در خود نداشته باشد؛ هیچ نوع سوبژکتیوسازی وجود ندارد که حامل بقایای دال نباشد. اگر دال پیش‌ازهمه به دیوار بخورد و برگردد، اگر سوبژکتیویته پیش‌ازهمه درون چاله‌ای بچرخد، آن‌گاه باید گفت که دیوار دال پیشاپیش سیاه‌چاله دارد و سیاه‌چاله‌ی سوبژکتیویته نیز تراشه‌های دیوار را حمل می‌کند. پس این مخلوط مبنایی استوار در ماشین جدایی‌ناپذیر دیوارسفید-سیاه‌چاله دارد و این دو نشانه‌شناسی به‌واسطه‌ی تلاقی با هم، قطع‌کردن هم و اتصال‌شان به هم بی‌وقفه با هم مخلوط می‌شوند، مانند «عبری و فرعون». ولی باز هم چیزهایی وجود دارد، چون ماهیت مخلوط‌ها می‌تواند بسیار متغیر باشد. به این دلیل می‌توانیم تاریخی ــ سال صفر مسیح و توسعه‌ی تاریخی مرد سفیدپوست ــ به ماشین چهره‌ای‌سازی بدهیم که مخلوط دیگر نوعی تلاقی یا انقطاع نیست و به یک رسوخ تمام‌وکمال تبدیل می‌شود که در آن هر عنصر عنصر دیگر را اشباع می‌کند، مثل قطره‌های شراب سرخ تیره در آب سفید. نشانه‌شناسی ما از مرد سفیدپوست مدرن، نشانه‌شناسی کاپیتالیسم، به این حالت از مخلوط رسیده است که در آن ظرفیت دلالتی و سوبژکتیوسازی عملاً در یکدیگر امتداد می‌یابند. از این‌رو، چهره‌مندی یا نظام دیوارسفید-سیاه‌چاله در این نشانه‌شناسی کاملاً بسط می‌یابد. بااین‌حال باید وضعیت‌های مخلوط و تناسب متغیر عناصر را متمایز کنیم. خواه در وضعیت مسیحی و خواه در وضعیت پیشامسیحی، یک عنصر می‌تواند بر عنصر دیگر مسلط شود، و یک عنصر می‌تواند از عنصر دیگر قدرتمندتر یا ضعیف‌تر باشد. پس به تعریف چهره‌ها-حدها می‌رسیم که هم از واحدهای چهره‌ای و هم از درجات واگرایی چهره‌ای که قبلاً تعریف کردیم متمایزند.

۱. این‌جا سیاه‌چاله روی دیوار سفید است. سیاه‌چاله یک واحد نیست، چون مدام روی دیوار جابجا می‌شود و با دوگانه‌سازی پیش می‌رود. دو سیاه‌چاله، چهار سیاه‌چاله، n سیاه‌چاله مثل چشم‌های متعدد خود را توزیع می‌کنند. چهره‌مندی همیشه یک کثرت است. منظره مملو از چشم‌ها یا سیاه‌چاله‌ها خواهد شد، درست مثل نقاشی‌ای از ارنْست، یا طراحی‌ای از آلواز یا ولفلی. روی دیوار سفید دایره‌هایی دور یک چاله کشیده می‌شوند؛ هر جایی که دایره‌ای هست، می‌توانیم یک چشم بگذاریم. می‌توانیم این را به‌عنوان قانون پیشنهاد بدهیم: هرچه دایره‌های بیش‌تری دور یک سوراخ باشند، اثر مرزبندی سطحی را که چاله رویش لیز می‌خورد بیش‌تر افزایش می‌دهد و به این سطح نیرویی تسخیرکننده می‌بخشد. شاید ناب‌ترین نمونه را بتوان در طومارهای اتیوپیایی مشهوری یافت که نماینده‌ی دیوها هستند: دو سیاه‌چاله یا چهره‌ی گرد یا چهارگوشی روی سطح سفید پوست طومار رسم می‌شود، اما این سیاه‌چاله‌ها منتشر و بازتولید می‌شوند، حشو به وجود می‌آورند، و هربار که یک دایره‌ی دوم را می‌کشیم، یک سیاه‌چاله‌ی جدید

می‌سازیم و یک چشم در آن می‌گذاریم.[۱۲] هرچه اثر تسخیر سطح بیش‌تر گسترش می‌یابد، سطح محصورتر می‌شود. این چهره‌ی مستبد دلالت‌گر و تکثیرش، ازدیاد و حشو فراوانی‌اش است. تکثیر چشم‌ها. مستبد یا نمایندگانش همه‌جا هستند. این چهره از روبه‌رو دیده می‌شود، آن هم با سوژه‌ای که بیش از آن‌که ببیند خودش به چنگ سیاه‌چاله‌ها می‌افتد. این فیگور سرنوشت است، سرنوشت *زمینی*، سرنوشت دلالت‌گر ابژکتیو. نمای نزدیک در سینما این فیگور را خوب می‌شناسد: نمای نزدیک گریفیث از یک چهره، عنصری از چهره یا شیٔ‌ای چهره‌ای‌شده که یک ارزش زمان‌مند پیش‌گویانه به خود می‌گیرد (عقربه‌های ساعت خبر از چیزی می‌دهند).



چهره‌ی مستبد دلالت‌گر زمینی

۲. این‌جا برعکس، دیوار سفید از هم باز شده و به ریسمانی نقره‌ای تبدیل شده که دارد به سمت سیاه‌چاله می‌رود. یک سیاه‌چاله بر سایر سیاه‌چاله‌ها، بر همه‌ی چشم‌ها و همه‌ی چهره‌ها «تفوق» می‌جوید و هم‌زمان منظره به ریسمانی بدل می‌شود که انتهایش دور چاله می‌پیچد. این هم‌چنان یک کثرت است، اما فیگور دیگر سرنوشت است، سرنوشت سوبژکتیو، مصیبت‌بار، بازتابی. این چهره است، یا منظره‌ی

12 Jacques Mercier, *Ethiopian Magic Scrolls*, trans. Richard Pevear (New York: Braziller, 1979); "Les peintures des rouleaux protecteurs éthiopiens", *Journal of Ethiopian Studies*, vol. 12, June 1974; "Etude stylistic des peintures de rouleaux protecteurs éthiopiens", *Objects et mondes*, Vol. 14, (Summer 1974), pp. 89-106:
«چشم نشان چهره است و چهره نشان بدن.... مردمک‌ها در فضاهای داخلی ترسیم شده‌اند... به همین خاطر باید از جهت‌های معنای جادویی که در بنیان چشم‌ها و چهره‌ها هستند، حرف بزنیم، به کمک موتیف‌های تزئینی سنتی مثل هاشورزنی، حالت شطرنجی، ستاره‌های چهارشاخه و نظایر آن»). قدرت نجاشی [پادشاه حبشه] با سلطه‌ی سلیمانی‌اش، با دربار جادوگرانش، بر چشم‌هایی درخشان استوار بود که شبیه سیاه‌چاله فرشته یا دیو بودند. مجموعه پژوهش‌های جی. مرسیه سهمی حیاتی در تمام تحلیل عملکردهای چهره دارد.

دریایی، و خطی را دنبال می‌کند که آسمان را از آب‌ها یا خشکی را از دریاها جدا می‌کند. این چهره‌ی اقتدارطلب نیم‌رخ است و به سمت سیاه‌چاله می‌چرخد. یا دو چهره روبه‌روی هم‌اند، ولی برای فرد ناظر نیم‌رخ‌اند و وصلت‌شان پیشاپیش حاکی از یک جدایی بی‌حدوحصر است. یا چهره‌ها، سوار بر خیانت، از هم روی برمی‌گردانند. تریستان، ایزولده، ایزولده، تریستان، در قایقی که آن‌ها را به سوی سیاه‌چاله‌ی خیانت و مرگ می‌راند. چهره‌مندی آگاهی و شور، حشو طنین و زوجیت. این‌بار، اثر نمای نزدیک دیگر گسترش سطحی که هم‌زمان محصور می‌کند نیست، تنها کارکرد نمای نزدیک این است که یک ارزش زمان‌مند پیش‌گویانه دارد. نمای نزدیک منشأ مقیاسی از شدت را نشان می‌دهد یا بخشی از آن مقیاس است، هرچه چهره‌ها به سیاه‌چاله به‌عنوان نقطه‌ی نهایی نزدیک می‌شوند، نمای نزدیک خطی را که چهره‌ها دنبال می‌کنند داغ‌تر می‌کند. نمای نزدیک آیزنشتاین در برابر نمای نزدیک گریفیث (اوج شدید شرم یا خشم در نماهای نزدیک *رزم‌ناو پوتمکین*[۱۳]). این‌جا دوباره می‌بینیم که تمام ترکیب‌ها بین دو فیگور-حد چهره ممکن هستند. در *لولوی* پابست، چهره‌ی مستبد لولوی بی‌تاج‌وتخت به تصویر یک چاقوی نان‌بری وصل می‌شود، تصویری با ارزش پیش‌گویانه که خبر از قتل می‌دهد؛ اما چهره‌ی اقتدارطلب جک قصاب نیز از سرتاسر مقیاس شدت‌ها عبور می‌کند که او را به چاقو و قتل لولو می‌کشاند.

به‌طور عمومی‌تر، خصلت‌های مشترک این دو فیگور-حد را خاطرنشان می‌کنیم. از یک سو، دیوار سفید یا گونه‌های بزرگ سفید عنصر اساسی دال‌اند، و سیاه‌چاله یا چشم‌ها عنصر انعکاسی سوبژکتیویته، آن‌ها همیشه با هم‌اند، اما به یکی از این دو شکل: یا سیاه‌چاله‌ها خود را روی دیوار سفید توزیع و تکثیر می‌کنند، یا برعکس دیوار، که به اوج یا ریسمان افق خود تقلیل یافته، به سمت سیاه‌چاله‌ای می‌شتابد که بر تمام سیاه‌چاله‌های دیگر تفوق می‌جوید. هیچ دیواری بدون سیاه‌چاله، و هیچ سیاه‌چاله‌ای بدون دیوار وجود ندارد. از سوی دیگر، در هر دو مورد، سیاه‌چاله ضرورتاً مرزبندی شده است، حتی بیش از یک‌بار: اثر این مرز یا گسترش سطح دیوار است یا تشدید خط؛ و سیاه‌چاله هرگز در چشم‌ها (به‌عنوان مردمک) نیست، سیاه‌چاله همیشه داخل مرز است و چشم‌ها همیشه داخل چاله: چشم‌های مرده که چون در سیاه‌چاله‌اند بهتر می‌بینند.[۱۴] این خصلت‌های مشترک منکر تفاوت-حد دو فیگور چهره و تناسب‌هایی نیست که هر یک از این فیگورها به فراخورشان در نشانه‌شناسی مخلوط چیرگی می‌یابد ــ چهره‌ی مستبد دلالت‌گر زمینی، چهره‌ی اقتدارطلب مصیبت‌زده و سوبژکتیو دریایی (بیابان نیز می‌تواند دریایی از خشکی باشد). دو فیگور سرنوشت، دو حالت از ماشین چهره‌مندی. ژان پاری عملکرد این قطب‌ها در نقاشی را از مسیح مستبد تا مسیح مصیبت‌زده نشان داده است: از یک طرف، چهره‌ی مسیح است که از

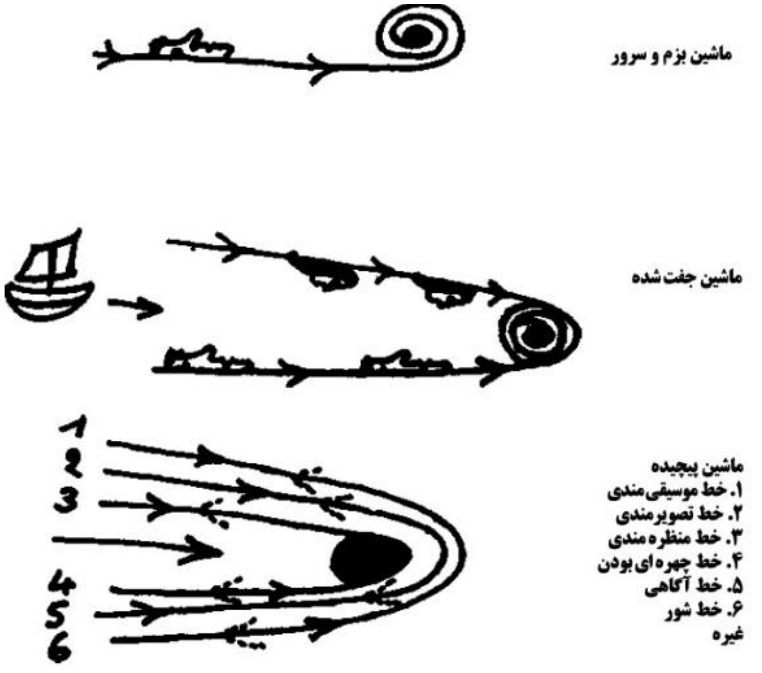
---

۱۳ درباره‌ی شیوه‌ای که آیزنشتاین فهم خودش از نمای نزدیک را از فهم گریفیث از نمای نزدیک متمایز می‌کند، ر.ک.:
Grifith, *Film Form and Film Sense.*

۱۴ این یکی از مضامین رایج در رمان وحشت و رمان علمی‌تخیلی است: چشم‌ها در سیاه‌چاله‌اند و نه برعکس («قرصی درخشان می‌بینم که از آن سیاه‌چاله بیرون می‌آید و به چشم می‌ماند.») کمیک استریپ‌ها، مثلاً سیرک شماره‌ی ۲، سیاه‌چاله‌ای را توصیف می‌کنند که چهره‌ها و چشم‌ها در آن‌ها جای گرفته‌اند، و این سیاه‌چاله‌ها حرکت می‌کنند. درباره‌ی رابطه‌ی چشم‌ها با چاله‌ها و دیوارها رجوع کنید به متن‌ها و طراحی‌های ژان-لوک پاران، خصوصاً:

Les yeux MMDVI (Paris: Bourgois, 1976).

روبه‌رو دیده می‌شود، چنان‌که در موزاییک بیزانسی، با سیاه‌چاله‌ی چشم‌ها روی پس‌زمینه‌ی طلایی، و تمام عمق که به جلو افکنده شده؛ از طرف دیگر، چهره‌هایی که با هم تلاقی دارند و از هم روی می‌گردانند، به صورت یک‌سوم یا نیم‌رخ دیده می‌شود، درست مثل یک نقاشی قرن‌چهاردهمی، با نگاه‌های موربی که خطوط چندگانه رسم می‌کنند و عمق را با خود نقاشی ادغام می‌کنند (می‌توانیم نمونه‌هایی دلبخواهی از انتقال و اختلاط بیاوریم، مثل *فراخواندن سن پتر و سن آندرو* اثر دوچیو، روی پس‌زمینه‌ی منظره‌ی آبی، جایی که فرمول دوم پیشاپیش بر مسیح و ماهی‌گیر اول چیرگی یافته، حال آن‌که ماهی‌گیر دوم گرفتار رمز بیزانسی مانده است[۱۵]).



عشق سوان: پروست می‌توانست چهره، منظره، نقاشی، موسیقی و... را به طنین اندازد. سه لحظه در داستان سوان‌ـاودت. ابتدا، تجهیزاتی دلالتی برپا می‌شود. چهره‌ی اودت با گونه‌های بزرگ سفید یا زرد، و چشم‌هایی چون دو سیاه‌چاله. ولی خود این چهره مدام به چیزهای دیگری ارجاع می‌دهد که آن‌ها نیز روی دیوار قرار گرفته‌اند. زیباشناسی‌گرایی و تفنن‌گرایی سوان همین است: همیشه باید چیزی یادآور چیز

---

۱۵ رجوع کنید به تحلیل ژان پاری در

L'espace et le regard, (Paris: Seuil, 1965), Vol. I, Ch. 1

(همچنین برای تکامل [شمایل] مریم باکره و تغییر در نسبت‌های چهره‌ی او با چهره‌ی عیسی مسیح نوزاد رجوع کنید به همان منبع، جلد دو، فصل دو).

دیگری باشد، آن هم در شبکه‌ای از تفسیرها تحت نشانه‌ی دال. یک چهره به یک منظره ارجاع می‌یابد. یک چهره باید «یادآور» یک تابلو، بخشی از یک تابلو باشد. یک قطعه موسیقی باید جمله‌ای کوتاه صادر کند که به چهره‌ی اودت وصل می‌شود، تا جایی که جمله‌ی کوچک دیگر فقط یک علامت است. دیوار سفید اشغال می‌شود، سیاه‌چاله‌ها آرایش می‌گیرند. تمام این تجهیزات ظرفیت دلالتی با ارجاع‌های تفسیری‌اش راه را برای دومین لحظه فراهم می‌کند، لحظه‌ی سوبژکتیو و مصیبت‌باری که حسادت سوان، توهم عیب‌جویانه و جنون جنسی سوان در آن به وجود می‌آیند. حالا چهره‌ی اودت سوار خطی می‌شود که به سمت یک سیاه‌چاله‌ی واحد می‌شتابد که **مصائب سوان** است. سایر خط‌ها، یعنی خط منظره‌مندی، تصویرمندی و موسیقی‌مندی نیز به سمت این چاله‌ی کاتاتونیک می‌شتابند و دور آن می‌پیچند تا چندبار دورش مرز بکشند.

اما سوان در این لحظه‌ی سوم، در پایان مصائب مدیدش، به یک میهمانی می‌رود که در آن ابتدا می‌بیند که چهره‌های خدمتکارها و مهمان‌ها به‌صورت خصایص زیباشناختی خودآئین *فرومی‌پاشند*: انگار خط تصویرمندی هم فراسوی دیوار و هم بیرون سیاه‌چاله استقلال خود را بازیافته باشد. سپس جمله‌ی کوچک ونتوی تعالی‌اش را بازمی‌یابد و اتصالش را با یک خط موسیقی‌مندی ناب شدیدتر، غیردلالت‌گر و غیرسوبژکتیو تجدید می‌کند. و سوان می‌داند که دیگر اودت را دوست ندارد و بالاتر از همه می‌داند که اودت هم دیگر هرگز او را دوست نخواهد داشت. ــ آیا این رستگاری به‌واسطه‌ی هنر ضروری بود، چون نه سوان و نه پروست هیچ یک نجات نیافتند؟ آیا می‌بایست به *این* شیوه به دیوار نفوذ کرد یا از چاله خارج شد، با ترک عشق؟ آیا این عشق از همان آغاز فاسد نبود، آیا از ظرفیت دلالتی و حسادت ساخته نشده بود؟ آیا با ملاحظه‌ی اودت میان‌مایه و سوان زیباشناس، چیز دیگری ممکن بود؟ مادلن به یک معنا همین سرگذشت را دارد. راوی کلوچه‌اش را می‌جود: حشو، سیاه‌چاله‌ی خاطره‌ی غیرارادی. چه‌طور از آن خارج خواهد شد؟ قبل از هر چیز باید از آن خارج شد، چیزی که باید از آن اجتناب کرد. پروست این را خوب می‌داند، حتی اگر شارحانش هیچ از آن ندانند. ولی او به‌واسطه‌ی هنر از این سیاه‌چاله خارج می‌شود، فقط به‌واسطه‌ی هنر.

چگونه از سیاه‌چاله خارج شویم؟ چگونه به دیوار رسوخ کنیم؟ چگونه چهره را اوراق کنیم؟ رمان فرانسوی هرقدر هم نبوغ داشته باشد، کاروبارش این نیست. رمان فرانسوی بیش‌ازحد مشغول اندازه‌گیری دیوار یا حتی ساختنش، حفرکردن سیاه‌چاله‌ها و ساختن چهره‌هاست. رمان فرانسوی عمیقاً بدبین و آرمان‌گراست و «بیش از آن‌که خالق زندگی باشد ناقدش است». رمان فرانسوی شخصیت‌های خود را درون چاله می‌اندازد و به دیوار می‌کوبد. رمان فرانسوی فقط سفرهای سازمان‌یافته را می‌فهمد و رستگاری را تنها از رهگذر هنر درمی‌یابد. این هنوز یک رستگاری کاتولیک است، یعنی رستگاری از خلال ابدیت. رمان فرانسوی وقتش را صرف نقطه‌گذاری می‌کند، به‌جای این‌که صرف ترسیم خطوط، خطوط فعال گریز یا خطوط ایجابی قلمروزدایی کند. رمان انگلیسی‌آمریکایی یکسره متفاوت است. «گریختن، گریختن،

بیرون‌زدن!... درگذشتن از افق...[۱۶]». از توماس هاردی تا لارنس، از ملویل تا میلر، همیشه یک مسئله به صدا درمی‌آید: عبورکردن، خارج‌شدن، رسوخ‌کردن، نه نقطه‌گذاشتن بلکه خط‌کشیدن. پیداکردن خط جدایی، دنبال‌کردن یا آفریدنش، تا حد خیانت. به همین خاطر رابطه‌ی آن‌ها با مسافرت، با طریق سفر کردن، با تمدن‌های دیگر، شرق، آمریکای جنوبی، و نیز با مخدرها و سفرهای درجا با رابطه‌ی فرانسوی‌ها فرق زیادی دارد. آن‌ها می‌دانند خارج‌شدن از سیاه‌چاله‌ی سوبژکتیویته، سیاه‌چاله‌ی آگاهی و حافظه، سیاه‌چاله‌ی زوجیت و زناشویی چقدر دشوار است. چقدر وسوسه‌انگیز است گیرافتادن در یک چهره، آرام‌گرفتن در آن، آویختن از آن... «در سیاه‌چاله گیر افتاده بود... و این درخشش مس گداخته را به او می‌داد، کلمات مثل گدازه از دهانش بیرون می‌آمدند، گوشت تنش حریصانه به یک تکیه‌گاه، به جای امنی روی چیزی سفت‌وسخت چنگ زده بود، چیزی که بتواند چند لحظه خودش را روی آن جمع‌وجور کند و آرام بگیرد... اول آنرا با اشتیاق، با خلسه اشتباه گرفتم... فکر کردم یک آتشفشان زنده پیدا کرده‌ام، یک وزوویوس زنانه. اصلاً فکر نمی‌کردم یک کشتی انسانی پیدا کرده باشم که در اقیانوس نومیدی، در سارگاسوی عجز غرق شود. حالا به آن ستاره‌ی سیاهی فکر می‌کنم که از لای سوراخ سقف می‌درخشد، آن ستاره‌ی ثابتی که بر فراز اتاقک زناشویی‌مان آویزان است، ثابت‌تر، دورتر از امر **مطلق**، و می‌دانم این ستاره او بود، عاری از هرآن‌چه به معنای واقعی کلمه خود او باشد: یک خورشید مرده‌ی سیاه بدون سیما.»[۱۷] فروزندگی مسی، چون چهره‌ای ته یک سیاه‌چاله. مسئله خارج‌شدن از سیاه‌چاله است، در هنر، در روح نه، بلکه در زندگی، در زندگی واقعی. *نیروی عشق‌ورزیدن را از من نگیرید*. رمان‌نویسان انگلیسی‌آمریکایی همچنین می‌دانند رسوخ‌کردن به دیوار دال چقدر دشوار است. آدم‌های زیادی پس از مسیح، اول از همه خود مسیح، به این کار مبادرت ورزیده‌اند. اما خود مسیح این عبور از دیوار، این پرش را خراب کرد. او به دیوار خورد *و برگشت*، و «انگار این پسروی منفی روی خودش چرخید و مرگ او را متوقف کرد. تمام تکانه‌ی منفی انسانیت انگار در یک توده‌ی هیولایی بی‌حرکت پیچیده بود تا عدد صحیح انسانی، رقم یک، یک و تقسیم‌ناپذیر را خلق کند» ــ **چهره**.[۱۸] عبور از دیوار، چه‌بسا از دیوار چین، به چه قیمتی؟ به قیمت یک *حیوان‌شدن*، یک *گل‌شدن* یا *صخره‌شدن*، و بیش از آن، یک *درک‌ناپذیر شدن* غریب، یک *سخت‌شدن که با عشق‌ورزیدن یکی‌ست*.[۱۹] مسئله بر سر سرعت است حتی اگر درجا باشد. آیا این هم اوراق‌کردن چهره است ــ یا به قول میلر دیگر نگاه‌نکردن به یا در چشم‌ها بلکه شناکردن در آن‌ها، بستن چشم‌های خودش و تبدیل بدنش به یک پرتو نور که با سرعتی هردم‌فزاینده حرکت می‌کند؟ البته، این مستلزم تمام منابع هنر و والاترین هنر است، مستلزم تمام یک خط نوشتار، تمام یک خط تصویرمندی، تمام یک خط موسیقی‌مندی و الخ است. زیرا به‌واسطه‌ی نوشتار است که حیوان می‌شویم، به‌واسطه‌ی رنگ است که درک‌ناپذیر می‌شویم، به‌واسطه‌ی موسیقی‌ست که سخت و بی‌خاطره

16 D. H. Lawrence, "Melville's *Typee* and *Omoo*," *Studies in Classic American Literature* (New York: Thomas Seltzer, 1923), p. 197.

متن لارنس با تمایزی زیبا میان چشم‌های خاکی و چشم‌های آبی آغاز می‌شود.

17 Henry Miller, *Tropic of Capricorn*, p. 239.

18 *Ibid*., p. 63.

19 *Ibid*., pp. 63-64.

می‌شویم و توأمان حیوان و درک‌ناپذیر: عاشق. ولی هنر هرگز یک هدف نیست، هنر فقط ابزاری‌ست برای کشیدن خطوط زندگی، یعنی تمام این شدن‌های واقعی که تنها *در* هنر تولید نمی‌شوند، همه‌ی آن گریزهای فعال که عبارت از گریختن *به* هنر، پناه‌بردن *به* هنر نیستند، و تمام آن قلمروزدایی‌های ایجابی که روی هنر بازقلمروگذاری نمی‌شوند، بلکه بیش‌تر هنر را همراه خود به مناطق امر غیردلالت‌گر، امر غیرسوبژکتیو و امر بی‌چهره می‌برند.

اوراق‌کردن چهره کار کوچکی نیست. خطر جنون وجود دارد: آیا تصادفی‌ست که شیزوها احساس‌شان از چهره‌ی خود و چهره‌ی دیگران، از منظره، از زبان و دلالت‌های مسلطش را توأمان از دست می‌دهند؟ چهره سازمانی بسیار قوی‌ست. می‌توان گفت چهره مجموعه‌ای از خصایص، *خصایص چهره‌مندی* را در چهارگوش یا گردی‌اش جا می‌دهد و به خدمت ظرفیت دلالتی و سوبژکتیوسازی می‌گمارد و می‌گذارد. یک تیک چیست؟ دقیقاً نبردی پیاپی بین خود چهره و یک خصیصه‌ی چهره‌مندی که می‌کوشد از سازمان حاکمانه‌ی چهره بگریزد، چهره‌ای که آن خصیصه را دوباره مهار می‌کند، دوباره قبضش می‌کند، خط گریزش را مسدود می‌کند و سازمان خودش را دوباره به آن تحمیل می‌کند. (درباره‌ی تمایز پزشکینه بین تیک ارتجاجی یا تشنجی و تیک نواختی یا ترنجشی، شاید بتوان گفت که در مورد اول خصیصه‌ی چهره‌مندی استیلا دارد که در پی گریز است، در مورد دوم سازمان چهره‌ای استیلا دارد که می‌کوشد دوباره مهار کند و از حرکت بیاندازد). بااین‌حال، اوراق‌کردن چهره کاری شاق است، چون مسئله صرفاً بر سر تیک‌ها یا ماجراجویی یک متفنن یا زیباشناس نیست. اگر چهره یک سیاست است، اوراق‌کردن چهره هم یک سیاست است که به شدن‌های واقعی، به یک مخفی‌شدن تمام‌وکمال مبادرت می‌ورزد. اوراق‌کردن چهره همان رسوخ‌کردن به دیوار دال، همان خارج‌شدن از سیاه‌چاله‌ی سوبژکتیویته است. برنامه و شعار شیزوکاوی این است: سیاه‌چاله‌ها و دیوارهای سفید خود را پیدا کنید، آن‌ها را بشناسید، چهره‌هایتان را بشناسید؛ این تنها راهی‌ست که می‌توانید اوراق‌شان کنید و خطوط گریزتان را بکشید.[۲۰]

اکنون دیگربار باید پرواهای عملی را افزایش دهیم. اول، مسئله اصلاً بازگشت به چیزی نیست. مسئله «بازگشت» به نشانه‌شناسی‌های پیشادلالت‌گر و پیشاسوبژکتیو مردم بدوی نیست. همیشه در بازی‌کردن نقش سیاه‌پوست‌ها یا سرخپوست‌ها یا حتی چینی‌ها درمی‌مانیم، و سفر به دریاهای جنوب، هرقدر هم شرایط دشوار باشد، باعث نمی‌شود از دیوار عبور کنیم، از چاله خارج شویم یا چهره‌مان را از دست بدهیم. هرگز نمی‌توانیم خود را دوباره به یک سر و بدن بدوی، سری انسانی، معنوی و بی‌چهره تبدیل کنیم. برعکس، این صرفاً وسیله‌ای خواهد بود برای عکس‌گرفتن دوباره، برای برخورد دوباره به دیوار، همیشه بازقلمروگذاری‌ها را آن‌جا خواهیم یافت، آه ای جزیره‌ی متروک کوچکم که کلوزری د لیلا را

20 Wilhelm Reich, *Character-Analysis*, trans. Theodore P. Wolfe (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970). این کتاب چهره و خصایص چهره‌مندی را از نخستین اجزاء «زره» شخصیت و مقاومت‌های اگو در نظر می‌گیرد («حلقه‌ی چشمی» و سپس «حلقه‌ی دهانی».) این حلقه‌ها روی صفحه‌هایی سازمان می‌یابند که بر «جریان اورگونوتیک» اند و با حرکت آزاد این جریان در سرتاسر بدن مقابله می‌کنند. اهمیت از بین‌بردن زره و «ازبین‌بردن حلقه‌ها» ناشی از همین نکته است؛ ر.ک.: صفحه‌های ۳۷۰ به بعد.

دوباره در تو پیدا می‌کنم، آه ای اقیانوس ژرفم که دریاچه بوا دو بولونی را به یادم می‌آوری، آه ای جمله‌ی کوچک ونتوی که یادآور لحظه‌ای دلنشین هستی. این‌ها تمرین‌های جسمانی و روحانی شرقی‌اند، اما برای یک زوج، مثل تختخواب زناشویی‌اند که ملحفه‌ای چینی رویش انداخته شده باشد: آیا امروز تمرین‌هایت را انجام داده‌ای؟ لارنس فقط یک کینه از ملویل داشت: این‌که او بهتر هر کس دیگری می‌دانست چگونه از چهره، از چشم‌ها و افق، از دیوار و چاله عبور کند، ولی همزمان این عبور را، این خط خلاقانه را با «بازگشتی ناممکن»، بازگشت به وحشی‌های تایپی، با راهی که بشود هنرمند ماند و از زندگی متنفر بود، با راهی مطمئن که بشود دلتنگی برای وطن را حفظ کرد، اشتباه گرفته بود. («ملویل همیشه دلتنگ خانه و مادرش بود، و تا جایی که کشتی‌ها او را می‌بردند از هر دو فرار کرد... ملویل به خانه رفت تا با بقیه‌ی زندگی‌اش روبه‌رو شود... او به زندگی پشت کرد. اما به آرمان رابطه‌ی تمام‌عیار، عشق تمام‌عیار ممکن چسبید... یک رابطه‌ی واقعاً بی‌عیب‌ونقص رابطه‌ای‌ست که هر طرف ردواثرهای عظیم ناشناخته‌ای در طرف مقابل بر جای می‌گذارد... و ملویل تا مغزاستخوان عارف و آرمان‌گرا بود... و به سلاح‌های آرمانی‌اش چسبیده بود. من سلاح‌هایم را وامی‌نهم. می‌گویم بگذار سلاح‌های قدیمی زنگ بزنند. *سلاح‌های جدید به دست بگیر و مستقیم شلیک کن.*»)[۲۱]

نمی‌توانیم برگردیم. فقط روان‌رنجورها یا به قول لارنس «خائن‌ها» و دغل‌بازها به پس‌رفت تمایل دارند. چون دیوار سفید دال، سیاه‌چاله‌ی سوبژکتیویته، و ماشین چهره‌ای همگی بن‌بست‌اند، میزان فرمان‌برداری‌ها و انقیادهای ما؛ ولی ما داخل آن به دنیا می‌آییم و همان‌جا هم باید مبارزه کنیم. نه به معنای وهله‌ای ضروری، بلکه به معنای ابزاری که باید کاربردی جدید برایش ابداع کنیم. فقط به‌واسطه‌ی دیوار دال می‌توان خطوط ظرفیت غیردلالتی را کشید که هر گونه خاطره، بازگشت، دلالت، هرگونه تفسیر ممکن را از بین می‌برند. در سیاه‌چاله‌ی شور و آگاهی سوبژکتیو فقط ذرات تسخیرشده، دگرگون‌شده و داغ‌شده‌ای را کشف خواهیم کرد که باید برای یک عشق غیرسوبژکتیو و زنده احیا شوند، عشقی که در آن هر یک از طرفین به فضاهای ناشناخته‌ی طرف مقابل وصل می‌شود بی‌آن‌که واردشان شود یا تصرف‌شان کند، جایی که خطوط به‌صورت خطوط شکسته تشکیل می‌شوند. تنها در کنه چهره‌مان، در ته سیاه‌چاله‌مان و روی دیوار سفیدمان خواهیم توانست خصایص چهره‌مندی را چون پرندگان آزاد کنیم، نه برای بازگشت به یک سر بدوی، بلکه برای ابداع ترکیب‌هایی که این خصایص در آن‌ها به خصایص منظره‌مندی که خود آزاد از منظره‌اند، به خصایص تصویرمندی که خود آزاد از تصویرند، و به خصایص موسیقی‌مندی که خود آزاد از موسیقی‌اند، وصل می‌شوند. نقاش‌ها با چه وجدی، که نه صرفاً میل به نقاشی‌کردن بلکه میل همه‌ی امیال است، از چهره‌ی مسیح با تمام شعور و از تمام جهات استفاده کردند. و آیا می‌توان گفت که کاتاتونی شوالیه‌ی رمان درباری یا ناشی از چیزی‌ست در ته سیاه‌چاله، یا ناشی از آن‌چه پیشاپیش سوار ذراتی می‌شود که او را بیرون می‌آورند تا سفر جدیدی را آغاز کند؟ لارنس که با لانسلو مقایسه شده، می‌نویسد: «تنها بودن، بدون فکر و حافظه کنار دریا... قدر تاریکی اصیل روی شن‌ها زیر آفتاب، تنها و غایب و همزمان حاضر بودن... دور، دور، انگار او همچون آدمی پس

21 D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, p. 200.

از مرگش بر سیاره‌ی دیگری فرود آمده است... منظره؟ ــ هیچ توجهی به منظره نداشت... انسانیت؟ ــ انسانیتی در کار نبود. اندیشه؟ ــ همچون سنگی افتاده در دریا. گذشته‌ی عظیم و باشکوه؟ ــ لایه‌ای نازک، شکننده، چون پوسته‌ی شفاف صدفی که بر ساحل افتاده باشد.»[۲۲] لحظه‌ی تردیدآمیزی که نظام دیوارسفیدـسیاه‌چاله، نقطه‌ی سیاهـساحل سفید، انگارکه روی یک حکاکی ژاپنی، با خروجش، گریزش و عبورش یکی می‌شود.

دیدیم که ماشین انتزاعی دو حالت بسیار متفاوت دارد: گاهی گرفتار چینه‌هایی می‌شود که قلمروزدایی‌های صرفاً نسبی یا قلمروزدایی‌های مطلقی که با این‌حال منفی می‌مانند را در آن‌ها تضمین می‌کند؛ گاهی برعکس، روی صفحه‌ی انسجامی توسعه می‌یابد که یک کارکرد «نموداری» و ارزش ایجابی قلمروزدایی و نیروی ساختن ماشین‌های انتزاعی جدید را به آن می‌دهد. گاهی ماشین انتزاعی، به‌عنوان ماشین چهره‌مندی، جریان‌ها را به ظرفیت‌های دلالتی و سوبژکتیوسازی‌ها، و نیز به گره‌های شاخه‌شاخه و چاله‌های فسخ تحمیل می‌کند؛ گاهی برعکس، ماشین انتزاعی تا آن‌جا که دست به یک «غیرچهره‌ای‌سازی» راستین می‌زند، نوعی سرهای راه‌یاب آزاد می‌کند که چینه‌ها را سر راه‌شان درهم‌می‌شکنند، به دیوارهای ظرفیت دلالتی رسوخ می‌کنند و از چاله‌های سوبژکتیویته بیرون می‌جهند، درخت‌ها را به نفع ریزوم‌های راستین می‌بُرند و جریان‌ها را روی خطوط قلمروزدایی ایجابی یا خطوط گریز خلاق راهبری می‌کنند. دیگر چینه‌های سازمان‌یافته‌ی هم‌مرکز وجود ندارد، دیگر سیاه‌چاله‌هایی که خط‌ها دورشان بپیچند و مرز بکشند در کار نیستند، دیگر دیوارهایی وجود ندارد که دوشاخگی‌ها، دودویی‌ها و مقادیر دوقطبی از آن‌ها بیاویزند. دیگر چهره‌ای وجود ندارد که با منظره، تابلو یا جمله‌ی موسیقایی کوچکی حشو بسازد، که هر کدام آن یکی را مدام به ذهن متبادر می‌کند، روی سطح یکپارچه‌شده‌ی دیوار یا در گرداب مرکزی سیاه‌چاله. ولی هر خصیصه‌ی آزاد از چهره‌مندی با خصیصه‌ی آزاد از منظره‌مندی، تصویرمندی یا موسیقی‌مندی ریزوم می‌سازد: نه مجموعه‌ای از ابژه‌های جزئی، بلکه یک بلوک زنده، اتصال ساقه‌ها که خصایص چهره به‌وسیله‌ی آن وارد نمودار یا کثرتی واقعی می‌شوند، آن هم با خصیصه‌ی یک منظره‌ی ناشناخته، خصیصه‌ی نقاشی یا موسیقی که بر اساس کوانتوم‌های قلمروزدایی مطلق ایجابی تولید و آفریده می‌شود، و دیگر با ملاک نظام‌های بازقلمروزدایی احضار یا یادآوری نمی‌شود. خصیصه‌ی زنبور و خصیصه‌ی ارکیده. کوانتوم‌هایی که نشان‌گر جهش‌های بسیار ماشین‌های انتزاعی‌اند و هر یک تابع آن یکی عمل می‌کند. در مقابل درخت‌وارگی ممکنی که حاکی از فروبستگی و عجز است، یک ریزوماتیک ممکن گشوده می‌شود، یک بالقوه‌سازی امر ممکن دست به عمل می‌زند.

چهره، چه *هولناک*. چهره به‌طور طبیعی منظره‌ی مهتابی با سوراخ‌ها، صفحه‌ها، رنگ‌های مات و روشنش، سفیدی‌ها و چاله‌هاست: برای غیرانسانی‌کردن چهره احتیاجی به نمای نزدیک نیست؛ چهره به‌طور طبیعی نمای نزدیک است، و به‌طور طبیعی غیرانسانی‌ست، چهره یک باشلاق هیولاوش است. دقیقاً

22 D. H. Lawrence, *Kangaroo* (London: William Heinemann, 1964), p. 339.

به این دلیل که چهره به‌وسیله‌ی یک ماشین تولید می‌شود، آن‌هم به خاطر مقتضیات یک دستگاه قدرت خاص که ماشین را به راه می‌اندازد و قلمروزدایی را به حد مطلقش سوق می‌دهد و همزمان آن را در امر منفی نگه می‌دارد. ولی داشتیم در دام دلتنگی بازگشت یا پس‌رفت می‌افتادیم وقتی سر انسانی، معنوی و بدوی را در مقابل چهره‌ی غیرانسانی گذاشتیم. راستش فقط غیرانسانیت‌ها وجود دارند، انسان فقط از غیرانسانیت‌ها به وجود آمده است، اما غیرانسانیت‌هایی بسیار متفاوت، با ماهیت‌های متفاوت و سرعت‌های مختلف. غیرانسانیت بدوی، غیرانسانیت پیش از چهره، سرتاسر چندآواییت یک نشانه‌شناسی‌اند که سر را مال بدنی می‌کنند که پیشاپیش به‌طور نسبی قلمروزدایی شده و به شدن‌های حیوانی‌ـمعنوی وصل شده است. فراسوی چهره یک غیرانسانیت دیگر وجود دارد: نه دیگر غیرانسانیت سر بدوی بلکه «سرهاـردیاب‌ها» نوک‌های تیز قلمروزدایی کاربردی می‌شوند، خطوط قلمروزدایی ایجابی و مطلق می‌شوند، و شدن‌های عجیب نو و چندآواییت‌های جدید به وجود می‌آورند. مخفی شوید، همه‌جا ریزوم بسازید تا شگفتی یک زندگی غیرانسانی را بیافرینید. *چهره، عشق من*، ولی عاقبت یک سر ردیاب شدی... سال ذن، سال امگا، سال ω... آیا باید به این سه حالت و نه بیش‌تر بسنده کنیم: سرهای بدوی، چهره‌ـمسیح و سرهای ردیاب؟

ترجمه عصب‌سنج
asabsanj.com
تیر ۹۶