یادداشتی درباره‌ی برسون

استیون شویرو

یادداشتی درباره‌ی برسون

استیون شویرو

وارهول و برسون

اندی وارهول و روبر برسون. در نگاه اول، هیچ جفتی بیش از این گمراهانه و نامناسب به نظر نمی‌رسد. این دو کارگردان به‌لحاظ زیباشناختی جهان‌هایی جدا از هم دارند؛ تفاوت‌های بسیاری بین‌شان وجود دارد و این تفاوت‌ها آشکارا مشخص‌اند. برسون معمولاً به‌عنوانِ فیلمسازی دینی و تأملی در نظر گرفته می‌شود: او استادِ آن چیزی است که پل شریدر[1] (۱۹۸۸) «سبکِ استعلایی در فیلم» می‌نامد، کسی که هنرش ــ بنا به اشاره‌ی سوزان سانتاگ[2] (۱۹۸۳) ــ «ما را از خودمان جدا می‌کند، تأمل برمی‌انگیزد» و «از خلالِ مسیرِ هوش به احساسات توسل می‌جوید» (ص. ۱۲۱). چه بنیانِ مشترکی می‌تواند بینِ هوشِ سخت‌گیر و ریاضت‌کشیِ ژانسنیستیِ[3] برسون و فیلم‌های آسان‌گیر، شل‌وول، و پُر ادای وارهول وجود داشته باشد؟ حتا به نظر می‌رسد که برسون و وارهول می‌توانند نقطه‌به‌نقطه مخالفِ هم باشند. برسون یک مولف به سبکِ کلاسیک است، هنرمندی که همه‌ی جنبه‌های فیلم‌اش را کنترل می‌کند؛ وارهول معمولاً تصمیمات و نیز کار را به دیگران وامی‌نهد. برسون کارگردانی از حیثِ وسواس دقیق است که طی بیش از چهل سال، به‌زحمت تنها سیزده فیلمِ کامل ساخت؛ وارهول کارگردانی منفعل و بی‌مبالات است که در اوج فعالیت‌اش در استودیویی موسوم به کارخانه، کمابیش هر هفته یک فیلم از کار درآورد. برسون حالاتِ درونیِ شدید را کندوکاو می‌کند، و وارهول به صور بیرونی و ظاهری می‌چسبد؛ برسون یک عارف و اخلاق‌گراست، و وارهول یک ماتریالیست و یک زیبایی‌شناس. همانقدر که برسون از کاذب‌بودنِ نمایشی «سینما» متنفر است، وارهول عاشق رمزوراز و تصنع «فیلم‌ها» است.

فیلم‌های برسون از نماهای کوتاه ساخته می‌شوند، که بعداً به‌طرزی دقیق و سرسختانه تدوین می‌شوند؛ وارهول در فیلم‌هایش از برداشت‌های بلند و بدون قطع استفاده می‌کند، او حتی از تدوینِ آنها تقریباً به‌کلی اجتناب می‌کند. در فیلم‌های برسون کلام و ژست‌های بازیگران همواره به‌طور دقیقی حرکت‌آرایی می‌شوند، اما در فیلم‌های وارهول بازیگران تمرین‌داده نمی‌شوند، بداهه کار می‌کنند، یا بازی به شانس واگذار می‌شود. برسون دائماً فضای سینمایی را تکه‌تکه و بازسازی می‌کند درحالیکه وارهول سهل‌انگارانه فضای مقابل دوربین را به‌منزله‌ی مفروضی تغییرناپذیر می‌پذیرد؛ برسون زمان را فشرده می‌کند، وارهول زمان را منبسط می‌کند. هنر برسون غیر شخصی، ذات‌گرا، هرمسی، فرمالیستی، و در مقابلِ هر گونه فرهنگ عامه‌پسند است: هنر برسون از حیث جوهری مدرنیستی است. از طرف دیگر، فیلم‌های وارهول، قطعاً و عامدانه پسامدرنیستی هستند: آنها سهل‌الوصول، از حیث فرمال راکد و بی‌مبالات، محتوامحور و تجربه‌محور، آگاهانه غیرموثق، شدیدا تصنعی، به‌نحو بارزی بدیهی، دلمشغول شلختگی و زرق‌وبرق، و سرشار از شخصیت‌های عجیب و غریب هستند. با این‌حال، در اینجا استدلال می‌کنم که حتی متقدم‌ترین و مینیمال‌ترین فیلم‌های وارهول فرضیات هرگونه زیبایی‌شناسی مدرنیستی را پس می‌زنند.

با این وجود، برسون و وارهول، قطعاً در نوعی گرایش به تجربه‌ی شخصی و ارائه‌ی آن تجربه در آپاراتوس سینمایی اشتراک دارند. حتا پل شریدر (۱۹۸۸)، که بیش از هر کس دیگری برسون را به عنوانِ نمونه‌ای از یک فیلمساز معنوی، بیگانه با فرهنگِ سکولار و دارای علائقی پایدار و همیشگی در نظر می‌گیرد، تصدیق می‌کند که برسون و وارهول در نوعی «استتیکِ سطحِ روزمره» (ص.۶۲)، در کششی نیرومند به «ایستایی» (ص‌ص. ۸۲–

---

[1] Paul Schrader

[2] Susan Sontag

[3] Jansenist; ژانسونیسم یک جنبش الاهیاتی کاتولیکی است که نخست در فرانسه به راه افتاد و بر گناه اصلی، شرارت بشر، ضرورت فیض الهی و بر تقدیر تاکید می‌کند.

۸۶، ۱۶۶–۶۸)، و در امتناع اکیدشان از «درگیریِ احساسی» اشتراک دارند و هر دو خطرِ خسته‌شدنِ بیننده را می‌پذیرند (ص.۷۰). شریدر مراقب است که پروژه‌ی برسون ــ که به ورای امر بی‌واسطه می‌رود و «امر **استعلایی** را بیان می‌کند» (ص.۶) ــ از آن چیزی که او «پارودیِ امر **استعلاییِ**» (ص.۱۱۲) وارهول و بینشِ نیهیلیستی‌اش درباره‌ی «زندگی به‌منزله‌ی چیزی کاملاً عاری از معنا، بیان، ماجرا یا پالایش» (ص.۴۲) در نظر می‌گیرد متمایز شود؛ من اما می‌خواهم استدلال کنم که قرابت‌های بین این دو به‌قدر کافی عمیق هستند که تقابل‌های شریدر، یا تقابل‌هایی که پیشتر ذکر کردم، را مسئله‌دار و واسازی کنیم.

برسون و وارهول هردو واقع‌گرایانِ اکیدِ بدن[4] هستند: هر دوی آنها عمل‌ها و عکس‌العمل‌های بی‌واسطه‌ی خودِ گوشت[5] را کانونِ توجه قرار می‌دهند، به هزینه‌ی هرگونه عمق یا درونیتی که این حرکت‌ها می‌توانند برای دلالت‌کردن اختیار کرده باشند. هر دو، کوچکترین جزئیاتِ پاسخ تنانه و حرکت را ضبط می‌کنند؛ هر دو، بازیگران (اغلب غیرحرفه‌ای) را نمایش می‌دهند که بنا به هیچ معنای متعارفی «بازی» نمی‌کنند، بازیگرانی که هیجان را بروز نمی‌دهند یا فرانمی‌افکنند، و مخاطب نیز متعاقباً نمی‌تواند با آنها همذات‌پنداری کند. سبک‌های رادیکالِ وارهول و برسون، هر چند در الهام و قصد متفاوت‌اند، اما دست‌کم یک چیزِ مشترک دارند: هر دو به تولیدِ اثر[6] تخلیه یا تهی‌سازیِ سوبژکتیویته و اثرِ براندازیِ معیارهای بازنمایی اهمیت می‌دهند.

تمرکز یا فوکوس بر بدن

تنها از طریقِ توجهی شدید و دقیق به بدن است که برسون مضامینِ دینیِ غایی‌اش درباره‌ی حرمان و رستگاری را پیش می‌کشد: «رویکردهای نامعمول به بدن‌ها.» برسون «گوش‌به‌زنگِ درک‌ناپذیرترین، و باطنی‌ترین حرکت‌ها» است (برسون ۱۹۸۶، ۳۵). تاکنون هیچ فیلمسازِ دیگری نقشی تا این حد تعیین‌کننده به اطوار و ژست‌های تنانه، به رفتارهای فیزیکی و به حرکات دست‌ها و پاها اعطا نکرده است. صحنه‌ی معروف در ایستگاهِ قطار در جیب‌بر را در نظر بیاورید، آنجاکه دوربین مسیرِ ابژه‌های سرقتی را دست به دست پی می‌گیرد. اما اثر یا تاثیر [در کار برسون] به چنان سکانس‌های پرتحرک و پرجلوه‌ای محدود نمی‌شود. همه‌ی فیلم‌های برسون آکنده از جزئیاتِ نادلالت‌گرند؛ برای نمونه، نماهای نزدیک از پاهای کسی، وقتی از فضا یا اتاقی عبور می‌کند یا از پله‌ها بالا می‌رود؛ کنش‌های خشونت‌آمیز و اوج‌گیرنده اغلب حذف می‌شوند، اما این هزینه‌گری‌های روزمره‌ی ملالت‌بار به‌هیچ‌وجه. حتی اگر نمایشِ بیگانگی و نگرانیِ روح، فرضاً مضمونِ آثار برسون باشد، اما برسون به‌جای نمایشِ بیگانگی و نگرانیِ روح، همواره تلاش‌ها و خستگیِ بدن را نشان‌مان می‌دهد. عزمِ برسون همواره از این قرار است: «به کارگیری تصاویرِ پیش‌پاافتاده (نا‌چیز یا بی‌ـاهمیت)» (ص.۱۱).

پاها و دست‌ها به‌طور قراردادی برای خبر دادن از حالاتِ درونی انتخاب شده‌اند: به همین دلیل است که برسون از این اندام‌های ضمیمه نماهای نزدیکی به ما می‌دهد، «حرکاتِ رو به درون»، آن هم با نقضِ آن قراردادِ تدوین که نمای نزدیک را برای تاکید بر جزئیاتِ مهمِ پیرنگ و کنش، و (خصوصاً) برای برجسته‌کردنِ روانشناسی با نمایشِ دیدی تلقینی و بیانگر از چهره‌ی انسانی نگه می‌دارد. یقیناً حتی چهره‌های بازیگرانِ برسون خالی و عاری از احساس‌اند؛ فیلم‌های او برای کنارگذاشتنِ هرگونه بیانِ چهره‌ای، آوایی، و لحنی، مصرانه بر جزئیاتِ ژستی و رفتاری فوکوس می‌کنند. هیچ تناظری بینِ درون و بیرون، بینِ سطحِ مرئی و حالتِ احساسی یا روحی در کار نیست. و تماشاگر نیز، به‌لطفِ سبک‌پردازیِ مینی‌مالیستی خشکِ

[4] body
[5] flesh
[6] effect; تاثیر

برسون در هر دوی میزانسن و تدوین، به این حالتِ ایستایی [سکون] غیربیانگر کشانده می‌شود. برسون (۱۹۸۶) اظهار می‌کند که او از «نماهای آشکارِ پَن یا تراولینگ» اجتناب می‌کند، زیرا چنین نماهایی «با حرکاتِ چشم تناظری ندارند»، و از این‌رو، کارشان «جداسازیِ چشم از بدن» است (ص.۸۹). برای برسون، دیدِ تماشاگرانه همواره چیزی جسمیت‌یافته است، حتی وقتی شخصیت‌ها منحصراً به‌عنوانِ بدن‌ها زندگی می‌کنند. سانتاگ (۱۹۸۳) می‌نویسد که فیلم‌های متأخرِ برسون «از امر بصری امتناع» و «امر زیبا را تقبیح می‌کنند» (ص. ۱۳۴). اما این خنثی‌سازیِ پارسایانه (و اروتیزه‌زداییِ) دیدن، آنقدرها بیانی از ناب‌گراییِ فرمالیستی نیستند (گرچه یقیناً چنین چیزی بسیار در برسون وجود دارد)، بلکه بیشتر از طردِ هر چیزِ فرابصری و از جسمانی‌سازیِ خودِ دید حکایت دارند. در فیلم‌های برسون، بینایی نمی‌تواند سراسربینانه یا سراسرچشم‌چران باشد، دقیقاً به این دلیل که به‌نحوِ بسیار مصرانه و بی‌واسطه‌ای لامسه‌ای است.

برسون بابتِ بیزاری‌اش از بازیگرانِ حرفه‌ای، و نیز بابتِ اینکه هر گونه توضیحِ روانشناختی یا هرگونه انگیزه‌تراشی را خوار می‌شمرد نیز شهرت دارد. او ترجیح می‌دهد با «مدل‌ها» کار کند، غیرحرفه‌ای‌هایی که پیش‌از این هرگز بازی نکرده‌اند، کسانی که برسون آماده‌شان می‌کند تا یکسره طوطی‌وار [از حفظ] نقش‌های‌شان را بازگو کنند. قصد برسون این است که «از اساس نیت‌ها یا قصدها را در مدل‌ها ختثی» کند (برسون ۱۹۸۶، ۱۵). سبکِ بازیگریِ بی‌روح و بی‌احساسِ فیلم‌های او تنها از طریقِ فرایند طولانی از پا انداختن و تهی‌کردنِ اجراگرها میسر می‌شود. و از همین‌رو برسون از «مدل‌هایش» می‌خواهد که: «فکر نکنید دارید چه می‌گویید، فکر نکنید دارید چه می‌کنید... درباره‌ی آنچه که می‌گویید فکر نکنید، درباره‌ی آنچه می‌کنید فکر نکنید... نباید کسی دیگر یا خودتان را بازی کنید. نباید هیچ‌کس را بازی کنید» (ص‌ص ۱۵، ۵۷). ستاره‌ی هالیوود همواره دوچندان بازی می‌کند: بوگارت هم نقشِ بوگارت را بازی می‌کند و هم نقش آن شخصیتی را که در فیلمی مفروض قرار است بازی کند. اما مدل‌های برسون بازی نمی‌کنند؛ آنها نه خودشان هستند نه کسی دیگر. برخلافِ یک بازیگر هالیوود که خود را فرافکنی می‌کند، مدل‌های برسون به هیچ معنا خود را فرانمی‌افکنند. آنها به‌معنای‌دقیق‌کلمه در ژست‌های تهی و تکراری‌شان، در تصاویرِ عاری از معنای‌شان بر صفحه‌نمایش حاضر هستند. آنها به آدم‌ماشینی‌های مکانیکی و بی‌روح بدل شده‌اند، به‌یک‌اندازه عاری از هستیِ درونی و بیانِ بیرونی.

برسون (۱۹۸۶) مدام به یادمان می‌آورد که «نُه‌دهمِ حرکاتِ ما از عادت و اتوماتیسم [حرکت غیرارادی و خودکار] تبعیت می‌کنند. این ضدـطبیعت است که آنها را به تمکینِ اراده و اندیشه واداریم» (ص. ۲۲). فیلم‌های او می‌کوشند که این اتوماتیسم را از لنزهای معوج‌کننده‌ی اراده و اندیشه رها سازند، می‌کوشند تا این اتوماتیسم را به حرکت درآورند، تا حرکاتش را در مدل‌ها ــ وقتی بر پرده ظاهر می‌شوند ــ به چنگ آورند، و سرانجام، این حرکات را به مخاطب نیز منتقل کنند. به‌همین‌دلیل، فیلم‌های برسون در سکوت‌ها و در حذف‌هایشان همه‌ی اسطوره‌های ما درباره‌ی ژرفا، درونیّت و وحدتِ روانشناختی را ویران می‌کنند. نه به بازیگران و نه به شخصیت‌ها نمی‌توانیم هویتی را نسبت دهیم، درست همانطور که نمی‌توانیم گنگی‌شان را به‌لحاظِ روانشناختی، نشانه‌ی کم‌حرفی، یأس، یا بیگانگی خوانش کنیم. برسون ما را با «مدل‌هایی» مواجه می‌کند که «به‌طور غیرارادی بیانگر (نه عمداً غیربیانگر)» هستند (ص. ۷۱)، فیگورهایی که با ژست‌های درک‌پذیرِ تخت و عریان‌شان بر پرده کاملاً منطبق هستند و و ورای آن وجود ندارند. مدل‌های ناشناسِ برسون، درون‌گراییِ سوبژکتیو را به‌وسیله‌ی همین حضورِ مینی‌مال اما مطلق از بین می‌برند، همانقدر رادیکال که سوپراستارهای وارهول از خلالِ بازیگریِ کلیشه‌ای و بزرگنمایانه‌ی غمزه‌وارشان، از خلالِ تظاهرهای خودنمایانه‌ی نا‌ـخودـمنطبق‌شان انجام می‌دهند.

برخوردِ ضدروانشناختیِ برسون با بازیگرانش، با سبکِ تدوینِ مبتنی‌بر حذف نزد او همراستایی دارد. تدوین برسون «مبتنی بر حذف» است، به این معنا که هم بسیار قراردادی است و هم آنقدر غیرمتظاهرانه است که به یک وضعیتِ رویت‌ناپذیری نزدیک می‌شود و به معنای معمول‌ترِ کلمه این سبک تدوین برسون بسیار متراکم و فشرده است، و اغلب از خلالِ ازقلم‌انداختن یا ستردن[۷] عمل می‌کند. راویِ رمانِ مسیر انحرافی اثر مایکل بردسکی

[7] omission

(۱۹۸۵)[8] بابت «ابهامِ یک قطع [کات]» در انتهای فیلم‌موشت شگفت‌زده می‌شود، همجواریِ نمای خودکشی دختر با نمای یک تراکتور: «آیا چرخشِ سر، به تراکتور هستی می‌بخشد. یا آیا دیدِ تراکتور به نگاهِ دختر، به ابرِ نادیدن‌اش[9]، تحمیل شده است . . . آیا تراکتور او را بیان می‌کند، آیا تراکتور سر دختر را قطع کرد، آیا تراکتور هیچ ربطی به دختر نداشت» (ص. ۶۱). این پرسش‌ها پاسخ‌ناپذیر هستند؛ تقلیل‌دادنِ این بدیل‌ها [به تنها یک پاسخ] ناممکن است. ما با پذیرفتنِ پیوند بین تراکتور و خودکشی، به‌طور خودکار به سکانس نماها پاسخ می‌دهیم؛ اما با پاسخ‌مان زمین‌گیر نیز می‌شویم، و در آنچه پیوند آن دو نما ــ ورای همجواری ساده ــ دارند، خود را ناتوان از توضیح می‌یابیم. عکس‌العمل‌های ما، مثل عکس‌العمل‌های شخصیت‌ها در فیلم، بسیار آنی و ناخودآگاه می‌شوند، آنقدر که نمی‌توانیم زنجیره‌های معمول علّی یا توضیح روانشناختی را (باز)سازی کنیم. این همان چیزی است که فیلم‌های برسون را به نظر بسیار تقدیرگرا و ازپیش‌محتوم، و با این‌حال توأمان بس معمایی و مرموز می‌کند. ضرورتِ مطلق و تصادف محض به هم می‌پیوندند، مثل وقتی که در فیلمِ پول، پولِ تقلبی دست به دست می‌شود و سری‌های هرچه‌مهارناپذیرترِ فجایع را می‌سازد. به‌نحوی باریک‌بینانه و بی‌امان، نمایی به نمای دیگر، و کنشی به کنشِ دیگر، طوری مرتبط می‌شوند که توجیه یا عقلانیتِ این پیوندها دست‌یافتنی نمی‌شود. هیچ انتخاب یا توضیحی وجود ندارد؛ قیاس‌های مشترکی[10] که اراده و اندیشه فراهم آورده‌اند صرفاً از دور خارج می‌شوند. زنجیره‌ی معلول‌های هم‌رویداد یا پی‌پدیدارانه[11] از هر انگاره‌ی مربوط به یک علت کافی یا بنیانی جدا می‌افتد، و در عوض، مستقیماً با زنجیره‌ی خطیِ تصاویر روی سلولوئید معادل می‌شود. ژست به ژست پاسخ می‌دهد و بدن به بدن می‌پیوندد، بی‌آنکه روح در این بین مداخله‌ای کند.

آری‌گویی به امر واقعی

این اتوماتیسم [خودکاری]، این امتناع از عمق، و این تمرکز وسواسی بر بدن ابزار برسون برای دست‌یابی و آری‌گویی به امر واقع هستند. ادراک روزمره یا «طبیعی» ــ گرفتار در متافیزیکِ حضورِ نمایشی ــ هرگز در برهنگی ازلی‌اش با امر واقع رویارو نمی‌شود: «امر واقع، همین که به ذهن رسید، دیگر به هیچ وجه واقعی نیست. چشمِ بس اندیشناک، چشم بس هوشمندِ ما» (برسون ۱۹۸۶، ۶۹). حتی بی‌واسطه‌ترین و از حیث پدیدارشناختی محض‌ترین ادراک پیشاپیش در درام تقلید و بازشناسی، در یک بازـنمایی در تئاتر ذهن گرفتار می‌شود. ادراک روزمره، دقیقا مثل هنر تئاتر، «طبیعت را به‌نفعِ طبیعی‌بودنی خنثی می‌کند که با تمرین‌ها آموخته و حفظ می‌شود» (ص.۸). برای اینکه عملاً به امر واقع برسیم، ضرورت دارد که اندیشه و آگاهی را ملغا کنیم، ضرورت دارد که معیارهای طبیعی‌بودن و راست‌نمایی[12] را کنار بگذاریم، و ساختارهای ازپیش‌داده‌شده و سلسله‌مراتب‌های بازنمایی را درهم‌بشکنیم.

برسون بدونِ تضاد به سینماتوگرافی می‌نگرد، هم به‌منزله‌ی ردگیریِ بی‌واسطه‌ی امر واقع و هم به‌منزله‌ی فرایندِ دلبخواهیِ ساخت. دوربین «امر واقعی زمخت» را بی‌واسطه و منفعلانه، «با بی‌تفاوتیِ موشکافانه‌ای که از یک ماشین سراغ داریم» ضبط می‌کند (ص.۶۹). اما «واقعیتِ زمخت به‌خودی‌خود حقیقت را به بار نخواهد آورد» (ص.۹۶). به نوشتارِ سینماتوگرافی، به یک ترکیب و ساختِ دقیق و باریک‌بینانه نیاز داریم تا بر توان امر واقعی صحه بگذاریم، تا اجازه ندهیم در واقع‌گراییِ صِرف نزول کند، تا از افتادن در این دام اجتناب کنیم: تبدیلِ تصاویر به کلیشه‌ها به‌وسیله‌ی «نمایش چیزها آنطور که هر کس عادت به دیدن‌شان دارد» (ص. ۸۴). تنها همجواری دقیق و هشیارانه‌ی اصوات و تصاویر به ما مجال می‌دهد بدونِ مداخله‌ی آگاهی یا پیش از مداخله‌ی آگاهی به امر واقعی چنان که هست دست یابیم، زیرا «آفریدن همان ازشکل‌انداختن یا ابداعِ اشخاص و چیزها

[8] Michael Brodsky's *Detour* (1985)
[9] Cloud of unseeing
[10] middle terms
[11] epiphenomenal
[12] Verisimilitude

نیست. آفریدن یعنی گره‌زدنِ روابط جدید میان اشخاص و چیزهایی که هستند، و میان اشخاص و چیزها چنان‌که هستند» (ص. ۱۴). سینماگر یا تصویربردار امر واقعی را دقیقاً با ساختنِ آن کشف می‌کند. برسون روابط جدیدی بین اصوات و تصاویر تصنیف می‌کند تا ــ جدای از معناهایی که بنا به عرف بر اشخاص و اشیاء فرامی‌افکنیم ــ ما را به درکِ اشخاص و اشیاء وادارد. نوعی اتوماتیسم [خودکاری] اجباری، عادات معمول‌مان از تداعی و تفسیر را می‌گسلد و به جایش می‌نشیند. تنها وقتی با امر واقعی مواجه می‌شویم که پس از گسستن از خودمان، اجباراً و خشونت‌بار به سویش سوق داده می‌شویم، بر آن متمرکز می‌شویم. «فیلم برای قدم‌زنیِ چشم‌ها نیست، بل برای این است که صاف به دل آن بروی، که کاملاً جذبِ آن شوی» (ص‌ص. ۸۵-۸۶)، و بار دیگر، «ساخت‌وپرداختِ فیلم یعنی پیوندزدنِ اشخاص به همدیگر و به اشیاء به‌وسیله‌ی نگاه‌ها» (ص. ۱۲).

تدوین باید بیننده را به امر واقعی سوق دهد؛ تدوین باید اشیاء و تصاویر را به پیوندهای جدید وادارد، در حالی‌که توأمان، آنها را دقیقاً «چنان‌که هستند» وامی‌نهد، بدونِ اینکه آنها را از شکل بیاندازد یا از نو ابداع کند. «واقعیت زمخت» ماده‌خامِ ساخت‌گراییِ رادیکال برسون است: دوربین، چیزها را در درونماندگاری مطلق و غیردلالتگرشان به چنگ می‌آورد، پیش از آنکه در ساختارهای چینه‌بندی‌شده یا در کل‌های ارگانیک سامان یافته باشند. از اینرو، تدوین حرکتِ پیشینیِ خُردکردن، یا اتمی‌سازی را پیش‌فرض می‌گیرد، یعنی انحلالِ بدن‌ها در عناصرِ سازنده‌شان. برسون (۱۹۸۶) تاکید دارد که «اگر نخواهیم به **بازنمایی** فروأفتیم، پس قطعه‌وارگی . . . الزامی است» (ص.۸۴). فیلم‌های برسون از بخش‌ـابژه‌هایی تشکیل می‌شوند که هرگز در تمامیت‌های بازنمایانه ترکیب نمی‌شوند، فیلم‌هایش متشکل از قطعاتی هستند که قطعه باقی می‌مانند حتی اگر به‌ناگزیر به همدیگر وصل شوند. این اصوات و این تصاویر بازنمایی‌ها یا کنایه‌آوری[۱۳]هایِ موجودیت‌های یکپارچه‌ی از پیش موجود نیستند؛ آنها خودآئین‌اند، مثلِ ذرات بنیادی، مولفه‌های مادیِ یک ساختِ جدیدِ بالفعل (و نه یک بازنماییِ صِرف) بدن. منطقِ ترکیب‌بندی در فیلم‌های برسون همان منطقی است که دلوز و گتاری (۱۹۸۷) پهنه‌ی هم‌نواختی [یا پهنه‌ی انسجام][۱۴] می‌نامند: یک فضاـزمان که در آن نه ساختاری وجود دارد و نه تکوینی. در این مورد، تنها با نسبت‌های حرکت و سکون، تندی و کندی بین عناصرِ فرم‌نیافته یا دست‌کم بین عناصری که نسبتاً فرم‌نیافته‌اند، طرف هستیم: مولکول‌ها و ذراتی از همه نوع» (ص. ۲۶۶).

این پهنه از حیث انضمامی چطور کار می‌کند؟ برای مثال، در خیلی از سکانس‌های جیب‌بر، برسون نماهای معرف[۱۵] را به حداقل می‌رساند یا از این نماها پرهیز می‌کند، و میانِ نماهای متوسط (برای مثال، میشل در میدان اسب‌دوانی بی‌حرکت میان جمعیت ایستاده) و نماهای بسیار نزدیک (برای مثال، دستِ میشل به جلیقه‌ی مرد دیگر می‌رسد و پول را برمی‌دارد) قطع می‌کند. اثرِ این تمهید این نیست که دست به‌منزله‌ی اندامِ بدنِ میشل در مقامِ یک کل را نشان دهد، بل کاملاً برعکس: چنان به نظر می‌رسد که گویی دست به کندی حرکت می‌کند و نیم‌تنه و چهره‌ی بی‌حرکت (بدن از کمر به بالا) بردارهای مستقلی هستند که باید به هم بپیوندند تا فیگور میشل آفریده شود. شخصیت پروتاگونیست از همین‌رو به‌وسیله‌ی کارآموزی فیزیکی‌اش در قامتِ یک دزد ساخته و تعریف می‌شود، شیوه‌هایی که از خلال‌شان او می‌آموزد دستانش را حرکت دهد، چشمانش را بگرداند، به قربانیانش تنه بزند، بی‌ملاحظه از دل جمعیت بگریزد. دستگیری و استحاله‌ی نهاییِ میشل به‌نحوی‌مشابه از خلال جزئیات بیان می‌شوند (نماهای نزدیک تقریباً خودآئین یا نماهای متوسطِ تنگ و فشرده) از تماس بصری و فیزیکی: غافلگیری شوکه‌کننده‌ی دست‌بندهایی که به مچ دست‌اش نزدیک می‌شوند، و سرانجام، بوسه‌ها از پشت میله‌های زندان. از اینرو، در فیلم‌های برسون، بدن انسان نه هرگز یک کلِ ارگانیک، بل در عوض، مخزنی از کارکردهای نامتصل و خودآئین است. و این بدنِ قطعه‌وار و بخش‌بندی‌شده در یک محیط یا میانه‌ی ازپیش‌داده‌شده وجود ندارد؛ خودِ فضا و زمانِ سینمایی به‌منزله‌ی امتدادها یا قیدهای سکون و تحرکِ تنانه مفصل‌بندی می‌شوند یا به بیان درمی‌آیند. کمیابیِ نسبی نماهای معرف ما را وامی‌دارد به فضاهای فیلم‌های برسون وارد شویم، تا آنها را کشف کنیم، درست همانطور که شخصیت‌ها با پیمایشِ فیزیکی‌شان آن فضاها را هماهنگ با ریتم‌های

---

[13] Metonymies بدیع یا دگرنامی، کنایه‌آوری معادل پیشنهادی فرهنگ علوم انسانی داریوش آشوری است

[14] plane of consistency

[15] establishing shots

تدوینِ برسون کشف می‌کنند. از همین‌رو، دلوز (۱۹۸۶) از «فضای لامسه‌ایِ» جیب‌بر می‌نویسد، از «فضاهای تکه‌پاره‌ی گسترده»ای که جزء به جزء در «تداومی ریتمیک» ساخته شده‌اند که تعقیبِ حرکاتِ دستانِ دزدها را «به تصویر می‌کشد» (ص‌ص. ۱۰۸-۹).

متمایزترین استراتژی‌های برسون به‌عنوان یک فیلمساز از این‌قرارند: کنارگذاشتن روانشناسی و احساس‌نمایی، بخش‌بندیِ فضاها، اشخاص و اشیاء، تاکید اغراق‌آمیز بر مادیتِ خالیِ بدن. کوشیدم پیشنهاد دهم که چنین تمرین‌هایی نباید صرفا یا مقدمتاً به‌عنوان فرم‌های نفی، حرمان، و تخریب در نظر گرفته شوند. برای برسون هر تهی‌کردن مستلزم نوعی به‌دست‌آوردن ایجابی است، نوعی دست‌یابی نو به امر واقعی و آری‌گویی به آن. برسون در پی ملغی‌کردنی آن چیزی است که پیشاپیش می‌دانیم و بازمی‌شناسیم، تا بدین‌وسیله ما را «در مقابل امر واقعی» بنشاند (برسون ۱۹۸۶، ۹۵) و آن چیزی را «رویت‌پذیر کند که بدون شما احتمالا هرگز نمی‌توانست دیده شود» (ص. ۲۷). بدین معنا، فیلم‌های برسون خوانشی درونماندگار[16] را می‌طلبند، که خوانش متعالی[17] را تکمیل می‌کند یا رویارویش می‌ایستد؛ همان خوانش متعالی که به‌وسیله‌ی اکثریتِ شارحانش، و به‌جامع‌ترین نحو از سوی خودِ شریدر، نشر داده می‌شود. شریدر (۱۹۸۸) سبک برسون را بنا به ضوابطی توصیف می‌کند که یادآور الاهیاتِ منفی [سلبی] است: او استدلال می‌کند که این فیلم‌ها با تهی‌سازی امر روزمره تا نقطه‌ای که یک «ناهمخوانی» سربرمی‌آورد، امر ناگفتنی، تماماً **دیگری** و **متعالی** را توصیف می‌کنند، آنجاکه تجربه‌ی حرمان به گسستی رادیکال از وجودِ پدیدارشناختی منجر می‌شود (ص‌ص. ۷۰-۸۲). هیجان در جهانِ هر روزه‌ی بیگانه‌ساز سرکوب می‌شود، اما این سرکوب سرانجام به برون‌ریزی و فوران در بُعدی معنوی می‌انجامد (عملِ فیض[18]).

اکنون، چنین خوانشی در واقع می‌تواند در یک سطح با مقاصد برسون تناظر داشته باشد. اما توسل سریع به تمثیلِ اسارت واقعا توضیح نمی‌دهد که برسون چگونه اثرات نابه‌جاییِ عاطفی را تولید می‌کند، خصوصاً در فیلم‌های آخرش، که نه با رستگاری بل با خودکشی یا کشتار به پایان می‌رسند. هر چیزی ناپیوستگیِ تمثیلی بین روزمرگیِ عمدیِ بیان انضمامی (ژست‌ها، حرکات، کلام) و وصف‌ناپذیریِ آنچه بیان می‌شود را به جریان می‌اندازد. هیچ حرکتِ مشارکتی، هیچ گذارِ مستقیم و آماده‌ای در کار نیست که یک حیطه را به حیطه‌ی دیگر ربط دهد. در نسخه‌ی عجیب برسون از کاتولیک‌باوری رومی، خود منطقِ رستگاری طلب می‌کند که رستگاری تا بی‌نهایت به تاخیر بیفتد. همه‌چیز به امر روزمره و به بدن بازمی‌گردد. ناهم‌ممکنیِ[19] رادیکالِ وجودِ دنیوی و روحانی همان چیزی است که باید تجسد و مادیت یافته، بالفعل و گوشت‌دار باشد. از اینرو، خوانشِ درونماندگار از برسون بر دقت [تحت‌اللفظی‌بودن] عجیب، ایجابیت و شدتِ تجسم‌های فرومایگی[20] و تحقیر، نومیدی و خلاء در آثار او تمرکز می‌کند. هیچ فقدان یا منفیتی در عالمِ فیلم‌های برسون وجود ندارد ــ نه چون امر روزمره به هر حال رستگار می‌شود، بل دقیقاً به خاطر اینکه به عدمِ رستگاری یا حرمان، حتی تا حد مرگ، فعلیتِ کاملی داده می‌شود، فعلیتی آکنده از تداوم جسمانیِ سرسخت.

تصاویر تحت‌اللفظی[21]

اینجا به پیشنهاد اولیه‌ام درباره‌ی تناظر بین وارهول و برسون برمی‌گردم. هر دو کارگردان منحصراً به سطح‌ها علاقمندند، هر دو به تحت‌اللفظی‌بودن و بی‌واسطگیِ تصاویرِ تخت علاقه دارند. هر دو هرگونه ارزش یا معنای درون‌ذات برای این تصاویر را انکار می‌کنند، اما تصاویر را دقیقاً بابتِ خالی‌بودن‌شان تایید می‌کنند و به حرکت درمی‌آورند. هر دو مستقیماً بدن و تصویر را معادلِ هم می‌گیرند، نه اینکه این دو را در تقابل با هم قرار دهند

[16] immanent
[17] transcendent
[18] grace
[19] incompossibility
[20] abjection; حقارت، پستی، خفت، خواری
[21] Literal images: تصاویر خشک، بی‌پیرایه، دقیق، سر راست، یا تصویر به‌معنای دقیق کلمه

آنطور که شیء فی‌نفسه در تقابل با بازنمایی‌اش قرار دارد. هر دوی آنها تصویر یا بدن را از همه‌ی رسوبات معمول تهی یا خالی می‌کنند: عمق، درونی‌بودن، دلالت، طنین نمادین. هر دو مداخلاتِ نمایشی راست‌نمایی در نمایش و بیانگری در بازیگری را کاملاً کنار می‌گذارند، تا درعوض هم‌رویدادی یا انطباقِ مطلقِ بود و نمود را تایید کنند، و ساخت سوبژکتیویته از طریق یک«حرکت» کاملا واکنشی «از امر بیرونی به امر درونی» را نشان دهند (برسون ۱۹۸۶، ۴). و مهمتر از همه اینکه، وارهول و برسون هر دو، آنچه که عموماً به‌منزله‌ی هیجان به آن اندیشه شده را به نفع نوعی خنثایی و بی‌تفاوتیِ باریک‌بینانه و با این‌حال به‌طرز عجیبی اغواگر پس می‌زنند. اما ضمن این کار، آنها عرصه‌ی تاکنون مغفول‌مانده‌ی عاطفه‌ی غیرسوبژکتیو را به نمایش می‌گذارند و کنکاش می‌کنند: شورها و عواطف، فشارها و استحاله‌های بدن. فیلم‌های وارهول بین یک سکون تشویش‌آمیز ــ ثبت ایجابیِ سردی، شدتِ گوشت حتی در درجه‌ی صفر ــ و ارژی‌های پرجوش‌وخروشِ یک عورت‌نماییِ لجام‌گسیخته در نوسان هستند. فیلم‌های برسون، به‌طور کاملا متفاوتی، شعف و دردی را مفصل‌بندی می‌کنند که در رنج‌ها، بردباری، و استحاله‌های ریاضت‌کشانه‌ی بدنِ منقادشده و خوار ریشه دارند. اما هر دو کارگردان گونه‌ای عجیب و غیرشخصی از عاطفه را نشان می‌دهند، عاطفه‌ای که به احساس‌نماییِ روانشناختی تقلیل‌ناپذیر است، عاطفه‌ای که در واقع می‌تواند تنها از طریق گسستن از هویت شخصی قطعه‌وارگیِ فضا و زمانِ همگون آزاد شود.

از همین‌رو، و شاید به‌نحوی‌تناقض‌آمیز، برسون در مقامِ یک فیلمسازِ به‌طرز قدرتمندی ماتریالیست ظاهر می‌شود. کم‌حرفی، بی‌پیرایگی و مینی‌مالیسمِ فیلم‌های او پیامدِ هیچ نوع بازداری هیجانی نیستند، بل به شیوه‌ی خاص خودشان، یک فرمِ بیانِ نو، ایجابی و آری‌گو می‌سازند. حتی اگر برسون عموماً به خاطرِ کنارگذاشتنِ موضوعاتی چون لذت، سیاست و گوشت تجلیل شده باشد، اما بدن در کار این کارگردان محوریت دارد. فیلم‌های برسون که از ستردنِ فضایی برای تأملِ روحانیِ جسمیت‌زدوده فاصله‌ی زیادی دارند، در راهِ تولید و تشدید عاطفه عمل می‌کنند، تا تجربه را کاملاً تن‌دار کنند. سینماتوگرافیِ او با هرچه مواجه می‌شود بدان والایی می‌بخشد، همه‌چیز را تا بیشترین سطحِ شدت جسمانی، تا بالاترین درجه‌ی ممکنِ جسمیت‌یابی برمی‌کشد. این فیلم‌ها از درگیری و همانندسازیِ روانشناختی امتناع می‌کنند، تا در عوض بیشتر بر بدن، و تنها بر بدن، تمرکز کنند. این فیلم‌ها زندگی سرّیِ گوشت را آشکار و منتقل می‌کنند، یک زندگی بس فشرده و بس شدید که تاب‌آوردنش تقریباً محال است. خودِ امر معنوی نهایتاً کیفیتی از بدن، یک تأثرِ بدن است: چیزی که ــ به‌نحوی نابسنده ــ می‌تواند امر تاب‌نیاوردنی خوانده شود. برسون با چنان صراحت و چنان شدتی گوشت را به چنگ می‌آورد یا درک می‌کند که ضرورتاً بینشی ارائه می‌دهد که در آن، فیض از رنج‌بردن و اَبژکشن تمیزناپذیر می‌شود.

Source: Steven Shaviro, `A Note on Bresson' in *The Cinematic Body* ["Theory out of bounds Series"; no.2], University of Minnesota Press, 1993, 241-155.

ترجمه: ساره پیمان و پویا غلامی