Photo: Nintendo - The DSi's main and sub-printed circuit boards

چشم مونتاژ: ژیگاورتف و ماتریالیسم برگسونی

فرانسوا زورابیشویلی

احتمالاً طی دویست سال خواهیم آموخت که فلسفه‌ی قرن بیستم با دو هیروگلیف به پایان رسید: تصویر-حرکت و تصویر-زمان. سوءفهمی این دو کتاب را دربرگرفته است: آن‌ها به‌راستی عشاق فیلم را مسحور می‌کنند، گرچه آشکارا کتاب‌های فلسفه‌اند. عشاق فیلم، تا آن‌جا که به فیلسوفان کم‌علاقه‌اند، به این دو کتاب هم رغبت کمی دارند، یا درغیراین‌صورت، آن‌ها را وقتی می‌خوانند که دارند سینما را ترک می‌کنند، گرچه به باور دلوز او نمی‌توانست آن‌ها را جز از راه تماس با سینما نوشته باشد. در کار دلوز چه چیز می‌تواند این دست مواجهات بین فلسفه و سینما را معلوم کند؟

شاید این سوءفهم در خوانش به یک دشواری مفرط مرتبط باشد: ابزار نظری مورد استفاده برای مسأله‌دارکردن سینما. دلوز با نزدیک‌شدن به فصل اول ماده و حافظه‌ی برگسون متن لعن‌شده‌ی مؤلفی لعن‌شده را برمی‌گزیند. انگیزه‌ای سه‌گانه ــ زیرا (۱) برخلاف همه‌ی گرایشات معاصر، او در برگسون یک فیلسوف معاصر به‌تمام‌معنا را شناسایی می‌کند، آنچه در مورد تنها مؤلف معاصری که افکارش نو هستند هنوز فکر نشده است، درحالی‌که افکارش قادرند شیوه‌ی تفکرمان را کاملاً تغییر دهند؛ (۲) هستی‌شناسی مشهور تصاویر را که اغلب به‌منزله‌ی نقطه‌اوج تأمل برگسون شناخته شده متنی مبهم و حتی سفسطه‌آمیز می‌یابیم که تعابیر حول آن مرتباً به خطا می‌روند؛ (۳) با وجود این، برگسون به‌خاطر فهمش از سینما شناخته می‌شود.

و شکی نیست که دلوز تحلیلی شگرف از متن برگسون ارائه می‌دهد ــ اما به سبکی که به اندازه‌ی کار خود برگسون روان، پرمایه، دقیق، و خوش‌قریحه است.[۱] خواننده، شگفت‌زده، با دشواری‌هایش بر جا می‌ماند، زیرا سبک زیبا همیشه برای همراهی‌اش کافی نیست. بااین‌حال، نمی‌توان تصویر-حرکت و متعاقباً تصویر-زمان را درک کرد بدون آن‌که در ابتدا بر نظریه‌ی برگسونی تصاویر مسلط داشت. و حتی اگر خواننده بر این نظریه تسلط داشته باشد، مشکل دیگری در انتظارش است: معنای آنچه متناظر با سینماست، و نیز جنس خاص اثرات فلسفی متعاقبش.

در این‌جا، به امید مشارکت در پیشاتاریخ یک خوانش موثق از اثر سینمایی-فلسفی دلوز، دست به تحلیلی مختصر می‌زنیم. نکته‌ی جالب برای ما جایگاه خاص صفحات اختصاص‌یافته به ژیگا ورتُف است

(تصویر-حرکت، ۳۹-۴۰، ۸۰-۸۴). پیشنهاد بنیادی کتاب از این قرار است: «عالم مادی، صفحه‌ی درونماندگاری، سرهم‌بندی ماشینی تصویر-حرکت‌هاست. این‌جا برگسون به‌نحوی تکان‌دهنده پیشگام زمانه‌اش است: عالم درمقام سینمای فی‌نفسه، یک‌جور فراسینما. و این نظرگاهی درباره‌ی خود سینما را ایجاب می‌کند که کاملا متفاوت است از آنچه برگسون در نقد صریحش پیشنهاد داد» (۵۹). اما سینما را دقیقاً همین‌جا می‌یابیم طوری‌که دلوز نیز ارائه‌ی خاص خودش از برگسون را به دست می‌دهد: «ورتفِ ماتریالیست برنامه‌ی ماتریالیستی فصل اول ماده و حافظه را از راه سینما، از خلال امر فی‌نفسه‌ی تصویر، تحقق می‌بخشد.... این در ابتدا یک سرهم‌بندی ماشینی تصویر-حرکت‌هاست» (۸۱).

در سطح اول، به نظر می‌رسد «سرهم‌بندی ماشینی تصویر-حرکت‌ها» همان تعریف یک فیلم باشد: مونتاژ سری‌های نماها. عملاً تصویر-حرکت در واقع تعریف واقعی نماست؛ بدین‌معنا، هر نما، هر چه باشد، یک تصویر-حرکت است(۲۲). اما مورد مونتاژ پیچیده‌تر است: مونتاژ یک سرهم‌بندی‌ست، اما تنها «در یکی از وجوه‌اش» (۷۰). این کلمه برای ورتف کنار گذاشته می‌شود، درست به همان معنای مفهومی ویژه‌ای که در هزار فلات. در هر جای دیگر، اصطلاح عمومی متناظر با مونتاژ همان کل یا تمامیت است (که گشوده فهم شده، برخلاف مجموعه که تحت تاثیر دیرند نیست). به همین دلیل، یک سرهم‌بندی ماشینی تصویر-حرکت‌ها نه هر فیلمی، بلکه فیلمی تجربی‌ست: فیلمی که درباره‌ی شرایط مختص خودش دست به آزمونگری می‌زند.

نکته‌ی حیرت‌انگیز در مورد متن برگسون شیوه‌ای‌ست که او با آغاز از ادراک انسان («من این‌جا در حضور تصاویر هستم...»)،[۲] به زمینه‌ای غیرشخصی دست می‌یابد که از این ادراک سرشار می‌شود و دیگر از تصاویر و ادراک‌های غیرسوبژکتیو مرکزیت‌نیافته‌ی ویژه برساخته نمی‌شود، تا سرانجام ادراک انسان را با آغاز از این زمینه از نو به وجود آورد («سپیده‌دم تجربه‌ی انسانی‌مان وقتی مشخص می‌شود که... خودمان را بر آنچه پیچ تجربه خواندیم نشانده‌ایم...» (۱۸۵)). ظاهراً آنچه سرشاری اولیه را موجه‌ومشروع می‌کند هم تجربه‌ی عقل‌سلیم (شکی نیست که برای هر شخص آنچه دریافت می‌کند فی‌نفسه و طوری‌که دریافت شده وجود دارد) و هم خود واقعیت علم (که تنها با تصاویر سروکار دارد ولی به‌نحوی ابژکتیو با آن‌ها برخورد می‌کند) است. آنچه غافلگیرکننده و در نگاه اول هول‌آور ظاهر می‌شود مفهوم «تصویر فی‌نفسه» است، از این حیث که معادل است با همان چیزی که به‌عنوان ماده یا تصویر از آن صحبت می‌شود. یکی از دشواری‌های این متن شاید آن باشد که ما تمایل داریم همانندی این دو را تنها با طرفداری از تصویر، با برگرداندن ماده به تصویر درک کنیم بدون فهمیدن این‌که خود این عمل باید به همین اندازه در طرف دیگر نیز کار کند: چشم‌پوشی از مفهوم سنتی ماده برای‌مان آسان‌تر است از چشم‌پوشی از مفهوم سنتی تصویر. به‌درستی که برکلی مدت‌ها پیش در رابطه با مسأله‌ی ماده نسخه‌مان را پیچید و آماده‌مان کرد؛ اما دقیقاً به همین دلیل است که برگسون بر نابسندگی درک برکلی تاکید می‌ورزد(۱۰).

از این پس، هر موردی که در میان باشد، برگسون می‌تواند میان دو رژیم ادراک تمایز قائل شود: ادراک متمرکز انسانی، و ادراک نامتمرکزی که با همه‌ی برهم‌کنش‌های فیزیکی ممزوج می‌شود. اولی امر واقعی را در گسستن ماده از حرکت از دست می‌دهد، درحالی‌که تصویرها فی‌نفسه حرکات محض‌اند. نکته‌ی باقیمانده این

است که دشواری‌ها را خود این ادراک نامتمرکز پیش می‌نهد ــ ادراکی که برگسون را به آن‌جا می‌رساند که بگوید «عکس، اگرکه عکس در کار باشد، از قبل گرفته می‌شود، از قبل در خود کانون اشیاء و در همه‌ی نقاط در فضا گسترده می‌شود» (۳۸)[۳]. بااین‌حال، یافتن معادلی برای این عدم‌مرکزیت‌یابی در سینما-چشمِ ورتف در کانون استدلال دلوز است.

می‌توان به ابهامی مشخص در استفاده‌ی دلوز از انگاره‌ی «تصویر-حرکت» اشاره کرد: از یک سو، سینما با تولید تصویر-حرکت‌ها ممزوج می‌شود («نما تصویر-حرکت است» (۲۲))؛ از سوی دیگر، واژه‌نامه‌ی انتهای اولین جلد سینمایی، آنرا به‌عنوان «مجموعه‌ی نامتمرکز عناصر متغیری که بر همدیگر عمل و عکس‌العمل دارند تعریف می‌کند» (۲۱۷)، به نحوی که سینما فقط در شرایط تجربی به آن می‌رسد؛ و این نکته حتی گیج‌کننده‌تر است وقتی مردی با دوربین فیلمبرداری نمونه‌ی کامل سینمای تجربی محسوب می‌شود، چون به فراسوی دریافتی اولیه می‌رود که در آن ورتف «از تصویر-حرکت جلوتر نرفته است» (۸۲). هرچند، این تناقضات صرفاً ظاهری‌اند: آن‌ها وقتی محو می‌شوند که بفهمیم تصویر، به هر رژیم ادراکی که مرتبط شده باشد، فی‌نفسه یک تصویر-حرکت باقی می‌ماند. در واقع، تصویر سینمایی می‌تواند جدای از حرکت‌هایی که نشان می‌دهد ظاهر شود، یک قاب محض، یک تصویرِ حرکت[۱]. اما آنچه به‌راستی از آن یک تصویر-حرکت می‌سازد این است که می‌تواند سر هم شود. دلوز به این دلیل امضای سینما را در مونتاژ (بسیار بیشتر از حرکت دوربین) می‌بیند که مونتاژ تغییری کامل در چشم‌انداز را موجب می‌شود: تصویر دیگر فقط با چیزهای متحرک هم‌کوک و هم‌آوا نیست، بلکه حرکت این چیزها را بیرون می‌کشد و خودآئین می‌کند تا آن‌ها را به حرکات دیگری از همان چیزها یا چیزهای متفاوت ربط دهد. خصیصه‌ی دوسویه‌ی نما از همین‌جا می‌آید: نما به‌منزله‌ی تصویر قاب‌بندی‌شده حرکت‌های بین بخش‌های متفاوت یک مجموعه را شامل می‌شود؛ نما به‌منزله‌ی یک تصویر سرهم‌شده با این حرکت‌ها که جدای از حامیان مادی‌شان («هر نما حرکت است») فی‌نفسه معتبرند ممزوج می‌شود(۲۰). در یک وهله، حرکت تابع اجزایش است؛ در وهله‌ای دیگر، حرکت اجزایش را تابع خود می‌کند تا وارد یک سرهم‌بندی با دیگر حرکت‌ها شوند. مفهوم «تصویر-حرکت» از همین‌رو از یک کثرت جدایی‌ناپذیر است.

تنها به شیوه‌ای مشخص است که «تصویر-حرکت» خودآئینی کاملش را به دست نمی‌آورد و همچنان تابع چیزی غیر از خودش باقی می‌ماند: تصویر-حرکت امری متمرکز یا یک ادراک است، یک کنش یا عاطفه. حرکت‌های نابی که از طریق فرم بیرون کشیده می‌شوند از سوژه‌هایی بهره می‌برند که این حرکات در وضعیت‌های طبیعی ادراک به آن‌ها اسناد می‌شوند (سینما «از ثابت‌ماندن هر دوی سوژه و افق جهان جلوگیری می‌کند» (۵۷))، بااین‌حال، تصاویر، مانند پس‌زمینه‌ای که خودش را از آن‌ها متمایز می‌کند، همچنان این ادراک طبیعی، این جهان خارجی را دربرمی‌گیرند. آن‌ها نظام اسناد به صفحه‌ی برتر یک قطعیت جهانی را از نو پیش می‌برند: شخصیت‌ها، ادراک‌هاشان، کنش‌ها یا عواطف‌شان. ما هنوز در وضعیت‌هایی هستیم که برگسون مردود می‌داند: وضعیت یک تصویر جداشده از حرکت، یا وضعیت یک تصویر-حرکت جداشده از خودش، زیرا این وضعیت‌ها به یک تصویر برگزیده یا ممتاز (شخصیت)، به مرکز ادراک، کنش، یا عاطفه ربط دارند.

1 an image *of* movement

خلاصه، سینما بر شرایط درونماندگاری موثق چیره نشده است. و شکی نیست که فقط در شرایط تجربی می‌تواند چنین کند، زیرا تماشاچی سوژه‌ای انسانی باقی می‌ماند: مسأله بر سر مرئی‌ساختن آن‌چیزی‌ست که تماشاچی نمی‌تواند ببیند. نکته‌ی مثبت یا خوب این است که سینما می‌تواند این شرایط حدی را (که در برگسون با «شهود» تعقل حاصل می‌شوند) بیافریند.[۴]

در واقع، تصویر-حرکت چندین عملیات درگذشتن، چندین عملیات برآمدن تا حد را توصیف می‌کند (که همه‌شان در فیلم بکت به جریان می‌افتند) (تصویر-حرکت، ۶۶-۶۸). از این‌رو، برای تصویر-حرکت، نمای بسته (فصل ۶) و هرآنچه‌فضا (فصل ۹) را داریم: سربرآوردن امر ممکن و رخداد به‌خودی‌خود در سینما. در رگه‌ای مشابه، تصویر-کنش با تصاویر روانی آفریده‌شده توسط هیچکاک به بحران دچار می‌شوند؛ برای نمونه، ظهور نسبت (فصل ۱۲). اما شرایط رساندن تصویر-ادراک به حدش، آن‌طور که ورتف انجام داد، کاملاً متفاوت‌اند: تصویر-حرکت‌ها ادراک‌های ادراک‌اند، ادراک‌های کنش و ادراک‌های عاطفه‌اند. از همین‌رو، سینما با شرایط خاص خودش مواجه می‌شود، ادراک دوربین، ادراک تماشاگر. از همین‌رو، عملیات مضاعف در افتتاحیه‌ی مردی با دوربین فیلمبرداری که هر دوی فیلمبردار و مخاطب درون فیلم را شامل می‌شود، تصویر-حرکت‌ها را به برهم‌کنش با دیگر تصویر-حرکت‌هایی وامی‌دارد که در فیلم به‌طور مناسبی از آن‌ها صحبت می‌شود. ورتف در آن‌جا «سینمای فی‌نفسه» یا «فراسینما»یی را که در گزاره‌ی آغازین به برگسون نسبت داده شد به‌طور تحت‌اللفظی تحقق می‌بخشد.

بیایید برای آن‌که از پس صفحات نوشته‌شده درباره‌ی ورتف برآییم در ابتدا به یاد آوریم که دشواری در کجا نهفته است. اگر سُرخوردن اولیه‌ی برگسون از «تصاویری که بر خیره‌نگاه من آشکار می‌شوند» به‌سوی «تصاویری فی‌نفسه که میان خودشان برهم‌کنش دارند» را بپذیریم، آن‌وقت دشواری مزبور بر جایگاه این برهم‌کنش که بر تصویر «عکس» حاکم است و «پیشاپیش در چیزها بسط یافته» متمرکز می‌شود. تناقضات آشکار اغلب بهترین نشانگر ایده‌ای دشوار هستند: دلوز در این مورد با متناقض‌نمای تصویر فی‌نفسه رویارو شد که با این پرسش شروع می‌شود: «چگونه ممکن است از پدیدارشدن سخن بگوییم وقتی حتی چشمی هم در کار نیست؟»(۵۹)، آن‌هم برای این‌که درباره‌ی صفحه‌ی بعدی دست به استنباط و نتیجه‌گیری بزنیم: «به عبارت دیگر، چشم در چیزهاست، در تصاویرِ درخشانِ فی‌نفسه»(۶۰). اما برگسون قبلاً از عکسی سخن گفت که پیشاپیش گسترش یافته است، گرچه «هرگز... آشکار نشده است.»[۵] راه‌حل یقیناً توسل به چشمی ناانسانی‌ست (برگسون به سهم خود از یک «عکس... نیمه‌شفاف» سخن می‌گوید که بدون صفحه‌نمایش سیاه است)[۶]، اما به چه معنایی؟

دلوز می‌نویسد این تصاویرِ فی‌نفسه همان «خطوط یا فیگورهای پرواز» و به عبارت دیگر «بلوک‌های مکان-زمان»اند.[۷] تحلیل قبلی که تصویر سینما را به‌منزله‌ی حرکت نابی رها از ابژه‌ی متحرک تعریف کرد دیگر کافی نیست؛ زیرا این حرکت همچنین نور است. چنین انگاره‌ای، در نگاه نخست، بسیار مبهم است: دزدکی از نور مادی به سمت واحد تابش نور نزد کلاسیک‌ها می‌رویم. آشکارا این‌جا با تصویر سینماتوگرافیک سروکار داریم که نور خاص خود را در تقابل با نقاشی یا عکاسی دارد. اما افزون بر این‌ها، «نور» حاکی از

وضعیت رویت‌پذیری یا پدیدارشدن است. نور دیگر برای فرض جهانی مادی به‌منزله‌ی «ادراک مجازی همه‌ی چیزها»[۸] کافی نیست: جایگاه تصویر هنوز فرم یک آگاهی متعالی را پیش‌فرض می‌گیرد، آن‌هم به شیوه‌ای که این‌همانی ماده و تصویر اصیل نیست (خود تصویر ماده‌ی اولیه‌ای ازپیش‌موجود است که از آگاهی خبر می‌دهد). این‌همانی مزبور ایجاب می‌کند که ماده، یا تصویر-حرکت، شرط رویت‌پذیری خاص خودش را دارد. از همین‌رو، ضروری‌ست که ادراک، حتی در غیاب بشر، تماماً بالفعل باشد، و برگسون از همین‌رو می‌تواند مشکل راستین را دوباره به ما برگرداند: «پس آنچه باید توضیح دهید این نیست که ادراک چطور به وجود می‌آید، بلکه این است که چطور محدود می‌شود» (۴۰؛ تاکیدها از متن اصلی). در سینما، با کاهش نور جوّی‌ست که تصویر فرافکنی‌شده‌ی نورانی از صفحه‌نمایش متمایز می‌شود. اما ورای این‌ها می‌فهمیم که به چه معنا می‌توان به یک «آگاهی» رسید که «به‌حق همه‌جا پخش می‌شود»: آگاهی در تقابل با جهان و به‌منزله‌ی وهله‌ای از یک طبیعت متفاوت سربرنمی‌آورد(۶۱).[۹] اگر ورتف می‌تواند به یک سرهم‌بندی ماشینی محض برسد که در آن تصاویر با یکدیگر برهم‌کنش دارند، آن‌گاه نورش دیگر همان نور آگاهی انسانی نیست که تصاویر و مونتاژشان از امر خارج را حتی به‌طور مجازی مشروط کند: آن تصاویر شرط رویت‌پذیری مختص خود را دارند، آن‌ها فیگورهای نور هستند.

«سینما-چشم» ورتف ابتدا یک ایده است: ایده‌ی آفرینش با تصاویر، برهم‌کنش بین هر نقطه‌ی مفروض در عالم با هر نقطه‌ی مفروض دیگر. این سربرآوردن یک چشم «نا-انسانی»ست که بنا بر شرح دلوزی قرار است با نیم‌شفافی نزد برگسون متناظر باشد. اما ورتف چگونه می‌تواند مدعی این خیره‌نگاه ناانسانی باشد؟ این یک چشم انسانی بهسازی‌شده نیست که ظرفیت‌هایش از حیث فن‌آورانه افزایش یافته باشند (تصویر-حرکت، ۸۱). چشم یک حیوان هم نیست که بشود گفت نقطه‌نظری غیر از چشم بشر است (همان). در هر دو مورد، عملاً «تصاویر برای تصویری واحد تغییر می‌کنند»: آن‌ها متمرکزند، به سوژه‌ای همسان با خودش مربوط‌اند که دریافتش می‌کند. سرانجام، این چشم حتی چشم دوربین هم نیست حتی اگر بعضی زوایای دیدن ممکن است نامعمول باشند (بر روی زمین، از فراز بام‌ها، زوایای اریب) و برخی روال‌های فیلم‌برداری نشان دهند که چشم انسانی، در شرایط نرمال ادراک، چه چیزها را نمی‌بیند: تصویر آهسته، تصویر تند. تصویر، در هر مورد، همچنان متمرکز باقی می‌ماند یا به مرکز ادراک ربط دارد؛ نما هنوز انسانی بس بسیار انسانی‌ست. یا درغیراین‌صورت، چشم ناانسانی واقعاً همان چشم دوربین است، اما تا آن‌جا که این چشم در همه‌جا رخنه کند، نظرگاه‌ها را تکثیر کند، هر نقطه از فضا را به یک نظرگاه یا نقطه‌نظر بدل سازد: ادراکْ درونیِ ماده می‌شود، نسبت‌های فاصله به تصویر گذر می‌کنند و به نسبت‌های بین تصاویر بدل می‌شوند. از یک طرف، این امر پیشاپیش مونتاژ را پیش‌فرض می‌گیرد؛ از طرف دیگر، جهانِ برگسونیِ تصویر-حرکت‌ها فرض می‌گیرد که نقطه‌نظرها وقتی به همدیگر گذر می‌کنند ماهیتاً تغییر هم می‌کنند. ادراکِ برهم‌کنشانه نامتمرکز می‌شود؛ نقطه‌نظرها را محو می‌کند. در این دقیقه، مورد هرچه باشد، اولین گزاره‌ی دلوز درباره‌ی ورتف سرمی‌رسد: چشمِ ناانسانی یعنی مونتاژ. نوردهی‌های مضاعف، مینیاتوری‌کردن، انیمیشن، وارون‌سازی: روال‌های اصلی به مونتاژ ارجاع می‌یابند، زیرا مونتاژ آن «زندگی که ناغافل ضبط می‌شود» (همان بن‌بست سالیان اولیه‌ی ورتف که اصلاً مورد توجه دلوز نیستند) را نشان نمی‌دهد. در عوض، زندگیِ حرکت‌ها به‌منزله‌ی تصاویر تنها با سرهم‌کردن تصویر با دست‌کم

یک تصویر دیگر می‌تواند به‌خودی‌خود احیاء، بیرون کشیده، یا دیده شود، چراکه حرکت از این به بعد برای خودش معتبر است.

از این حیث مردی با دوربین فیلمبرداری گواهی‌ست بر کشمکش آگاهانه‌ی ورتف با خودش، یا با کسی که دیگر او نیست: آیا تسخیر زندگی واقعاً همان کاری‌ست که دوربین انجام می‌دهد وقتی در اهداف چشم‌چرانانه به کار گرفته می‌شود، مثل وقتی که دوربین زنی را حین بیدارشدن یا در فرایند لباس‌پوشیدن غافلگیر می‌کند؟ یا آیا در عوض، مونتاژ یک پشت برهنه با دیگر پشت‌های برهنه در جایی دیگر و در شرایط متفاوت است به چنان شیوه‌ای که ارزش‌های پویا و بصری ناب (برای نمونه، صحنه‌ی حمام گل) استخراج شود؟ چشم‌چرانی آنی و بی‌واسطه با پیوستگی‌های کاذب تماشایی افشا می‌شود که تصویر را در نسبت با یک خارج که خارج میدان دید بی‌واسطه‌اش نیست قرار می‌دهد: بیداری زنی جوان با عبور پرسروصدای لوکوموتیوی مقارن می‌شود که زن بااین‌همه نه می‌تواند صدایش را بشنود و نه آنرا ببیند؛ سپس از پشت برهنه‌اش به سمت دوربینی می‌رویم که می‌بینیم راستایش را هدف گرفته است، اما بااین‌حال، جایی دیگر، جایی در شهر واقع شده است و سایر اشیاء را هدف می‌گیرد. وقتی ورزشکار مشغول پرش ارتفاع می‌شود دیگر ارتباطی با نیزه نخواهد داشت حتی اگر در مونتاژ درون خط‌سیری یکسان ظاهر شود.

دومین گزاره‌ی دلوز درباره‌ی ورتف از همین‌روست: در خود شکاف‌های ماده است که بینش ناانسانی بروز می‌کند. مونتاژ این شکاف‌ها را از طریق «هم‌بستگیِ دو تصویر که از هم‌فاصله دارند (و از نظرگاه ادراک انسانی سنجش‌ناپذیرند)» می‌آفریند(۸۲). یا دیگربار، حتی اگر این هم‌بستگی‌ها با برهم‌نمایی حاصل شوند، بیایید همان مثال زنی جوان در حال پوشیدن لباس را در نظر بگیریم: تصویر مرکززدوده می‌شود، از وضعیت سوبژکتیوش کسر می‌شود، و از آن‌جا که چشم از چشم‌چران یا از عملگر دوربین زدوده می‌شود بدون آن‌که با وجود تمام این‌ها به عملگر دیگری نسبت داده شود، پس تماشاگر نیز کاذب‌بودن پیوستگی را درمی‌یابد؛ زیرا پیوستگی کاذب اثری ابژکتیو دارد: اثر گشوده‌شدن تصویر به نقطه‌نظری که از آنِ خودش نیست، همین‌طور گشوده‌شدن تصویر تا آن‌جا که از آنِ خودش نیست. از این‌رو، هر تصویر ــ به‌جای ساماندهی خودش براساس وضعیت‌های تمرکزِ ادراکِ (سوبژکتیوِ) «طبیعی» ــ با دیگر تصاویر برهم‌کنش دارد. و به همین معناست که ورتف «جهان در پیشگاه مرد» یا جهان مادی تصویر-حرکت‌ها را از نو به هم پیوند می‌دهد: ورتف با تصاویرِ ضرورتاً متمرکز (نشان‌کردنِ دوربین) آغاز می‌کند و خود این عمل نیز به عملیات مرکززدایی (مونتاژ) سپرده می‌شود. حدود این عملیات همان حدود سینماست که طبیعتاً به وضعیت‌های ادراک انسان مقید شده‌اند، چه در آغاز فرایندش (چشم دوربین) چه در پایانش (چشم تماشاگر). جهان در پیشگاه مرد تنها می‌تواند ساخته شود، گرچه «تعجب‌آور نیست که باید آنرا ساخت زیرا تنها به چشمی که نداریم داده می‌شود»(۸۱).

با وجود این، شیوه‌ی دیگری از راه‌اندازی نما برای بازپیونددادن وضعیت‌های یک ادراک ناانسانی وجود دارد، شیوه‌ای که بنا به برداشت دلوز ژرف‌ترین است و سومین گزاره را موجه می‌سازد: وقتی «مونتاژ در اجزای سازنده‌ی تصویر نشانده می‌شود»(۸۲) به فوتوگرام به‌عنوان «عنصر تکوینی هرگونه ادراک ممکن» می‌رسیم(۸۳). این دومین توان مونتاژ و عمق‌بخشیدن به انگاره‌ی شکاف است که ورتف تنها در مردی با دوربین

فیلم‌برداری به آن نائل می‌شود. اغلب گفته می‌شود که این فیلم، از آغاز تا پایان، واریاسیون‌هایی درباره‌ی مضمون انیمیشن را ارائه می‌دهد؛ اگر به‌طور درخوری بگوییم، از شهر بی‌تحرک در سپیده‌دم تا سکانس انیمیشن. اما این افتتاحیه و پایان‌بندی تنها به‌عنوان کارکردی از آن سکانس معنا دارد که در آن خود عملیات مونتاژ (و نه نتیجه‌اش) نشان داده می‌شود: وقتی ورتف تصویر را با فوتوگرام‌های برسازنده‌اش به صفحه‌نمایش ربط می‌دهد. پس فوتوگرام به‌عنوان یک جزء سازنده‌ی واقعی حرکت، درمقام عنصر تفاوت‌گذار یا تکوینی‌اش آشکار می‌شود، و نه، آن‌طور که برگسون باور داشت، به‌منزله‌ی برشی آنی یا «بخش بی‌تحرک». به قول ورتف، این دومین معنای شکاف است: «نقطه‌ای که تغییر می‌کند و ادراک را تغییر می‌دهد» (۸۳). تغییر به‌سادگی از یک فوتوگرام به فوتوگرام دیگر نیست، بلکه در فوتوگرام است. قاب ایستا، جدا از تثبیت حرکت، وضعیتش را به نمایش می‌گذارد. از همین‌رو، بی‌تحرکی معنایی نو می‌گیرد که عواقبی پس‌نگرانه در افتتاحیه‌ی فیلم دارد: شهر در سپیده‌دم که از این پس به‌منزله‌ی سرهم‌بندی گسترده‌ای از فوتوگرام‌ها بر ما ظاهر می‌شود: بی‌تحرکی‌اش پیشاپیش حرکت است.

«در ورتف شکاف حرکت یعنی ادراک، نگاه کوتاه، چشم» (۳۹-۴۰). چشم در مونتاژ دو بار به چشم می‌آید: یک‌بار چون ادراکِ ناانسانی برهم‌کنشِ تصاویرِ انسانی بس‌بسیارانسانی را پیش‌فرض می‌گیرد؛ دومین بار، چون خود تصویر به‌منزله‌ی یک‌جور مونتاژ آشکار می‌شود. این‌ها دو شیوه‌ی هم‌بسته‌ی رسیدن به امر ناانسانی‌اند.

و چرا باید «خودمان را از خودمان خلاص کنیم و خودمان را ویران سازیم؟» (۶۶). زیرا، پیرو تصویر مشترک میان برگسون، سزان، و ورتف، همین ادراکِ ناانسانی سپیده‌دمِ ماست. این واقعاً مسأله‌ی منفجرکردن زندگی به‌خودی‌خود روی صفحه‌نمایش است، اما این دیگر یک «زندگی ناغافل گیر افتاده»، یا زندانی تنگنای بس‌بسیارانسانیِ چشم‌چرانی نیست: این «کودکِ مولکولی، زنِ مولکولی»ست، که تنها در برهم‌کنش می‌زید، کودک و زن تا آن‌جا فهم می‌شوند که خود تصویر-حرکت‌ها حرکت را دریافت کنند و بازگردانند(۳۹). به همین شیوه است که سینما، ضمن رویارویی با وضعیت‌های خاص خودش، آنچه را برگسون وصف کرده تحقق می‌بخشد: سرهم‌بندی ماشینی تصویر-حرکت‌ها. ورتف در ماشین‌ها نه مکانیکی‌کردن زندگی یا همان فهم بسیار انسانی از ماشین، بلکه دقت ماشین‌ها را می‌ستود، مضمونی که ورتف و برگسون در آن اشتراک دارند: ماشین‌ها تنها حرکت و اتصالاتِ حرکت‌اند. اما سوبژکتیویته انسان را از حرکت‌هایش جدا می‌کند، و به همین دلیل، ورتف نه بازیگر، نه بازی، بلکه فعلیت[2] می‌خواست. او می‌خواست بشر را به حرکت‌هایش بازگرداند، تا حرکت‌هایی را درک‌پذیر کند که او را درمی‌نوردند و زندگی پیشاانسانی‌اش را می‌سازند: یک انسانیت اسنادناپذیر که ادراکی نامتمرکز را شامل می‌شود.

در کلاژ برگسون-ورتف چیزی بیش از غافلگیری در کار است. بنا به شرح دلوز، وقتی سینمای شوروی به ماتریالیسم رسید این همان ماتریالیسمی نبود که فکرش را می‌کردیم: اندیشه‌ی برانداز قرن اندیشه‌ی برگسون است، سرزنده و همچنان آماده‌ی اندیشیدن به آن، و اگر ورتف انقلابی‌ست در قامت یک برگسونی این‌گونه است و نه درمقام کسی که بنا به فرمول آیزنشتاین «جمجمه‌ها را می‌شکافد» (در واقع، آیزنشتاین ورتف را به نقد

2 actor, acting, actuality

کشیده است اما نه برای فهم این «شکافتن»، نه بابت میل به تقبلش). سخت غافلگیرکننده است که برگسون هدف اتهام مشابهی بود که خصوصاً از مارکسیست‌ها (مثلاً پولیتزر) ناشی می‌شد. به‌سادگی می‌گوییم که اندیشه‌ی سیاسی دلوز از بسیاری جهات تأملی‌ست بر برگسون، خصوصاً بر مقوله‌ی امر ممکن نزد او.

یادداشت‌ها:

1. Gilles Deleuze, *The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), chapter 4.

2. Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. N. M. Paul and W. S. Palmer (New York: Zone Books, 1988), 17.

3. Also quoted in *The Movement-Image*, 60.

4. Bergson, *Matter and Memory*, 186-87.

5. Ibid., 36; also quoted in *The Movement-Image*, 60 and 61.

6. Bergson, *Matter and Memory*, 38-39.

7. Deleuze, *The Movement-Image*, 61.

8. Bergson, *Matter and Memory*, 39.

۹. می‌توان اشاره کرد که این ایده پیشاپیش در تفاوت و تکرار ظاهر شده است. ر.ک.

Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994), 220.

ترجمه پویا غلامی

Source: Zourabichvili, Francois. "The Eye of Montage: Dziga Vertov and Bergsonian Materialism" in *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema*; Gregory Flaxman (editor), University of Minnesota Press, 2000, pp. 141-149.

www.asabsanj.com

مرداد ۹۵