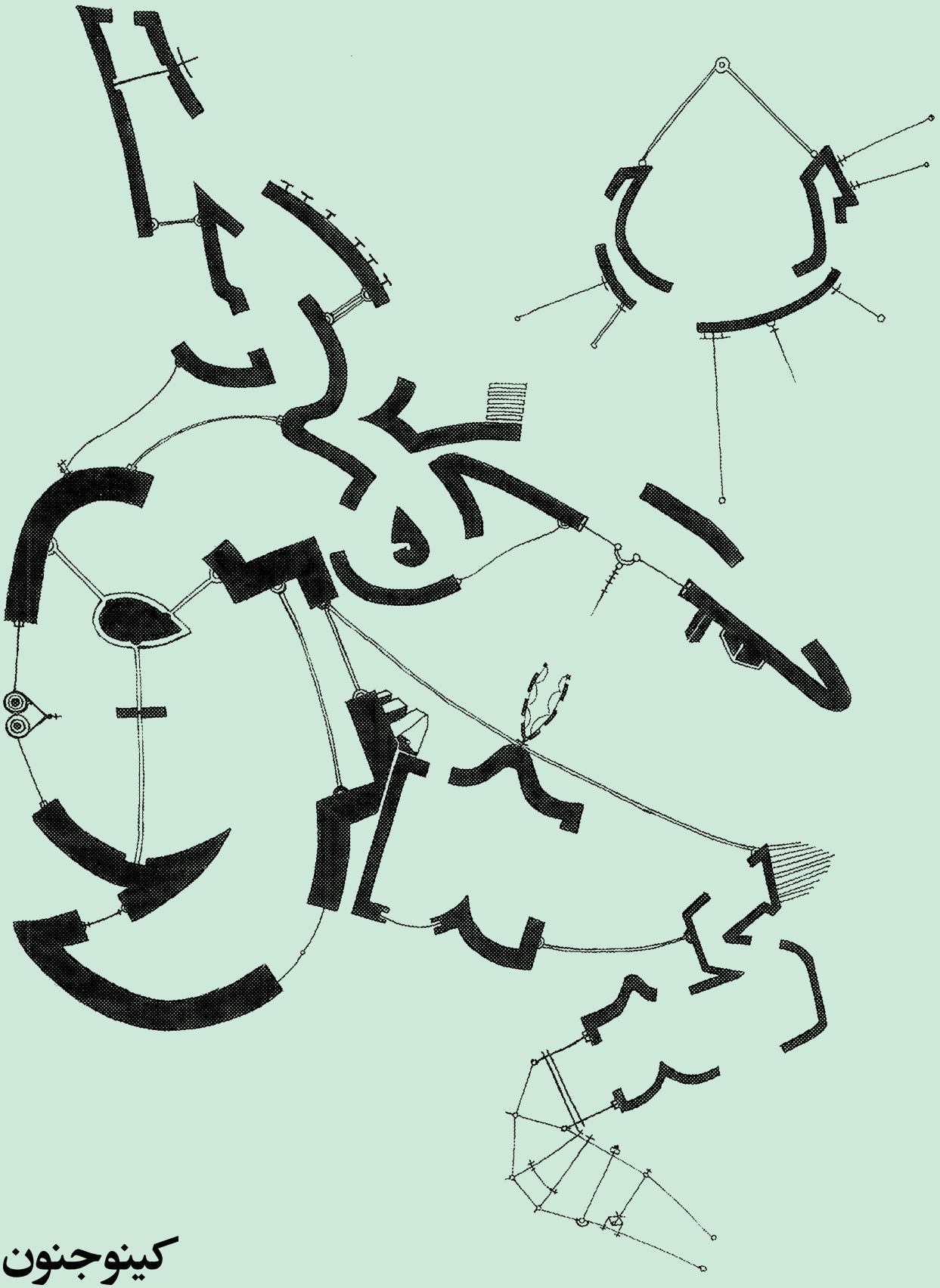

کینوجنون

الن اس. وایس

کینوجنون[1]

الن اس. وایس

خاستگاه‌های رویای سینما در رخدادهایی است که همان‌قدر پراکنده و ناهمخوان‌اند که نقاشی‌های غارهای دورانِ پارینه‌سنگی در دُردُن، آنجاکه به نظر می‌رسد حیواناتِ آهیانه‌ای در روشناییِ لرزانِ آتش به حرکت در می‌آیند؛ فانتزیِ فلسفی یونان باستان درباره‌ی تیاتر سایه (سایه‌بازی) در غار افلاطون شکل گرفت؛ در آدم‌ماشینی‌های دکارتی؛ در بازنمایی‌های آنامورفیکِ قرنِ هفدهمیِ یسوعی و تصاویرِ ابزارِ نوری-آیینه‌ای‌شان؛ در بازیِ آب‌ها در چشمه‌های وِرسای، و در آتش‌بازی‌های تماشاییِ بارگاه‌های شاهانه؛ در شهرِ-فرنگ‌های قرن نوزدهمی، در زایش عکاسی، و ابداع ماشین‌های سینماییِ اولیه از جنس زوئتروپ[2] و زوپراکسیکوپ[3].

رویای سینما در یک قطره‌ی باران را هم در نظر بگیرید. طبیعت آکنده از اثراتِ آینه‌ای است. در واقع، هر چکه‌ی باران به خاطر خواصِ اِنکساریِ آب یک ماشینِ آینه‌ای را می‌سازد که به یکی از عناصرِ چهارگانه مربوط می‌شود. در خاستگاه‌های عقلانیت‌باوریِ غربیِ مدرن، رنه دکارت این اصول را در هواشناسی (۱۶۳۷)

---

1 Kinomadness

لفظِ کینو (kino) به‌منزله‌ی واژه‌ای که خاستگاهِ سینما (cine) را به حرکت/جنبش مربوط می‌کند، پیش از همه اصطلاحِ kino-pravada یا سینما-حقیقت نزد ژیگاورتف در دهه ۱۹۲۰ را به یاد می‌آورد: یک افقِ سینماتوگرافیک که خصیصه‌ی اصلیِ آن تصویربرداری نه میانِ دکورهای مجلل و از-پیش-طراحی‌شده‌ی استودیوها، بل در مکان‌های معمول و متعارف بود؛ همان‌جاکه تجربه‌ی روزمره‌ی مردمان عادی و نه بورژا قابل کشف و بازپیکربندیِ بصری بود، و می‌شُد بدون اجازه‌گرفتن برای تصویربرداری، و حتی با تصویربرداری به‌طور مخفیانه به این سطحِ بصری نزدیک شد. اما نشاندنِ لفظِ «جنون» به‌جای «حقیقت»، چنانکه در ادامه خواهیم دید، تلاشی نظری برای نشان‌دادنِ شاخص‌های شیزوفرنیاییِ میل در خاستگاه‌های فرایندِ آفرینشِ اثر هنری را به راه می‌اندازد. مؤلف بدین ترتیب، پیروِ نیچه (در فراسوی خیر و شر)، هر انگاره از «حقیقت کلی» را به‌منزله‌ی فرمِ ویژه‌ای از خودتعین‌بخشیِ فیزیولوژیک برای نگه‌داشت و خود-گُستریِ یک نوع یا گونه‌ی خاص در نظر می‌گیرد که هر گونه تمامیت‌بخشی/همگون‌سازیِ آن به نامِ یک حقیقتِ برین، خلافِ حیات‌باوری/چشم‌اندازباوریِ مبتنی بر تجربه‌گراییِ استعلایی است. چنین افقِ دیدی، پیش از هر چیز، یک بدن، یک تکینگی، یک خصیصه‌ی ایدیوسینکراسیکِ میل را پیش‌فرضِ هر آفرینش اصیل (و در اینجا آفرینشِ تصاویرِ نو و دیگرگونه) در نظر می‌گیرد که بنا به خصلتِ اساسیِ هر امر نو، ضرورتاً واجدِ جنونِ خاصِ امر تکین برای گسست از خصایصِ گله‌ای (و در اینجا، از تصاویرِ کلیشه‌ای) به قصد مجال‌دادن به یک فانتاسم، و یک رژیم جنونِ نو است.

2 Zoetrope

در سال ۱۸۳۳ اختراع شد. ابزاری است که توهمِ حرکت و کنش را از طریقِ توالیِ سریعِ عکس‌های ثابت و ایستا در یک استوانه‌ی گردان ایجاد می‌کند.

3 Zoopraxiscope

سنخِ اولیه‌ی پروژکتور که برای نمایشِ سریعِ مجموعه‌ای از عکس‌ها استفاده می‌شُد.

توضیح داد.[۱] برای نمونه، در طولِ یک آفتاب‌باران (پدیده‌ای هواشناختی که در آن، حینِ بارندگی خورشید نیز می‌تابد)، به خاطرِ زاویه‌ی انکسارِ اندکی‌متفاوتِ هر قطره‌ی باران، مشاهده‌گر شاهدِ پدیده‌ی ویژه‌ی استحاله‌ی نور خورشید خواهد بود: رنگین‌کمان. جورگیس بالتروسایتیس[1] در آینه توضیح داد: «بارانِ ریز-آینه‌ها خورشیدی ازفرم‌اُفتاده را منعکس می‌کند.»[۲] تماشایی‌ترین نوعِ چنین اثری، در کتابِ دهمِ هواشناسی‌ها توصیف شده است: ظهورِ چند خورشید. تشکیل ابرها طی وقوعِ شرایط جوی نادر می‌تواند نور خورشید را چنان منکسر کند که تا هفت خورشید توأمان قابل‌دیدن شود. در چنان اوقاتی، حتی ممکن است چنین به نظر برسد که خورشید به ماه استحاله یافته است. دکارت در پایانِ فصلِ «درباره‌ی رنگین‌کمان» از هواشناسی‌ها مطالعه‌اش درباره‌ی این پدیده‌ی طبیعی را برای توصیف این موضوع به کار گرفت که چطور یک مکانیزم می‌تواند بنا بر اصولِ نوریِ رنگین‌کمان برای آفرینشِ نشانه‌ها در آسمان ابداع شود. یک چشمه می‌تواند با چند مایع با درجاتِ گرانرویِ متفاوت (و از اینرو با ضرایبِ انکسارِ متفاوت) ساخته شود طوری‌که نور با عبور از خلال آن، بنا بر درجاتِ دقیقاً محاسبه‌شده منکسر خواهد شد. این امر الگوهایی در آسمان خواهد آفرید، چیزی چون یک صلیب یا یک ستون. اینجا می‌توان خاستگاه‌های هواشناختیِ سینما را دید.[۳] این رویاها، و اثراتِ تجربیِ استحاله‌ی طبیعت و سَلب‌مالکیتِ جان در این رویاها، حتی برای بدگویانِ ارتجاعی‌شان الهام‌بخش بوده‌اند. در قرنِ نوزدهم، ویلیه دو لیل آدام[2] از این موضعِ نوستالژیک و ضدتکنولوژیک پشتیبانی کرد. با وجود این، فانتزی‌های طعنه‌آمیز او پیشگویانه بودند. ویلیه در داستانش، «نمایشِ سماوی» (۱۸۷۳)، با پیش‌فرض‌قراردادنِ ابداعِ ماشینِ زیر، تکنیکِ علمیِ مدرن را هجو می‌کند: فوران‌های قدرتمندِ منیزیم یا نور الکتریکی، تصاویری صدهزاربار بزرگنمایی‌شده را از بلندای تپه به سوی آسمان یا حتی رو به سطح ماه فرامی‌افکنند.[۴] کاربردهای چنین ابداعی که به امکانات تصویری لامپاسکوپ (نوعی پروژکتور اسلایدیِ اولیه) مرتبط بود، معلوم و واضح‌اند: هم تبلیغات و هم سیاست از آن نفع می‌برند. از این‌رو، ویلیه نوعی تبلیغات برای نوشیدنیِ لیکور پیشنهاد داد که شاملِ تصویرِ منعکس‌شده‌ی فرشته‌ای بود که یک بطری در دستش داشت، با نوارِ برچسبی که از دهانش بیرون می‌آمد و حامل این کلمات بود: «خدایا، این خیلی خوبه!» استفاده‌ی عملیِ آشکارِ دیگر، برای افکندنِ تصاویرِ تبهکاران بر ابرها، و از این‌رو تسهیلِ دستگیری‌شان بود. این ابزار می‌توانست پیچیده‌تر از این هم ساخته شود: به‌وسیله‌ی چرخی کوچک که به لامپاسکوپ[3] متصل شده، بیانِ چهره‌های طرح‌افکنی‌شده می‌توانست بنا بر نیازهای متغیّرِ تماشاگران جرح‌وتعدیل شود. اهمیتِ این ابداع در خصوصِ شیوه‌های سیماشناختیِ آن دوره مهم و حیاتی است، چون باید یادمان باشد که این آخرین لحظه‌ی باورِ فراگیر به صداقتِ علمیِ نسبت‌های بین کاراکتر روان‌شناختی و

---

1 Jurgis Baltrušaitis

شاعر لیتوانیایی با گرایشات سمبولیستی که آثار ادبی‌اش را به روسی و لیتوانیایی نوشت و از دوستان و همکاران نزدیکِ چخوف، گورکی، استانیسلاوسکی و پاسترناک بود.

2 Villiers de l'Isle Adam

3 Lampascope;

فانوس جادوییِ زیبایی برای استفاده خانگی به‌فرمِ چراغ نفتی را در نظر بگیرید. لامپاسکوپ چنان طراحی شد که بر قسمت بالاییِ این چراغ نصب می‌شود تا از نورش بهره ببرد و نیازمندِ منبعِ نوری از خودش نباشد. این وسیله در سال ۱۸۶۱ در فرانسه ابداع شد. در ۱۸۶۵ شرکتِ آلمانیِ «وایلد اند وسل» مشعلِ «کاسموس» را به قصد تجهیز و تقویتِ این وسیله ساخت که نمونه‌ای از دستگاه‌های پیشا-سینمایی است.

فرم‌های سیماشناختی بود، آنجاکه فرمِ بدن حقیقتِ جان را افشاء می‌کند. بااین‌حال، چنان‌که اکنون می‌دانیم، بازنمایی‌های چهره باید به‌منزله‌ی نمادها، به‌منزله‌ی ابزارِ سنخ‌بندی و نهایتاً کلیشه‌پردازی فهمیده شوند.

این رویه‌ی جرم‌شناختی با تاثیرِ پوزیتیویستی بر جرم‌شناسیِ اواخرِ قرنِ نوزدهم مقارن است. نظام بایگانیِ آمارمحورِ آلفونس برتیلون[1] که بر طبق آن پرتره‌نگاریِ عکاسانه و توصیفِ مبتنی بر تن‌سنجی (به‌وسیله‌ی کنارِهم قراردادنِ عکس‌ها) درون یک شاکله‌ی همانندسازانه ترکیب شدند؛ و آفرینشِ پرتره‌نگاریِ ترکیبی نزدِ فرانسوا گالتون[2] که برای سنخ‌شناسیِ تصویریِ مجرمان (به کمکِ برهم‌نماییِ عکاس‌ها) به کار گرفته شد.[۵] این سنخ‌شناسی‌ها از آفرینشِ تصاویرِ اشخاصِ ایدئال‌شده، استانداردشده، و کلیشه‌شده‌ی ناموجود اخذ می‌شدند. در این امتزاجِ علومِ نورشناسی و آمار، نوعی کاربرد تجربیِ کارـرویا را می‌یابیم: فرایندهای تراکم، همجواری و سیماشناختی‌سازیِ مجازی (مجاز مرسلی) در جستجوی آفرینش «بشرِ میانگین» در خدمت علم، سیاست و کنترل اجتماعی قرار گرفتند. از این‌رو آنچه ظاهراً یک روالِ تجربی بود در واقع شیوه‌ای از ایدئال‌سازیِ شبه‌علمی است. الن سِکولا[3] توضیح داد که «گالتون، در جستجوی خداـانگاریِ امر نوری، کوشید ترکیبِ عکاسانه‌ی نمایه‌گون را تا سطحِ امر نمادین ترفیع بخشد تا بدین‌ترتیب از طریقِ به‌هم‌پیوستگیِ وهله‌های تصادفی یک قانون عام را بیان کند.»[۶] نسخه‌ی زیباشناختیِ معاصرِ این روال شایانِ توجه است. در سال ۱۹۸۱، فیلمسازانی به نام‌های هلموت لِرچ و کلاوس هُلتز[4] اثرشان به اسم *Kopf* را تولید کردند، که در یک فوتوماتون[5] سینمایی واقع در مرکز ژرژ پُمپیدو در پاریس آفریده شده بود، و درونش چهره‌های هرکدام از بی‌شمار بازدیدکننده‌ی موزه چند فریم فیلمبرداری شده بود. تصاویرِ برداشت‌شده با سرعتِ نرمال بر پرده می‌افتاد. برهم‌نمایی یا آمیزشِ جنبشی/متحرکِ[6] چهره‌ها نوعی چهره‌ی ایدئال از زیباییِ غیرجنسی خلق می‌کرد که تا حدی به چهره‌ی یک فرشته‌ی رافائلی شبیه می‌شد. اینجا سرجمعِ مشخصه‌های سیماشناختیِ انسان، چهره‌ی شخصِ «میانگین»، سیماشناسیِ (دوجنسی یا غیرجنسیِ) یک فرشته را آشکار می‌کند! آپاراتوس سینمایی به بخشی از علم مکانیکِ سماویِ الاهی فرم می‌دهد.

بزرگترین اثر هنری مربوط به هواسنجی در نقطه‌ی اوجِ عهدِ جدیدِ انجیل، در مکاشفه‌ی یوحنا، ظاهر می‌شود. گشایشِ آخرالزمانیِ هفت مُهر، قدرت‌های نهاییِ بهشت را ورای تقدیرِ انسان افشا می‌کند.

> آنجا در بهشت تختِ شاهی قرار داشت، و بر آن اورنگ کسی نشسته بود که سیمای اش چون پرتوِ گوهر و عقیق بود؛ و رنگین‌کمانی دورـوبَرِ آن تخت بود، روشن به‌مانندِ زمردی. در دایره‌ای حول

---

1 Alphonse Berthillon

2 Francis Galton

3 Allan Sekula

4 Helmut Lerch and Claus Holtz

5 photomaton;

سنخِ اولیه‌اش دکّه یا اتاقکِ عکاسی است که در سپتامبرِ ۱۹۲۵ در منهتن در قلبِ نیویورک افتتاح شد. به‌طور اتوماتیک با سکه‌های بیست و پنج سنتی شارژ می‌شد و می‌شُد در فضای کوچکِ داخلِ آن نشست و طی هشت دقیقه هشت عکس گرفت.

6 kinetic

> این تخت بیست‌وچهار تختِ دیگر بودند، و بیست‌وچهار مِهتر بر آنها بنشسته، ردای سفید بر تن و تاجِ طلا بر سر. از تخت‌های شاهی درخش‌های نورافشان و غرش تندر برون می‌تراوید. هفت اخگرِ مشتعل در پیشگاهِ تخت می‌سوختند، هفت روح‌القُدُس، و در مقابلِ آن سریر، چیزی چون دریایی از آبگینه، [چیزی چون] ورقه‌ای یخین گسترده بود.[۷]

از این حیث، آغازِ ششمین و یکی‌مانده‌به‌آخرین مُهر شایان توجه است: «و زلزله‌ای شدید بود؛ خورشید چون تابوتِ تشییع تیره شد و ماه یکسر سرخ چون خون؛ ستارگانِ فلک بر زمین فروافتادند، چونان پشیزی بی‌بها که به تندبادی فروریزد؛ آسمان ناپدید شد، چنانکه طوماری پیچیده شده باشد.»[۸] بدون روانشناسی‌کردنِ مؤلفِ مکاشفاتِ جان، تنها لازم است به شباهت‌های ساختاری، متنی، و عاطفیِ بین مکاشفاتِ الاهیاتی و سمپتوم‌شناسیِ شیزوفرنیِ پارانوئید اشاره کنیم. پیوندِ افراطیِ چنان پدیده‌های نوری، هواشناختی، الاهیاتی و سینمایی را احتمالاً تنها در جنون می‌یابیم. در هنرمندیِ بیمارانِ روانی (۱۹۲۲) اثر پرینزهورن (یکی از اولین آثاری که نمایش بصریِ بیماران روانی را به‌جد هنر تلقی کرد) اثرِ بیماری به اسمِ آگوست نِتِر[۱] ارائه می‌شود. نِتِر در ۱۹۰۷، در سنِ ۳۹ سالگی، کم‌کم سمپتوم‌های خودبیمارانگاری[۲] را بروز داد، و با تشویشی عظیم از روزِ قریب‌الوقوعِ رستاخیز سخن گفت. خودش را یک شهریار، یک شاه، یک امپراطور، و مسیح در نظر گرفت؛ توهماتش (که بعدتر در طراحی‌هایش ارائه شدند) بصیرت‌های یک پیامبر، یک پاپ، یک دجّال و روح‌القدس در ابرها را متجلی کردند. پس از اقدام به خودکشی تحت نظر قرار گرفت، و متعاقباً سمپتوم‌های حادِ شیزوفرنی از خود بروز داد که با توهماتِ بیشماری مشخص می‌شدند.

> ابتدا لکه‌ی سفیدی در ابر دیدم، خیلی دمِ دست؛ ابرها همگی بی‌حرکت بودند؛ بعد لکه‌ی سفید عقب رفت و تمام مدت در آسمان باقی ماند؛ مثل یک تخته. بر این تخته یا صفحه‌ی نمایش یا صحنه، تصاویر مثل آذرخش از پی هم می‌آمدند، شاید ۱۰۰۰۰ تصویر در نیم‌ساعت، طوری‌که تنها با بیشترین توجه می‌توانستم مهمترین تصویر را جذب کنم. خودِ پروردگار، آن ساحری که جهان را خلق کرده بود ظاهر شد؛ و در آن بین، صحنه‌های جهانی وجود داشت: تصاویر جنگ، بخش‌هایی از زمین، یادبودها، صحنه‌های نبرد از جنگ‌های آزادسازی، قصرها، قصرهای شگفت‌انگیز؛ خلاصه، زیبایی‌های تمام جهان، اما این‌همه در تصاویر فرازمینی. آنها دست کم ۲۰ متر ارتفاع داشتند، به‌وضوح قابل دیدن، و تقریباً بی‌رنگ بودند، بعضی‌شان مثلِ عکس‌ها اندکی رنگی بودند. فیگورهای زنده‌ای بودند که حرکت داشتند. ابتدا فکر کردم واقعاً زنده نیستند؛ بعد با وجد و شور بالاتر رفتند،

---

1 August Neter

2 hypocondriacal;

به نگرانی مفرط درباره بیماری و اشتغال ذهنی با تندرستی خود اطلاق می‌شود. تعبیر غیرواقعی احساس‌ها و علائمِ جسمی، که منجر به ترس از بیماری یا باور به داشتن یک بیماری جدی می‌گردد؛ هر چند هیچ نوع بیماری جسمی در کار نیست. این ترس یا اعتقاد ناتوان‌کننده است و به‌رغم اطمینان‌دادن‌های مناسب دوام می‌یابد. در مرد و زن به یک انداز بروز می‌یابد و اوجِ بروز در دهه‌های چهار و پنج حیات است. ریشه در روان‌پویایی دارد. تمایلات پرخاشگرانه و خصومت‌آمیز نسبت به دیگران تبدیل به شکایات جسمی می‌گردد. این خشم خودبیمارانگارنه در گذشته‌ی بیمار، طردها، فقدان‌ها، و نومیدی‌ها ریشه دارد. به‌منزله‌ی دفاعی در برابرِ احساس گناه، احساس بد بودن درونی، ابراز احترام به نفسِ پایین، و نشانه‌ی علاقه به نفس نیز فرض شده است. ممکن است ریشه‌های فرهنگی و اجتماعی داشته باشد. نقشِ بیمار می‌تواند راهی برای رهایی باشد زیرا فرد از تعهدات زیان‌آورش معاف می‌شود و تلاش‌های نامطلوب‌اش را به تعویق می‌اندازد. ــ فرهنگ جامع روانشناسی-روانپزشکی، نصرت‌الله پورافکاری، جلد اول، فرهنگ معاصر، ص. ۷۰۴.

> این وجد درون‌شان دمیده می‌شد. سرانجام مثل یک فیلم بود. معنا در همان نگاه اول سریعاً آشکار شد، ولوآنکه آدمی تنها بعداً حین طراحی‌شان از جزئیات آگاه می‌شود. همه چیز بسیار هیجان‌انگیز و مرموز بود. این تصاویر تجلیاتِ روز داوری بودند... آنها از جانب خداوند برای تکمیلِ رستگاری بر من آشکار می‌شوند.[۹]

اینجا کابوسِ یک سینمای تام‌وتمام را می‌یابیم که در روان‌پریشی آشکار می‌شود، آنجاکه حملاتِ لیبیدوییِ بازگشتِ امر سرکوب‌شده با استانداردسازی و کلیشه‌پردازیِ سنخ‌نمای تولیدِ سینمای استودیویی تلاقی می‌کند. توهماتِ نِتر با سرعتِ حدوداً ۱۰۰۰۰ در هر ۳۰ دقیقه گذشتند؛ به‌عبارتی، تقریباً ۵/۵ تصویر در هر ثانیه (یا بنا به کارِ فوتوماتون که پیشتر توصیف شد، سه فریم به ازای هر تصویر) و یقیناً بنا بر قابلیت‌های آوانگاردِ سرعتِ سینمای صامت، ۱۶ فریم در هر ثانیه.[۱۰] این استحاله یا والایش‌زداییِ الاهیات درونِ روان‌پریشی، و روان‌پریشی درونِ سینما چگونه سر بر می‌آورد؟ [شکل‌های ۱ و ۲]

با اعمال تغییرات لازم، می‌توان همان را که پیتر استالیبراس و آلون وایت[1] در سیاست و بوطیقای تخطی درباره‌ی استحاله‌ی کارناوال نوشتند برای استحاله‌ی مدرن و بورژواییِ الاهیاتِ آخرت‌شناختی و بصیرت‌های آخرالزمانی هم ادعا کرد:

> در مطالعات درباره‌ی هیستری بسیاری از تصاویر و نمادهایی که زمانی کانونِ توجهِ لذاتِ مختلف در کارناوالِ اروپایی بودند به سمپتوم‌های بیمارگونِ دهشتِ شخصی استحاله یافتند.... دیوآساکردن و حذفِ امر کارناوالی به‌ناگزیر به ظهورِ پیروزمندانه‌ی عمل‌ها و زبان‌هایی خصوصاً بورژوایی ربط داشت که این ماده را درون یک چارچوبِ منفیِ فردگرایانه ادغام و دوباره خم می‌کرد.[۱۱]

بااین‌حال، دقیقاً پیچاندن (و دستکاریِ) این نمادها، آئین‌ها و سمپتوم‌ها از دل بسترهای فرهنگی و الاهیاتی‌شان، شمول‌دادن‌شان در قلمرو امر روان‌آسیب‌شناختی، و دنیوی‌سازیِ شدید و نهادی‌شده‌شان است که امکانِ متنی‌سازیِ دوباره‌شان به‌منزله‌ی فرم‌های ادبی و هنریِ مفرط را به وجود آورده است. در اینجا موضوع بحث این است که مقرر کنیم «صحنه‌ی دیگرِ» ناخودآگاه، امر فانتاسماتیک، خیالی قطعی و جنون دقیقاً چگونه از حیثِ استدلالی ادامه می‌یابد و سوژه چطور ساخته می‌شود و درون این آپاراتوسِ زبانی و بازنمایانه مستقر می‌گردد. اُکتاو مانونی، در نوشته‌اش درباره‌ی ارزشِ ادبیِ خاطراتِ بیماریِ عصبیِ من اثر دنیل پل شربر، اشاره کرد که تیمارستان‌های روانپزشکی برای این «صحنه‌ی دیگر» در حکمِ «جانشین‌های پروتزی» هستند، و از این‌رو مکان (یا توپوسِ) انزوای اجتماعیِ جنون را برمی‌سازند.[۱۲] بدین‌ترتیب، تیمارستان می‌تواند یک سیستم بازنمایانه‌ی تیاتر در نظر گرفته شود، سیستمی که از حیثِ سنتی به‌طور ویژه‌ای بسته است؛ درست به اندازه‌ی سیستمِ روانیِ پارانویا که از درونِ حدومرزهایش تولید می‌شود. این فروبستگی سنخِ ویژه‌ای از فانتزی را به راه می‌اندازد، نوعی از تصاویر رادیکالِ مشخص، که در آثار روان‌آسیب‌شناختی پیداست.

این موضوع درباره‌ی سوررئالیست‌ها نیز صدق می‌کرد: هم طرفداری‌شان از ضربه‌زدن به فرایندهای اولیه‌ی ناخودآگاه از طریق نوشتارِ خودکار (غیرارادی)، و هم شمایل‌نگاری‌شان، نوعی شیفتگی به پدیده‌های

1 Peter Stallybrass and Allon White

توهمیِ روان‌پریشانه را آشکار می‌کند. در واقع، ماکس ارنست در ۱۹۲۴ کتاب پرینزهورن را به عنوان هدیه‌ای برای پل اِلوار با خودش به پاریس برد. ارنست به‌طور خاصی شیفته‌ی این کتاب بود، خصوصاً موردِ نِتِر.

شکل ۱. آگوست نِتِر، «محور خرگوش جهانی»، ۱۹۱۹
عکس: آی.اِل. کلینگر، با اجازه از کلکسیون پرینزهورن، دانشگاه هایدلبرگ

شکل ۲. آگوست نِتِر، «عفریت»، ۱۹۱۹
عکس: آی.اِل. کلینگر، با اجازه از کلکسیون پرینزهورن، دانشگاه هایدلبرگ

در واقع، احتمالاً استنادشده‌ترین نمونه‌ی تاثیرِ مستقیمِ هنرِ دیوانگان بر هنر مدرن یکی از آثا ارنست است. وقتی از او خواسته شد تا جلدِ شماره‌ی ویژه‌ی کایه دو آرت (۱۹۳۷) را طراحی کند که به کار خود وی اختصاص یافته بود، ارنست کلاژ ۱۹۳۱ خود تحت عنوانِ ادیپ را برگزید: استحاله‌ای از طراحیِ نتر به اسمِ «چوپانِ شگفت‌انگیز» به فیگوری با سرِ ابوالهول، سرِ یک حیوان (احتمالاً یک شیر). یک «ادیپ» با سرِ یک ابوالهول، پرسش و پاسخ، معما و راه‌حل را با هم تلفیق می‌کند. اینجا چیزی را می‌یابیم که به یکی از حدودِ دیالکتیکیِ جستجوی سوررئالیستیِ کهن‌الگویی بدل می‌شود، و در پیشگفتارِ برتون بر یک نمایشگاهِ کلاژ ارنست در ۱۹۲۰ اعلام شد: «چه کسی می‌داند که بدین‌شیوه آیا مهیای آن نمی‌شویم که روزی از اصل هویت بگریزیم.»[۱۳] این حساسیت همان آمادگی برای آفرینش خودِ سوررئالیسم بود، همراه با تکنیک‌های تجزیه‌کننده و شخصیت‌زداینده‌ی تداعی آزاد، نوشتار غیرارادی، عملیات‌های شانسی، همجواریِ ضدها، توهم و خصوصاً ارزشگذاری زیباشناختی و شبیه‌سازیِ جنون. ارنست: «هویت تشنج‌آور خواهد بود یا اصلاً نخواهد بود.»[۱۴]

در شماره‌ای از کایه‌دوآرت که به اِرنست اختصاص یافت، متنِ خود او شامل تجلیل از شیفتگیِ لئوناردو داوینچی به تصاویرِ گوناگون است؛ تصاویری که می‌توانند در لکه‌ی رنگی کشف شوند که با یک اسفنج بر دیوار یا به صورتِ ابر بر جای ماندند (سرهای انسانی، حیوانات، صحنه‌های نبرد، صخره‌ها، دریا و مانندهایش).[۱۵] این ملاحظات در خاستگاهِ ابداعِ تکنیکِ فروتاژ[1] (۱۹۲۵) به دست ارنست واقع‌اند؛ شیوه‌ای از آفرینش خودانگیخته‌ی تصاویرِ خواب‌گون. بااین‌حال، این تکنیکِ صِرف نبود: برای ارنست، این تکنیک شیوه‌ای از بیان‌کردن از راه آفرینشِ وانموده‌ها بود؛ آفرینشِ وسواس‌های بصریِ خاصِ خودش. با الهام از یک روالِ روان‌زیباشناختی که سالوادر دالی بعدتر شیوه‌ی پارانوئیدـانتقادی نامیدش، ارنست این تکنیکِ بصری را به کار گرفت تا «جان را هیولایی ارائه کند»[۱۶]

ارنست به پرسشِ «کلاژ چیست؟» به زبانی توهمی پاسخ داد: «رمبو: توهمِ ساده، ارنست: قرارگرفتن تحتِ تاثیرِ نوشیدنیِ دریایی.»[۱۷] یا، با تاویلِ تعریفِ مشهورِ برتون از سوررئالیسم (به پیروی از لوترآمون)، ارنست رسالتش در آفریدنِ فورانِ امر غیرعقلانی در هنر را ناشی از «مواجهه‌ی اتفاقی با دو واقعیتِ مجزا بر یک صفحه‌ی نامناسب» تعریف کرد.[۱۸] به‌طریقِ اولی، در کارِ کلاژ با این وضعیت مواجه می‌شویم. و بااین‌حال، وقتی امر غیرعقلانی در اثر هنری فوران می‌کند، درونِ نوعی از محتوای آشکارِ فرآیندهای روانی استحاله می‌یابد و بدین‌ترتیب همچنان‌که از شور به اُبژه تغییر می‌کند، بر یک آستانه‌ی نامعنا چیره می‌شود.[۱۹] در غیر این‌صورت فرایندهای انتقادی و نظری‌مان بی‌فایده خواهند بود؛ یا که هستند؟

اثری شبه‌سینماتیک نشانگر همین جستجو است. در کتاب سیمون وی، رویای دختربچه‌ای که می‌خواست به صومعه وارد شود (پاریس، ۱۹۳۰)، کلاژی از یک زوئتروپ وجود دارد که تصاویرِ پرندگان از دل آن مادیت می‌یابند، به پرواز در می‌آیند، و می‌گریزند، درحالی‌که دختری جوان خودش را درست در آن میانه می‌یابد که در بهت و ترس می‌دود.[۲۰] این نسخه‌ی سینماییِ یک فانتزیِ زیباشناختیِ آغازین است: اثر هنری جان می‌گیرد (استحاله و پرواز پرندگان)، به جفتِ آن زندگی می‌شود که اثر هنری (حضور دختر در دستگاه)

1 Frottage; طرح سایشی؛ طرحی که از سایشِ سطح به وجود می‌آید.

احاطه‌اش کرده و استحاله‌اش داده است. در اینجا قرابتِ بین همجواریِ کلاژ و مونتاژ فیلمیک، در خودِ تفاوت بین ایستاییِ مربوط به هنر و پوماییِ زندگی به تمثیل درآمده است.

در فیلمِ لری جُردن[1]، پاتریشیا جلوی در یک رویا می‌زاید (۱۹۶۲-۱۹۶۴)، تمثیلِ مشابهی را می‌یابیم که کلاژی سوررئال‌ساز را درونِ یک انیمیشنِ سینمایی به کار می‌گیرد. (جُردن دستیارِ جوزف کُرنل[2] بود، که به نوبه‌ی خود، با سوررئالیست‌ها معاشرتِ صمیمانه‌ای داشت و خصوصاً دوستدارِ کتاب‌های کلاژ ارنست بود.) در این فیلم، پاتریشیا را می‌بینیم، همراه با «رویا»یش که به شکل یک صفحه‌ی نمایش در پس‌زمینه در می‌آید، پس‌زمینه‌ای که تصاویرِ سوسوزن بر آن افکنده می‌شوند. اوجِ فیلم به خاستگاه‌های سینما بازمی‌گردد، در همان نوع از زوئتروپ که توسطِ دختر کوچولوی ارنست که راهبه می‌شود رویا شده بود: ابتدا پرنده‌ای صفحه‌ی نمایش را به‌قصدِ پرواز به‌درونِ منظره‌ی پیرامونش ترک می‌کند؛ سپس دسته‌ای از زنبورها صفحه‌ی نمایش را به‌قصدِ ازدحام در فضای آن‌سوی دختر ترک می‌کنند؛ سپس ستاره‌ای درون دریاچه‌ای فرومی‌افتد (شاید اشاره‌ای به مکاشفه، جایی‌که پس از گشایشِ مُهر هفتم، ستاره‌ای معروف به سَلمَک، شعله‌ور از آسمان فرومی‌افتد و در آب‌های زمین سقوط می‌کند)؛ و سرانجام، تخم‌مرغی به پرواز درمی‌آید. بااین‌حال، این اثر از مکاشفات [انجیلی] یا دیوانگان بسیار دور است: این اثر سوررئالیسمِ تقلیل‌یافته به نبوغِ فرمالش است.

فیلمِ معروف به شماره‌ی ۱۲ اثر هری اسمیت[3] (تقریباً اواخر دهه‌ی پنجاه)، شاهکاری که کلاژ، سینما، و وانموده‌ی جنون را ترکیب می‌کند، به‌عنوان جادوی بهشت و زمین یا خصیصه‌ی جادویی هم شناخته می‌شود. این انیمیشن مونتاژِ فیلمیک کلاژ است (تصاویرِ برگرفته از کاتالوگ‌ها و کتاب‌های قدیمی)، که تا حدی ملهم از تصوراتِ رویاییِ شخصِ اسمیت است، تا حدی با تکنیک‌های اتوماتیک و شانسیِ سوررئالیستی («نعشِ نفیس»[4]) ساخته شده، و تا حدی از شیفتگیِ وی نسبت به متونِ مهمِ روان‌آسیب‌شناختی نشأت گرفته است.[۲۱] شرحِ مختصری از فیلمِ اسمیت به‌سببِ سرشتِ اکیداً انفصالیِ روایت ناممکن خواهد بود. به شرحِ خودِ وی از یک صحنه توجه کنید:

> بعد یک صحنه‌ی قبرستان وجود دارد، وقتی مردگان همگی از نو به پا می‌خیزند. در پایان فیلم عملاً همه در یک فنجان چای قرار می‌گیرند، چون همه‌ی انواع هیولاهای هولناک از دل قبرستان بیرون آمده‌اند، مثل حیواناتی که در همدیگر تا خورده‌اند. بعد همگی در یک فنجان چای انداخته می‌شوند که از یک سر ساخته شده، و هَم زده می‌شود. این «سفر به بهشت و برگشت از آن»، و سپس «کشتی نوح»، و بعد خیزشِ مردگان، و نهایتاً «هم‌زدنِ همه در یک فنجان چای» است.[۲۲]

شرح بالا را با قطعه‌ی زیر مقایسه کنید:

> طوری به نظر می‌رسد که انگار جارویی درونِ تابوت و شکمش را می‌روبد؛ پوستش به خز تبدیل شده بود؛ استخوان‌ها و گلویش داشتند مثل سنگ می‌شدند؛ در شکمش تنه‌ی درختی داشت؛

1 Larry Jordan
2 Joseph Cornell
3 Harry Smith
4 Exquisite Corpse

خونش از آب تشکیل شده، حیوانات از دماغش بیرون زده بودند. او شیطان را به شکلِ ستونی از آتش می‌بیند که رقص‌هایی را در مقابلش اجرا می‌کند؛ وقتی دستش را روی میز می‌گذارد چنان به نظر می‌رسد که گویی چوب را با استخوان‌ها لمس می‌کند؛ شعرهایی درباره‌ی وی در روزنامه ظاهر می‌شوند؛ او مسیحاستیز است، همان مسیحاستیزِ راستین؛ باید تا ابد زندگی کند، نمی‌تواند بمیرد؛ دیگر قلبی ندارد، جانش دریده شده است. او شکستگیِ زانوهایش را همچون تماس‌هایی تلفنی توضیح می‌دهد که شیطان آن پایین به‌وسیله‌شان همواره از جای وی باخبر می‌شود. [۲۳]

این نه توصیفی اضافی درباره‌ی جادوی بهشت و زمین، بلکه شرحی از هذیان‌های روان‌پریشانه‌ی آگوست نِتِر است. می‌دانیم که تخریبِ اِگو در شیزوفرنی از حیثِ روانی با بدنِ تکه‌پاره‌شده، قطعه‌واره، استحاله‌یافته و بی‌حرمت‌شده نمایندگی می‌شود. پس این فرافکنیِ هذیانیِ بدنِ روان‌پریش به دامِ سیستمِ بازترکیب‌شونده‌ای می‌افتد که بدن در آن می‌تواند به ماشین‌ها چفت شود، تحتِ سوءاستفاده‌ی دیگران قرار بگیرد، یا به کنترل خدا یا شیطان درآید. ژک لکان توضیح می‌دهد:

این بدنِ تکه‌پاره... معمولاً خودش را در رویاها آشکار می‌کند وقتی که حرکتِ تحلیل با سطحِ مشخصی از فروپاشیدگیِ پرخاشگرانه در فرد مواجه می‌شود. پس بدن به‌صورت اعضای جدا‌ازهم ظاهر می‌شود، یا به‌صورت آن اندام‌هایی که در اِگزوسکوپی[1] به نمایش درآمده‌اند، بال‌های رونده و بازوانِ افراشته برای آزارهای معدوی؛ همان گزندها که هیرونیموس بوشِ رویابین صعودشان از قرنِ پانزدهم به اوجِ خیالینِ بشر مدرن را برای همه‌ی دوران‌ها در نقاشی تثبیت کرد. اما این فرم حتی به‌نحوی ملموس در سطحِ اندامی، در خطوطِ «شکننده‌سازی» که کالبدشناسیِ فانتزی را تعریف می‌کنند، و به همان اندازه در سمپتوم‌های شیزوئید و اسپاسمیِ هیستری، به نمایش در می‌آید.[۲۴]

بازانبوه‌سازیِ نمادینِ فرافکنی‌های بدن، و نوشته‌های پراکنده، که با تلاشِ روانی در بازاستقرارِ اگو همخوانی دارد، مقارن است با کوشش برای تثبیت نیروگذاریِ روانیِ ابژه برای پیکار علیه اضطرابِ یافته‌شده در منشاء بیماری. ویکتور تائوسک[2] در رساله‌ی کلاسیکش «درباره‌ی خاستگاه ماشینِ نفوذگر در شیزوفرنی» (۱۹۱۸) توضیح داد که یکی از اثراتِ اصلیِ چنان «ماشین‌های نفوذگرِ» پارانوئیدی این است که «باعث می‌شود بیماران تصاویری ببینند. وقتی وضع چنین است، این ماشین به‌طور کلی یک فانوسِ جادو یا سینماتوگراف است.»[۲۵]

هری اسمیت سرشتِ توهمیِ جادویِ بهشت و زمین را با اعلام اینکه در شکافِ سیلویوس، در یکی از تاهای مغز اتفاق می‌افتد تصدیق کرد؛ وانگهی، کارکردِ پارانوئید این سرشت توهمی به عنوان یک ماشینِ نفوذگر، با این ادعایش آشکار می‌شود که «فیلم‌های من ساختِ خدا هستند؛ من فقط میانجی‌شان هستم.»[۲۶] این گزاره‌ها ظاهراً به آن‌چیزی فرومی‌افتند که می‌توان آنتی‌نومی‌های زیباشناسیِ ناب خواند. در این وضعیت هرگز نمی‌توان تعیین کرد که آیا هر گفته‌ی مفروض از سوی گوینده دیکته می‌شود یا ملهم از خداست؛ نمی‌توانیم معلوم کنیم که آیا هر گفته‌ی مفروض از سوی خودآگاه دیکته می‌شود یا از جانبِ ناخودآگاه. نخستین ترفندِ سوررئالیسم دقیقاً همین است: گرچه سوررئالیسم کارِرویا، توهماتِ روان‌پریشانه،

1 Exoscopy; آزمایشِ میکروسکوپیِ دانه‌های شن‌وماسه به منظورِ تعیینِ سرمنشاءشان

2 Victor Tausk

بیانِ غیرارادی، هذیانِ هیستریایی، و غیره را ارج می‌نهد، اما هیچ تضمینی در کار نیست که آیا اثر هنریِ سوررئال نوعی «فرافکنیِ» این فرایندهای روانی است یا صرفاً تمثیلی از آنها. این تعیّن اهمیتِ کمی دارد؛ آنچه برای پروژه‌ی آنها تعیین‌کننده است، بازنمایی و تجلیلِ توأمانِ فرم‌های جدیدی است که از ناخودآگاه سربرمی‌آورند و جایگاه‌های تماشاگرانه‌ی جدیدی که همین بازنمایی‌ها ممکن کرده‌اند. زیرا چنان آثاری، درست مثلِ آثارِ هنر خام و نوشتارِ خام که دبوفه حامی‌شان بود، یا کاتاتونیا-هنر[1] که آرنولف راینر آنرا به بحث کشاند، تنها به فهرستِ مدرنیستیِ ما درباره‌ی روایت‌های از-هم-منفصل و شمایل‌نگاریِ گروتسک اضافه می‌کنند؛ محتوای آشکارشان تاآنجاکه می‌تواند مسحورمان کند حاکی از محتوای پنهانِ ژرف‌تری است که همواره در-فاصله باقی می‌ماند و درعین‌حال جاذبه‌ی مغناطیسی و علیّتِ روانی‌اش را همواره اعمال می‌کند. اما این آثار اصولِ زیباشناختیِ جدیدی را نیز ایجاب می‌کنند. اکنون هنر باید بنا بر حدودِ والایش‌زدایانه‌اش هم در نظر گرفته شود، دقیقاً همان حاشیه‌های فرهنگ که به قول آرتو، آن سوررئالیستِ یاغی، به‌راستی می‌توانند خود زندگی خوانده شوند. شاید شهودِ همین موضعِ (ضد)زیباشناختی است که آرتو را در جادوگری و سینما (۱۹۲۷) به آنجا می‌رساند که درباره‌ی یک «سینمابروت»[2] (سینما خام) بنویسد.[۲۷]

آیا سامانِ پارانوئیدِ امر نمادین نمی‌تواند همان شرطِ ایمان باشد (خصوصاً ایمانی بس ارتدادآمیز، مانند ایمانِ شربر، ولفلی، نِتِر و آرتو)؟ آیا سامانِ رویاییِ امر نمادین نمی‌تواند پیش‌شرطِ جادو باشد (خواه بهشتی یا زمینی)؟ مغاک، یا گدازه‌ی بنیادینِ امر نمادینِ فروپاشیده باید مکانی باشد که انسجامِ غریبِ هنری مدرنیستی را از نو در آن کشف می‌کنیم. زیرا چنان آثار سوررئالی ــ که تاکنون در اینجا مورد بحث قرار گرفته‌اند ــ گواه تجلیات شکسته‌شده‌ی جان‌ها و کوشش‌های متشنج‌مان برای گریز از اصلِ خود-همانندی هستند. احتمالاً تنها راه برای نزدیکی به این آثار، نه از راه نظریات زیباشناختی، بل از خلال هذیاناتی است که خودِ همین هنرها تولید می‌کنند.

ترجمه‌ی سدنا پرنی و پویا غلامی

یادداشت‌ها:

۱. René Descartes, *Les mė tė ores* ("Discours Huitiė me : De l'arc-en-ciel"), *Oeuvres et lettres* (Paris : Gallimard/Plė iade, 1953), pp. 230-244.

۲. See Jurgis Baltrusaitus *, *Le miroir* (Paris : Éditions in Elmayan and Éditions du Seuil, 1978), passim

۳. See Jean-François Lyotard's "L'aciné ma," *Des dispositifs pulsionnels* (Paris : U.G.E. 10/18, 1973), for a treatment of the relations between pyrotechnics and cinema.

۴. Villiers de l'Isle-Adam, "L'affichage cė leste" [1873], *Contes cruels* (Paris : Gallimard, 1983); on the role of Villier de l'Isle-Adam's *L' Eve future* in relation to this problematic, see Annette Michelson, "On the Eve of the Future : The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy," *October* 29 (1984).

---

1 Katatonenkunst

2 ciné ma brut

۵. See Allan Sekula, "The Body and the Archive," *October* 39 (1986); and Danielle Duval, "In This Dense Democracy," *Art & Text* 2324 (1987).

۶. Sekula, ibid., p. 55.

۷. *The New English Bible* (Oxford and Cambridge : Oxford and Cambridge University Presses, 1970), p. 320.

باید دقت کنیم که استعاره‌ی به‌کاررفته برای توصیف این رخدادها ناصحیح است. اگرچه بخشِ مکاشفات که آنها را وصف می‌کند این عنوان را دارد: «گشایشِ کتبِ ممهور»، اما رخدادها در واقع به‌نحوی‌بصری توصیف شده‌اند؛ اگر این کتاب است که مورد بحث است، پس فرمِ یک دست‌نوشته‌ی توضیح‌داده‌شده را دارد. دهشت و شمایل‌نگاریِ چنین آخرالزمانی در تخیّلِ سینمایی از دست نرفته بود. در ۱۹۱۶، بلیز سندرارس فیلمنامه‌ای تحت عنوانِ پایان جهان توسطِ فرشته‌ی نترادام فیلم شد را نوشت که بازسازی‌ای از کتابِ مکاشفات با بازی چارلی چاپلین بود. همچنین، نگاه کنید به:

Sulfur 28 (1991), pp. 187-195; For a partial English translation by Esther Allen and Monique Chefdor.

۸. Ibid., p. 322.

۹. Hans Prinzhorn, *Artistry of the Mentally Ill*, pp. 159-160

۱۰. به استفاده‌ی پیشگامانه‌ی اَبل گانس از بخش‌های شدیداً کوتاه، توأم با کنشِ سریع، و برش‌های تند توجه کنید؛ یا بسیار بعدتر، بهره‌برداریِ رابرت بریر از اثرِ تک‌فریم. درباره‌ی نمونه‌ای از زیرمتنِ الاهیاتی در فیلمی آوانگارد و نقشِ خدا به‌منزله‌ی یک پروژکتورِ رازورزانه، نگاه کنید به:

Allen S. Weiss, "Frampton's Lemma, Zorn's Dilemma," in *October* 32 (1985).

۱۱ . Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1986), pp. 174-176.

۱۲. Octave Mannoni, "Writing and Madness," in *Psychosis and Sexual Identity*: *Toward a Post-Analytic View of the Schreber Case*, p. 58.

۱۳. Max Ernst, "Au-dé la de la peinture" [1936], *Écritures* (Paris : Gallimard, 1970), p. 256.

۱۴. Ibid., p. 269

۱۵. Ibid., pp. 241242; See also Jurgis Baltrusaitus *, *Aberrations* (Paris : Flammarion, 1983), especially the chapter on "Pierres imagé es."

۱۶. Ibid., 245.

۱۷. Ibid. p. 253.

نمونه‌ی جالبی که یک نوشیدنیِ دریایی، یا در این مورد شاید الهی، را متجلی می‌سازد از آنِ هنرمند معاصر جِی. بی. مورای است، یک آفریننده‌ی آمریکاییِ سیاهپوستِ بنیادگرای هنر بیگانه. مورای باور دارد که آثارش (که اغلب متشکل‌اند از ضرباتِ ضخیمِ قلمو همراه با دو نقطه به‌منزله‌ی «چشم‌ها» برای سیمادارکردن و جهت‌گیریِ تصویر) و نوشتارش (حاشیه‌نویسی نامفهوم و ناخوانای محض) با الهامِ مستقیمِ الهی خلق شده‌اند. او ادعا کرده که برای دیدنِ درست‌وحسابیِ کارِ وی، آدمی باید از درونِ یک بطریِ کوچکِ پر از آب به اثر نگاه کند، که خودِ وی دائماً در طرفِ خودش دارد. بنابراین، نگاه‌کردن به طراحی‌های او، به معنای نظاره‌کردنِ اعوجاجِ آنامورفیکِ تصاویرِ تقریباً انتزاعی است؛ اعوجاج‌های اعوجاج‌ها. نگاه کنید به کاتالوگِ نمایشگاهِ پرتره‌هایی از خارج.

۱۸. Ibid.

۱۹. در همین پیوندگاه است که موضعِ دلوز و گتاری در آنتی‌اُدیپ آشکار می‌شود. دشواری‌های نظریِ این اثر هرچه باشد، دستِ کم به ما می‌آموزد که این سنخ آثار آستانه‌ای، همچون آثار شربر یا آرتو، را قبل از توجه به کالبدشکافیِ انتقادی و نظری‌شان، بخوانیم.

۲۰. اثرِ مرتبطِ دیگر، *Flight Stop* (۱۹۷۹) ساخته‌ی مایکل اسنو است. اثری شاملِ دسته‌ای متشکل از ۶۰ غازِ فایبرگلاس به‌همراهِ عکس‌های معلق که از سقفِ یک مرکزِ خرید در تورنتو در اطوارِ مختلفِ پروازند. این اثر، که همانقدر عکاسی است که مجسمه‌سازی و پیشا‌سینما، به خاستگاه‌های سینما بازمی‌گردد، آنجاکه تجربیاتِ بصریِ استاپ‌موشنِ اتین‌ژول‌ماری و ادوارد مایبریج در بازنمایی زمان‌عکاسانه‌ی تجزیه‌ی حرکت ریشه دارد. این تجزیه دقیقاً نشانگرِ مفصل‌بندیِ تصویر و روایت است. نگاه کنید به:

Allen S. Weiss, "Lucid Intervals : Postmodernism and Photography," in *Continental Philosophy III*: *Postmodernism Philosophy and the Arts*, ed. Hugh Silverman (London : Routledge, 1990)

۲۱. خاطراتِ بیماریِ عصبیِ من نوشته‌ی دنیل پل شربر قابل ذکر است. به‌ویژه، اسمیت به اولینِ تابلوی فیلم تحت عنوانِ «بهشتِ شربر» ارجاع می‌دهد. افزون‌براینها، فیگورِ مرکزیِ فیلم (ساحری که ظاهراً کنش را تحت کنترل خود در می‌آورد) از تمرین‌های خانگیِ طبی اثر دنیل گوتلُب، پدرِ دنیل پُل شربر، برگرفته شده است. تصویری از کتابِ پدرِ شربر، به‌همراه این واقعیت که پدرِ او از اطوارش برای تصحیحِ مکانیزم‌ها درباره‌ی دنیل پلِ جوان بهره می‌گرفت، نقشِ مهمی در مضمون اثر (و نیز شاید در انگیزه‌ی) توهماتِ شیزوفرنیِ پارنوئیدِ شربر بازی می‌کند.

۲۲. All information on *Heaven and Earth Magic* and citations of Harry Smith are from P. Adams Sitney, *Visionary Film* (Oxford : Oxford University Press, 1979), pp. 249-261

۲۳. Prinzhorn, *Artistry of the Mentally Ill*, p. 160.

۲۴. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," Écritis, trans. Alan Sheridan (New York : Norton, 1981), pp. 45. On the problem of projection and identification, see also Sami-Ali, Corps ré el, Corps imaginaire (Paris : Dunod, 1984).

۲۵. Cited in Joan Copjec, "The Anxiety of the Influencing Machine," October 23 (1982) : 54.

مقاله‌ی کُبژک یک شرحِ لکانیِ عالی از دلالت‌های تلویحیِ نظریه‌ی روانکاوی درباره‌ی روان‌پریشی، برای نظریه‌ی فیلم است. می‌توان اینطور نظرورزی کرد که اگر (همانطورکه نظریه فیلم معاصر بسیار تاکید می‌ورزد) آپاراتوسِ سینمایی در واقع نه فقط شاملِ مکانیزم‌های فیلمیکِ فیزیکی بل همچنین شاملِ آپاراتوسِ تماشاگرانه و تولید باشد، آنوقت نقدِ فیلم و نظریه‌ی فیلم نیز مستقیماً به این سیستم، به این «آپاراتوس» وارد می‌شود. در این خصوص، به‌هیچ‌وجه عجیب نخواهد بود که مواضعِ نظریِ مشخصی را در نظر بگیریم که با بازنمایی سر و کار دارند، همچون موضعِ گی دُبور، ژان‌لویی بودری، لویی آلتوسر، لورا مالوی در میانِ دیگران، آنطور که زبانه‌های «پارانوئیدِ» نظریه را متجلی می‌سازند.

۲۶. Sitney, *Visionary Film*, pp. 253-256.

۲۷. Antonin Artaud, "Sorcellerie et ciné ma," *Oeuvres complè tes*, vol. 3 (Paris : Gallimard, 1970), p. 83.

www.asabsanj.com