سینماشین‌ها: به‌سوی یک سینمای مینور

فلیکس گتاری

فلیکس گتاری

سینماشین‌ها:
به‌سوی یک سینمای مینور

فلیکس گتاری
سینماشین‌ها: به‌سوی یک سینمای مینور
ترجمه پویا غلامی
جلد *The Semiotic System of Capitalism*
www.asabsanj.com
دی ۹۵

فهرست

یادداشت ترجمه ۷
سینمای میل... ۹
نه‌چندان مجنون.. ۱۹
تخت روان‌کاوی فقیر.................................... ۲۳
همچون پژواک یک مالیخولیای جمعی ۳۳
سینمای دیوانه... ۳۹
پروژه‌ی یک فیلم توسط کافکا ۴۹
کتاب‌شناسی.. ۶۷

یادداشت ترجمه

ذکر دو نکته در مورد این متن‌ها ضروری به نظر می‌رسد: یکی اینکه همگی به بازه‌ی زمانیِ ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۷، و یا تا ۱۹۸۶ برمی‌گردند و بازتابِ دلمشغولی‌های گتاری در آن دوره از فعالیت‌های نظری و عملی‌اش ــ خصوصا نقدش بر روانشناسی و روانکاوی زمانه، اثرات مفهوم‌پردازی‌های *ضدادیپ* و مسیرهای گریز یا بدیل‌های پیشِ روی سوژه‌های گروهی ــ را می‌توان به‌وضوح در آنها دید. دیگر آنکه، هرچند این متن‌ها می‌توانند به درک بهتر مفاهیم اساسی گتاری مثل «نقشه‌نگاری‌های شیزوکاوانه» کمک کنند اما فهم دقیقِ این مفهوم خصوصاً در استخراج مولفه‌های مینور یا خُرد سینماتوگرافیک یا صورتبندی یک سینمای مینور، در پرتو مطالعه‌ی آثار دیگر مولف (و نیز آثارش همراه با دلوز) تدقیق می‌شود. بدین‌ترتیب، مجموعه متن‌های حاضر در پرتو دلمشغولی‌های سیاسی‌اجتماعی گتاری و شیوه‌ی حرکتِ خاص‌اش در بستر تاریخی مذکور، مناقشاتِ آن فضای سیاسی و چرخش نشانه‌ای سرمایه ــ آنچه گتاری سمیوکاپیتالیسم یا کاپیتالیسم نشانه‌ای خوانده است ــ رنگ و طنین یافته‌اند. مجموعه‌آثار منتشرشده درباره/از گتاری به قدر کافی گستردگی جنبه‌های کارش در حیطه‌های مختلف (روانکاوی و ضدروانپزشکی، فلسفه، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، بوم‌شناسی و الخ) را نشان می‌دهند که اغلب عمیقاً تحت تاثیرِ وجوهِ خُردسیاسی یا خردسیاستِ میل و شیزوفرنیایی‌سازیِ صفحاتِ ترکیب‌بندی و درونماندگاری بوده است (همچنین بنگرید به متون منتشرشده از او در *عصب‌سنج*). شاید پروژه‌ی چندفازی، پرجزئیات و گروهیِ مورد نظرِ گتاری روی کافکا، به نحوی دقیقتر می‌توانست آن تصویرـاندیشه‌ای را ترسیم کند که خوانشِ مینور او از کار کافکا، تصورش از یک سینمای مینور/خُرد، یا مولکولی‌سازی ادراک، نقشه‌نگاری شیزوکاوانه‌ی سینمایی نزد او، و فهم‌اش از پیوندهای عطفی،

انفصالی، چندآوایی و کوچ‌گر در مولفه‌های بیانی و تاثیری تصویر سینماتوگرافیک را مشخص سازد. این حیطه هنوز گشوده، نو و کاوش‌نشده است، و ثمرات آن کوشش‌ها نیز هنوز به قدر کافی شکوفا نشده است: از طرح مساله‌ی شیزوکاوی و سینما (مثلا نزد بوچانان و مک‌کورمک[1] که بیشتر بر سویه‌های دلوزی متمرکز شده) تا تلاش‌های گری گنوسکو در معرفی و شرح کار گتاری[2]، هنوز به قدر کافی، اندازه‌ی کانسپت‌ها و منظومه‌ی مفهومی او نشده‌ایم. به‌عنوان مثالی دیگر این‌بار در میان خودِ سینمایی‌نویس‌ها، ریموند بلور، منتقد و نظریه‌پردازِ سینما، از دوستان گتاری، در متنی، «سینمارفتن با فلیکس گتاری و دنیل استرن»[3]، با اشاره به مفهومِ *عواطفِ حیاتی* [vitality affects]، در واقع، یکی از اثراتِ درهم‌تراواییِ بینانظریه‌ای و میان‌رشته‌ای را طرح می‌کند که در پارادایم اخلاقی‌ـزیباشناختیِ گتاری (به‌ویژه در کتاب‌اش، *کائوسموسیس*) اهمیت دارد و امروزه نیز برایان ماسومی در پژوهش‌هایش بر مسأله‌ی عاطفه [affects] پیگیرانه بر بسطِ آن ــ برای مثال در ساختِ سنخی از هوش مصنوعی ناانسانی نزد اجراگرِ استرالیایی، استلارک ــ تمرکز کرده و آنرا بسط داده است (برای نمونه، بنگرید به سایتِ Capcious که مشخصاً روی همین مفهوم متمرکز شده است). اینهمه، افق(های) پیشِ رو و ممکنِ یک سینمای دیگرِ در راه به‌منزله‌ی امکانی برای مقاومت‌ـآفرینش، تولید سوبژکتیویته‌های نو، بدیل و دیگرگون، یک شیوه‌ی تولیدِ جمعیِ تصویرـاندیشه، و زمینی برای یک شیوه‌ی خوانشِ دیگر از فرایندهای تولیدـمیل‌ورز و نشانه‌ای‌سازی در سطحِ تصویر پیشنهاد می‌کنند که همچنان جای تامل، کنکاش و آزمونگری دارد.

---

1 *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*, edited by Patricia MacCormack and Patricia MacCormack, 2008.

۲ برای نمونه بنگرید به این لینک: *https://www.youtube.com/watch?v=p2riWrZLPKo*

3 *The Guattari effect*, edited by Éric Alliez and Andrew Goffey, 2011, 220-235.

سینمای میل

تاریخ میل از تاریخ سرکوبش جدایی‌ناپذیر است. شاید روزی یک تاریخدان بکوشد تاریخچه‌ای درباره‌ی «سینمای میل» بنویسد (شیوه‌ای که به مخاطب می‌گوید چه کسی احساسات‌شان را با هیجان‌زدگی بسیار بیان می‌کند تا «جلوی سینمای‌شان را بگیرد»). اما این تاریخ‌دان دست کم ناگزیر خواهد بود تاریخش را با عهد باستان آغاز کند؛ این تاریخ را می‌توان با افتتاح اولین سالن نمایش بزرگ و پرآوازه‌ی بین‌المللی آغاز کرد؛ سالن نمایشی برای خوره‌های عاشق سینما: غار افلاطون. این تاریخ ناگزیر خواهد بود ۲۰۰۰ سال یا بیشتر حق انحصاری تولید و توزیع کلیسای کاتولیک و نیز کوشش‌های بی‌ثمر جوامع تولیدی مخالف همچون سینمای **کاتر**[1] قرن دوازدهم یا سینمای ژانسنیستی[2] قرن هفدهم را تا زمان پیروزی انحصاری باروک توصیف کند. در آن سینما فیلم رنگی وجود خواهد داشت: با پنجره‌های شیشه‌ای رنگی قرن دهم سینمای صامت «گردگرفته‌ها» و دلقک‌ها. باید مکانی ویژه به مدارس بزرگی اختصاص داده شود که اقتصاد میل را بر بنیانی درازمدت دگرگون کردند، مثل اقتصاد میل آداب عشق مهذب، با چهارصد خنیاگر دوره‌گردش که «به‌راه‌افتادن» فرم جدیدی از عشق و گونه‌ای جدید از زن را مدیریت کردند. ناگزیریم قدردان اثرات خانمان‌برانداز ائتلاف‌های بزرگ رمانتیسیسم و ترویج کودکانه‌سازی عشق به دست‌شان باشیم، آن‌هم درحالی‌که اشباع بازار با اخاذی روانکاوانه از فیلم‌های

---

۱ شاخه‌ای از یک فرقه‌ی مسیحیِ بدعت‌گذارِ قرون وسطی که در جستجویِ خلوص عظیم معنوی بودند.

۲ جنبشِ مسیحیِ قرن هفده و هجده، که بر اساسِ نوشته‌های حکیمِ کاتولیک، کورنلیوس ژانسن (۱۵۸۵-۱۶۳۸) شکل گرفت و بر نقش جبر و تقدیر صحّه می‌گذاشت و مدعی بود هیچ اراده‌ی آزادی وجود ندارد.

کوتاه استانداردش را برای صفحه‌نمایش‌های کوچک‌شده انتظار می‌کشیم: سینمای مزخرف انتقال، ادیپ و اختگی.

قدرت تنها تا آن‌جا می‌تواند حفظ شود که بر نشانه‌شناسی‌های دلالت تکیه کند: «هیچ کس نمی‌تواند قانون را ندیده بگیرد». و این‌همه حاکی از آن است که هیچ‌کس نمی‌تواند از معنای واژه‌ها چشم‌پوشی کند. زبان‌شناسانی چون اسوالد دوکرت[۱] بر این واقعیت تاکید می‌ورزند که زبان به‌سادگی یک ابزار ارتباط نیست، بل‌که یک ابزار قدرت نیز هست.[۱] قانون به‌عنوان نقطه‌ی اوج کشمکش‌های جنسی، قومی، و طبقاتی و الی آخر، در زبان متبلور می‌شود. «واقعیت» که قدرت‌های مستقر تحمیلش می‌کنند، با یک نشانه‌شناسی دلالتی مسلط منتقل می‌شود. از این‌رو، باید نه از یک تقابل اصولی بین لذت و واقعیت، بین یک اصل میل و یک اصل واقعیت، بل‌که از یک *اصل واقعیت مسلط* و یک *اصل لذت مشروع* حرکت کنیم. همان‌طور که می‌توان انتظار داشت، در این فضای بین واقعیت و لذت، در این ناحیه‌ی مرزی که قدرت تنگ‌نظرانه و با کمک بی‌شمار نگهبان مرزی کنترلش می‌کند، میل مجبور می‌شود خودش را حفظ کند: در خانواده، در مدرسه، در پادگان، در کارگاه، در بیمارستان‌های روان‌پزشکی، و یقیناً در فیلم‌ها.

پس میل با بی‌رحمی بسیار تسخیر می‌شود طوری‌که معمولا به چشم‌پوشی و دست‌کشیدن از ابژه‌هایش می‌رسد و خودش و نگهبانانش را بر این مرزها نیروگذاری می‌کند. اروس کاپیتالیستی به شوری برای مرزها تبدیل می‌شود، پلیس می‌شود. در حالی‌که به نشانه‌های بس بسیار واضح لیبیدو اصابت می‌کند، لذتش را از تعمق نفرت‌انگیز بر آن‌ها خواهد ستاند. «این کثافتو ببین». اروس به گیز، به نمایش ممنوع، به تخطی بدل خواهد شد، «بی‌آن‌که واقعاً به آن وارد یا درگیرش شود». در واقع، تمام اخلاق ریاضت‌کشی و والایش[۲] تسخیر و ضبط لیبیدو را به منظور همانندسازی و شمول آن درون این نظام محدودیت‌ها شامل می‌شود. این‌جا منظورم نه درافتادن مرکزگرایی **با** خودانگیختگی، یا درافتادن انضباط‌های ضروری برای سازماندهی جمعیت **با** آشفتگی تکانه‌های «طبیعی»ست، نه تقلیل این مسأله به مورد ساده‌ای از اخلاق یا استراتژی ایدئولوژیک قدرت‌های مسلط به منظور کنترل بهتر استثمارشدگان است... دوتایی‌های اخلاق/غریزه، فرهنگ/طبیعت، نظم/اختلال، ارباب/بنده، مرکزیت/دموکراسی و الی آخر، به نحوی ناکافی همچون شیوه‌ای از توجیه این اروتیک‌سازی حدود، دست‌کم در تکامل معاصرش، بر ما ظاهر می‌شوند.

پیشرفت نیروهای مولد در جوامع صنعتی‌شده (که در مورد هر دوی کاپیتالیسم و سوسیالیسمِ بوروکراتیک صدق می‌کند) یک آزادسازی فزاینده‌ی انرژی میل را شامل می‌شود. نظام کاپیتالیستی

---

1 Oswald Ducrot

به‌سادگی با راه‌اندازی جریانی از بردگان برای کار عمل نمی‌کند. بل‌که به الگومندسازی افراد بر طبق مزیت‌هایشان و بدین‌منظور به پیش‌نهادن و تحمیل الگوهای میل وابسته است: نظام کاپیتالیستی الگوهایی را برای کودکی، پدری، مادری، و عشق به جریان می‌اندازد. نظام کاپیتالیستی این الگوها را به همان شیوه‌ای به راه می‌اندازد که صنعت اتومبیل خط تازه‌ای از ماشین‌ها را راه‌اندازی می‌کند. مهم این است که این الگوها همواره با آکسیوماتیک سرمایه سازگار باقی می‌مانند: ابژه‌ی عشق باید همواره ابژه‌ای انحصاری باشد که در نظام مالکیت خصوصی مشارکت می‌کند. معادله‌ی بنیادی‌اش چنین است: خوشی= تملک. افراد همچون چرخ‌دنده‌ای برای ماشین کاپیتالیستی، برای سازگاری الگومند می‌شوند. آن‌ها در کانون میل‌شان و در اِعمال لذت‌شان ناگزیر به دنبال مالکیت خصوصی‌اند. آن‌ها ناچارند که با ایدئالیته نیروگذاری‌اش کنند: «تولید ***محضِ خاطرِ تولید***». تنها می‌توانند به ابژه‌هایی میل بورزند که تولید بازار به آن‌ها پیشنهاد می‌دهد؛ نه تنها باید تسلیم سلسله‌مراتب شوند، بل‌که حتی بیش از این باید به آن عشق هم بورزند. کاپیتالیسم در جهت احضار خطرات نزاع طبقاتی سخت کوشیده تا یک مالک بورژوا را به درون قلب هر کارگر وارد کند. این شرط لازم برای ادغام کارگر است. الگوهای سنتی که کارگر را به کارش، به منزلگاهش، به ارزش‌های اخلاقی‌اش، و در واقع به دینش (گو این‌که سوسیالیسم باشد) نسبت می‌دهند، همگی فروپاشیده‌اند. الگوی پدرسالارانه‌ی رئیس دیگر با تولید سازگار نیست، نه بیشتر از سازگاری *نظام پدرشاهی* با تحصیل فرزندان. اکنون کاپیتالیسم به کارگری قلمروزدوده نیاز دارد، نه کسی که درون تجربه‌ی حرفه‌ای منجمد شود بل کسی که پیشرفت تکنولوژی را دنبال کند، در واقع کسی که یک خلاقیت مشخص، یک مشارکت مشخص را توسعه دهد. علاوه بر این، کاپیتالیسم به مصرف‌کننده‌ای نیاز دارد که با تکامل بازار سازگار شود.

به همین دلیل، سروکله‌ی مسأله‌ی دگرگونی مناسبات سنتی تولید و دیگر مناسبات ـــ خانوادگی (نسبی)، نکاحی (سببی)، تحصیلی، و الی آخر ـــ است که پیدا می‌شود، اما اگر خیلی ناگهانی ترمزها ول شوند، این ماشین‌های میل هم کنترل‌شان را از دست می‌دهند، و نه تنها از خلال سرحدات منسوخ رخنه می‌کنند بل‌که حتی سیستم خواهان برپایی ماشین‌های تازه می‌شود. نسبت‌های تولید، فرماسیون، و بازتولید بین وسوسه‌های ثابت و تثبیت‌های کهن در نوسان‌اند. «راه حل» کاپیتالیستی شامل الگوهای تسریع‌کننده است که یک‌باره با الزام‌های استانداردسازی‌اش سازگار می‌شود ـــ که قلمرومندی‌های سنتی را از هم جدا و پیاده‌سازی می‌کند ـــ و یک امنیت مصنوعی را از نو می‌سازد؛ به عبارت دیگر، کهنه‌گرایی‌ها را مدرن و به صورت‌های مصنوع تزریق می‌کند. علاوه بر این‌ها، کارگر از زاویه‌ی مناسبات تولید، فرماسیون و بازتولیدْ بازقلمروگذاری‌شده خواهد بود.

سینما، تلویزیون، و مطبوعات به ابزارهای بنیادی شکل‌دادن به چیزها بدل می‌شوند و یک واقعیت مسلط و دلالت‌های مسلط را تحمیل می‌کنند. آن‌ها، ورای این‌که ابزار ارتباط و انتقال اطلاعات باشند،

ابزار قدرت‌اند. آن‌ها نه فقط پیام‌ها، که بالاتر از همه انرژی لیبیدویی را اداره می‌کنند. مضامین سینما ــ الگوهایش، ژانرهایش، صنف‌های حرفه‌ای‌اش، کارگزارانش، ستاره‌هایش ــ چه بخواهند چه نه، در خدمت قدرت‌اند؛ نه تنها از آن‌جا که مستقیماً به ماشین مالی قدرت وابسته‌اند، بل‌که پیش از هر چیز به خاطر این‌که در بسط و انتقال الگوهای سوبژکتیو مشارکت دارند. رسانه در حال حاضر بیشتر در خدمت سرکوب عمل می‌کند. اما آن‌ها می‌توانند به ابزارهای بسیار مهم رهاسازی بدل شوند. برای نمونه، سینمای تجاری، به یک نژادپرستی پنهان در **وسترن**هایش پر و بال می‌دهد؛ اما می‌تواند مانع از تولید فیلم‌هایی درباره‌ی رخدادهایی چون مه ۶۸ در فرانسه شود؛ اما دوربین‌های سوپر هشت، و ضبط‌کننده‌های ویدئویی می‌توانند به ابزار نوشتن تبدیل شوند، آن‌ها خیلی بیشتر از گفتارها، جزوه‌ها و بروشورها مستقیم و اثرگذار هستند. همین‌طور آن‌ها می‌توانند به نحو عمده‌ای در راستای خنثی‌سازی استبداد خواندن‌ـنوشتن عمل کنند که نه تنها بر سلسله‌مراتب بورژوازی سنگینی می‌کند بل‌که همچنین میان آن صفوفی عمل می‌کند که به‌طور سنتی جنبش کارگری خوانده شده‌اند.

ورای دال، ورای وهم یک واقعیت ثابت و پایدار. این نه گزینه‌ای مبتنی بر گمانه‌زنی، بل‌که یک آری‌گویی‌ست: هرگونه واقعیتی تاریخ‌دار و منسوخ است، به‌نحوی تاریخی و اجتماعی برقرار شده است. نظم امر واقع هیچ ربطی به سرنوشت ندارد؛ می‌توان تغییرش داد. اجازه دهید سه جریان مدرن اندیشه، وسایل سه نظام دلالت را در نظر بگیریم: نظام‌های تمامیت‌خواه، روانکاوی، و ساختارگرایی. در هر مورد شالوده‌ی مشخصی وجود دارد و سامان واقعیت مسلط روی آن شالوده همگرا می‌شود. یک دال بر هر گزاره‌ی یک قدرت تمامیت‌خواه، بر یک رهبر، یک کلیسا، یا بر **خدا** حاکم است. به‌راستی که هرگونه میلی باید روی آن دال همگرا شود. هیچ کس نمی‌تواند در آن سوی «صف» یا خارج از کلیسا مصون و معاف از دال باقی بماند. اما این سنخ از اقتصاد لیبیدویی که بر ابژه‌ای استعلایی متمرکز شده دیگر به معنای دقیق کلمه با ضرورت‌های تولید مدرن همخوان نیست، و گرایش دارد با یک نظام انعطاف‌پذیرتر در کشورهای کاپیتالیستی پیشرفته جایگزین شود. برای این‌که یک کارگر بسازیم باید از گهواره شروع کنیم، رشد ادیپی‌اش درون خانواده را انضباط بخشیم، تا مدرسه، تا ورزش‌ها، تا سینما، و حتی تا گرامافون سکّه‌ای[1] هم دنبالش کنیم.

هرچند روانکاوی الگویش را از این سنخ سنتی اقتصاد لیبیدویی وام می‌گیرد، اما پالوده و «مولکولی»اش می‌کند. روانکاوی سنخ‌های جدیدی از ابژه‌های نه‌چندان واضح را به کار می‌گیرد که به‌اصطلاح هر کس می‌تواند آن‌ها را بخرد. این ابژه‌ها قرار است همه‌ی *گفته‌های* میل را فرارمزگذاری کنند: فالوس و ابژه‌های جزئی؛ سینه، مدفوع، و الی آخر... از آن پس، استبداد دال نه دیگر به تمرکز بر

---

۱ juke box ؛ دستگاهی که مجموعه‌ای از موسیقی‌های از قبل ضبط‌شده دارد و می‌توان با انداختن یک سکه و فشار دادن دکمه‌ای آنرا به کار انداخت.

یک رهبر یا یک **خدا** و بیان خودش بر کلان‌مقیاس یک امپراتوری یا یک کلیسا، بل‌که به کلان‌مقیاس خود خانواده که به وضعیتی سه‌نفره فروکاسته شده گرایش دارد. نزاع بین جنس‌ها، نسل‌ها، و طبقات اجتماعی به مقیاس خانواده و خود (self) تقلیل یافته است. ماشین قدرت خانوادگی، که با روانکاوی اصلاح شده، به وسیله‌ی دو بخش اولیه کار می‌کند: فالوس نمادین و اختگی، ابزارهای ازخودبیگانگی زن و کودک. بازجویی ستمگرانه‌ی **هانس کوچولو**[1] به دست پدرش و تحت نظارت پروفسور فروید را به یاد می‌آوریم. اما پیش از آن، مقاومت مادر باید رام و مقهور شود، و به تسلیم در پیشگاه جزمیت روانکاوانه واداشته شود. در واقع، هرگز به ذهن زن خطور نمی‌کند که به پیوستن پسرش به وی در تختخواب ــ هر زمان که پسرش بخواهد ــ اعتراض کند. مادر که به عامل قدرت فالیک بدل شد، حمله به کودکی هم بر مسأله‌ی خودارضایی متمرکز می‌شود. مستقیماً کودک را به خودارضایی متهم نمی‌کنند؛ توضیح «اخته‌کننده»ی مناسب به کودک پسر تحمیل می‌شود. او را به ادغام‌شدن در یک نظام دلالت ویژه مجبور می‌کنند: «آن‌چه بدان میل می‌ورزی ــ و البته ما این را بهتر از تو می‌دانیم ــ این است که با مادرت بخوابی و پدرت را بکشی.»

اهمیت تسلیم‌شدن کودک به رمزگان ادیپی ــ و این‌همه در سن کم ــ از یک معلول ساختاری یا دلالتی، جدای از تاریخ یا جامعه، ناشی نمی‌شود. بل‌که به ناتوانی کاپیتالیسم در یافتن سایر شیوه‌های تدارک انسجام و ثبات ساختگی برای خانواده بستگی دارد. در جوامع کهن، کودک تا زمان تشرف و ورود به اجتماع در حرکاتش نسبتاً آزاد بود. اما در یک جامعه‌ی کاپیتالیستی، این تشرف با پستانک آغاز می‌شود: نسبت مادر-کودک گرایش دارد به این‌که هرچه بیشتر از سوی روانشناسان، روانکاوان، آموزگاران و الی آخر، اکیداً کنترل شود. قدرت که در فرمول‌بندی قدیمی‌ترش به‌منزله‌ی سری‌هایی پارادایمی همچون پدر-رئیس-شاه و الی آخر حفظ شده بود در یک **خدای** تمیزپذیر، مجسم، و نهادی‌شده به اوج خودش می‌رسد. این تجسم قدرت در فرمول‌بندی حاضرش قلمروزدایی و مرکززدایی می‌شود. همه جا هست و هیچ جا نیست، و برای ترتیب‌دادن پناه‌گاهی برای آن به الگوهای خانواده وابسته است. اما الگوهای روانکاوانه‌ی مختلف تثلیث **ادیپی** در خصوص تصاویر پدرانه و ابژه‌های جزئی، به نوبه‌ی خودشان، بسیار قلمروگذاری‌شده ظاهر می‌شوند. الگوهای بسیار انتزاعی‌تر، بسیار ریاضیاتی‌تر ضمیر ناآگاه[2] [یا همان ناخودآگاه] باید پیشنهاد شوند.

---

۱ هانس کوچولو، با نام رسمیِ هربرت گراف، موردپژوهیِ اصلی فروید در خصوص عقده‌ی ادیپ، در متنی تحت عنوان «تحلیل یک فوبیا در یک پسر پنج ساله» است که در ۱۹۰۹ منتشر شد. فروید خودِ کودک را روانکاوی نکرد و اطلاعاتش را پدر کودک، ماکس گراف، در اختیارش نهاد. کودک مذکور به فوبیای اسب‌ها و گاری دچار بود و فروید در نظریه‌پردازی‌اش درباره سکسوالیته کودکان آن ترس را به آلت جنسی پدر ربط داد.

2 Unconscious همان که بنا به عادت «ناخودآگاه» خوانده می‌شود. در این مقالات مگر در مواردی به «ضمیر ناآگاه» برگردانده شد.

ساختارگرایی در روانکاوی ــ همچون در دیگر عرصه‌ها ـــ می‌تواند به‌منزله‌ی کوششی برای نشاندن یک خدای بی‌نام به جای خدای کلیسا و خانواده در نظرگرفته شود. ساختارگرایی الگویی متعالی از سوبژکتیویته و میل پیشنهاد می‌دهد که مستقل از تاریخ و کشمکش واقعی اجتماعی خواهد بود. از آن لحظه، تقابل ایده‌ها گرایش دارد از نو جایگزین شود. این تقابلْ زمینه‌ی روانکاوانه‌ی خانواده و خود (self) را به‌خاطر زمینه‌ی نشانه‌ای و کاربردهایش در رسانه‌های گروهی ترک می‌کند. نمی‌توانم در این‌جا تحلیلی انتقادی از ساختارگرایی را به دست بگیرم؛ فقط می‌خواهم اشاره کنم که در نظرم چنین نقدی باید با به‌پرسش‌گرفتن فهم درهم‌آمیخته‌ی شیوه‌های مختلف رمزگذاری آغاز شود.

پیش از هر چیز، به نظرم ناگزیریم که از جذب رمزگذاری‌های «طبیعی» مثل رمزگان ژنتیک به درون نشانه‌شناسی‌های دلالتی انسانی اجتناب کنیم. عده‌ای سرگرم این وهم می‌شوند که نظم «طبیعی» همچون نظم آرایش‌های اجتماعی (مانند ساختارهای خویشاوندی) «مانند زبان‌ها» ساختار خواهد یافت. از این‌رو، شیوه‌های رمزگذاری را که من *غیرنشانه‌ای* می‌نامم ــ مثل موسیقی، نقاشی، ریاضیات، الی آخر ــ با شیوه‌های گفتار و نوشتار خلط می‌کنند. دوم این‌که، ضروری به نظر می‌رسد که بین نشانه‌شناسی‌های پیشادلالت‌گر ـــ برای نمونه، دیوانگان و کودکان در جوامع باستانی ـــ و نشانه‌شناسی‌های تماماً دلالت‌گر جوامع مدرن، که همگی در نوشتن قوانین اجتماعی و اقتصادی فرارمزگذاری می‌شوند، تمایز قائل شویم. در جوامع بدوی، فرد همان‌قدر خودش را با گفتار بیان می‌کند که با ژست‌ها، رقص‌ها، آیین‌ها یا نشانه‌هایی که بر بدن نقش شده‌اند. این غنای بیان در جوامع صنعتی‌شده تضعیف می‌شود؛ همه‌ی *گفته‌ها* باید به زبانی که معناهای مسلط را رمزگذاری می‌کند ترجمه‌پذیر باشند.

و این برای افشاء و تاکید بر استقلال یک نشانه‌شناسی غیردلالت‌گر نیز اهمیت دارد. در واقع، همین است که به ما مجال خواهد داد تا چیزی را بفهمیم که به سینما اجازه‌ی گریز از نشانه‌شناسی‌های دلالتی معنا و مشارکت در آرایش‌های جمعی میل را می‌دهد.[۲]

اگر ساختارگرایی از ملاحظه‌ی استقلال یادشده امتناع کند، هیچ پرسشی نمی‌تواند بر سر ترک عرصه‌ی دلالت یعنی، دوگانگی دال و مدلول، وجود داشته باشد. افزون بر این، ساختارگرایی می‌کوشد تا معنا را به‌نحوی نظام‌مند به همه‌ی رژیم‌های دلالت‌گری که مایل‌اند از آن بگریزند تزریق کند. (ساختارگرایی برای علم «دلالت‌های نسبی» ابداع خواهد کرد، یا برای سینما واحدهایی از دلالت‌های «شمایل‌زا»، و الخ.) ساختارگرایی، با قراردادن دال و زنجیره‌ی دلالتی در صف اول، ایده‌ی حفظ محتواها در سطحی ثانوی را ثابت می‌کند. اما در واقع، به‌نحوی رازآلود و پنهانی، قدرت هنجارساز زبان را به دال انتقال می‌دهد. از این‌رو، ساختارگرایی با پنهان‌کردن خلاقیت ممکن ماشین‌های نشانه‌ای غیردلالت‌گر درون نظمی که به دلالت‌های مسلط گره خورده ایفای نقش می‌کند.

سینما به سویه‌ی معنا فرو می‌افتد وقتی از طرف قدرت‌های کاپیتالیستی و قدرت‌های سوسیالیستی دیوان‌سالار مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد تا خیال جمعی قالب‌دهی شود. با این‌حال، اثربخشی‌اش همچنان همان‌قدر به مولفه‌های نمادین پیشادلالت‌گرش بستگی پیدا می‌کند که به مولفه‌های غیردلالت‌گرش: پیوندها، حرکات درونی تصاویر بصری، رنگ‌ها، اصوات، ریتم‌ها، ژست‌ها، گفتار و الی آخر. اما برخلاف گفتار و نوشتار که برای صدها، و در واقع، هزارها سال، تقریباً به‌عنوان ابزارهای بیان باقی مانده‌اند، سینما، طی چند دهه، هرگز از غنی‌سازی تکنیکش دست نکشید. از این حیث، قدرت‌های مستقر برای به‌چنگ‌آوردن این تاثیرات کوشیدند کنترلی را که بر آن اعمال می‌کنند افزایش دهند. هر چه بیشتر مقیاس شدت‌های زیباشناختی سینما توسعه می‌یابند، نظام‌های کنترل و سانسور هم هرچه بیشتر سعی دارند به نشانه‌شناسی‌های دلالت‌گر مقیدش کنند.

سینما به عنوان یک نشانه‌شناسی غیردلالت‌گر چطور به ورای ساختار نشانه‌شناسی‌های دلالت‌گر می‌رود؟ کریستین متز بهتر از آن‌چه من بتوانم توضیحش می‌دهد؛ او نشان می‌دهد که سینما یک زبان تخصصی‌شده نیست و *ماده‌ی محتوای*[۳] آن تعریف‌نشده و نامشخص است: «وسعت بافت معناشناختی سینما پیامدی‌ست از دو علت مجزا که معلول‌هایشان انباشت‌شونده‌اند. از یک سو، سینما رمزگانی را دربرمی‌گیرد ــ زبان در فیلم‌های ناطق ــ که خود حضورش کافی خواهد بود تا به گوناگون‌ترین سنخ از اطلاعات معناشناختی مجال دهد. دوم، سایرِ عناصر متن فیلمی، برای نمونه تصاویر، خودشان زبان‌هایی هستند که ماده‌ی محتوایشان مرزهای دقیقی ندارد.»[۴] ماده‌ی محتوای سینما به‌نحوی بسیار اثرگذارتر ورای رمزگذاری‌های سنتی بسط می‌یابد، چون آلیاژ نشانه‌ای که ماده‌ی بیانش را می‌سازد خودش به نظام‌های کثیر شدت‌های خارجی گشوده است.

ماده‌های بیان ثابت نیستند. هر یک در جهات متفاوتی پیش می‌روند. کریستین متز برخی از آن‌ها را برمی‌شمرد و بر این تاکید می‌کند که هر یک از آن‌ها نظام درون‌ذاتی از خصایص مربوط به خود دارد:

۱) بافت آوایی بیان، که به زبان تکلم مربوط است (نشانه‌شناسی دلالت‌گر)؛

۲) بافت صدادار اما غیرآوایی که به موسیقی سازی مربوط است (نشانه‌شناسی غیردلالت‌گر)؛

۳) بافت بصری و رنگی که به نقاشی مربوط است (نشانه‌شناسی آمیخته، نمادین و غیردلالت‌گر)؛

۴) بافت غیررنگی، و بصری که به عکاسی سیاه و سفید مربوط است (نشانه‌شناسی آمیخته، نمادین، و غیردلالت‌گر)؛

۵) ژست‌ها و حرکات بدن انسان، و الی آخر، (نشانه‌شناسی‌های نمادین).

امبرتو اکو پیش از این اشاره کرده که سینما به یک نظام مفصل‌بندی مضاعف برگردانده نمی‌شود، و حتی این موضوع باعث شده او برای یافتن یک مفصل‌بندی سوم بکوشد. ولی بی‌شک ترجیح بر این است که نظر متز را دنبال کنیم که باور دارد سینما از همه نظام‌های مفصل‌بندی مضاعف و به عقیده‌ی من از

همه‌ی نظام‌های بـدوی رمزگـذاری دلالت‌گـذار مـی‌گریـزد. معناهـا در سـینما مسـتقیماً در ماشـینی از محورهای سینتاگمی (همنشینی) و پارادایمیِ (جانشینی) متقاطع رمزگـذاری نمـی‌شـوند؛ آن‌هـا همـواره، به‌طورغیر مستقیم از قیدها و محدودیت‌های خارجی که الگومندش می‌کنند به آن رمزگذاری می‌رسند. برای نمونه اگر فیلم صامت در بیان شدت‌های میل در نسبت با بستر اجتماعی به شیوه‌ای پیش رفتـه بـود که بسیار بی‌واسطه‌تر و موثق‌تر از شیوه‌ی فیلم‌های ناطق بود، این نه به خاطر بیانگری کمترش، بل *به این خاطر بود که فیلم‌نامه‌ی دلالت‌گر هنوز تصویر را به تملک و تسخیر خـود درنیـاورده بـود*، و نیـز بـه خاطر این‌که در چنین شرایطی کاپیتالیسم هنوز همه‌ی منافعی را که می‌توانست از آن به دست آورد بـه چنگ نیاورده بود. ابداعات پی‌درپی فیلم‌های ناطق، ابداعات رنگ، تلویزیون و الی آخـر، از آن‌جـا کـه امکان‌های بیان میل را غنی کردنـد، کاپیتالیسـم را بـه تصـاحب سـینما و اسـتفاده از آن درمقـام ابـزار برگزیده‌ای برای کنترل اجتماعی رساندند.

از این حیث، جالب توجه است آن «گستره‌ای را در نظر بگیـریم کـه تلویزیـون نـه تنهـا سـینما را جذب‌اش کرد، بل‌که حتی خودش را تحت انقیاد فرمول فیلم تجاری در آورد، که قدرتش به همین دلیل هرگز چندان زیاد نبوده است. در این شرایط، خطرات آزادسازی فیلم هرزه‌نگارانه بـه نظـرم موضـوعی ثانوی‌ست. در این‌جا در سطح نوعی «دادوستد» با محتواهایی باقی می‌مـانیم کـه قـدرت مسـتقر را واقعـاً تهدید نمی‌کنند. برعکس، این قدرت‌ها این دادوستد را برای پخش کیسه‌های شن بر زمینی که شالوده‌های نظم مستقر را تهدید نمی‌کند مقتضی یافتند. کاملا متفاوت خواهد بود اگر توده‌ی مـردم آزاد باشـند کـه آن نوع از فیلم را که می‌خواستند بسازند، چه هرزه‌نگارانه و چه غیـر آن. کوچـک‌سـازی مـاده خـام می‌توانست به یک عامل تعیین‌کننده در چنان تکاملی تبدیل شود.[۵] خلق کانال‌های تلویزیون خصوصـی کابلی باید آزمونی سرنوشت‌ساز باشد؛ در واقع، هیچ چیز ضمانت‌مان نمی‌کند کـه آن‌چـه از نقطـه‌نظـر اقتصاد میل رشد خواهد کرد حتی ارتجاعی‌تر از آن چیزی باشد که تلویزیون ملی پخش می‌کند. هر چه باشد، باز به نظرم می‌رسد که تمام آن‌چه گرایش دارد نزاع‌های خردسیاسی میل را به یـک اروس جـدا از هرگونه بستری محدود کند صرفاً یک تله است. و این تنها در مورد سینما صدق نمی‌کند.

گفتیم که اروس کاپیتالیستی همیشه بر حد بین لذتی مشروع و ممنوعیتی رمزگذاری‌شده نیروگذاری می‌کند. اروس کاپیتالیستی همراه با قانون تکثیر می‌شود؛ خـودش را همدسـت چیـزی ممنـوع مـی‌کنـد؛ لیبیدو را به ابژه‌ی ممنوعی هدایت می‌کند که تنها به طور ظاهری نزدیکش می‌شود. این اقتصـاد تخطـیْ تولید میل‌ورز را در یک بازی آینه‌ها ــ که از هرگونه دسترسی به امر واقع جدایش می‌سازد ـــ قطبـی می‌کند و در بازنمایی‌های فانتاسمی به چنگش می‌آورد. از این جهت، تولیـد میـل‌ورز همـواره در حـال جدایی از تولید اجتماعی‌ست. میل فانتزیایی‌شده و امر واقع کاپیتالیستی که میل را به کار «مفیـد» تبـدیل می‌کند ظاهراً دو سنخ متفاوت از سرهم‌بندی را شامل می‌شوند. در واقع، آن‌ها دو سیاست میـل را شـامل

می‌شوند که کاملا مکمل هم‌اند: یک سیاست به‌بندکشیدن دوباره‌ی شخص و خود (self)، تخصیص دیگری، سلسله‌مراتب، استثمار و الخ؛ و یک سیاست پذیرش منفعلانه‌ی جهان چنان که هست.

علیه انگاره‌های اروس و اروتیسیسم، می‌خواهم با انگاره‌های میل و انرژی میل‌ورز دربیافتم. میل مانند اروس با بدن، شخص، و قانون گره نخورده است؛ میل دیگر آن‌قدرها که مفتون اساطیر درباره‌ی بدن برهنه، فالوس سراسر قدرتمند، و والایش است، به بدن شرمسار ــ با اندام‌های پنهان و تابوهای محرم‌آمیزانه‌اش ــ وابسته نیست. میل *پیش از* تبلور بدن و اندام‌ها، *پیش از* تقسیم جنس‌ها، و *پیش از* جدایی میان خود (self) آشنا و بستر اجتماعی ساخته می‌شود. کافی‌ست کودکان، دیوانگان، و بدوی‌ها را بدون تعصب و پیش‌داوری در نظر آوریم تا بفهمیم میل می‌تواند همان‌طور که به گل‌ها، ماشین‌ها و جشن‌ها عشق می‌ورزد به انسان‌ها نیز عشق بورزد. میل به بازی‌های آیینی جنگ *بین* جنس‌ها وقعی نمی‌نهد: میل نه جنسی، بل‌که تراجنسی‌ست. نزاع بر سر فالوس، تهدید یک اختگی خیالی، اساساً بیش از تقابل بین تناسلیت و پیشاتناسلیت، هنجارمندی و انحراف، به میل مربوط نیست. هیچ ضرورتی وجود ندارد که به انقیاد کودک، زن، یا هم‌جنس‌گرا بیانجامد. در یک کلام، میل بر دلالت‌ها و ارزش‌های مسلط متمرکز نمی‌شود: میل در نشانه‌شناسی گشوده‌ی غیردلالتی مشارکت می‌جوید که چه بخواهیم یا نخواهیم حاضر و در دسترس است. در این‌جا هیچ چیز به سرنوشت وابسته نیست، بل‌که به سرهم‌بندی‌-های جمعی در حال عمل بستگی دارد.

نتیجتاً، درباره‌ی سینما باید بگویم که هم می‌تواند ماشین اروس یا درونی‌سازی سرکوب باشد، و هم می‌تواند ماشین میل آزادشده باشد. یک کنش خواستار آزادی بیان متعاقباً باید نه به‌طورپیشینی بر سینمای اروتیک بل‌که بر آنچه سینمای میل می‌خوانم متمرکز شود. تله‌ی واقعی جدایی بین مضامین اروتیک و مضامین اجتماعی‌ست؛ همه‌ی مضامین همزمان اجتماعی و تراجنسی‌اند. این‌طور نیست که در یک سو سینمای سیاسی باشد و در سوی دیگر یک سیمای اروتیک. سوژه‌ی سینما هر چه باشد سینما سیاسی‌ست؛ هر بار فیلمی مردی، زنی، کودکی، یا حیوانی را نشان می‌دهد دارد در نزاعی خرده‌طبقاتی طرفی را پشتیبانی می‌کند که به بازتولید الگوهای میل مربوط است. سرکوب واقعی سینما بر تصاویر اروتیک متمرکز نمی‌شود؛ این سرکوب، بالاتر از همه، نوعی ملاحظه و احترام نسبت به بازنمایی‌ها و الگوهای مسلط مورد استفاده‌ی قدرت برای کنترل و هدایت میل توده‌های مردم را تحمیل می‌کند. در هر تولید، در هر سکانس، در هر قاب، گزینشی میان یک اقتصاد محافظه‌کار میل و یک پیشروی انقلابی اعمال می‌شود. یک فیلم هر چه بیشتر بر طبق مناسبات تولید درک و ساخته شود یا بر مبنای کسب‌وکار کاپیتالیستی الگومند شود شانس بیشتری برای مشارکت در اقتصاد لیبیدویی این نظام دارد. بااین‌حال هیچ نظریه‌ای نمی‌تواند راه‌حل‌ها را برای یک جهت‌گیری درست در این عرصه تدارک ببیند. می‌توان فیلمی با مضمون گذران زندگی در یک صومعه ساخت که لیبیدوی انقلابی را به حرکت

بیندازد؛ می‌توان فیلمی در دفاع از انقلاب ساخت که از نقطه‌نظر اقتصاد میل فاشیستی باشد. در وهله‌ی نهایی، آن‌چه در صفحه‌ی سیاسی و زیباشناختی عامل تعیین‌کننده است نه واژگان و نه محتوای ایده‌ها بل‌که پیام‌های اساساً غیردلالت‌گری‌ست که از نشانه‌شناسی مسلط می‌گریزند.

یادداشت‌ها:

[۱] 1 . J. L. Austin, *How to Do Things With Words*. Oxford: Clarendon Press (1962).

[۲] باید با جزئیات به نقشِ مولفه‌های غیردلالت‌گر در مقابلِ مولفه‌های قیاسی پرداخت: مخصوصاً، این واقعیت که عملکرد به‌منزله‌ی ماشین نشانه‌هایِ قلمروزدوده، اثراتِ دلالت و تفسیر را «درهم‌می‌شکند»، سیستمِ حشوهای مسلط را خنثا می‌کند و مانع‌اش می‌شود، و به مولفه‌های «نوآورانه»، «ساخت‌گرا»، و «ریزوماتیک» شتاب می‌بخشد.

[۳] Cf. Louis Hjelmslev, *Essais linguistiques*. Paris: Minuit (1971), and *Prolegomenes a une thiorie du language*. Paris: Minuit (1971).

[۴] Christian Metz, *Language and Cinema*. The Hague: Mouton (1974); *Film Language, A Semiotic of the Cinema*. New York: Oxford University Press (1974).

[۵] رشد اخیرِ رادیوهای آزاد روی فرستنده‌های FM مینیاتوری‌شده، تاییدی برهمین گرایش به نظر می‌رسد.

نه‌چندان مجنون

سینماتوگرافی: *نظرتان درباره‌ی توجه تازه رسانه‌ها، و به‌ویژه سینما، به معضل جنون چیست؟*

فلیکس گتاری: فکر نمی‌کنم این توجه تماما جدید باشد. فیلم‌های بسیاری در تاریخ سینما به این «معضل» پرداختند. اما مخاطب این فیلم‌ها احتمالا گسترش یافته‌اند. برای نمونه، مخاطبِ فیلمِ *برای تیمارستان* یک جریان ضدروان‌پزشکی را به‌طرزی جوهری و غیرمستقیم نشان داده است. همین قضیه در مورد فیلم *زندگی خانوادگی* نیز پیشاپیش صحت دارد.

سینماتوگرافی: *این مخاطب گسترش‌یافته از کجا می‌آید و خواست عمومی چیست؟*

گتاری: احتمالا دو مجموعه از پدیده‌ها وجود دارند. نخست، رغبتی مسلم به یک وجه مرض‌آلود وجود دارد ــ نه به جنون، بل‌که آن‌چه جنون در نظر گرفته می‌شود: این بخشی از همان نظام «مدل‌سازی»ست، رغبتی «عمومی» که در فیلم‌های کارآگاهی یا تماما پورن می‌یابیم. در نتیجه، از این زاویه هیچ چیز جدید نیست. اما همچنین می‌توان این فرضیه را به کار گرفت که جامعه فعلا با مجموعه‌های کاملی از اختلال‌های «مولکولی» که هنوز در مقیاسی بزرگ مرئی نیستند به چهارمیخ کشیده شده است؛ جامعه با دگرگونی‌هایی شکل گرفته که بر نظام‌های نهادی بنیادی اثر می‌گذارند: مدرسه‌ها، زندان‌ها، زوج‌ها، زنان، مهاجران، بیماران روانی، هم‌جنس‌گراها... بسیار قبل از شورش‌های یقینا تماشایی که در ۱۹۶۸ در دانشگاه یا در زندان‌ها رخ داد، یک تشکیلات زیرزمینی تمام‌عیار عمل می‌کرد، یک حسانیت تازه‌ی تمام‌عیار در جستجوی خود بود. این برداشت را داشتم که بحران عمومی

در روان‌پزشکی، پیش از بیان خودش در مقیاسی عظیم، شروع به تولید نظرات مختلف در تمام سطوح کرده بود. در چنین بستری‌ست که فیلمسازان به آن علاقمند شدند.

سینماتوگرافی: *چه فکری می‌کنید درباره‌ی این واقعیت که فیلم* «جنونی برای ابطال» *وقتی به نمایش درآمد که دومین دور از نشست‌های شبکه‌ی بین‌المللی ضدروانپزشکی برگزار شد؟*

گتاری: تیم «روز باستیل» آمد از ما پرسید که دوست داریم چه نوع فیلمی در طول این نشست‌های بین‌المللی نمایش داده شود. فیلم تیم‌های پارما و بلوچیو خیلی خوب با گرایش کلی شبکه مطابقت داشت و از جهاتی برای ما هم یک معرفی مناسب بود. همه‌اش درباره‌ی چیست؟ تا حالا نقدهای روانپزشکی را «کارشناسان» جنون، روانپزشک‌ها، پرستارها، یا کمتر از آن، بیماران سابق به دست گرفته بودند. اما اغلب زبان این «متخصصان» برای عموم مردم به‌طور کلی غیرقابل‌فهم بود، و گاهی باید گفت به خود سیستم وابسته بود، ولی در مقام یک دشمن و ضد. نکته‌ی غیرعادی و چشمگیر در مورد *جنونی برای ابطال* این است که مردم درگیر با این مسأله واقعا مجالی برای صحبت به دست آوردند. موفقیت این اثر اعتباری برای «سینمای مبارزه» است. حتی فکر می‌کنم آن‌ها خودشان را بهتر از هر شیوه‌ی ارتباطی دیگری در این‌جا ــ در این فیلم ــ بیان کردند. نمی‌دانم تیم بلوچیو چگونه موفق شده چنین خوب با گروه‌های متفاوتی که در *جنونی برای ابطال* صحبت می‌کنند کار کند: بچه‌ها، معلم‌ها، روانپزشک‌ها، گروه‌های نظامی؛ آن‌ها همیشه بهترین چیزی را که دارند به تو عرضه می‌کنند. این یک معجزه‌ی کوچک است؛ حتا یک‌بار هم این احساس را نداریم که صرفا یک «مستند» دیگر به ما نشان داده شده است؛ مردم در این‌جا طوری حرف می‌زنند که بیننده سابقا نشنیده است.

سینماتوگرافی: *چطور چنین نتیجه‌ای ممکن است؟*

گتاری: نمی‌دانم. اما آشکارا یک تکنولوژی کاملا جدید در این فیلم تجربه می‌شود، و این حرف در مورد تمام سطوح تولید صادق است. برای مثال اعضای تیم بلوچیو توضیح دادند که هر سکانس، هر نما، در حین تدوین به‌صورت جمعی به بحث گذاشته شد. پاسخ این پرسش شما بر عهده‌ی آدم‌های حاضر در فیلم است. اما به نظرم آن‌چه در این فیلم به دست آمد بسیار از سطح مسائل و مشکلات روانپزشکی فراتر می‌رود. تا به حال، سینمای توزیع انبوه، یا سینمای تجاری، مانند یک موسسه‌ی رازورزی‌سازی یا بنگاه سربازگیری عمل می‌کرد که بر جذب داوطلبانه یا زورکی مردم به بازنمایی‌های مسلط مبتنی‌ست. اما این‌جا، به‌ناگاه، این برداشت را داریم که این فیلم دقیقا برعکس است، این‌که یک سینمای تولید انبوه می‌تواند به فرمی از بیان و کشمکش بدل شود که حتی اثرگذارتر از گفتمان‌ها، نشست‌ها، و جزوه‌هاست...

سینماتوگرافی: *بعد از تماشای* جنونی برای ابطال *دوست داشتم بدانم آیا نابهنجاری نیست که بخواهیم چنان بیمارانی را سر کار برگردانیم وقتی تا جایی‌که این کار جواب می‌دهد در واقع با بیگانه‌کردن معادل است.*

گتاری: حق با شماست. امروزه در فرانسه سازمان‌های معینی در تلاش‌اند تا عقب‌مانده‌های ذهنی، دیوانه‌ها، و معلول‌ها را (بنا بر شیوه‌های آمریکایی شرطی‌سازی) در راستای «سازگاری مجدد با کار» قرار دهند. در بیمارستان سن‌آن نیز شیوه‌های «علمی» شرطی‌سازی روی‌شان آزمایش می‌شود. خطر بزرگی در این‌جا وجود دارد: این‌که فکر کنیم آن کار همان‌قدر که می‌تواند درمانی باشد پوچ و بی‌معناست. موضوع بحث در *جنونی برای ابطال* به‌کلی فرق دارد. کارگران پارما خود را در این مورد بسیار واضح بیان می‌کنند: آن‌ها باور ندارند که کار موضوع بحث است، بل‌که به گمان‌شان همه‌ی این گونه‌های حاشیه‌ای شانس تبدیل‌شدن به مردمی چون هر کس دیگر را دارند. نه «کار» بل‌که مناسباتی که موفق شدند با کارگران برقرار کنند به آن‌ها اجازه می‌دهد این‌طور باشند. همین گرمای انسانی این مناسبات است که این‌قدر خوب در این فیلم منتقل می‌شود.

سینماتوگرافی: *به نظرتان سینما یک هنر مینور* [اقل، کوچک، خرد] *است؟*

گتاری: بله، البته اگر دقیقا معین شود که یک هنر «مینور» [minor] هنری‌ست در خدمت مردمی که یک اقلیت [minority] را می‌سازند و این لفظ هم به‌هیچ‌وجه تحقیرآمیز نباشد. هنر اکثریت هنری‌ست در خدمت قدرت. از این‌رو متعجبام که چرا تعداد مشخصی از برخی فیلم‌ها همچون *جنونی برای ابطال*، *آن کودک خیابانی*، *ضربه در برابر ضربه*، *زندگی جعلی*، *ماجرای پل*، و *تیمارستان* دوره‌ی نوینی را در تاریخ سینما اعلام نمی‌کنند. یک سینمای مینور برای اقلیت‌ها، در هر فرمی، و همین‌طور برای بقیه‌ی ما: همه‌ی ما، کمتر یا بیشتر، در یکی از این اقلیت‌ها سهیم هستیم. شاید حالا یک عامه‌ی بالقوه از مردم وجود دارد که می‌تواند بر میدان توزیع سینماتوگرافیک که تحت کنترل صنایع بزرگ است دست‌اندازی کند. بعضی از موفقیت‌های چشمگیر نشان دادند که عامه‌ی مردم چیزی بیش از آن‌چه بر حسب عادت به آن‌ها عرضه شده می‌خواهند. شاید بخش عمده‌ای از مردم جذب یک سینمای جدید بشوند، ولی فقط به شرطی که فیلمسازان موفق به گریز از یک سبک نخبه‌گرایانه شوند، از زبانی که یا تماما از مردم جدا می‌شود یا کاملا عوام‌فریبانه می‌شود.

تخت روان‌کاوی فقیر

روانکاوان همواره نسبت به فیلم کمی بدگمان هستند، یا در عوض همواره مجذوب دیگر فرم‌های بیان بوده‌اند. اما خلاف این درست نیست. پیشروی پنهان اما بی‌حدوحصر فیلم به درون روانکاوی با گزاره‌ی آقای گولدوین به فروید آغاز شد: صدهزار دلار برای آوردن عشق‌های مشهور بر پرده‌ی سینماها[1]. این عدم‌تقارن، بی‌شک، نه تنها به سبب مسائل مربوط به احترام است، بل‌که حتی به نحوی اساسی‌تر به این واقعیت گره خورده که روانکاوی هیچ چیز از فرایندهای ضمیر ناآگاه [ناخودآگاه] از جمله در سینما نمی‌فهمد. روانکاوی گاهی کوشید تا قیاس‌های صوری بین رویا و فیلم را به چنگ آورد؛ برای رنه لافورژ[2] سینما نوعی رویای جمعی‌ست؛ برای رنه لبوویچی[3] سینما رویایی‌ست که باعث رویابینی تماشاگران می‌شود. روانکاوی کوشید تا سینتگم‌های فیلمی را جذب فرایندهای اولیه کند، اما

---

۱ ساموئل گلدوین (۱۸۸۲- ۱۹۷۴)، تهیه‌کننده‌ی آمریکایی سینما؛ از پیشگامان صنعت تصویر متحرک و از بنیان‌گذارانِ «مترو گلدوین مایر». اشاره‌ی گتاری به بهره‌کشی و سوءاستفاده‌ی پنهان و آشکار سینما از دستاوردهای فروید نه تنها برای کسبِ سودآوری بیشتر از هر فیلم بل برای الگومندکردنِ میلِ توده‌ای و سامان‌دهی جریان سوبژکتیویته در خدمتِ بازتولیدِ الگوهای مطلوب قدرتِ مستقر و اقتضائاتِ مصرف‌گرایی سیاره‌ای است؛ اینکه چطور «فرایندهای ستاره‌سازی» در هالیوود با کالاها و مصرف‌گرایی توده‌ای، یا با الگومندسازیِ امیال توده‌ای و دست‌اندازی به تخیل سیاره‌ای گره می‌خورد، مثلاً سبکِ سیگارکشیدنِ همفری بوگارت و جاانداختنِ یک الگوی مصرفِ عام از رهگذرِ یک میلِ دهانی؛ مدل مو و آرایشِ ریتا هیورث با آن کاریزمای مهلک‌اش [در جریان جنگ جهانی، دانشمندان اتمی و خلبانان آمریکایی، تصویر او را بر روی بمب اتم نقاشی کرده بودند]؛ جیمز کاگنی و گره‌خوردنِ‌اش به چینه‌بندی‌سازی از خلال اخلاقیاتِ مسلط مردانه‌ی فردگرا و گنگسترمبنا، همراه‌با سنخی از شوخی‌های کلامی، مشروبات الکی، و جاه‌طلبی؛ یا پدیده‌ی مرلین مونرو به‌منزله‌ی ابژه‌ی میل مردانه و برساخت کلیشه‌ای مطلوب تهیه‌کنندگان در راستای بازگشتِ حداکثری سرمایه، و بسیاری دیگر نمونه‌ها. در فیلمِ باشگاه مشت‌زنی (فینچر، ۱۹۹۹) چنین مقوله‌ای به عنوان یکی از موتیف‌ها تاگشایی و مخدوش می‌شود.

2 Rene Laforgue

3 Rene Lebovici

هرگز از ویژه‌بودنش سر در نیاورد و آن‌هم به دلیلی خوب: یک‌جور بهنجارسازی امر خیالیِ اجتماعی که به الگوهای خانواده‌گرا و ادیپی تقلیل‌ناپذیر است، حتی در چنان وهله‌هایی که روانکاوی خودش را عامدانه در خدمت چنین الگوهایی قرار می‌دهد. روانکاوی امروزه خودش را به‌عبث با زبان‌شناسی و ریاضیات باد می‌کند؛ بااین‌حال، به تکرار کلیات یکسانی درباره‌ی فرد و خانواده همچنان ادامه می‌دهد، درحالی‌که فیلم به سرتاسر بستر اجتماعی و به تاریخ گره خورده است. چیزی مهم در سینما اتفاق می‌افتد آن‌جا که بارهای خارق‌العاده‌ی لیبیدویی نیروگذاری می‌شوند، برای نمونه، آن بارهای لیبیدویی که حول گره‌های مشخصی گرد آمده‌اند که غرب نژادپرست، نازیسم، و جنبش مقاومت، «شیوه‌ی زندگی آمریکایی» و الی آخر را برمی‌سازند. سوفوکل هرگز از پس همه‌ی این‌ها برنمی‌آید. فیلم به ماشین غول‌پیکری برای الگومندسازی لیبیدوی اجتماعی تبدیل شده است، درحالی‌که روانکاوی تا ابد یک‌جور صنایع دستی ناچیز باقی خواهد ماند که به عده‌ای برگزیده اختصاص یافته است.

به سینما می‌رویم تا شیوه‌های معمول ارتباط را برای مدتی کوتاه به تعلیق درآوریم. همه‌ی عناصر برسازنده‌ی این موقعیت به همین تعلیق می‌رسند. هرجور خصیصه‌ی ازخودبیگانه‌سازی که محتوا یا فرم بیان یک فیلم بتواند داشته باشد، اساساً بازتولید سنخ مشخصی از رفتار را هدف می‌گیرد، که چون برایش اصطلاح بهتری نداریم، آنرا اجرای سینماتوگرافیک می‌نامم.[۱] چون فیلم می‌تواند لیبیدو را در این سنخ از اجرا به حرکت درآورد، می‌تواند در خدمت آن‌چه مایکل دوفرنه[1] «ناخودآگاه خانگی» خوانده به کار رود.[۲]

اجرای سینماتوگرافیک و اجرای روانکاوانه (عمل تحلیلی) احتمالاً در خور قیاس باشند اگر از نظرگاه سرکوب ضمیر ناخودآگاه در نظر گرفته شوند. برای زمانی طولانی، روانکاوی «دوران زیبا»[2] متقاعدمان کرد که دارد با دادن زبانی به غرایز رهایشان می‌سازد؛ اما در واقع، روانکاوی هرگز قصد نداشت کاستی و فساد گفتار مسلط را کم کند مگر تا آن‌جا که روی دست‌یابی به موفقیتی حتی بزرگتر از سرکوب روزمره ــ که همواره اعمال شده بود ــ حساب کرد: کنترل‌کردن، اعمال انضباط، وفق‌دادن مردم با هنجارهای سنخ مشخصی از جامعه. سرانجام، گفتاری که در جلسه‌ی روانکاوانه عرضه می‌شود بیشتر به کار سالن‌های نمایش فیلم می‌خورد تا آن‌که واقعاً «رهایی‌بخش» باشد. آن‌چه اصطلاحاً رهاسازی تداعی آزاد نامیده می‌شود صرفاً وهمی‌ست که یک برنامه‌ی مشخص، یک الگومندسازی سرّی از گزاره‌ها (*گفته‌ها*) را پنهان می‌کند. همچنان‌که بر صفحه‌نمایش و نیز در تحلیل درک می‌شود، هیچ تولید نشانه‌ای میلی نباید هیچ تاثیری بر واقعیت داشته باشد. نمایش‌خانه‌ی کوچکِ تحلیل و تحلیل

---

1 Mikel Dufrenne

۲ belle epoque؛ «دوران زیبا»، دوره‌ای از پیشرفت هنری و فرهنگی در فرانسه‌ی قبل از جنگ جهانی اول؛ یعنی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم.

توده‌ای فیلم، هر دو، گذار به کنش، گذار به «اجـرا» را نهـی مـی‌کننـد. روانکـاوان، و حتـی از جهتـی، فیلمسازان، مایل‌اند همچون موجودات ویژه‌ای ورای زمان و مکان به حساب آیند: آفرینشگران محـض، خنثی و بی‌طرف، غیرسیاسی، غیرمسئول... و به یک معنا، شاید حق داشته باشـند، چـون به‌دشـواری بـر فرایند کنترل آن‌چه عامل تولیدش هستند تسلط دارند. امروزه شبکه‌ی خوانش روانکاوانه همان‌قـدر بـه روانکاو تعلق دارد که به روانکاوی‌شونده. خیاطی‌ست که برای همه چیز و همه کس سـاخته شـده ـــ «آهای، شما مرتکب یک لغزش فرویدی شدید» ـــ و خودش را در استراتژی‌هـای بیناسـوبژکتیو و حتـی رمزگان‌های ادراکی ادغام می‌کند: این خیاط تفاسیر نمادین را همچون تهدید عرضه می‌کنـد، فـالوس، و نیز بازگشت به سینه‌ی مادرانه را «مـی‌بینـد» و الـی آخـر. تفسـیر آن‌قـدر واضـح اسـت کـه بهتـرین و تضمین‌شده‌ترین استراتژی برای یک روانکاو گوش‌به‌زنگ به ساکت‌بودن منتهی می‌شود، به سکوتی کـه به‌طورنظام‌مند ضمانت شده است: *گوش‌سپردن* ناب تحلیلی، توجه شناور. به‌راستی در این‌جا پـوچی ایـن *گوش‌سپردن* به میلی پاسخ می‌دهد که از هر محتوایی تهی شـده اسـت، میلـی بـرای هـیچ، یـک نـاتوانی اساسی، و شگفت‌آور نیست که تحت چنین شرایطی گره‌ی اختگی به مرجع شفابخش ثابت تبـدیل شـده است، نیز به نقطه‌گذاری هر توالی، به مکان‌نمایی که میل را پیوسته بـه عامـل اصـلی بـاز مـی‌گردانـد. روانکاو مثل فیلمساز با سوژه‌اش «حمل» می‌شود. آن‌چه از هر دو انتظار می‌رود معجونی از یک مخـدر است که هرچند به‌لحاظ فنی پیچیده‌تر از جوینت یا پایپ است امـا بـا این‌حـال بـا اسـتحاله‌ی شـیوه‌ی سوبژکتیویته‌ی استفاده‌کنندگانش عمل می‌کند: روانکاو انرژی میل را تسخیر می‌کند تا آنرا علیه خـودش بشوراند، تا بی‌حسش کند، تا آنرا از جهان خارجی قطع کند، آن هم به شیوه‌ای که از تهدید سازماندهی و ارزش‌های نظام مسلط اجتماعی دست بکشد. با این‌حال، مخدر روانکاوانه و مخـدر سـینماتوگرافیک یکسان نیستند؛ این دو روی‌هم‌رفته هدف‌های یکسانی دارند، امـا خـردسیاسـت میلـی کـه دربردارنـد و سرهم‌بندی‌های نشانه‌ای که بر آن اتکا دارند کاملا متفاوت‌اند.

می‌توان پنداشت که این نقدها تنها سنخ معینی از روانکاوی را هدف می‌گیرند و ربطـی بـه جریـان ساختارگرایِ حاضر ندارند، تا آن‌جا که استناد تفسیری نه دیگر پارادایم‌های محتوا ـــ آن‌طـور کـه بـا نظریه‌ی کلاسیک گره‌های والدانه بررسی می‌شد ـــ بل‌که تاثیر و تاثر متقابل دال‌های کلی را می‌پـذیرد، آن‌هم مستقل از هر معنایی که آن دال‌ها می‌توانند حاملش باشند. اما آیا می‌توان روانکـاوی سـاختارگرا را باور کرد وقتی عاملان‌اش مدعیِ انکار شکل‌دادن به تولید میل و ترجمه‌ی آن هسـتند؟ ضـمیر ناآگـاه فرویدی‌های راست‌کیش در گره‌هایی سامان یافت که لیبیدو را بر عناصر دیگرگون[1] متبلور کرد: عناصر زیست‌شناختی، خانوادگی، اجتماعی، اخلاقی، و غیره. برای نمونه، گـره‌ی ادیـپ، جـدای از مولفـه‌هـای

1 heterogeneous

ترومایی خیالی یا واقعی‌اش، بر اساس تقسیم جنس‌ها و گروه‌های سنی بنا شد. پس فکر می‌کنیم که این مسأله‌ای درباره‌ی مبناهای عینی بود که لیبیدو در نسبت با آن ناگزیر بود خودش را بیان کند و به مرحله‌ی نهایی برساند، آن هم با این پیامد که، حتی امروزه، به‌پرسش‌کشیدن «گواه و مدرک» برای برخی کاملاً غیرمقتضی به نظر می‌رسد. و با این‌حال، هر کسی موقعیت‌های بی‌شماری را می‌شناسد که در آنها لیبیدو این به‌اصطلاح *مبناهای هدف* را پس می‌زند، جایی‌که لیبیدو از تقسیم جنس‌ها اجتناب می‌کند، آن‌جا که ممنوعیت‌های مرتبط با جدایی گروه‌های سنی را نادیده می‌گیرد، جایی‌که مردم را، توگویی به خاطر خود لیبیدو، به هم می‌آمیزد، جایی‌که گرایش دارد به طرزی نظام‌مند از تقابل‌های حذفی/انحصاری سوبژکتیو و ابژکتیو، خود و دیگری، اجتناب کند. روانکاوان راست‌کیش باور دارند که مسأله تنها بر سر موقعیت‌های منحرف، حاشیه‌ای، یا آسیب‌شناختی‌ست که مستلزم تفسیر و تطبیق هستند. ساختارگرایی لکانی اساساً در واکنش به این «سوءاستفاده‌ها»، در واکنش به این واقع‌گرایی خام‌دلانه، خصوصاً در مورد پرسش‌ها درباره‌ی نارسیسیسم و روان‌پریشی بر پا شد. روانکاوی لکانی قصد داشت به‌طور اساسی از تمرین درمان‌گرانه‌ای بگسلد که به‌نحوی‌منحصربه‌فرد بر شکل‌دادن دوباره‌ی خود (self) تمرکز کرده بود. اما در طبیعت‌زدایی از ضمیر ناآگاه، در رهاسازی این ابژه‌ها از یک روان‌پیدایی بس بسیار مقیدکننده، در ساختاردهی به آن‌ها «همچون یک زبان»[۳]، در شکستن مهارهای شخصیت‌شناختی‌اش یا گشودگی به بستر اجتماعی، و ایجاد جریان‌های کیهانی و نشانه‌شناختی از هر نوع موفقیتی نداشت. این تولیدات میل را دیگر به باتری دست‌نخورده‌ی پره‌های زباله‌دانی تسلیم نمی‌کنند، هرچند هنوز مدعی تفسیر هر پیوند از خلال منطق منحصربه‌فرد دال هستند. از تفاسیر مختصر از محتوا («چتر یعنی فلان و...») و مراحل رشد («بازگشت‌های» معروف به مراحل دهانی، مقعدی، و الی آخر) صرف نظر شده است. مسأله دیگر درباره‌ی پدر و مادر نیست. حالا درباره‌ی «نام پدر»، فالوس و **دیگری** بزرگِ اختگی نمادین صحبت می‌کنند، با این‌حال بی‌آن‌که پله‌ای به *خردسیاست میل* نزدیک‌تر شوند که تمام این داستان‌ها، در هر موقعیت ویژه (تفاوت‌گذاری اجتماعی جنس‌ها، ازخودبیگانگی کودک، و الخ) بر آن بنا می‌شود. تا آن‌جا که به ما مربوط می‌شود کشمکش‌های میل نباید صرفاً به عرصه‌ی دال محدود شوند، حتی در مورد یک روان‌رنجوری دلالت‌گر «محض» مثل روان‌رنجوری وسواسی. کشمکش‌های میل همواره به درون عرصه‌های تنانه، اجتماعی و اقتصادی و الخ سرریز می‌کنند. می‌توان پذیرفت که نقش ضمیر ناآگاه به‌طور تکنیکی مهار شده تا تنها از زاویه‌ی زنجیرهای دلالت‌گری که فعال‌شان می‌کند لحاظ شود، مگر این‌که باور داشته باشیم دال در هر چیز و همه چیز یافت می‌شود. لکان می‌گوید «ضمیر ناآگاه همچون یک زبان ساختار می‌یابد». قطعاً. اما به دست چه کسانی؟ به دست خانواده، مدرسه، پادگان، کارخانه، سینما و در موردی به‌خصوص به دست روانپزشکی و روانکاوی. وقتی ضمیر ناآگاه را تثبیت کردیم، وقتی موفق به درهم‌شکستن چندصدایی حالات نشانه‌ای بیان شدیم،

وقتی آنرا به سنخ معینی از ماشین نشانه‌شناسی دلالتی محدود کردیم، آن‌وقت بله، ضمیر ناآگاه را به آن‌جا رسانده‌ایم که همچون یک زبان ساختار یافته باشد. این ضمیر ناآگاه کاملاً رام و مطیع باقی می‌ماند. صحبت‌کردن با زبان نظام مسلط را آغاز می‌کند، که افزون بر این‌ها، نه زبان هر روزه، بل‌که زبانی ویژه، والایش‌یافته، و روانکاوی‌شده است. این ضمیر ناآگاه نه تنها میل به پذیرش ازخودبیگانگی-اش درون زنجیرهای دلالت‌گر دارد، بل‌که همچنان و هرچه‌بیشتر خواستار دال است. دیگر نمی‌خواهد با بقیه‌ی جهان و شیوه‌های نشانه‌ای‌سازی‌اش کاری داشته باشد. هرگونه مسأله‌ی آشفته‌کننده‌ای در این‌جا، اگر نه راه‌حلش، دست‌کم تعلیقی آرامش‌بخش را در تاثیر متقابل دال خواهد یافت. در این شرایط، چه بر سر بیگانه‌سازی دیرینه‌ی زنان به دست مردان می‌آید؟ زیرا دال، بنا به فهم زبان‌شناسان ردواثرهای خنثی و معصومی مانند تقابل مردانه/زنانه است، و برای روانکاوان همان سراب‌های حول حضور/غیاب فالوس است. در واقع، برای هر سنخ از اجرای زبان‌شناختی، برای هر «درجه‌ای از دستوری‌بودن» یک *گفته*، یک فرماسیون قدرت متناظر وجود دارد. ساختار دال هرگز تماماً به منطق ریاضیاتی محض تقلیل‌پذیر نیست؛ همواره تا حدی با ماشین‌های اجتماعی سرکوب‌گر مختلف محدود می‌شود. تنها بعد از این، نظریه‌ای درباره‌ی کلیات، هم در زبانشناسی و علم اقتصاد، هم در انسانشناسی و روانکاوی، می‌تواند مانعی در برابر هر گونه اکتشاف واقعی ضمیر ناآگاه باشد، یعنی، در برابر *همه‌ی انواع* منظومه‌های نشانه‌ای، اتصالات جریان‌ها، مناسبات قدرت و قیودی که سرهم‌بندی‌های میل را می-سازند.

روانکاوی ساختارگرا بیش از این چیزی ندارد که درباره‌ی مکانیزم‌های ضمیر ناآگاه به ما بیاموزد؛ مکانیزم‌هایی که فیلم در سطح *سامان سینتگمی‌اش* به حرکت انداخت، همان‌قدر که روانکاوی راست‌کیش در سطح *محتواهای معناشناختی‌اش*. برعکس، فیلم شاید بتواند به ما کمک کند تا *پراگماتیک نیروگذاری‌های ضمیر ناآگاه* در بستر اجتماعی را بهتر بفهمیم. در واقع، ضمیر ناآگاه خودش را در سینما به همان شیوه‌ای آشکار نمی‌کند که بر تخت روانکاوی: ضمیر ناآگاه تا حدی از دیکتاتورمآبی دال می‌گریزد، ضمیر ناآگاه به یک واقعیت زبانی تقلیل‌پذیر نیست، برخلاف انتقال روانکاوانه که به دوپارگی کلاسیک گوینده-شنونده‌ی ارتباط معنادار احترام می‌گذارد، ضمیر ناآگاه هرگز در بند چنین چیزی نیست. مسأله‌ای در این‌باره به وجود می‌آید که آیا ضمیر ناآگاه به‌سادگی در یک طبقه‌بندی جای داده می‌شود یا نه، یا آیا هیچ فرصتی برای بررسی دوباره‌ی تمامیت مناسبات بین گفتار و ارتباط وجود دارد یا نه. ارتباط بین گوینده‌ای تمیزپذیر و شنونده احتمالا تنها یک مورد ویژه است، مورد افراطی یا حداکثری از تمرین گفتمانی یا گفتاری. نتایج سوبژکتیوزدایی و تفردزدایی تولیدشده با *گفته* در سینما یا در سرهم‌بندی‌هایی چون مخدرها، رویابینی، شور، آفرینش، هذیان و الی آخر، شاید آن‌قدر استثنایی نباشند که در نسبت با موردی عام فرض می‌شود ارتباط بیناسوبژکتیو

«بهنجار» و خودآگاهی «عقلانی» رابطه‌ی سوژه-ابژه استثنایی باشد. در این‌جا ایده‌ی یک سوژه‌ی متعالیِ گفتن، و نیز تقابل بین گفتار و زبان (لانگ)، یا حتی بیش از این‌ها، وابستگی سنخ‌های گوناگون اجرای نشانه‌ای در نسبت با کفایت نشانه‌شناختی اصطلاحاً کلی مورد چون‌وچراست. سوژه‌ی خودآگاه باید یک «گزینه‌ی» جزئی، یعنی نوعی از جنون بهنجار در نظر آید. باور به این‌که تنها یک سوژه — یک سوژه‌ی خودآئین متمرکز بر یک فرد ـ در آن‌جا وجود دارد گمراه‌کننده و وهمی‌ست. این مسأله هرگز ربطی ندارد به کثرتی از شیوه‌های سوبژکتیو و نشانه‌ای که خصوصاً فیلم می‌تواند نشان دهد چطور هماهنگ می‌شوند، «نقشه طرح می‌کنند»، و به طور نامحدودی دست‌کاری می‌شوند. اما اگر راست باشد که گسترش ماشینی یا تجلیل ضمیر ناآگاه سینماتوگرافیک — ابداً — پشتیبان آلودگی‌اش با دلالت‌های قدرت نیست، آن‌گاه این واقعیت باقی می‌ماند که مسائل با آن به همان شیوه‌ای اتفاق نمی‌افتند که با روانکاوی، یا حتی بهتر، با فنون هنری پلیسی‌شده‌ی بهتر. و این‌همه به این واقعیت بستگی دارد که گسترش ماشینی ضمیر ناآگاه، خودش را از طریق سرهم‌بندی‌های نشانه‌ای آشکار می‌کند که به یک تسلسل سینتگمی که به نحوی مکانیکی آن را منضبط می‌کند و بر اساس یک چارچوب اکیدا صوری-شده‌ی بیان و محتوا به آن ساختار می‌دهد تقلیل‌ناپذیر است. مونتاژ زنجیره‌های نشانه‌ای غیردلالت‌گر شدت‌ها، حرکت‌ها، و کثرت‌ها در یک ضمیر ناآگاه ماشینی اساساً گرایش دارد تا آن را از شبکه‌ی دلالت‌گری که تنها در یک مرحله‌ی دوم مداخله می‌کند آزاد سازد، شبکه‌ای که ژانرها را از خلال امر سینتگمیِ فیلمی تثبیت می‌کند و کاراکترها و کلیشه‌های رفتاری را که نسبت به ساحت معناشناختی مسلط همگون‌اند تبلور می‌بخشد.[۴]

این «فزونی» ماده‌های بیان بر محتوا قطعاً مقایسه‌ای ممکن بین سینما و روانکاوی را عطف به سرکوب ضمیر ناآگاه محدود می‌کند. هر دوی سینما و روانکاوی اساساً به سیاست‌های یکسانی منجر می‌شوند، اما سهم‌ها و ابزاری که هر یک بدان متوسل می‌شوند کاملاً متفاوت‌اند. مشتری‌های روانکاوان به کل این کسب‌وکارِ تقلیل نشانه‌ای تن می‌دهند، در حالی‌که سینما باید دائماً با جهش‌های امر خیالی اجتماعی هم‌کوک بماند آن‌هم دقیقا برای این‌که «در مسابقه باقی بماند». سینما باید یک صنعت واقعی را به حرکت بیندازد، یعنی کثرتی از نهادها و قدرت‌های توانا به رسیدن به تکثیر بهتر ضمیر ناآگاه که سینما آنرا به رهاسازی تهدید می‌کند. خود زبان تکلم در فیلم به همان شیوه‌ای عمل نمی‌کند که در روانکاوی؛ این زبان همان قانون نیست، این زبان تنها یک شیوه میان دیگر شیوه‌ها را برمی‌سازد، ابزاری واحد در هسته‌ی یک ارکستراسیون نشانه‌ای پیچیده. مولفه‌های نشانه‌ای فیلم به‌آرامی با همدیگر می‌خرامند بدون این‌که خود را هرگز در نحو [syntax] عمیقِ محتواهای پنهان یا در نظام دگرگون-شونده‌ای تثبیت یا پایدار سازند که رویاروی همان محتوای آشکاری پیش می‌رود که سرانجام به آن منتهی می‌شود. دلالت‌های تلویحیِ نسبت‌مند، هیجانی، جنسی — که ترجیح می‌دهم بگویم شدت‌ها —

پیوسته با «خصایص ماده‌ی بیان» دیگرگون انتقال داده می‌شوند (فرمولی را از کریستین متز وام می‌گیرم که خودش از یلمزلف وام گرفته است). رمزگان‌ها در هم می‌پیچند بدون این‌که رمزگانی هرگز موفق به سلطه بر دیگر رمزگان‌ها شود؛ در یک پس‌وپیش رفتن پیوسته، از رمزگانی ادراکی تا رمزگان‌های دلالتی، موسیقایی، دلالت ضمنی، بلاغی، فن‌آورانه، اقتصادی، جامعه‌شناختی و الی آخر، گذر می‌کنیم.

سینمای تجاری چیزی جز یک مخدر ساده‌ی ارزان نیست. اما عمل ضمیر ناآگاهش ژرف است. احتمالاً بیشتر از عمل ضمیر ناآگاه روانکاوی. پیش از همه، در سطح جلسه یا نشست. اجرای سینماتوگرافیک بر سوبژکتیویته تاثیر می‌گذارد. بر تفرد شخصیت‌شناختی بیان [گفتن] اثر می‌گذارد و یک حالت بسیار ویژه‌ی وجدان را رشد می‌دهد. سوبژکتیوسازی، بدون حمایت وجود دیگری، گرایش به وهمی‌شدن دارد؛ دیگر بر یک سوژه تمرکز نمی‌کند بل‌که بر کثرتی از قطب‌ها منفجر می‌شود حتی وقتی خودش را بر یک کاراکتر تثبیت می‌کند. به عبارت دقیق‌تر، سوبژکتیوسازی حتی به یک سوژه‌ی بیان به معنای معمول اهمیتی نمی‌دهد؛ نه صرفاً یک گفتار بل‌که شدت‌هایی از همه نوع، منظومه‌هایی از مشخصه‌های حالات چهره، از تبلورهای عواطف، و غیره از این قطب‌ها ساطع می‌شود، و به نقطه‌ای می‌رسد که دیگر نمی‌دانیم چه کسی‌ست که صحبت می‌کند یا کی به کی‌ست.

نقش‌ها در روانکاوی بسیار بهتر تعریف می‌شوند، و سرایت‌پذیری سوبژکتیو بسیار بهتر کنترل شده است. در واقع، در چنین بستری، ما از به‌کاربردنِ *گفتار روانکاو* دست بر نمی‌داریم: آن‌چه را فکر می‌کنیم کسی مایل به شنیدنش هست می‌گوییم، و با خواست این‌که شایسته‌ی شنونده‌مان باشیم خودمان را از خویش بیگانه می‌کنیم. در سینما [برخلاف روانکاوی] هرگز صحبت نمی‌کنیم؛ *سینما* [سوبژکتیوسازی سینمایی] به جای فرد سخن می‌گوید: صنعت سینماتوگرافیک از انواع سخن و گفتار که تصور می‌کند فرد خواهان شنیدنش است استفاده می‌کند.[۵]

یک ماشین مثل یک ماشین با شما رفتار می‌کند، و امر اساسی نه آن‌چه می‌گوید، بل‌که نوعی سرگیجه‌ی فسخ است که واقعیت «ماشینی‌شده»بودن برای شما تدارک می‌بینند. با مردمی که فسخ می‌شوند و چیزهایی که بدون شاهد عبور می‌کنند، خود را تسلیم جهانی می‌کنیم که گناه در آن آزاد است. هرچند بر تخت روانکاوی هزینه‌ی داشتن یک شاهد (یعنی ترجیحاً کسی متمایز، کسی آشکارا در جایگاه بالاتر از خود فرد) را پرداخت می‌کنیم که خودمانی‌ترین اندیشه‌ها، احساسات و تمایلات شما را نیروگذاری و کنترل می‌کند، در فیلم‌ها پول می‌پردازیم تا مورد تجاوز سرهم‌بندی‌های سوبژکتیو قرار بگیریم؛ آن هم با خطوط کناره‌نمای مبهم تا خود را تسلیم ماجراجویی‌هایی کنیم که «اصولاً» هیچ گونه اثر ماندگاری ندارند؛ چرا «اصولاً»؟ چون این مدل‌سازی که از نوع کم‌مایه و پیش‌پاافتاده‌ای از سرگیجه ناشی می‌شود بدون آثار و نشانه‌های گویا و افشاگر نیست: ضمیر ناآگاه، گاوبازها وسرخپوستان، پلیس‌ها و سارق‌ها، **بلموندو**ها و **مونرو**ها را مقیم خود می‌یابد... و این مثل تنباکو یا

کوکائین است؛ نمی‌توان پیامدهایش را دنبال کرد (حتی اگر ممکن باشد) مگر این‌که پیشاپیش به‌تمامی گرفتارش باشیم.

اما آیا درمانِ روانکاوانه دقیقاً برای اجتناب از همین بی‌قیدوبندی برقرار نشده بود؟ آیا کارکرد تفسیر و انتقال برای اشباع و انتخاب خوب و بد در ضمیر ناآگاه نبود؟ آیا این نقطه‌ای نیست که بیمار با یک پشتوانه هدایت و یاری می‌شود؟ قطعاً. اما در واقعیت این شبکه بیگانه‌سازتر از هر سیستم کنترل سوبژکتیویته است. به محض ترک سالن نمایش فیلم ناگزیری بیدار شوی و به‌آهستگی حلقه‌ی فیلم خودت (که کل واقعیت اجتماعی صرف آن می‌شود) را قرار دهی درحالی‌که جلسه روانکاوی پایان‌ناپذیر می‌شود و به بقیه‌ی حیات سرریز می‌کند. رفتن به تماشای یک فیلم، آن‌طور که گفته می‌شود، یک سرگرمی‌ست، در حالی‌که درمان روانکاوانه ــ و این حتی در مورد نوروتیک‌ها [روان‌رنجورها] صدق می‌کند ــ گرایش دارد که نوعی پیشرفت اجتماعی باشد: و این مسأله با این احساس همراه است که فرد در انتها یک متخصص ضمیر ناآگاه خواهد بود؛ وانگهی، متخصصی همان‌قدر مزاحم کل اطرافیان که هر متخصص دیگر (و پیش از همه، متخصصان فیلم).

ازخودبیگانگی به‌وسیله‌ی روانکاوی بر این واقعیت متکی است که شیوه‌ی خاصی از سوبژکتیوسازی تولید می‌کند که حول یک‌ـسوژه‌ـبرای‌ـیک‌ـدیگری، حول یک سوژه‌ی شخصیت‌شناختی سازماندهی می‌شود، در حالی‌که به عمل‌های دلالت‌گر سیستم زیاده‌بدهکار و با آن زیاده‌منطبق می‌شود. فرافکنی سینماتوگرافیک [نورافکنی به صفحه‌نمایش]، به سهم خودش، مختصات ادراکی و اشارت‌گر را قلمروزدایی می‌کند.[۶] جوانه‌های چشاییِ نشانه‌ای [semiotic] ضمیر ناآگاه پیش از فیلم به عنوان اثری مصنوع که شروع به شرطی‌سازی آن جوانه‌های چشاییِ نشانه‌ای به وصله‌ی نشانه‌شناختی [semiologic] سیستم می‌کند، حتی تحریک هم نشده بودند. ضمیر ناآگاه همین که در معرض دید قرار می‌گیرد مانند قلمرویی اشغال‌شده می‌شود. سینما سرانجام جای مراسم مناجات باستانی را گرفته است. کارکردش نوسازی، تطبیق، و شبیه‌کردن خدایان باستانی خانواده‌گرایی بورژوایی‌ست. دینی که بدان خدمت می‌کند همان زبان ارتباط «نرمال یا بهنجار» را به عاریت گرفته که فرد در خانواده، در مدرسه، یا سر کار می‌یابد. حتی وقتی به نظر می‌رسد به یک کاراکتر بهنجار، یعنی یک مرد، یک زن، یا کودک، شانسی برای صحبت می‌دهد، همواره در واقع یک بازتاسیس، یک عروسک خیمه‌شب بازی، یک زامبی‌واره، و یک «متجاوز» است؛ یعنی کسی که آماده است تا به ضمیر ناآگاه پیوند بخورد تا بر آن سلطه یابد. آدمی همراه با اگواش، خاطرات کودکی‌اش، یا آن‌طور که نزد روانکاو می‌رود، به سینما نمی‌رود. ما پیشاپیش می‌پذیریم که سینما هویت‌مان، گذشته و آینده‌مان را از ما ربوده است. معجزه‌ی تمسخرآمیزش ما را برای چند دقیقه به یتیم بدل می‌کند: منفرد، فراموشکار، ناآگاه، و ابدی. وقتی به محض ترک سینما واکنش‌های «روزمره‌مان» را از نو پی می‌گیریم، وقتی مجدداً چهره‌هایی از افراد

محبوب‌مان را نزدیک خود می‌یابیم، شاید دچار وسوسه شویم که تاثیر تولیدشده با فیلم را به درازا بکشانیم، البته اگر بر ما اثر گذارده باشد. حتی ممکن است یک فیلم کل وجودمان را برآشفته سازد. در حقیقت، فیلمی که خود را رها از کارکرد تخدیرِ تطبیق‌دهنده‌اش به ارتعاش درآورد می‌تواند اثرات رهایی‌بخش غیرقابل‌تصوری داشته باشد، اثراتی بر یک مقیاس به‌کلی متفاوت از فیلم‌های تولیدشده با فاحشگان یا جریان‌های ادبی. دلیلش این است که سینما مستقیماً در مناسبات ما به جهان خارج مداخله می‌کند. و اگر هم این سطح خارجی به بازنمایی‌های مسلط آلوده شود، روزنه‌ای حداقلی می‌تواند از این مداخله ناشی شود. روانکاوی ما را خفه می‌کند ــ بله درست است: با تجملی قابل توجه ـــ روانکاوی نسبت ما با جهان خارج را قطع می‌کند؛ آن هم در آن‌چه تکین‌ترین و پیش‌بینی‌ناپذیرترین است؛ یعنی با فرافکندن سینمای درونیت بر آن. سینما، حال با هرکلیشه و هر سازشکاری که داشته باشد، با پرمایگی ابزار بیانی‌اش سرریز می‌کند. در این خصوص، هر کسی می‌داند چطور کار فیلم امتداد می‌یابد، گاهی مستقیماً، در کار رویا (نشان داده‌ام که این برهم‌کنش هر قدر قوی‌تر باشد فیلم ضعیف‌تر به نظر می‌-رسد).

سینمای تجاری به نحو انکارناپذیری خانواده‌گرا، ادیپی، و ارتجاعی‌ست. اما این سینما دروناً چنین نیست، نه آنطور که روانکاوی چنین است. این سینما همچنین «بر صدر همه‌ی چیزهای دیگر» است. «ماموریت»اش وفق‌دادن مردم نه با الگوهای منسوخ، کهن و نخبه‌گرای فرویدی بل با الگوهایی است که تولید انبوه را به‌کار می‌گیرند. حتی این الگوها باید تحت فشار باشند آنگاه که کلیشه‌های خانواده‌ی سنتی را بازمی‌سازند. هرچند ابزار «تحلیلی»اش پر مایه‌تر و خطرناک‌تر هستند، چون مسحورکننده‌تر از ابزار روانکاوی‌اند، آن‌ها در واقع پرمخاطره‌تر و آکنده‌تر از وعده‌اند. و اگر بتوان پراکسیس فیلم دیگری را تصور کرد که در آینده ساخته می‌شود، یعنی یک سینمای پیکار که به ارزش‌های مسلط در وضع جاری امور هجوم می‌برد، آن‌گاه سخت می‌توان دید که چطور یک روانکاوی انقلابی احتمالا می‌-تواند ظهور کند.

در واقع، ناخودآگاه روانکاوانه (یا ناخودآگاه ادبی، تا آنجا که هر یک از آن‌ها از دیگری نتیجه می‌شود) همواره یک ناخودآگاه دست دوم است. گفتمان تحلیل با اسطوره‌های تحلیلی شکل می‌گیرد: خود اسطوره‌های فردی ناگزیر از تطبیق با چارچوب این اسطوره‌های مرجع هستند. اسطوره‌های سینمایی این نظام ریاضیاتی را در پاسخ‌شان ندارند، و حیطه‌ی ابزار نشانه‌شناختی [semiological] که بسیج می‌کنند مستقیما با فرایندهای نشانه‌شناختی‌کردن [semiotization] تماشاگر پیوند دارد. خلاصه آن‌که، زبان سینما و رسانه‌ی صوتی‌ـتصویری زنده است، هرچند زبان روانکاوی، برای مدت زمانی طولانی تا امروز، تکلمِ زبانی مرده بوده است. بهترین یا بدترن را می‌توان از سینما انتظار داشت، اما از روانکاوی، هیچ چیز مگر خرخرکردنی تسکین‌دهنده همچون مخدر و البته هنوز نومیدانه. در بدترین

شرایط تجاری، فیلم‌های خوب هنوز می‌توانند تولید شوند، آن‌ها که سرهم‌بندی‌های میل را بهبود می‌بخشند و «زندگی را تغییر می‌دهند»، درحالی‌که حالا برای زمانی هیچ جلسه، کشف، و کتاب ارزنده‌ای در روانکاوی وجود نداشته است.

یادداشت‌ها

[۱] در اینجا می‌توان در تقارن با «کنش‌های-گفتاری» مطالعه‌شده از سوی جان سرل، از «کنش‌های-فیلم‌بینی» سخن گفت.
[۲] «به شما تصاویر زیبا ارائه می‌کنند، اما برای آنکه اغوای‌تان کنند: همان موقع که باور می‌کنید در حال کیف‌کردن هستید، جذبِ آن ایدئولوژی می‌شوید که برای بازتولید مناسباتِ تولید ضروری است. واقعیتِ تاریخی را از مقابل‌تان پنهان می‌کنند، طوری آنرا تحتِ تشابهِ عُرفی استتار می‌کنند که دیگر نه فقط تحمل‌پذیر بل جذاب است: آنقدر جذاب که حتی دیگر نیازی به رویا ندارید، نه حتی حقِ رویاکردن، زیرا رویاهای‌تان معاند خواهد بود [نه دنباله‌رو]: به شما آن نوعِ رویای بسته‌بندی‌شده را می‌دهند که هیچ چیز را برهم‌نزند و به هیچ‌جا برنخورد: فانتزی‌های دست‌دوز و مناسب‌شده، یک فانتاسماگوریای مطبوع، که شما را با ناخودآگاه‌تان هم‌کوک می‌کند، زیرا فهمیده‌اند که خودآگاه‌تان باید مقرری‌اش را گرفته باشد، آن هم از وقتی که به قدر کافی مطلع می‌شود که آنرا دریافت و به‌خاطرش گذایی کند. سینما امروزه یک ناخودآگاه خانگی در دسترس‌تان می‌گذارد که کاملاً ایدئولوژیک شده است.» مایکل دوفرن، در سینما، نظریه و خوانش. پاریس (۱۹۷۳).
[۳] لکان با نظریه‌ی ابژه‌ی کوچکِ *a*، با ابژه‌های جزئی به‌منزله‌ی موجودیت‌های منطقی-ریاضیاتی برخورد کرد.
[۴] می‌توان از نو تحلیلِ بتینی و کوسینی را به دست گرفت، که انگاره‌ی شمایلی‌بودن [iconicity] را از انگاره‌ی قیاس‌باوری تفکیک کرده‌اند: همنشینیِ فیلمیک، از برخی جهات، شمایل‌هایی را که به‌وسیله‌ی ناخودآگاه حمل می‌شوند «قیاسی‌سازی» می‌کند. بنگرید به
“La semiologie des moyens de communications audio-visuals”, *Cinema*. Paris: Klincksieck (۱۹۷۳).
[۵] روانکاو تاحدی در موضعِ تماشاگر در سینماست: او در تاگشاییِ مونتاژی همکاری می‌کند که شخصِ روانکاوی‌شونده مخصوصاً برای او ساخته‌پرداخته می‌کند.
[۶] با تلویزیون، اثرِ قلمروزدایی تضعیف‌شده به نظر می‌رسد، اما شاید این اثر هنوز بیشتر آبزیرکاهانه باشد: ما در حداقلی از نور استحمام می‌کنیم، ماشین پیشِ روی شماست، مثلِ یک هم‌سخنِ با محبت، این یک موضوع خانوادگی است؛ ما در واگنِ تخت-خواب‌دار، با ژرفناهای مغاکینِ ناخودآگاه دیدار می‌کنیم، و بعد حواس‌مان معطوفِ تبلیغات و اخبار می‌شود. این تعرض در واقع حتا خشونت‌آمیزتر از هر چیز دیگری است؛ آدمی ناخودآگاهانه خود را تسلیمِ مختصاتِ سیاسی‌اجتماعی می‌کند، تسلیمِ سنخی از بهنجارسازی که بدون آن، جوامعِ صنعتی‌شده‌ی کاپیتالیستی احتمالا نمی‌توانستند عمل کنند.

همچون پژواک یک ملیخولیای جمعی

از بسیاری جهات فیلم *آلمان پائیزی* اثر خود را بر تاریخ سینما، یا ترجیحا بر تاریخ سینمای «متعهد» خواهد گذاشت. اولا چون کاری جمعی‌ست که نه یک همجواری از سکانس‌ها که فیلمسازان متفاوت ساخته باشند، بل‌که در عوض ثمره‌ی بحث‌ها و ساخت‌وپرداخت‌های مشترک است. دیگر آنکه، چون در اوج هیجان ساخته شد، یعنی بلافاصله بعد از رخدادهای پائیز ۱۹۷۷، که به آفرینش یک جو اکیداً موثق مجال می‌داد. حتی وقتی سکانس‌ها به اجرا درمی‌آیند، احساس می‌کنیم بازیگران و کارگردانان (که گاهی نقشِ خودشان را بازی می‌کنند) هنوز تحت تاثیر این رخدادها قرار دارند به نحوی که حقیقتی بدون هیچ گسستِ رویت‌پذیر میان عناصر گزارشی، داستانی، و مستند مستقیماً منتقل می‌شود.

این تلاش ــ بخوانید تلاش «تحلیلی» ـــ برای فراروی از سینمای مؤلف امکان جدیدی برای به‌چنگ‌آوردن عناصر هیجانی جمعی از طریق فیلم به من پیشنهاد کرد. این نوع از «تحلیل» حول دو قطب اتفاق می‌افتد.

اولی، دستکاری رخدادها به‌وسیله‌ی رسانه‌های گروهی را شامل می‌شود. مرگ شلیر، هواپیماربایی هواپیمای عازم موگادیشو، و مرگ‌های زندانیان زندان اشتامهیم[1] به یک یورش هیجانی استحاله یافت

---

۱. در تاریخِ ۵ سپتامبرِ ۱۹۷۷، اعضای راف، یک عضوِ سابقِ حزبِ نازی و افسر سابقِ اِس.اِس که در آن زمان از افرادِ صاحب‌نفوذ در عرصه‌ی صنعت بود، یعنی هانس مارتین شلیر را هدفِ آدم‌ربایی‌شان قرار دادند. آدم‌ربایان خواستارِ آزادیِ یازده زندانی سیاسیِ عضوِ راف از زندانِ اشتامهیم بودند. کمیته‌ی رفعِ بحران از سوی دولت وقتِ آلمانِ غربی در بُن به ریاستِ هلموتِ اشمیت تشکیلِ جلسه داد، و تاکتیکِ تاخیراندازی به‌منظور کشفِ محلِ اختفای آدم‌ربایان را در پیش گرفت. در ۱۳ اُکتبر ۱۹۷۷ یک گروهِ چهار نفره از اعضای سازمانِ آزادی‌بخشِ فلسطین، پروازِ شماره‌ی ۱۸۱ لوفانزا از مایورکا به مقصدِ فرانکفورت را مورد هواپیماربایی قرار دادند تا آزادی زندانیان مسجل شود اما دولت

که به‌تمامی در خدمت کنترل و سرکوبِ اجتماعی قرار گرفت. ارجاع به آنتیگون اثر *سوفکل* به کلیدی برای فیلم تبدیل می‌شود، رخدادها در آلمان آن پائیز، ابعاد و نسبت‌های آن درام باستانی را به خود می‌گیرند. از این لحاظ، مرگ هانس مارتین شلیر و زندانیان راف به منزله‌ی یک جولانگاه/عقده‌گشایی یا نوعی پاکسازی در دو پرده عمل می‌کند، یک قربانی‌گری مضاعف یعنی درونی‌سازی گناهی جمعی که به نازیسم برمی‌گردد، و ورای آن، در خشونتی عمل می‌کند که گویا برای طرز تفکر آلمانی اساسی‌ست.

قطب دیگر فیلم تلاش مؤلفان برای کنش متقابل در برابر این سرمستی جمعی به‌واسطه‌ی رسانه است، نیز برای سدکردن «ماشین جهنمی» مسبب گناه را شامل می‌شود ــ در این‌جا و به بیانی دیگر، ژان کوکتو درباره‌ی ادیپ. مسأله ضرورتاً خارج‌شدن از رویارویی راف‌ــآلمان غربی، بیرون‌کشیدن از چرخه‌ی سرکوب‌ـتلافی، و گریختن از ساده‌سازی شبه‌متقارن ایدئولوژی‌های رویارو است. فیلمسازان اکثراً ترتیبی می‌دهند که عکس‌العمل‌های خودشان را در بی‌واسطه‌ترین سطح نگه دارند: در سطحِ چیزی که احساس کردند و در سطح آن‌چه دوربین به‌دست می‌دیدند، آن‌ها مشاجره با همتایانشان را فیلم می‌کنند، فانتزی‌های خودشان را به صحنه می‌آورند، آن هم در چنان موضوع جدی‌ای، در چنان بستر شگرفی که دل‌وجرأت می‌خواهد. و با این‌حال نتیجه‌ی کار به همان اندازه جدی‌ست و بی‌تردید بسیار بیشتر از معناهای دیگر یک فیلم جستجویی، یا گزارشی، یا پروپاگاندا راستگویانه است. ما از طریق هر سکانس شاهد تکثیر مسیرهای گریزی هستیم، گاهی خُرد، خنده‌دار یا عجیب، که مؤلفان را قادر ساخته‌اند تا حدی شخصاً از این نمایش مانوی [دوگانه‌وار] خلاص شوند. خود رفتار شخصی که در هر رخداد طبقه‌بندی‌های سیاسی معاصر را به مبارزه می‌طلبد، عناصر بسیار زیادی از زندگی، عناصر بقا، و درخشش‌های بسیار زیادی را برمی‌سازد که از آن‌چه «تقدیر تراژیک» مردم آلمان خوانده شده می‌گریزد ــ فاسبیندر دوستی را در آغوش می‌گیرد، یک پروفسور زن جوان با یک بیلچه بر زمینه‌ای یخ‌زده شروع به کار می‌کند، کودکی حیرت‌زده تماشا می‌کند، خاک‌سپاری زندانیان اشتامهیم، مرد جوانی نزدیک گورکن نشسته می‌ماند و پلیس پس از حرکت جمعیت بر جای می‌ماند، مردی جوان و دختر خردسالش در راه خانه. این به هیچ رو حاکی از آن نیست که پروبلماتیک قدرت سرکوب‌گر یا قدرت کنترل اجتماعی از نقش رسانه در فاشیزم روزمره کنار گذاشته می‌شوند. از این حیث، فیلم در توصیفاتش و در هشدارهایش کاملاً آشکار است. اما هدف اصلی فیلم جای دیگری نهفته است. در این موارد، عقاید پیشاپیش متبلور می‌شوند، و یک توضیح، کمابیش به‌دشواری تفاوتی قابل توجه را پدید

آلمان غربی کوتاه نیامد. هواپیماربایان ابتدا مسیرِ لارناکا به دبی و سپس عدن را در پیش گرفتند. خلبان اول، یورگن شومان را به علت عدم همکاری کشتند و خلبانِ دوم، هواپیما را در موگادیشو به زمین نشاند. در ۱۸ اکتبرِ ۱۹۷۷ ، بعد از ٤٣ روز آدم‌ربایی، مارتین شلیر به ضرب گلوله‌ی آدم‌ربایان از پای درآمد. دو دهه بعد، راف یا «فراکسیونِ ارتشِ سرخ» در ۲۰ آوریلِ ۱۹۹۸ با ارسالِ یک فکسِ هشت‌صفحه‌ای به خبرگزاریِ رویترز اعلامِ انحلال کرد.

خواهد آورد. آن‌چه در این‌جا پرسیده می‌شود بستر هیجانی جمعی‌ای‌ست که در آن همین عقاید شکل می‌گیرند، به عبارت دیگر، پرسش بر سر یکی از مؤلفه‌های اساسی‌ست که در شالوده‌ی توده‌ای هر عقیده به قانون تبدیل می‌شود.

در این عرصه، به‌هیچ‌وجه به نظر نمی‌رسد که پیامد واقعی اعمال «تروریستی» سنخ راف/بریگادهای سرخ از سوی رهبران این جنبش‌ها در نظر گرفته شده باشد. در کل، دو موضع درباره‌ی مسأله‌ی مبارزه‌ی مسلحانه در کانون چپ افراطی اروپایی رویاروی هم قرار می‌گیرند. اولی، نزدیک به موضع راف، که معتقد است پیکارهای اجتماعی کنونی به فراسوی امر ملی و به سوی مقیاس بین‌المللی می‌روند، و خصوصاً آن پیکارهایی که میان امپریالیسمِ آلمانی ـآمریکایی و جهان سومی وجود دارند، مقتضی می‌دانند که استحکامات سرمایه‌داری را به‌وسیله‌ی همه‌ی ابزارهای در دسترس بی‌ثبات کنند، از پیکار مسلحانه‌ی زیرزمینی، و افشای سرشت دروناً فاشیستی رژیم‌های بورژوایِ دموکراتیک‌شان آغاز می‌کنند، و درحالی‌که همراه با توده‌های سرکوب‌شده‌ی جهان سوم در انتظار پیشگامان طبقات کارگر هستند، یک بار دیگر، مشعل قدیمی مبارزه برای انقلاب سوسیالیستی را به دست می‌گیرند. موضع دوم، که می‌تواند با موضع منتسب به گرایش اصطلاحاً «خودانگیخته» مقایسه شود، در فیلم ساخته‌ی هورست ماله به نمایش گذاشته شد، که در آن «تروریست» سابق خودانتقادی‌اش را به تمرین می‌گذارد. این موضع، برعکس، شامل تقبیح‌کردن است، و به‌راستی هم یک‌جور «بدترین نوع سیاست» است که صرفا از اهداف اولیه‌اش روی می‌گرداند.

اما این نظرگاه دوم فوراً گرفتار بازتخصیص سوسیال‌دموکراتیک اومانیستی می‌شود و با محکوم‌کردن همه‌ی اعمال خشونت‌آمیز به نام یک اخلاق به فرجامش می‌رسد؛ اخلاقی که خودش را با اعمال خشونت‌آمیزی حتی بزرگ‌تر که به نام خودش انجام شده‌اند تطبیق می‌دهد. این اخلاق مبلغ این ایده است که تنها ابزار دگرگونی اجتماعی همان‌ها هستند که قانون به تصویب رسانده است.

به نظر می‌رسد هر یک از این دو موضع به شیوه‌ی خاص خودشان معنای راستین فرم‌های جدید کنش زیرزمینی را پنهان می‌کنند؛ فرم‌هایی که در سرتاسر اروپا در حال گسترش‌اند و ظاهراً دارند به یکی از خصایص ویژه‌ی موقعیت سیاسی مسدودشده‌ای که سرشت‌نمای رژیم‌های کاپیتالیستی‌ست بدل می‌شوند.

فیلمی همچون *آلمان پائیزی* به شیوه‌ای اصیل آشکار می‌کند که تعهد احساسی شدید هم‌پیوند با «پدیده‌ی تروریستی» به فرض بنیادی استراتژی‌های سیاسیِ معاصر تبدیل شده است. امروزه چه دوست داشته باشیم چه نه، سیاست از عواطفی جمعی که رسانه‌ها الگومند و منتقل کرده‌اند جدایی‌ناپذیر است، همان رسانه‌ها که نوعی ابزار استیلا/انقیاد را با گذار از طبقات و ملت‌ها برمی‌سازند، و بسیار دشوار است که در کانون‌شان فانتزی‌های دستکاری‌شده را از واقعیات اجتماعی‌اقتصادی جدا کرد.

همه‌ی فرماسیون‌های قدرت، در هر سطحی، ابژه، و/یا عامل این دستکاریِ «ماده‌خامِ» رسانه‌ای هستند. از اینرو وقتی مردان و زنان جوان با کله روانه‌ی جاده‌ی «تروریسم» می‌شوند، این کار را نه صرفاً به خاطر سیستم‌های ایدئولوژیک بل‌که همچنین به منزله‌ی پیشکش‌های قربانی‌گرانه‌ی جنبشی سوبژکتیو که بر همه‌ی سطوح از آن‌ها پیش می‌افتد انجام می‌دهند. اعمال‌شان، احساسات‌شان، «در تماس» با آن کسانی‌ست که این جوانان را در میان خود پذیرفتند، اما همچنین با همه‌ی آن قشرهای مبارزان، آن قشرهای انقلابیون جوان که هیچ فرجامی برای کشمکش‌هایی که برای پانزده سال طول کشید نیافتند. وانگهی، این انفعال «خوک‌ها» انفعال بی‌جربزه‌هایی‌ست که با عقیده‌ی عمومی سازش می-کنند، همان عقیده‌ی عمومی که به‌وسیله‌ی ژست‌های نمایشی و سرخورده‌شان از درون کار می‌کند. آن‌ها در عوض اطلاعات و تصاویری را که رسانه‌ها منتقل/پخش می‌کنند دستکاری می‌کنند و از اعتبار/وجهه‌شان برای همدستی با کسانی که با آن‌ها همراه می‌شوند بهره می‌برند.

از نظر من، نه اصل مبارزه‌ی مسلحانه، نه شیوه‌هایش که بخشی از همه‌ی جنبش‌های انقلابی هستند، بل‌که، در کانون هر موقعیت ویژه، تاثیر واقعی‌اش بر تمامیت مبارزات ضدکاپیتالیستی‌ست که باید به پرسش کشیده شود. آشکارا، نابودی رهبری همچون شلیر هرگز نتوانست عملکرد سیستم را از خط خارج کند. این کار، در عوض، با میسرساختن قدرت همراه با فرصت به‌کارگیری تام‌وتمام تشکیلات پلیسی و توپخانه‌ی رسانه‌ای‌اش، به گرفتارشدن متعاقب میلیون‌ها نفر در میان استثمارشدگان کمک کرد. به عبارت دیگر، درام واقعی آن نیست که کسی کشته شده، بل آن است که این کنش‌ها به شیوه‌ای هدایت و اجرا شدند که به‌سادگی از شر سیستم سرکوبگر بورژوازی، آدمکشی‌های فاشیستی، یا آدم‌ربایی‌های صورت‌گرفته از سوی دارودسته‌های پلیس غیررسمی خلاص نمی‌شوند، و این‌که در شرح نهایی، تنها پیامدشان بازتاب‌دادن مالیخولیایی جمعی بوده که آلمان امروز را هم در چنگ خود دارد. تا آن‌جا که به من مربوط است، چیزی نفرت‌انگیزتر یا فجیع‌تر از این عکس‌های شلیر یا مورو[۱] نمی‌شناسم، با آن پلاکاردهای کوچک بر قفسه‌ی سینه‌شان. هرچند از این داوری امتناع می‌کنم که اعدام‌هایشان موجه بود یا نه ــ یعنی از داوری‌کردن داوری آن‌ها کنار می‌کشم ــ اما نمی‌توانم مدافع این سنخ از عملیات باشم؛ زیرا همین گونه از تصویر است که در سرتاسر رسانه‌ها پیش برده شد، که به احساس مشروعی از رحم برای آن‌هایی که اهداف ترور بودند، و انزجار و اشمئزاز در قبال آن‌ها که طراحانش بودند منجر شد.

کاپیتالیسم فقط ترتیبی داد تا آن استحکاماتی را که راف و بریگادهای سرخ ادعای متزلزل‌کردن‌اش را داشتند استوارتر کند، آن هم تا آن‌جا که ترتیبی داد که اجماعی اکثریتی را توسعه دهد که بر فرامحافظه‌کاری اجتماعی بنا شده بود، یعنی بر محافظت از منافع مسلم و سوءتفسیر نظام‌مندِ هر آنچه در خارج منافع صنفی یا ملی روی می‌دهد. و هر آن‌چه در راه جداسازی/انزوای افراد عمل کند، هر

آن‌چه احساسات‌شان درباره‌ی ناتوانی را تقویت کند، هرآن‌چه باعث شود احساس گناه کنند و به دولت، به کارگزاران جمعی و ملحقات‌شان وابسته باشند ــ که اتحادیه‌ها و احزاب چپگرای سنتی سریعاً دارند به چنین چیزی بدل می‌شوند ــ این اجماع را تغذیه می‌کند. ادعای رسیدن به یک جنبش انقلابی بدون حمله به این پدیده‌های دستکاری توده‌ای پوچ است. هرچند جنگ سری، که قدرت‌های صنعتی در امتداد محور شمال‌ـجنوب مدیریت و رهبری می‌کنند تا جهان سوم را در پشت سر خود نگه دارند، قطعاً مسأله‌ی اصلی است، اما این نباید باعث شود فراموش کنیم که محور شمال ـجنوبِ دیگری وجود دارد که کل سیاره را احاطه می‌کند و همراه آن تقابل‌هایی با یک طبیعتِ همانقدر اساسی انجام می‌شود، تقابلی که قدرت‌های دولت و ملیت‌های سرکوب‌شده، کارگران مهاجر، بیکاران، «حاشیه‌ای‌ها»، «ضمانت‌نشدگان»[۲]، مزدبگیران «استانداردشده»، مردم شهرها و حومه‌ها، زاغه‌ها، گتوها، بیغوله‌ها، را که درگیر تقابل‌های نژادها، جنس‌ها، طبقات، گروه‌های سنی و الخ می‌شوند دربرمی‌گیرد. کاپیتالیسم برای مدیریت این جنگ دیگر، برای تضمین کنترل اجتماعی و ذهنی‌اش بر این جهان میلورز روزمره، نیروهای شگرفی را بسیج می‌کند. نادیده‌گرفتن این نوع تقابل یا دادن اهمیتی ثانوی به آن به معنای محکوم‌کردن همه‌ی دیگر شکل‌های پیکار اجتماعی (که جنبش سنتی کارگران پیش برده) به عجز یا بازتخصیص است. چه دوست داشته باشیم چه نه، در جهان امروز خشونت و رسانه‌ها یک‌دل و یک‌زبان عمل می‌کنند. و وقتی گروهی انقلابی، بازی ارتجاعی‌ترین رسانه، یعنی بازی گناه جمعی را اجرا می‌کند، آن‌گاه مرتکب اشتباه شده است: اشتباه در هدف‌گیری‌اش، اشتباه در روش‌اش، اشتباه در استراتژی‌اش، اشتباه در نظریه‌اش، اشتباه در رویاهایش...

بیان همبستگی کامل با قربانیان سرکوب کاپیتالیستی ــ با همه‌ی قربانیانش ــ به‌هیچ‌وجه مستلزم تبرئه‌ی کج‌روی‌هایی نیست که به نمایش‌های خلاف وجدان و نامعقول هواپیماربایی به مقصد موگادیشو منجر شد، یا سبب محاکمه‌ی آدم‌هایی فرضی شد که در یک زیرزمین بازجویی شدند! بازتولید واهی و احمقانه‌ی الگوی دولتی «عدالت» و سرکوب، استفاده‌ی شورشی از رسانه، فرقه‌گرایی کوته‌فکرانه، آلت دست قراردادن «کسانی که طرفدار یا هواخواه» هستند، مسائل دست دوم به شمار نمی‌آیند. شایستگی فیلمی همچون *آلمان پائیزی* در این است که به ما کمک می‌کند این مشکلات را در تمامیت‌شان ببینیم. فیلم نه تنها نقدی تندوتیز از جامعه‌ی آلمان به دست می‌دهد، بل‌که همچنین بررسی مبارزه‌ی مسلحانه‌ی زیرزمینی را به زعم خودش به راه می‌اندازد. در این مورد آخر، نقدهای آن هنوز بزدلانه و نامتمرکز باقی می‌مانند. دیگر بار، سنگینی آن رویدادها و هراس از بازتخصیص به دست قدرت‌های موجود را احساس می‌کنیم. اما فیلم اکیداً به مسأله‌ی اصلی نزدیک می‌شود که همان دراماتیک‌کردن بیمارگونه‌ای‌ست که رویارویی تماماً پوچ یک قدرت دولتی هیولایی و ماشین‌های سیاسی‌ـنظامی رقت‌انگیز به وجودش آورده است. مؤلفان این فیلم، به رغم فشارها، با وجود خصیصه‌ی

نمایشی یا ترجیحاً تراژیک موقعیت امروز، نه با یک اسلحه‌ی پی۳۸ بل‌که با تکین‌ترین بیان میل، با حق واژه‌ای بی‌لجام شلیک می‌کنند. یک پیش‌شرط ضروری برای هرگونه پیشروی انقلابی مؤثر همین است.

یادداشت‌ها:

[۱] آلدو مورو، رئیسِ حزبِ دموکرات‌مسیحی، توسطِ بریگادهای سرخ ربوده و در ۱۶ مارس ۱۹۷۸ اعدام شد.

[۲] منظور از اصطلاحِ «ضمانت‌گرایی»، همه‌ی پیروزی‌هایی است که از سویِ پیکارهای پرولتاریاییِ سنتی در سطحِ دستمزدها، امنیتِ شغلی، شرایطِ کاری، و خدمات اجتماعی به دست آمده است. بنگرید به: *Autonomia: Post-Political Politics,* op. cit.

سینمای دیوانه

فلیکس گتاری: به نظرم نکته‌ی جالب در مورد این فیلم، *badlands* [۱۹۷۳، ترنس مالیک] این است که داستان یک *عشق دیوانه‌وار*[1] را نشان می‌دهد، دقیقاً همان چیزی که منتقدان ندیدند. فکر می‌کنم این مسأله مردم را عصبی می‌کند. در این فیلم عناصر رنگی وجود دارد، عناصری از رنگ آبی، که واقعا در سراسر فیلم عذاب‌آورند. *badlands* فیلمی‌ست درباره‌ی یک عشق دیوانه‌وار، و مردم از پذیرش این دو بعد درآمیخته‌ی عشق و جنون سر باز می‌زنند. اگر همه‌ی آن قتل‌ها وجود نداشتند، همه‌ی آن چیزهایی که ما را وادار به مقایسه‌ی این فیلم با *بیلی د کید (Billy the Kid)*، *این گروه خشن (The Wild Bunch)*، *بانی و کلاید (Bonnie and Clyde)* و غیره می‌کنند، آن‌وقت این فیلم می‌توانست اثری آوانگارد باشد و خیلی جاها نشان داده نشود. در واقع، داستان فیلم تنها به این خاطر وجود دارد که از سفری شیزوفرنیایی حمایت کند. ما در هر مرحله از سفر بر لبه‌ی جنون هستیم. همین عبور دائم از مرزهاست که ظاهراً بی‌کم‌وکاست به من منتقل شده. آن‌چه منتقدان بر آن تمرکز کردند، به طور خلاصه، این ایده بود که این مرد به واسطه‌ی تقلید از جیمز دین، از تعادل خارج می‌شود. اما امور به‌هیچ‌وجه آن‌طور اتفاق نمی‌افتند. اول از همه باید درک کرد که پسر یا کیت (Kit) هرگز نباید از دختر یا هالی (Holly) جدا انگاشته شود. آن‌ها نوعی سرهم‌بندی دونفره می‌سازند. اگرچه خود هالی کاملاً شیزوفرن نیست اما برخی رفتارهای هالی به شیزو-فرایندِ کیت وابسته است. برعکس، برخی رفتارهای کیت هم به دقایق پرخاشگرانه و بهنجارِ جهان هالی وابسته است. از این‌رو، مطلقا ناممکن

---

1 *amour fou*

است که امر نرمال (بهنجار) و امر پاتولوژیک (آسیب‌شناختی) را در این سرهم‌بندی خاص از هم جدا کرد. پارادوکس فیلم این است که کل اثر حول این ایده بنا شده که کیت واقعا دیوانه نیست. گواهم آن است که او به سوی صندلی الکتریکی می‌رود. و با این‌حال، جنون او، یعنی این واقعیت که او یک تخته‌اش کم است و الخ، پیوسته مورد اشاره قرار می‌گیرد. کاراکتر زن، هالی، در نقش‌اش، مثل یک دخترِ منسجم نشان داده می‌شود. برای نمونه، او (هالی) می‌گوید: « دیگه هیچ‌وقت به خودم اجازه نمی‌دم که مجذوب یک کله‌خر دیگه بشم.» دومین نفی بعد از جنون: عشق. داستان عاشقانه‌ای به ما نشان داده می‌شود که تماماً ورای کلیشه‌هاست، یک‌جور عشق شیزوی غیرمتعارف. برای مثال، وقتی کیت پدر هالی را آرام می‌کند، به او می‌گوید «نگران نباش»، و سیلی کوچکی به او می‌زند که هم عیب‌جویانه و هم قوت‌قلب‌دهنده است. یا باز وقتی آن‌ها برای اولین‌بار شیطنت می‌کنند، کیت وانمود می‌کند که دستش شکسته است، یک عمل شیزوی نمونه‌ای. هالی به کیت می‌گوید: «تو منو دست می‌اندازی، برات مهم نیست چه احساسی دارم» اما بی‌تفاوتی کیت صرفا ظاهری‌ست؛ حس می‌کنیم او از عشق خودش چنان مطمئن است که هرگز به هالی شک نمی‌کند. تنها در پایان فیلم، وقتی هالی سرانجام کیت را ترک می‌کند، آن صحنه‌ی بسیار زیبا وجود دارد که کیت با عصبانیت هالی را تهدید به تیراندازی می‌کند. اما سرانجام، کیت یک قرار ملاقات خیالی با او می‌گذارد که در آن به‌خوبی می‌داند که دیگر هالی را نخواهد دید.

دو شیوه‌ی تامل درباره‌ی جهان شیزو‌ـمیل وجود دارد: سطح مادون شخصی ماشین‌های میل‌ورز ـــ چطور این جهان با نظام‌هایی چون شدت رنگ‌ها، شدت اثرات، و شدت نمودها سازمان می‌یابد ـــ و سطح فراشخصی، در پیوند مستقیم با *سوسیوس*[۱] *(socius)*.

---

۱. سوسیوس عامل فرایندهای تولید اجتماعی و رمزگذاری میل است. در ضد-ادیپ (دلوز و گتاری، ۱۹۷۲)، سوسیوس «ضروری» خوانده شده زیرا تولید‌ـمیل‌ورز، با تولید و بازتولیدِ اجتماعی مجاور و هم‌مرز است و برای آنکه دومی رخ دهد میل باید رمزگذاری و بازرمزگذاری شده باشد، طوری‌که سوژه‌ها بتوانند برای نقش‌ها و کارکردهای اجتماعی‌شان مهیا شوند. سوسیوس زمینه یا میدانِ همین رمزگذاری و بازرمزگذاری است. توجیه منطقی دیگر برای سوسیوس از نقش‌اش در یکپارچه‌سازی و مستحکم‌کردنِ نظم کاپیتالیستی ناشی می‌شود. میل توسطِ سرمایه توأمان توانمند و محدود می‌شود، که این امر آنرا از قیدِ تجسم‌ها یا رمزگذاری‌های پیشین آزاد می‌کند طوری‌که می‌تواند در اختیارِ گسترشِ کاپیتالیستی قرار گیرد؛ اما میل بعد از این رمزگشایی توسطِ سرمایه، منع یا ضبط می‌شود طوریکه می‌تواند مقتضیاتِ بدیعِ تولید کاپیتالیستی را براندازد. [...] زمین مقدم بر ساختِ سوسیوس است؛ زمین وحدتِ ازلی یا زمینه‌ی میل و تولید است. زمین پیش‌شرطِ تولید و در عین حال ابژه میل است. اولین فرم سوسیوس شاملِ قلمروگذاری می‌شود که از سویِ «ماشینِ قلمرودار» تقبل می‌شود که زمین را به بخش‌های معنای اجتماعی تقسیم می‌کند. [...] وقتی قلمروگذاری رخ داد، برای ماشین‌های اجتماعی (هسته‌ی سوسیوس) این امکان به وجود می‌آید که دست به عمل بزنند. ماشین‌های اجتماعی، سیلان‌های قدرت و میل را با رمزگذاری‌کردن ساماندهی می‌کنند. [...] اگر سوسیوس یک کلان‌ماشین باشد، سوختِ این ماشین میل است، هرچند میل با تعبیه‌شدن درون همین ماشین سامان می‌یابد و شکل می‌پذیرد. در جوامع مدرن، ماهیتِ این تعبیه‌ی میل درونِ ماشین‌های عظیمِ اجتماعی به نحو معناداری استحاله یافته است. برای تسهیلِ کارکردِ کاپیتالیسم، سیلان‌ها باید انتزاعی‌تر می‌شدند، زیرا سرمایه به قابلیتِ جانشین‌پذیری متقابل، همگونی، کمیت‌پذیری بی‌وقفه، و مکانیزم‌های مبادله برای عمل‌کردن نیاز دارد. (برای مطالعه بیشتر ر.ک. به فرهنگ اصطلاحاتِ دلوز، آدرین پار، ۲۰۰۵، ۲۵۸-۲۶۰)

من چند عنصر را در این دو فهرست برگزیده‌ام. آن لحظه که کیت به قوطی غـذا در خیابـان ضـربه می‌زند، لحظه‌ای که عاشق است، و لحظه‌ای که به صدف‌های حلزونی گوش می‌دهد و هالی را در حـالی که همچون فرمی سفید پیش می‌آید می‌بیند. همه‌ی این‌ها یک‌جورهـایی «بهنجـار» بـاقی مـی‌ماننـد. امـا لحظه‌ای وجود دارد که او به ماهی شلیک می‌کند، یا به بـالون، یـا بـه لاسـتیک‌هـا شـلیک مـی‌کنـد، همین‌طور مجموعه‌ای از رفتارهای تماما عجیب‌وغریب در مقام مضمون‌ها یا رگه‌هایی کـه مخاطـب در سرتاسر فیلم می‌یابد. عمل‌های آشکارا دیوانه‌وار و دردآوری هـم وجـود دارنـد: وقتـی او پـدر هـالی را می‌کشد و بدنش را در زیرزمین قرار می‌دهد، یک توستر بر می‌دارد که چند بار در فیلم ظاهر می‌شـود؛ وقتی او جسد کاتو (Cato) را در مکان سردی می‌گذارد و در نوعی مارش نظامی بـا ژسـت‌هـای تمامـا ناموزون شروع به چرخیدن و چرخیدن می‌کند؛ و سرانجام، وقتی پیام صوتی ضبط می‌کند و بعد آنرا به آتش می‌کشد.

چند صحنه‌ی شوخ‌طبعی شیزو هم وجود دارد. در لحظه‌ای می‌گوید: «می‌تونستیم بـا گذاشـتن ماشـین جلوی قطار متوقفش کنیم». و بعد آن صحنه‌ی باورنکردنی کـه دو نفـر را کـه تصـادفا بـه منـزل کـاتو می‌آیند حبس می‌کند. دو بار شلیک می‌کند و می‌گوید: «فکر می‌کنـی کشـتم‌شـون؟ نمـی‌خـوام بـدونم». نقطه‌ی اوج دیگر فیلم، به نظر من، وقتی‌ست که کیت با اشاره به صاحب یک ویلا که به همـراه یـک ناشنوا ساکت‌شان کرده، می‌گوید: «این دو تا آدمای خوش‌شانسی بودن». در آن نقطه از فـیلم درمـی‌یـابیم که در واقع او همه‌ی جزئیات را به خاطر می‌آورد، و به هیچ‌وجه گیج یا سردرگم نیست.

دیگر مضمون بسیار مهم ازدست‌دادن اشیاء است. این مضمون در حلقه‌ی تنگ خانواده آغاز می‌شود، و سپس چشم‌اندازی کیهانی به خود می‌گیرد، وقتی برخی اشیاء در یک بـالون بـه سـوی آسـمان شـناور می‌شوند، وقتی او اشیاء دیگری را در زمین دفن می‌کند تا بتوانند چند صد سال دیگر یافتـه شـوند. وقتـی اوضاع برایش ناجور می‌شود، کیت به اشیای دیگری که در یک چمدان نگه داشته بود نگاه می‌کند و به کسی می‌گوید: «می‌تـونی برشـون داری». او یـک کتـاب کودکـان را نگـه مـی‌دارد. در پایـان فـیلم، او خودکارش، مدادش و غیره را می‌بخشد. این رفتار چیزی همچون یک عالم بسط‌یابنده است که به همـه سو می‌رود و واقعا یک پدیده‌ی شیزو است. تمام مختصات، تمـام ارزش‌هـا، همـه‌جـا منفجـر و پخـش شده‌اند. این امر با آتشی آغاز می‌شود که به‌خوبی مانند نوعی ژوئی‌سانس شیزو است، همچـون میـل بـه نابودی.

حالا اجازه دهید چند مثال در حوزه‌ای که آنرا سطح مافوق فردی نامیده‌ام ذکر کنیم، یعنی در پیوند مستقیم با *سوسیوس*. برای مثال، کاراکترها تاملاتی از این قسم دارند: «مـی‌دونـی، مـا مـوج‌هـایی بـه راه انداختیم، دو تایی با همدیگه» در نتیجه، روشن است که آن‌چه آن‌ها هدف گرفته‌اند حماقت جامعـه و حماقت پلیس است. آن‌چه هدف گرفته‌اند سرتاسر بعد جیمزدین‌گونه و تمـام بعـد پارانوئیـد اسـت. او

همه‌جور یاوه درباره‌ی شکارچیان، جایزه‌بگیرها، کمونیست‌ها، بمب اتم و... را روی ما خالی مـی‌کنـد. وضعیت همین‌گونه است وقتی چادر می‌زند، مثل کسی در ویتنام، و وقتی در ضبط صوت حرف می‌زنـد: اینکه آدم باید پیرو بزرگان باشد، و غیره. کاملا واکنشی...

لیبراسیون: *شما می‌گویید «او شیزو است»، و از طرفی باز می‌گویید «او واکنشی‌ست».*

گتاری: شیزو یا پارانوئید، کم اهمیت است؛ همین‌که او به حوزه دلالت‌هـای مسـلط وارد مـی‌شـود واکنشی‌ست. در سطح شدت‌ها، جایی‌که نمی‌دانی آیا مرد، زن، گیاه، یا چه هستی، مستقیما در نسبت‌های میل قرار داری، نسبت‌های عاشقانه با هالی. دیگر نمی‌دانی کی به کی‌ست یا هرکس کیست یا چه کسـی با چه کسی دارد صحبت می‌کند. همه چیز یک بافت به‌هم‌پیوسته مـی‌شـود ـــ چشـم‌هـا، ماشـین‌هـا، ژست‌ها. در سطح پیوندهای غیردلالت‌گر، که از جهان روزمره می‌گریزد، چیزی را تشخیص مـی‌دهـیم، به خودمان می‌گوییم: «اینجا چیز خنده‌داری هست؛ آره، خب، من اونـو ندیـدم.» و بعـد مـی‌رود سـراغ چیزهای دیگر. در سطحی که دلالت‌ها صلب می‌شوند ــ «من یه پلیسم؛ من یه مردم؛ تـو یـه زنـی، پـس رانندگی با تو نیست؛ تو یه پلیسی، پس تو روت بهت شلیک می‌کنم؛ تو یه جایزه‌بگیری، پـس از پشـت بهت شلیک می‌کنم» ــ این‌ها جداول دوستونه‌ای هستند که به درد طبقـه‌بنـدی همـه مـردم و نقـش‌هـا می‌خورند. در این لحظه او به‌تمامی واکنشی‌ست. او همه‌ی زندگی‌اش را در تقارن کامـل بـا پـدر دختـر سازمان‌دهی می‌کند؛ او همان‌قدر حرامزاده است که پدر دختر یا پلیس. شیزو فردی‌ست که می‌توانـد در تماس مستقیم با ضمیر ناآگاه در حوزه‌ی اجتماعی باشد، اما همچنین کسی‌ست که می‌توانـد بـه شـیوه‌ای پارانوئید عمل کند، او در ملاء عام حماقت پلیس را تشخیص می‌دهد: «شـما خیلـی مغروریـد کـه منـو دستگیر کردین، فکر می‌کنین قهرمانین.» او سریعا اینرا می‌فهمد. او ضمیر ناآگاه دیگران است. او جامعه آمریکایی را رمززدایی می‌کند. چراکه در واقعیت خودش را به‌هیچ‌وجه به جای جمیز دین نمی‌انگـارد. در واقع، این پلیس است که...

لیبراسیون: *بله، او دو دفعه با جیمز دین مقایسه می‌شود. دختر در ابتدای فیلم می‌گوید: «ازش خوشم اومد چون منو یاد جیمز دین انداخت»، و پلیس‌ها در انتهای فـیلم، بعـد از ایـن‌کـه دسـتگیرش کردنـد، می‌گویند: «تو شبیه جیمز دین هستی.»*

گتاری: بله، خاطرم نیست قهرمان مورد علاقه‌ی کیت چه کسی بود.

لیبراسیون: *او می‌خواهد Nat King Cole (خواننده و پیانیست معروف موسیقی جـز) باشـد. کسـی که به‌هیچ‌وجه مثل جیمز دین نیست.*

گتاری: او می‌خواهد آواز بخواند. این دنیای آدم‌های تبلوریافته است. آن‌ها مثل سـتارگان تلویزیـون شکلک و ادا در می‌آورند. اما همین‌که پا را از آن سطح فراتر می‌گذارید، آن‌گـاه آن دنیـا یـک جهـان دریایی یا هوایی‌ست، جهانی از شدت‌ها. به آن‌جا پا گذاشته می‌شود چون هوا خالص‌تر است؛ جهـانی از

ماسه است، رنگ‌هاست، نوازش‌هاست. آن‌ها (منتقدان) می‌گویند او مثل یک حیوان با دختر رفتار می‌کند. این اشتباه است. این یک داستان عاشقانه‌ی مطلقا شگفت‌انگیز است.

لیبراسیون: *وجه دیگری از فیلم هست که باید درباره‌اش حرف بزنیم، وجه سیاسی. پلیس جوانی که دستگیرش می‌کند درست مثل او رفتار می‌کند.*

گتاری: دقیقا. مامور پلیس دستگیرش می‌کند، بعد به او تیراندازی می‌کند، فقط از روی خباثت برای اینکه او را بترساند به سمتش شلیک می‌کند.

لیبراسیون: *این همان نوع حماقت است. در لحظه‌ای مشخص، جامعه کاملا دیوانه می‌شود. چون آن‌ها دارند سگ‌دو می‌زنند، کلانترها بچه‌ها را به مدرسه همراهی می‌کنند؛ سربازها مقابل بانک مرکزی نگهبانی می‌دهند چون شایعاتی پخش شده که به آن‌جا حمله خواهد شد. هالی می‌گوید: «انگار ما روسی باشیم.» این نقدی بر جامعه‌ی آمریکایی‌ست.*

گتاری: در *شب مردگان زنده* (*Night of the living dead*) همین پدیده توده‌ای وجود داشت. آمریکایی‌های خوب همگی با اسلحه‌هایشان بیرون می‌روند و آخر سر به مردک بیچاره‌ی سیاهی که کاری به کسی یا چیزی ندارد شلیک می‌کنند.

لیبراسیون: *در آغاز فیلم مخاطب مجبور نیست این پسر را دیوانه ببیند.*

گتاری: او در آغاز فیلم هم به اندازه‌ی پایان فیلم دیوانه است، یا در همه‌ی لحظات دیوانه است، مسأله فقط شیوه‌ی نگاه شما به اوست. عشق *دیوانه‌وار* جنون بی‌چون‌وچراست. او می‌گوید: «من، من می‌تونم هر دختری رو زمین بزنم، هیچ مشکلی در این کار ندارم، اما تو یه چیز دیگه‌ای»؛ یا می‌گوید: «از این‌ها گذشته، کردن، کردن، کی اهمیت میده به حال‌کردن؟ آره، آره، کردن هم خیلی خوب بود.» او به داستان‌های حال‌کردن هیچ وقعی نمی‌گذارد. نه، این فیلم واقعا داستان یک عشق عظیم است. عشقی که صاف میان مردم می‌رود. می‌پرسید پدری که پشت سر گذاشتند چه؟ خب بله، اما او به پدر شلیک کرد. خیلی بد شد، پدر نباید آن‌جا می‌بود!

لیبراسیون: *این‌طوری نبود، شما دارید کمی در داستان دست می‌برید. در ابتدا این مرد بهنجار است.*

گتاری: اصلا بهنجار نیست.

لیبراسیون: *او یک ولگرد بیچاره است، یک آشغال‌جمع‌کن، او از این شغل احساس غرور نمی‌کند. به علاوه، وقتی دختر از او می‌پرسد که چه کار می‌کند، می‌گوید: «می‌ترسم صبح‌ها زود پا شم، پس رفتگری می‌کنم»، و بعد از آن، از کار رفتگری‌اش اخراج می‌شود و در مزرعه مشغول کار می‌شود. او همان اولین شغلی را که بنگاه کاریابی به او پیشنهاد می‌دهد می‌پذیرد؛ او از آن دسته آدم‌هایی‌ست که هر چه بدهند می‌گیرد، او به‌هیچ‌وجه از آن نوع یاغی و سرکش نیست. او با دختر بیرون می‌رود و پدر دختر نمی‌خواهد که او با دخترش بیرون برود چون به نظرش دختر نباید با مردی از این طبقه‌ی*

اجتماعی بیرون برود. جامعه در این وهله از فیلم پیشاپیش به اشتباه در افتاده است. پدر او را از دیدن دختر منع می‌کند. آن‌ها به هر حال همدیگر را می‌بینند. بعد پدر سگ دختر را می‌کشد تا او را تنبیه کند. این نخستین کنش جنون‌آمیز در فیلم است. این پدر است که مرتکب این عمل می‌شود. به همین دلیل است که پسر علیه او وارد عمل می‌شود. پس عمل او این است که به دیدن پدر دختر می‌رود و به او می‌گوید: «جناب، من احترام زیادی برای دخترتون قائلم. نمی‌دونم چرا اجازه نمی‌دین ببینمش، و اگه یه روز دیگه نخواد منو ببینه ولش می‌کنم بره، بهتون قول میدم، و از این داستانا.» و پدر به او می‌گوید که مزاحم نشود. بعد، در آن مرحله، او می‌رود دختر را ببیند. کسی خانه نیست، او وارد خانه می‌شود، اما واقعا شانسکی...

گتاری: نه، ابدا. او می‌گوید: «حساب همه‌چیزو کردم.»

لیبراسیون: *او فکر می‌کند دختر آن‌جاست.*

گتاری: او مسلح است، و می‌گوید «حساب همه‌چیزو کردم.» این گفته نوعی ماشین جهنمی را به راه می‌اندازد. ماشینی که خود او زندانی‌اش است. گند کار بالا می‌آید، اما او از پیش حساب کرده که ممکن است گند کار بالا بزند، به خاطر پذیرفتن خطر ورود به خانه دختر، بستن بار و بندیل و ترک خانه و شهر و همه‌ی کارهای دیگر...

لیبراسیون: *همه‌ی آن‌ها در این فیلم اسلحه دارند. همین‌جاست که من واقعا چیزی درباره‌ی جنون آمریکایی دیدم. حتی یک مرد نیست که مسلح نباشد. اگر او پدر را می‌کشد، این اقدام یک دفاع از خود است، چون پدر به او می‌گوید: «تو وارد خونه‌ام شدی، به خاطر سرقت مسلحانه تحویل پلیس می‌دمت». محکومیت این جرم بیست سال است؛ او مجبور است پدر را بکشد.*

گتاری: متاسفم، با شما موافق نیستم. بیایید دقیق باشیم. او همان‌قدر در آغاز فیلم دیوانه است که در پایان فیلم، نه کمتر نه بیشتر. جنون مقارن است با سفر شیزو، با عشق *دیوانه‌وار*. از لحظه‌ای که او دختر را می‌بیند یک ماشین عشق *دیوانه‌وار* به راه می‌افتد. او ترتیبی می‌دهد که از کارش اخراج شود. او می‌خواهد دختر را دوباره ببیند، اما چون دختر می‌گوید «من با آشغال‌جمع‌کن‌ها نمی‌پرم»، او با یک کار مناسب بر می‌گردد.

لیبراسیون: *او پیشرفت نمی‌کند. سر کار می‌رود و رئیسش به او می‌گوید، «تو اخراجی!»*

گتاری: بله، اما متوجه هستید که اگر چارچوب کلی، رفتارهای مربوط به وحشت، رنج یا جنونِ نمونه‌وار را آزاد کند، همه‌اش یک چیز است [فرقی نمی‌کند]. این شیوه‌ای‌ست که در آن معلوم می‌شود چه چیزی از پیش، از همان آغاز عیان است. به یاد بیاورید که او در آغاز چگونه رفتار می‌کند: «تو کفش می‌خوای؟ یه دلار! می‌خوای لاشه‌ی سگ بخوری؟ یه سیگار بهم می‌دی؟» او این را به مردی می‌گوید که زباله جمع می‌کند. آیا همه‌ی این‌ها هیچ نیستند؟ آیا همه‌ی این‌ها بهنجار است؟ همه‌ی این‌ها

سرانجامی ندارد. به یاد آورید، او ناگهان کار را ول می‌کند: «اوه، تف. کار واسه امروز کافیه»، و الی آخر. اگر با دقت نگاه کنیم، او همه‌وقت دیوانه است. و هالی قطعا اینرا می‌داند. هالی پیش از این‌که قبول کند با او برود، به خودش می‌گوید: «دوستش دارم، اما کاملا دیوونه‌س! جوری که با من رفتار می‌کنه عجیبه.»

لیبراسیون: *بله، هالی اغلب اینرا می‌گوید. او اینرا به پسر پولدار می‌گوید؛ او اینرا به دختری می‌گوید که کیت دارد می‌کشد...*

گتاری: در آغاز، این‌ها عواقبی ندارند و بی‌اهمیت‌اند چون هیچ کس او را اذیت نمی‌کند. وقتی شهوت و سرکوب پیش می‌آیند، فاجعه‌ای در کار است، انگار او در یک تیمارستان بوده است. کسی را در نظر بگیرید که کمی دیوانه است، چه خودتان چه من، این آدم را در یک تیمارستان قرار می‌دهید، و بعد او کاملا دیوانه می‌شود!

لیبراسیون: *نوعی از جامعه به ما نشان داده می‌شود که این آدم را تماما دیوانه می‌کند. او خودش دیوانه است و جامعه را هم دیوانه می‌کند، و در عین حال، او یک پلیس عالی‌ست، او به نظم مستقر احترام می‌گذارد.*

گتاری: این‌جا، در این مورد، متاسفام، باید از یک سوءتعبیر عمده احتراز کنیم. یک پارانویید لزوما واکنشی نیست.

لیبراسیون: *چرا یک پارانویید* واکنشی *نیست؟*

گتاری: چون می‌توان گفت کسی که با شما درباره‌ی هیتلر، ژاندارک، یا هر کسی شروع به صحبت می‌کند، عناصر نشانه‌ای را در حوزه‌ی اجتماعی وام می‌گیرد. او بیشتر از بچه‌ای که می‌گوید: «من کله برادر کوچیکمو می‌کَنَم» یا «مادرمو می‌کشم» واکنشی نیست یا بیشتر از کسی که هر کاری می‌کند تا شما را به ستوه آورد. نمی‌توان گفت او واکنشی‌ست. لیبیدوی پارانویایی آنقدر در عناصر مولکولی‌اش با لیبیدوی شیزویی در هم تنیده است که تقسیم آدم‌ها به خوب یا بد، واکنشی یا پیش‌رو هیچ معنایی ندارد. بچه‌محل‌هایی که صلیب شکسته‌ی هیتلری را بر شانه‌های‌شان می‌چسبانند فاشیست نیستند؛ فاشیست‌ها سوپرماتیست‌های سفید هستند، آن‌ها ارگانیسم‌ها را ساختارمند می‌کنند. این یک واقعیت است که بازنمایی‌های *سوسیوس*، بازنمایی‌های واکنشی، هم در بچه‌محل‌ها و هم در سوپرماتیست‌ها حمل می‌شوند. شما عناصر ضمیر ناآگاه و واکنشی *سوسیوس* را در رویاهایتان می‌یابید. گاهی رویاهای منزجرکننده هم دارید. به دنبال گندیده‌ترین چیز در *سوسیوس* می‌روید، اما چیزی که انتخاب می‌کنید زنجیره‌هایی نشانه‌ای هستند که با همدیگر خارج را یک‌جا گرد می‌آورند. این بدان معنا نیست که شما یک فاشیست هستید یا این‌که رویا فاشیستی‌ست، این هیچ چیزی را ثابت نمی‌کند.

لیبراسیون: *این جنون آن‌ها است، خصوصاً وقتی تحت فشار قرار می‌گیرند. پدر هالی نمرده است و دختر می‌گوید: «بذار دکترو خبر کنم». بعد کیت می‌گوید: «نه فراموشش کن.» دختر می‌گوید: «من بهشون می‌گم چه اتفاقی افتاده» ــ هالی بی‌شک اشاره دارد به این‌که اگر کسی بگوید چه اتفاقی افتاده هیچ مشکلی پیش نخواهد آمد، چون به گمان هالی وقتی دیگران به شیوه‌ای پی ببرند که این اتفاقات افتادند خواهند فهمید که کیت گناهکار نیست. اما کیت پاسخ می‌دهد: «این کافی نیست»، یعنی، در هر حال کسی باورشان نخواهد کرد. ما با سیستم طرف‌ایم؛ و این سیستم با تعبیرهای تو چندان همخوان نیست.*

گتاری: بله، اما از اول حواسم بود که بگویم...

لیبراسیون: *...که داستان در فیلم فقط برای این وجود دارد که شما را مهیای پذیرش باقی چیزها کند...*

گتاری: ...به این خاطر که چیزی وجود دارد که با هیچ چیز جفت‌وجور نمی‌شود. از این‌ها گذشته، کیت آدمی‌ست که به‌خوبی بر خودش مسلط است. در شرایط مختلف نشان می‌دهد یک سازمان‌دهنده‌ی عالی‌ست. او در صحنه‌ی اولین قتل ــ که مربوط به پدر است ــ دست‌پاچه می‌شود، چون نقشه کشیده بود که با دختر آن‌جا را ترک کند. یک اسلحه برداشته بود، اما پیش‌بینی نمی‌کرد که اوضاع آن‌جور از کار در بیاید. اما او بعدا امور را به‌دقت مورد بررسی قرار داد. همیشه یک خرده بداهه‌پردازی وجود دارد، اما به اندازه‌ای که ضرورت دارد، هیچ چیز به شانس وانهاده نمی‌شود. این‌جاست که به نظرم فیلم مغشوش می‌شود. طوری که این کاراکتر تعریف شده، هیچ معلوم نیست که تیراندازی به آدم‌های دوروبر را این‌طور به طرزی نظام‌مند انجام دهد. با این‌حال دفعه‌ی دوم با کاتو قابل فهم است، چون از این‌که کاتو به او انگ می‌زند (داستان سکه‌های طلا که در زمین‌ها مدفون شدند و غیره) منزجر می‌شود. او بدجور عصبانی‌ست، و درست همان‌طور که در مورد پدر هالی پیش آمد گلوله‌ای شلیک می‌کند. او از همه‌ی این مزخرفات به خشم می‌آید. واقعا به نظر می‌رسد قتل‌های دیگر به نحوی تحمیلی به داستان فیلم زورچپان شدند.

لیبراسیون: *شما نمی‌گویید این فیلمی درباره‌ی یک شیزو است، می‌گویید این یک فیلم شیزو است.*

گتاری: این فیلمی شیزو است. فکر می‌کنم منتقدان تاب تحمل چیزهایی چون این را نداشته باشند. آن‌ها مجبورند فیلم را در یک طبقه‌بندی بگنجانند.

لیبراسیون: *مصاحبه‌ای با خود مولف اثر وجود دارد.*

گتاری: مصاحبه؟ کجا؟

لیبراسیون: *همین‌جا، در مجله* پازتیو*، فکر نمی‌کنم که او حتی یک بار هم به واژه‌ی «شیزو» اشاره کند.*

گتاری: آیا جمله‌ای وجود ندارد که او بگوید این آدم دیوانه است؟ خودش اینرا نفهمیده؟

لیبراسیون: *فکر نکنم. او می‌گوید: «من به او و دختر به عنوان گونه‌ای از کودکان فکر می‌کردم که می‌توانید در افسانه‌های پریان پیدا کنید؛ نمونه‌هایش را در* **هاکلبری‌فین**، **خانواده‌ی رابینسون**، *و* **جزیره گنج** *می‌توانید ببینید. آن‌ها در طبیعت گم شده‌اند، آن‌ها تنها می‌دانند که چطور به آن‌چه درون‌شان است واکنش نشان دهند. آن‌ها با جهان خارج ارتباط نمی‌گیرند، نمی‌فهمند دیگران چه حسی دارند. که این بدان معنا نیست که هیچ حس و حالی ندارند، یا غیرحساس‌اند.»*

گتاری: بله، این واقعا احمقانه است، وحشتناک است. (گتاری *پازتیو* را برمی‌دارد و نگاهی گذرا به آن می‌اندازد. و می‌گوید:) این مصاحبه واقعا حال‌به‌هم‌زن است. تف! دارم بالا می‌آورم!

پروژه‌ی یک فیلم توسط کافکا

مقدمه‌ی گری گنوسکو

بازرس: همه‌ی کسانی که امروز این‌جا هستند باید به خاطر بسپارند که ما در این مراسم جمع شدیم تا از خلال کافکا، توسط کافکا، با کافکا به چیزی که کافکا می‌نامیم نزدیک شویم.
سه: اصلا کافکا یعنی چه. (او [she] رویاگون حرف می‌زند)
دو: کافکا؟ یکی گفت کافکا... کافکا؟ (فریادی ناگهانی.)
سه: کافکا چیست؟
بازرس: (به سمت **سه** پیش می‌رود، با چاقو تهدیدش می‌کند). ما به نزاعی علیه احتمالات فهم‌ناپذیر پیوستیم. باید همگی وارد مراسم شویم. (شِین ۱۹۷۵: ۲۳)

گتاری فکر می‌کرد «مجموعه‌آثار» کافکا بعد از مرگش به‌اشتباه به‌عنوان «مجموعه‌ای از نوشته‌ها» و یک «اثر» سر هم شده بود. در عوض، گتاری آنرا آکنده از نقص، چندپارگی، و گرایشات اقلیتی یافت: قلمروزدایی‌ها، شدن‌های غیرادیپی، سرهم‌بندی‌های جمعی بیان که گزاره‌های سوژه‌ها را سست کرده‌اند و ماشین‌هایی ادبی از همه‌ی انواع: نامه‌های ریزومی، داستان‌هایی درباره‌ی شدن‌های حیوانی، رمان‌های ناتمام و تمام‌نشدنی. کم‌وکاستی‌ها در فرمال‌سازی، نوشتار را با شدن پیوند می‌دهد و دیدن خطوط تراگذرنده‌ی تکین را که با زبان و ادبیات تلاقی دارند ممکن می‌کند، اما همچنین از این‌ها هم در می‌گذرد و در راستای شدت‌ها با نهادها، پیشه‌ها و جنبش‌های اجتماعی تصادم می‌کند.

البته «کتاب کافکا»ی نوشته شده با همکاری دلوز (۱۹۸۶) هم وجود دارد، اما همه‌اش این نیست، حتی اگر همین اثر باید برای هر دوی آن‌ها کافی باشد. یادداشت‌های بسیاری برای پروژه‌های منتشرنشده‌ی گتاری وجود دارد که این ترجمه از دل آن‌ها خلق شده است. گتاری مجذوب رویاهای کافکا بود؛ او آن‌ها را جمع‌آوری و شماره‌گذاری کرد (در *Soixante-cinq rêves de Franz Kafka*، ۲۰۰۷)، و در موردشان گفته بود که آن‌ها «با

گوناگون‌ترین و دیگرگون‌ترین ابزارهای نشانه‌ای دست‌وپنجه نرم می‌کنند: رویاهایی درباره‌ی تئاتر، رقص، سینما، موسیقی، فرم‌های پلاستیک، و دیگر بار، قطعا، درباره‌ی نوشتن!» (گتاری ۲۰۰۷: ۲۹). به‌علاوه، این رویاها «شاخص‌های ماشینی گشوده»‌ای هستند که کافکا و گتاری یا همان ماشین‌های ادبی و شیزوکاوی را به هم وصل می‌کنند، و به این معنا گشوده می‌شوند که «چطور چنین و چنان زنجیره‌های نشانه‌ای یا رفتاری را بارور کرده یا درهم‌شکسته‌اند» (گتاری ۲۰۰۶: ۴۰۵). یک تفسیر رویای ماشینی، خط قلمروزداینده و یاوه‌ی ناجورش، عیب‌ونقص‌هایش، بی‌رحمی‌اش، و جریان‌های بریده‌گویانه‌ی ذره‌نشانه‌ها را دنبال می‌کند. اما آن سرهم‌بندی جمعی که کافکای گتاری‌ست «اولین» بیمار «شیزو»‌ی او را نیز در بر می‌گیرد که قصر را از روی آن کپی‌برداری کرده‌است، همین‌طور ضبط صوتی را در بر می‌گیرد که گتاری برای پخش دوباره‌ی جلسات استفاده کرده بود چون این بیمار دوست داشت به صدای خودش گوش بدهد (گتاری ۲۰۰۶: ۱۴۶). و آن‌گاه دهه‌ها بعد از آن اینترنت ظهور کرد، و بالقوگی کافکایش حالا دارد تلوتلو می‌خورد؛ گتاری اظهار می‌کند چه میانجی‌ای بهتر از آن کسی وجود دارد که دو یا سه مشتاق را به وسیله‌ی صفحه‌کلید و صفحه‌نمایش به ارتباط بر سر رویای کافکا قادر می‌سازد (گتاری ۱۹۸۵: ۱۱). زنجیره‌ی فرایندمحور شیزو: گتاری، آر.اِی. (بیمار)، کافکا، مجلات، نوشتن، کپی‌کردن، ضبط‌صوت، ایمیل...

فرانسوا دوسه گتاری دیگری را به یاد ما می‌آورد: یک نمایشگاه‌گردانِ مبتکر نمایش‌های چندرسانه‌ای، و یک «رخداد کافکا» به مناسبت صدمین سالگرد تولدش، که در تابستان و پاییز ۱۹۸۴ در مرکز پمپیدو در پاریس برگزار شد (دوسه ۲۰۰۷: ۲۹۴). رخداد کافکا: متن‌های رویا، تئاتر رویا به‌لطفِ فیلیپ آدرین، سمینارها، سینمای رویا (ساخته‌ی فرانسوا پین). شاید بدون هیچ اغراقی بتوان گفت گتاری کار بر روی کافکا را که بالاتر از همه مولف مورد علاقه‌اش بود هرگز متوقف نکرد (گتاری ۲۰۰۶: ۱۴۶). او حتی می‌خواست این نمایشگاه را به ژاپن ببرد.

در این‌جا امر نشانه‌ایِ مورد بحث سینماست. گتاری، به نسبت موجود بین کافکا و شُدنِ اقلیتی در راه‌حلی ادبی، سینما را اضافه می‌کند. سینمای مینور برای گتاری، مینورشدن‌ها (یا غنی‌سازی‌های عملی میل شیزو) را در توده‌ها تسریع می‌کند، تنها نوعی از مردم که او می‌خواست با *Le Siècle de Kafka* به آن برسد. و مینورشدن به معنای در یک اقلیت بودن یا بازنمودی از یک اقلیت بودن، یا حتی کسب صوری مشخصه‌ها یا پایگاه یک اقلیت از خلال قِسمی وابستگی نیست. مسأله نه در مورد محاکات یا عضویت بل در این مورد است که چطور شدن‌هایی را تولید کنیم که بتوانند یک مردم را فرابخوانند که سینما با آن‌ها پیوند بگیرد. در این‌جا مشکل نظری بنیادی در کانون همان چیزی نهفته که به معنای فراخواندن یک مردم جدید بدون سیاست غایت‌شناختی یا مسیحاباورانه است. ونه کمتر از این در تلویزیون! آنچه گتاری اندیشید نیاز به انجام‌اش دارد، ساختن فیلمی بود که بخشی از بودجه‌اش را از طریق تولید شوهای تلویزیونی میافت، شوهایی که احتمالاً در «سری‌های فرهنگی» به اوج می‌رسیدند. تلویزیون مدیومِ انتخابی گتاری در جستجویش برای یک عامه‌ی بالقوه بود، عامه‌ای هنوز در راه، که او با آن سعی کرد تا از طریق شدن‌های کافکای مینور، با حساسیت‌هایی دست‌وپنجه نرم کند که هنوز، نه کاملاً، در مدل‌سازی‌های هنجارگذار مسلط گرفتار هستند. خلاصه، یک سرهم‌بندیِ کافکای غیرادیپی و ضدآکسیوماتیک؛ کافکایی که با ویراستارها و مترجم‌ها انسداد نیافته؛ یک کافکای مولکولی فراسوی بازنمایی (نه «درباره»‌ی کافکا بلکه «توسط» کافکا از خلال گروه تولید گتاری)؛ کافکای مستقل بر تماس در سرتاسر چینه‌های موجود اثر می‌گذارد، با جریان‌های مادی واقعی می‌آمیزد، در بازنمایی‌های بی‌روح مداخله می‌کند و در مقابل‌اش مقاومت می‌ورزد، مسیرهای پرواز تکین‌سازی را غنی می‌سازد، آن‌هم درست در قلب تکرار (یعنی، «آستانه‌ی قلمروزدایی» در «بوم‌های» هم‌صحبت تیتورلی در محاکمه؛ گتاری ۱۹۸۴: ۲۵۸؛ کافکا ۱۹۶۸: ۱۶۳ را ببینید.)

گتاری باور داشت که کافکا هیچ کمتر از آیندگان نبود، بل علاوه بر این معنای مردمی در راه را از زمانه‌ی خویش فرا خوانده بود: «کافکا آن‌طور که برخی گفته‌اند نیست، نویسنده‌ای قرن نوزدهمی در بند تضادهای

خانوادگی. کافکا نویسنده‌ای قرن بیست‌ویکمی‌ست که اولیه‌ترین مراحل مسأله‌ای را توصیف می‌کند که دلالت‌های ضمنی‌اش را امروزه آشکارا تازه داریم می‌فهمیم» (گتاری ۱۹۸۴: ۲۵۹). کافکا در مقام یک دیوان‌سالار علیه ارضائات منحرف دیوان‌سالاری به ستیز پرداخت؛ یعنی علیه میکروفاشیزم‌های دیوان‌سالاری که قدرت را در فرم‌ها، روال‌ها، پروتوکل‌ها، و سلسله‌مراتب‌های ایستایی به دام می‌اندازند که کسانی که با آنها مواجه می‌شوند را از خودبیگانه می‌سازند.

اما گتاری اصرار دارد که نسبت کافکا با دیوان‌سالاری بد فهمیده شده است. بصیرت او نه محزون و غمگین، بل پر از شوخ‌طبعی و بینش درباره‌ی انحرافات دیوان‌سالاری است. در واقع، این نظرگاه یادآور اظهار نظری در هزار فلات است:

> کافکا به این دلیل بزرگترین نظریه‌پرداز دیوان‌سالاری است که نشان داد چطور... حائل‌های بین ادارات از این‌که «یک خط مقسم مشخص» باشند دست می‌کشند و در یک میانجی مولکولی شناور می‌شوند که آن‌ها را در خود حل می‌کند و در عین‌حال باعث می‌شود مدیر اداره خرده‌فیگورهایی را که محال است بازشناسی یا شناسایی شوند تکثیر کند، و تنها وقتی تشخیص‌پذیر می‌شوند که مرکزیت‌پذیر باشند. (دلوز و گتاری، ۱۹۸۷: ۲۱۴)

اختلاطِ منحرفانه‌ی ارتباط تراگذرنده بین اتاقک‌ها، کارگاه‌ها، محفظه‌های یکدست، همراه با رئیس بر کنج بلند اداره، و آرم شرکت در صدر مرکز صفحه همان سرهم‌بندی کافکاست. «ماشین بزرگ پارانوئید» و «ماشین کوچک شیزو» در سرهم‌بندی یکسانی هستند (دلوز و گتاری، ۱۹۸۷: ۳۴).

گتاری با یاشا دیوید[1] روی نمایشگاه کافکا کار کرد. او اینجاوآنجا از این همکاری یاد کرده است، گاهی به‌منزله‌ی پروژه‌ای مشترک به آن اشاره می‌کند، در اوقات دیگر اشاره دارد به این‌که وی ادامه‌ی پروژه را به دیوید «سپرده» است (گتاری، ۱۹۹۶: ۲۳۵؛ گتاری ۱۹۸۴: ۱). داستان هر چه باشد، گتاری همچنین در هر لحظه به مسأله‌ای توجه دارد که از دیوان‌سالاری هنرها در مرکز پمپیدو تجربه کرد: «آن‌ها که در مرکز پمپیدو مسئول بودند در چند وهله انجام آن کار را با مشکل مواجه کردند، طوری که فکر کردیم از انجام پروژه صرف نظر کنیم» (گتاری، ۱۹۹۶: ۲۳۵). در نتیجه، گتاری به شیوه‌ای بسیار کافکایی در سازماندهی بزرگداشت‌های صدسالگی کافکا به یک ماشین دیوان‌سالار متصل /پلاگ می‌شود.

پروژه برای فیلمی از کافکا؟ بله، تاکید گتاری به نحو فریبنده‌ای ساده است. عواطفی که کافکا با آن‌ها نوشت می‌توانند در فیلم ساخته‌شده برای تلویزیون، زنده باشند زیرا مستقل‌اند و مولف‌شان را نجات می‌دهند، و برای «شدن‌های ناانسانیِ» خوانندگان آینده دسترس‌پذیر باقی می‌مانند: «هنرمندان، ارائه‌دهندگان عواطف، ابداع‌کنندگان و آفرینندگانِ عواطف‌اند. آنها نه تنها آن عواطف را در آثارشان می‌آفرینند، بل‌که آن عواطف را به ما می‌بخشند و موجب می‌شوند همراه با آن عواطف به شدن درافتیم» (دلوز وگتاری ۱۹۹۴: ۱۷۳، ۱۷۵).

سرانجام اینکه، تاکنون به قدر کافی دشوار بوده که به گتاری به‌عنوان یک نظریه‌پرداز فیلم فکر کنیم (گنسکو، ۲۰۰۹) چه رسد در قامت یک فیلمساز. احتمالا بیشترین اهمیت این خلاصه‌ی چندپاره، که تنها گواهی نیست که در اختیار داریم، به خاطر نقشی است که می‌تواند در کمک به خوانندگان گتاری برای غلبه بر مشکلات موجود، فکرکردن به سینمای مینور، و پیوستن به سرهم‌بندی کافکا ایفا کند.

1 . Yasha David

ارجاعات

Deleuze, Gilles and Félix Guattari (1986) *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University ofMinnesota Press.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari (1994) *What is Philosophy?*, trans. Graham Burchell and Hugh Tomlinson, New York: Columbia University Press.

Dosse, François (2007) *Gilles Deleuze and Félix Guattari: Biographie croisée*, Paris: Le Découverte.

Genosko, Gary (2009) 'Minor Cinema', in *Félix Guattari: A Critical Introduction*, London: Pluto Books, pp. 134–57.

Guattari, Félix (1984a) 'Molecular Revolution and Class Struggle', in *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*, trans. Rosemary Sheed, Harmondsworth: Penguin, pp. 253–61.

Guattari, Félix (1984b) 'Un oubli et un lapsus dans un rêve', *Chimères* online.

Guattari, Félix, *Les seminars de Félix Guattari* (October 30), pp. 1–13, online at: http://www.revuechimeres. fr/drupal_chimeres/files/841030.pdf

Guattari, Félix (1985) 'Interview with T. Wada [Asahi Shimbun Eurobureau, London]' (October 2). Typescript I02–21. Fonds Félix Guattari, IMEC, pp. 1–15.

Guattari, Félix (1996) 'The Refrain of Being and Meaning', in *Soft Subversions*, trans. Jill Johnson, New York: Semiotext(e), pp. 233–47.

Guattari, Félix (2006) *The Anti-Oedipus Papers*, ed. Stéphane Nadaud, trans. Kélina Gotman, New York: Semiotext(e).

Guattari, Félix (2007) 'Projet pour une film *de* Kafka', in *Soixante-cinq rêves de Franz Kafka*, Paris: Lignes.

Kafka, Franz (1968) *The Trial*, trans. Willa and Edwin Muir, and E. M. Butler, New York: Schocken.

Shein, Brian (1975) 'Kafka', in *Theatrical Exhibitions*, Vancouver: Pulp Press, pp. 18–48.

پروژه‌ی یک فیلم *ساخته‌ی* کافکا

چکیده

این سند کوتاه، برای اولین بار با ترجمه‌ی انگلیسی منتشر می‌شود، و معطوف به دورنماهای مجموعه‌قسمت‌های کوتاه فرهنگی است که با الهام از اپیزودهای منتخبی از آثار کافکا، قرار بوده برای تلویزیون ساخته شوند. پنجره‌ای رو به بلندپروازی‌های متصدیانه، پروژه‌های سینمایی، و نظریه‌ی *سینمای* مینور گتاری گشوده می‌شود که معلوم می‌کند او چطور با ارجاع به رسانه‌های نشانه‌ای مختلف دل‌مشغولی‌های نظری‌اش را به بخش فرهنگی برگردانده است.

کلیدواژه‌ها: فلیکس گتاری، فرانتس کافکا، فیلم و تلویزیون، کارگاه، نمایشگاه، فیلم‌نامه

[۱. پیش‌نویس]

طرح پیشنویس کافکا می‌تواند به سه بخش عمده تقسیم شود:

۱) یک کارگاه ویدئویی، شامل شش فصل مهم، که هر دو ماه تنظیم و مقرر شده و ماده‌ی خام لازم برای یک فیلم‌نامه را فراهم آورد؛

۲) نوشتن فیلم‌نامه واقعی به دست یک تیم کوچک؛

۳) تولید فیلم.

ما قطعاً به‌طور ویژه‌ای به فاز یک علاقه داریم. فاز یک شامل دو وجه است: بررسی پروژه‌ی فیلمی درباره‌ی کافکا و مطالعه‌ی عام‌تر شیوه‌ی بسط و توسعه‌ی فیلم‌نامه‌ها بر حسب یک تحلیل انتقادی از تمرین‌های سینمایی بالفعل.

بعد از آن، با سه مسأله‌ی مالی متمایز روبه‌رو خواهیم شد، فاز یک احتمالا از جانب ایستگاه‌های تلویزیونی متفاوت و با نظر به تولید «مجموعه‌های فرهنگی» انجام می‌شود، و فازهای دوم و سوم با تهیه‌کنندگان سروکار دارند.

به نظر می‌رسد کار و زندگی کافکا خصوصاً برای این سنخ از پروژه مناسب‌اند؛ در واقع، درست به نظر نمی‌رسد انتظار داشته باشیم که یک فیلم‌نامه‌نویس می‌بایست تمام ابعادی را که احتمال دارد (در سطوح طراحی، موسیقی، صوت، ژست و الخ) به فیلم وارد شوند به انحصار خود درآورد.

مهم است به یاد آوریم که خود کار کافکا تا حد زیادی به نحوی سطحی از سوی ماکس برود[1] بازسازی شد، آن هم بر مبنای ماده‌ی خام بیرون‌کشیده‌شده از متن‌هایی که کافکا می‌خواست بسوزاند.

---

1 . Max Brod

این اثر، با وام‌گرفتن از بیان امبرتو اکو، اساساً «گشوده» است. اما ماشین ادبی ساخته‌ی آن اثری بسته است: این ماشین کتاب‌هایی مثل *قصر* یا *محاکمه* را از دل همین طرح‌های کوتاه تولید کرد؛ دست به انتخاب زد، و یک محقق آلمانی به نام هرمان اوترسپورت[1] توانست نشان دهد چطور نظم بخش‌ها آن‌طور که توسط خود کافکا تعیین شد رعایت نشده است. در واقع رمان‌هایی تولید شدند که مطلقاً با آن‌چه می‌توانیم از پروژه کافکا بازسازی کنیم متناظر نیستند (ماکس برود ترتیبی داد تا نوعی نتیجه-گیری دینی برای *محاکمه* بیابد، در حالی‌که این عملاً بخش‌های درباره‌ی کاراکتر بسیار غنیِ تیتورلی بودند، که گشوده به تمام سمت‌وسوهای هنر و سکسوالیته، پیوستگی طبیعی رمان را می‌سازند). سعی کردیم نشان دهیم که موضوع مرگ کافکا در واقع داستان کوتاهی‌ست که در آغاز کتاب می‌توانست با باقی ماجراها کاملاً جفت‌وجور شود. حتی رمانی چون *آمریکا*، که ظاهراً ساخت‌یافته‌ترین کارش باشد، اثری ناتمام است. اگر نگاهی دقیق‌تر به کار کافکا بیندازیم متوجه می‌شویم که یادداشت‌های الحاقی بسیاری، که در چاپ‌های حاضر در خارج از متن قرار گرفته‌اند، در واقع به اندازه‌ی خود متن مهم‌اند. آن‌طور که حالا آثار کافکا را بر اساس این یادداشت‌های گاهاً میکروسکوپی می‌شناسیم نمی-توان گفت که او آثارش را اصلاح و ویرایش نمی‌کرد. در واقع به باورم ما در جایگاهی نیستیم که در کار کافکا تمیز دهیم که چه چیزی داستان‌های کوتاه، رمان‌ها، یادداشت‌های روزانه، مکاتبات و الخ را برمی‌سازد، او ما را با اثری ناقص یا به قول خودش با کاری تکه‌پاره رها کرد چون نوعی ایده‌آل سخت به‌شدت ادبی ــ از نوع فلوبری، کلایستی ــ را در نظر داشت. او تنها اعتبار داستان‌های کوتاه مشخصی چون حکم یا مسخ را تصدیق کرد و از بخش اعظم کارش چشم پوشید. اما از سوی دیگر تلویحاً تصدیق کرد که: اظهارنظرهای مشخصی به ما نشان می‌دهند که علایقش جملات بسیار کوتاه و توالی‌های بسیار کوچک‌اند. برای نمونه، او توضیح می‌دهد که پسند وی در سینما نه کل فیلم، بل‌که یک اظهارنظر، یک حاضرجوابی است؛ گاهی حتی در فیلم‌های خیلی بد.

اگر بخواهیم آن‌چه را که به نظر الهام ژرف کافکائیسم است در نظر بگیریم باید سعی کنیم عناصر مولکولی اثر را به چنگ آوریم و در همه‌ی موضوعات ممکنِ بیان بررسی‌شان کنیم. آن‌چه کافکا را مجذوب خود کرد و آن‌چه باید ما را در سینما جذب خود کند نه کاراکترها یا طرح‌ها، بل‌که نظام‌های شدت، ژست‌ها، تعمق‌ها، نگاه‌ها هستند؛ برای نمونه، چهره‌ای پشت یک پنجره، حالت‌ها، حسیت‌ها، تغییرات در جاذبه، در مختصات فضا و زمان، و انبساط‌ها یا انقباض‌های کل علم نشانه‌شناسی ادراکی... برای زمانی دراز کافکا به‌عنوان یک نویسنده‌ی ادبی بازاری قرن نوزدهم توصیف شده است؛ در واقع،

---

1 . Herman Uyttersprot

رویکرد وی به فرایندهای اجتماعی ناخودآگاه احتمالا او را در سطح قرن بیست و یکم، در سطح آن‌چه سینمای قرن بیست و یکم می‌تواند باشد قرار می‌دهد.

پس بلندپروازی (مفرط) پروژه‌ی ما ساختن فیلمی نه درباره‌ی اثر کافکا یا درباره‌ی کافکا، بل‌که *توسط* کافکا خواهد بود؛ اجازه دهید ماشین کافکا درون مختصات سینما زندگی کند، درون مجموعه‌آثارش عمل کند. بر من آشکار است که تنها گروهی که مردم را با نظرگاه‌های متفاوت گرد هم بیاورد و از نظام‌های تکنیکی‌های ویژه آغاز کند خواهد توانست در شیوه‌هایی مشارکت کند که مضمون‌ها را می‌سازند طوری که دلالت‌هایی که گرایش به تحمیل خودشان دارند منفجر می‌شوند. می‌توان با سکانس‌هایی شروع کرد که با حضور کاراکترهایی که سرهاشان به نشانه‌ی تعظیم خم می‌شود، ریش‌هایشان به سینه‌هاشان برمی‌خورد، خودشان را پیچ‌وتاب می‌دهند؛ یا آن‌دست کاراکترها که در یک نما طوری می‌ایستند که سرهایشان به سقف می‌رسد؛ این سرهای حیوانی که از وسط یک پنجره یا از دل یک دیوار بیرون می‌آیند؛ حیوان‌شدن‌های مختلف؛ این واقعیت که جزئیاتی مختصر شروع به شکوفایی می‌کند و کل چشم‌انداز را دگرگون می‌سازد (خصوصاً دارم به صحنه‌ی کلیسا فکر می‌کنم، وقتی **کی.** متوجه جزئیاتی درباره‌ی نوعی معافیت می‌شود، و بعد از این، رمان ظاهراً به مسیری تازه می‌چرخد).

از این‌رو ما به هیچ وجه در پی اینهمانی یک اثر یا شرح جزئیات یک سنخ کاراکتر نمی‌رویم. در واقع، این یک کاراکتر **کی.** نیست که از لابه‌لای کارهای مختلف می‌گذرد یا حتی هر کدام‌شان را درمی‌نوردد. در *قصر*، اگر متن را با دقت بخوانیم، وقتی **کی.** به حومه‌ی روستا می‌رسد، می‌فهمیم که شمار معینی از خصایصش در باقی رمان ناپدید می‌شوند: در ابتدا او همچون مردی متأهل ظاهر می‌شود، همچون نوعی نماینده‌ی فروش، اندکی همچون خود کافکا که برای یک شرکت بیمه کار می‌کرد؛ سپس کاراکتر شکل می‌گیرد، به یک‌جور اقتدار دست می‌یابد، در جهات مختلف خم می‌شود. در *محاکمه* همراه با کاراکتر **کی.** در آغاز با کاراکتری اکیداً جاه‌طلب و مغرور سروکار داریم که با کله‌گنده‌های بانک در ارتباط است؛ باید به خاطر داشت که خود کافکا نه یک دیوان‌سالار سطح پایین بل‌که یک کارمند شهری مهم بود که از طرف مافوق‌هایش تقدیر شده بود. در طول داستان **کی.** بخشی از صلابتش را از دست می‌دهد و توامان یک‌جور اقتدار به دست می‌آورد... در این‌جا هیچ ابهامی وجود ندارد، در واقع، سرنخ‌هایی برای پیداکردن وجود دارند، خطوط میل برای اکتشاف در *قصر* همچون آن‌چه در *محاکمه* یا در داستان‌های کوتاه وجود دارد. یکی از این مسیرها که از ابتدا می‌تواند کاوش شود اما همان‌قدر به‌سادگی طی راه کنار گذاشته شد سنخ مشخصی از *ژوئی‌سانس* است، همان که «*ژوئی‌سانس* دیوان‌سالارانه» می‌خوانیم، که از خلال مناسبات قدرت دیوان‌سالاری بر پا می‌شود که کارمندانش را «نگه می‌دارد»، پوشه‌هایش را «نوازش می‌کند»، و تا حد ازدست‌دادن قدرت دیدن آن‌ها درباره‌شان بحث

می‌کند. این باید ما را از ساختن یک فیلم نوآر، یک فیلم محزون، روی‌گردان کند؛ کار کافکا ضرورتاً شوخ‌طبعانه، سرسخت، و سرخوشانه است.

پس کارگاه فاز یک شمار مشخصی از آدمهایی را گرد هم می‌آورد که از چشم‌انداز خاص خودشان روی مجموعه‌آثار کافکا کار می‌کنند و به شیوه‌ی خاص خود این خطوط میل را تعبیر می‌کنند. برخی مضامینی چون پنجره، یا زنِ سیاهپوش با شال ابریشمی دور سرش که در سراسر اثر می‌یابیم؛ یا حتی سگ کوچک، نوعی هیولای خرد که شب‌هنگام تعقیب‌تان می‌کند و الخ را حفظ خواهند کرد.

نمایاندن و برجسته‌کردن این مضامین به پیشنهاداتی راه می‌برد که متوجه ترکیب‌بندی، تدوین، و نشانه‌ای‌سازی هستند. می‌توان تصورکرد بازیگرانی چون ژان پیر لئو در پی به‌نمایش‌گذاشتن فلان و بهمان به‌صورت یک ژست، حالت، یا اطوار هستند؛ و درعین‌حال یک طراح صحنه نیز آرایش صحنه و مانند این‌ها را طراحی خواهد کرد. شکاف میان فصل‌ها باید به یک خلاصه‌ی ویدئویی حداقلی [از یک فصل] برای نمایش در فصل بعدی مجال دهد، که به‌هیچ‌وجه به این معنا نیست که از یک فصل به فصل بعدی انتخاب‌ها یا ناچیزترین سازماندهی باید انجام گیرد. در واقع در طول این مرحله باید درون یک چشم‌انداز اکتشافی باقی بمانیم؛ هیچ چیز مانع تناقض ما با خودمان از یک وهله به وهله‌ی بعد نخواهد شد. آشکارا نمایشی را که می‌توانم در یکی از جلسات درباره‌ی مزارع سولون بسازم به‌منزله‌ی صحنه‌پردازیِ *حفاظ جدید یک مزرعه* تصور می‌کنم، اما درست به همین نحو در وهله‌ی دیگر می‌توانم یک صحنه‌پردازی تماماً انتزاعی را پیشنهاد بدهم. چندآوایی‌بودن اشتیاق جمعی به‌هیچ‌وجه نباید هر شهود را به یک اجماع تقلیل دهد؛ به همین معناست که چندپارگی کار کافکا باید حفظ شود. شاید به همین شیوه توانستیم بر ابعاد مشخصی که معمولاً در کار متعارف سینما له‌ولورده می‌شوند نوری بیاندازیم. این مسأله به کار فیلم‌نامه‌نویس به اندازه‌ی موسیقیدان و طراحان صحنه اهمیت می‌دهد؛ در واقع، حتی هنرمندان صحنه‌آرا، نورپراز، صدا، چهره‌آرا و الخ. شاید هرکدام‌شان بتوانند تعادل آراء را تغییر دهند و رفتاری را مستمسک قرار دهند که خصوصاً برای برجسته‌سازی نظام ویژه‌ای از شدت‌ها مقتضی‌ست.

در پایان این سالِ کاری دوازده تا بیست ساعت تصویر ویدئویی که تمامیت کار را خلاصه بیان می‌کند به‌عنوان ماده‌خام بنیادی برای دو سنخ از فعالیت به کار خواهد رفت:

یک. تولید فیلم‌نامه به دست تیمی که مسئول مرحله‌ی دو است (که این فاز ضرورتاً زیر سلطه‌ی کارشناسان فیلم نخواهد بود بل‌که به مذاکرات با تهیه‌کنندگان بستگی خواهد داشت)؛

دو. مجموعه‌ای از نمایش‌های تلویزیونی، با هدف جذب هزینه‌ها، که می‌توانند به مجموعه‌هایی فرهنگی بیانجامد. اما باید از همان آغاز درک شود که کارگاه در هیچ نقطه‌ای نباید از سوی تیم ویدئو

مجبور به «ساختن یک شو» بشود. تیم ویدئو باید گزارشی ارائه دهد، و در باقی کار مشارکت خواهد کرد، البته بدون تحمیل دیدگاهش، که همان ارائه‌ی شو به بینندگان تلویزیون خواهد بود.

امکانی که بخشی از این مصالح انباشت‌شده در مرحله‌ی یک می‌تواند در مرحله‌ی سه از ساخت فیلم استفاده شود ایجاب می‌کند که کار باید با کیفیت ویدئو ساخته شود (احتمالاً روی نوارضبط دو اینچی).

درباره‌ی مرحله‌ی سه، درباره‌ی خود فیلم، چیزی نخواهم گفت مگر این‌که در نهایت از تهیه‌کننده درخواست خواهد شد تا مخاطراتی محدود را بر عهده بگیرد. در واقع، کارگاه مرحله‌ی یک باید اساساً از طرف ایستگاه‌های تلویزیونی تامین مالی شود، و از تهیه‌کننده خواسته خواهد شد که هزینه‌ی بخش دوم را تأمین کند، به عبارت دیگر، بخشی از کار تیم حرفه‌ای که در کارگاه مشارکت دارد.

۲. یادداشت‌های تکمیلی

تمام فیلم در کنار یک دیوار اتفاق می‌افتد:

ــ دیوار مزرعه در هنگام ورود **کی**.

ــ دیواری که بر آن از یک سر تا سر دیگرش باریکه‌ی نوری تابیده شده، زنی به دیوار اشاره می‌کند یا نشان‌اش می‌دهد، زنی که شب‌هنگام می‌نویسد و فرزندانش به وی می‌پیوندند؛

ــ دیوار مهمان‌خانه که از طریقش **فریدا** (Frieda) خوابیدن **کلم** (Klamm) را نشان می‌دهد؛[۲]

ــ دیواری که دو کودک در جوارش می‌دوند و هانس کوچولو را «دستگیر» می‌کنند؛

ــ دیوار مزرعه، این بار از داخل دیده می‌شود و برای اجازه‌دادن به عبور حرکت دسته‌جمعی رسمی باز خواهد شد...

در طول نیمه‌ی نخست فیلم، دیوار از خارج دیده می‌شود، رازی را پنهان می‌کند و می‌گذارد **کی** وجود قصر را حس کند. طی بخش دوم، بعد از تمیزکردن دیوار در صحنه‌ی دراماتیکِ بچه‌ها، کشف می‌کنیم که قصر به‌هیچ‌وجه اسرارآمیز نیست، که هرآن‌چه آن‌جا اتفاق می‌اُفتد نتیجه‌ی رفتارهای نوعی، ایما و اشاره‌ها، و آیین‌های دیوان‌سالارانه است.

این یکپارچگی *پلاستیکی* و *موسیقایی* دیوار باید سرتاسر فیلم را درنوردد، صحنه‌های متفاوت تا حدی خودشان را از آن تفکیک می‌کنند. این شیوه میانجی نمایش صحنه‌هاست، برای نمونه حرکت سُرخوردن در امتداد دیوار، یا درغیراین‌صورت یک رویارویی چهره‌به‌چهره‌ی بی‌حرکت که تغییرات تقریباً درک‌ناپذیر جاری در آن را آشکار می‌کند (کمی شبیه به فیلم آنری میشو درباره‌ی مخدرها)، اهمیتی عظیم خواهد داشت، خصوصاً از چشم‌انداز موسیقایی، از این‌رو رشته‌ی مشترکی را از خلال نوع یکسانی از اختلاط صداها، نویزها، و کلمه‌هایی که این صحنه‌ها به نمایش می‌گذارند، ایجاد می‌کند.

دیوار با غیاب چهره و غیاب چشم‌ها مترادف است. فکر کردم تحت این شرایط، بدیلی برای دیوار بتواند به فرم یک چهره ارائه شود، همواره چهره‌ای یکسان، در نمای بسیار نزدیک [اکستریم کلوزآپ]، که با صدای بسیار بلند صحبت می‌کند، و از این‌رو درون این مجموعه‌ی موسیقی‌ـنویزهاـ-کلمات که سابقاً پیشنهاد شد یکپارچه می‌شود. همان‌طور که دوربین تدریجاً به این چهره نزدیک‌تر می‌شود، دیگر نمی‌توانیم خصایصش را از هم تمیز دهیم و بدون فاصله‌ای به سوی دیوار پیش می‌رویم.

بنابراین، طی برخی دقایق اوج فیلم، این مجموعه یا همتافت ناگهان از نو ظاهر می‌شود. لازم خواهد بود که یک گفتار تماماً پارانوئید و دیوان‌سالارانه برجسته شود و با این‌حال به‌تندی در صدایی ژرف جریان یابد که به تصاویری مرتبط است که احتمالاً بر خود چهره حک‌وثبت شده‌اند؛ تصاویر خیابان‌ها، شهرها، راهروها، اداره‌ها، و الخ.

همچنین فکر کردم در نقطه‌ای مشخص احتمالاً این چهره می‌تواند ساخته‌ی حدوداً چهل ویدئویی باشد که تصاویر شهری یکسانی را در یک‌جور باله‌ی فیگورهای متغیر نشان می‌دهند؛ با سیستم‌های خطوط لغزان، تقارن‌ها، عدم‌تقارن‌ها، ریتم‌ها، و تصاویری که به‌طور پرشی رد می‌شوند و غیره.

همان تصویر اول فیلم می‌تواند از یک چنین چهره‌ی معوج و کژدیسه‌ای منتج شود: بدین‌معنا که آن‌چه در ابتدا در خصوص پیوند باد، موسیقی، کلمات، و نویز پیشنهاد شده است، در نظمی متفاوت نمایش داده می‌شود، افق دیوار در عظیم‌ترین سکوت ظاهر می‌شود، بالاتر از همه، تصاویر نویزدار از چهره پراکنده شده‌اند.

۳. [متن] بخش اول

عناصر برای بخش اول:

یک گاری در شب. تصویر لجن‌آلود و لغزان‌ـارغوانی از اسب یا چیزی درخشان و فسفری. (به تصویر سگ در انتهای *فراموش‌شدگان* فکر می‌کنم.)

شتاب دیوانه‌وار: گاری به دیواری می‌خورد که به سویش یورش می‌برد. کله‌ی متلاشی‌شده. (ارجاع: داستان کوتاه *پزشک دهکده*)

عناصر گسست نهایی (چند ثانیه):

ــ مرد جوان از *هیات منصفه* روی دیواره‌ی پل گام برمی‌دارد؛

ــ در دوردست، دستی از درون یک پنجره علامت می‌دهد، چند ثانیه پیش از اعدام **کی.** در محاکمه.

عناصر برای بخش دوم:

حرکت یکسان گاری.

اما در لحظه‌ای که شتاب تحمل‌ناپذیر می‌شود: توقف ناگهانی. (همچون در متنـی کـه بـه شـما دادم.) کاراکترهای دهقان اغلب کوتاه‌قد و ریزه هستند؛ لباس راهبان به تن می‌کنند، کمی قرون‌وسـطایی‌سـت، طوری که یک حالت سیلوئت کمیک به آن‌ها می‌بخشد. هر یک فاصله‌شان را حفظ می‌کننـد. (نـوعی باله‌ی فرمال، به سبک یانچو.[۴])

برای چند لحظه.

صحنه‌ی نهایی، درون محوطه‌ی مزرعه: همان کاراکترها، در پس‌زمینه‌ای که اندکی محو و تار است (نمی‌دانم چه چیزی در پیش‌زمینه قرار خواهد داشت)، میدان دیـد بـا سـرعت تمـام طـی مـی‌شـود. (در واقعیت، این عمل شامل سیلوئت‌هایی خواهد بود که بر ریل‌ها نصب شده‌اند).

ــ چهره‌ی زن، حلقه‌هایی زیر چشمانش؛ خیلی گریه کرده است. مکالمـه‌ی آهسـته‌ی بااحتیـاط بـه زبانی بیگانه. ناگهان، انقطاع خودسرانه[۱]، به این شیوه که: «مراقبِ همـه‌ی ایـن‌هـا خـواهم بـود؛ کنتـرل همه‌چیز را به دست خواهم گرفت.»

ــ تصویر بسیار تند از صحنه‌ی جوشش رقص.

برای بخش سوم:

گاری، آهسته، در امتداد دیوار؛ بعدازظهر تابستانی؛ پوشش گیاهی.

ساق پاهای پسر جوان، نشسته بر دیوار.

کا. وارد مزرعه می‌شود. سیلوئت ثابت ــ در پس‌زمینه‌ی ــ یکی از این کاراکترهای کمیک.

کا. به اتاقی قدم می‌گذارد که دو پیرمرد در حال خوردن سوپ‌شان هستند. صحنه با کودکان ادامـه می‌یابد؛ تا زمانی‌که ارباب‌رجوع ناگهان سر می‌رسد.

اما بعد، پیوند می‌خورد به خدمه‌ی شهری [یا کارمند دولت] هرزه از انتهای فیلم که دختری جـوان را تعقیب می‌کند. (صحنه‌ی ویولن و الخ.)

(صحنه‌ی نمایش احمقانه‌ی ارکستر و الخ.)

برای بخش چهارم:

دو پیرمرد برمی‌خیزند. گاری را هدایت می‌کنند. آن‌ها کا. را از طریق انبار غله بـه طـرف در مـی-رسانند. بخار آب؛ صحنه‌ی شست‌وشو، صحنه‌ی رخت‌شویی. پاهای کودکان از نردبان پایین می‌آید. طرح ساده‌ی صحنه‌ی دیوار.

1 Authoritarian : به هر دو معنای مولفانه و اقتدارطلبانه

[۴. تقطیع بخش اول]

قطع یک

[توصیف نمای اول:] ۱ الف

[تصویر یک:]

نما سکانس: دیوار سفید مایل به خاکستری در نوردهی مضاعف (یا با وسیله‌ای یکسره متفاوت که باید تعیین شود، برای نمونه، با تصاویر تعبیه‌شده) از جلو دیده می‌شود، چهره‌ای در نمایِ بسیار نزدیک [اکستریم کلوزآپ]، اما سخت می‌توان از آن سر درآورد.

همچنان‌که دوربین به طرزی درک‌ناپذیر و تدریجی به سوی دیوار می‌رود (یا به سویش زوم می‌کند)، چهره خط کناره‌نمایش را از دست می‌دهد، تنها چشمان ثابت و دهانی سخن‌گو که همچنان به‌نحوی مبهم ظاهر می‌شوند.

[صوت ۱:]

گفتاری که سریع در جریان است، درحالی‌که در لحنی آهسته و زیر باقی می‌ماند، یا خود را به‌طور پیشرونده به یک موسیقی خفه بدل می‌کند. این موسیقی، یک حجم بدون ریتم پرطنین، خود را به نحو بسیار پیشروانه‌ای به نفیر باد تبدیل می‌کند که به نوبه‌ی خود با رسیدن به یک سکوت کامل خاموش می‌شود.

ما تنها به طور تناوبی متن را می‌فهمیم با این فرض که گام‌به‌گام صدای یکسانی روی خودش می‌افتد و گاهی این برهم‌افتادن به‌تناوب سه‌گانه یا چهارگانه خواهد شد [با هر بار برهم‌نمایی صوتی دوباره شروع خواهد شد]. متن‌های منبع از گزارشات محاکمه‌های مسکو استخراج خواهد شد، برای نمونه، آخرین اظهاریه‌ی کارل رودلز[1][۵]:

قاضی رئیس جلسه: متهم رودلز، دادگاه آخرین اظهاریه‌تان را می‌شنود.

رودلز: شهروند قضاوت می‌کند، بعد از این‌که به جرم خیانت به کشور اعتراف کردم هیچ سوالی در خصوص دفاع از خودم نمی‌تواند در کار باشد. هیچ استدلالی وجود ندارد که با آن مردی بالغ در هشیاری کامل بتواند در برابر خیانت به کشورش از خود دفاع کند. من هم نمی‌توانم درخواست تخفیف شرایط کنم... و وقتی می‌شنوم مردم در این جایگاه تبهکاران و جاسوسان محض‌اند به آن اعتراض دارم. من با هدف دفاع از خودم به آن اعتراض نمی‌کنم؛ چون از آن‌جا که به خیانت به کشور اعتراف کردم، از دیدگاهم، از دیدگاه انسانی که در تبانی با ژنرال‌ها مرتکب خیانت شده، مسأله فرق چندانی ندارد، من آن تکبر حرفه‌ای را در خود ندارم که مجال ارتکاب خیانت در همدستی با نه ژنرال‌ها که وکلا را

---

1 Karl Rudels

به آدم می‌دهد... اگر شما با مجرمان و تبهکاران صرف سروکار دارید، آن‌وقت محکوم‌کردن‌تان بر حسب این‌که گفته‌هایمان حقیقت ـ حقیقت قطعی ـ است بر چه مبنایی استوار شده؟... و به همین دلیل است که به این اظهارنامه اعتراض دارم که آن‌هایی که این‌جا در این جایگاه می‌نشینند مجرمانی هستند که هر شکل انسانی را از دست داده‌اند. من نه برای شرافتی که از دست داده‌ام بل‌که برای تصدیق حقیقت شهادتی که داده‌ام می‌جنگم، حقیقتی نه در چشمان این دادگاه، مدعی‌العموم، و قاضیان، که روح ما را عریان می‌بینند، بل‌که در چشمان حلقه‌ی بسیار گسترده‌ترِ مردمی که مرا طی سی سال می‌شناختند و نمی‌توانند بفهمند که چطور من چنین در حضیض فرو افتادم.» (برگرفته از: گزارش دادگاه رسیدگی به پرونده‌ی مرکز تروتسکیستیِ ضدشوروی، که در حضور کمیته‌ی نظامی دیوان عالی اتحاد جماهیر شوروی شنیده شد، مسکو، ۲۳-۳۰ ژانویه ۱۹۳۷، ویراست انگلیسی، ۱۹۳۷، صفحه ۵۴۱).

[توصیف نمای دوم:] ۱ ب

[تصویر ۲:]

با ظاهرشدن تدریجی تصویر یا با هر وسیله‌ی دیگر، بدون هیچ وضوح پیوستگی، بدون هیچ قطع شدت نورانی، «از میان دیوار» عبور می‌کنیم.

کم‌کم خطی افقی ظاهر می‌شود. به نظر می‌رسد که در یک میدان هستیم و در حال پیش رفتن‌ایم، با دیواری مواجه می‌شویم که هنوز بسیار دور است. این دیوار به نحوی افقی نما را از وسط کاملا قطع می‌کند.

لرزش آشکار دوربین و برگشت به نمای ثابت.

دوباره، یک حرکت تند «خام و زمخت» و یک لرزش نرم: ما در یک گاری هستیم که تا کنون با یک قاطر کشیده می‌شد، ما تا به حال قاطر را ندیده بودیم.

در پیش‌زمینه بازویی را ملبس به جامه‌ی ضخیم یک دهقان می‌بینیم (در سمت راست قاب).

یک دست درحالی‌که از قاب می‌گذرد سریع انگشتری را به انگشت می‌زند.

دوربین عقب می‌کشد: می‌بینیم:

- قاطر (زاویه‌ی چشم پرنده)؛
- هنگام یک آشوب [*عبارت در دستنویس اصلی به همین ترتیب آمده*]، دو کاراکتر از عقب دیده می‌شوند: یک دهقان و کا. در لباس سیاه.

[صوت ۲]:

از حجم طنین‌دار، صدای قدم‌های قاطر و سایش گاری تدریجاً پدیدار می‌شود.

[توصیف نمای سوم:] ۱ پ

[تصویر ۳:]

● نماهای تقطیعی سریع.

● نماها در توالی تندگذر.

● نمای معرف از گاری.

● نمای نزدیک از چشمان قاطر (بدون هیچ چشم‌بندی).

● نمای نزدیک از دست‌ها.

● نمای نزدیک از کاغذی که از جیب دهقان بیرون زده است.

● نمای رویارویی با دیوار که نزدیک می‌شود اما نما به خاطر حرکت‌های گاری به چپ و راست نوسان دارد.

● هنگام عبور، ناگهان متوجه چیزی می‌شویم، اما خیلی سریع، بدون این‌که واقعاً تشخیص دهیم چه چیزی‌ست: سه کله‌ی بی‌حرکت بر فراز دیوار.

[چیزی در خصوص صوت شماره‌ی سه نوشته نشده است]

[شرح نمای چهارم:] ۱ ت

[تصویر ۴:]

تدریجاً حرکت‌های گاری بر کله‌های بالای دیوار متمرکز می‌شود. کله‌ی وسطی اندکی بالاتر از دو کله‌ی دیگر است. با ریش قرمز درازی بازی می‌کند.

از طریق حرکت‌های تند ناگهانی، نماها همان گاری بی‌حرکت را نشان می‌دهند، و دو کاراکتر ــــ کا. و دهقان ــ که با حالتی عصبی با اطوارشان با هم حرف می‌زنند [حالت لال‌بازی]، درون سکانس قبلی اینسرت می‌شوند [قرارداده می‌شوند]. درمی‌یابیم که دهقان از جلوتررفتن امتناع می‌کند: ترسیده است.

[چیزی در مورد صوت شماره ۴ ذکر نشده است]

قطع دوم[۶]

[تصویر ۵:]

ناگهان فیلم سفید می‌شود، تصویر با نوار یا ماده‌خام فیلم زدوده می‌شود طوری که مثل قطع (کات) به نظر می‌رسد.

کم‌کم درمی‌یابیم که این یک اتفاق تکنیکی نیست چون

۱) چند شماره ظاهر می‌شوند،

۲) سه کله در نوردهی مضاعف ــ *خیلی روشن* ــ پدیدار می‌شوند.

[صوت ۵:]

صداهای پروژکتور که در آن نوار یا ماده‌خام فیلم بریده می‌شود.

[تصویر ۶:]

تیرگی ناگهانی: سکانس نمای بلند به سمت راست، دیوار و کا. از پشت (از فاصله‌ای حدوداً بیست متری) دیده می‌شوند. کا. به سوی درختی تاریک پیش می‌رود. گاهی سرش را به سمت دیوار برمی‌گرداند انگار می‌کوشد آن سه کله را پیدا کند. به دهقان دیگری نزدیک می‌شود که کنار جاده، جلوی درخت، ایستاده است.

نمای نزدیک: کا. دهقان را صدا می‌کند

[صدای ۶:]

کا.: «چه کسی بود که اندکی قبل توانستیم بالای دیوار ببینیم؟»

ــ پاسخی نیست.

کا.: «ببخشید آقا، این حوالی مسافرخانه‌ای هست؟»

ــ پاسخی نیست.

کا.: «آقا، دارم با شما حرف می‌زنم.»

دهقان: «آره، خب که چی؟»

کا.: «مسافرخانه‌ای هست؟»

دهقان: «یک مسافرخانه.»

کا.: «آقا، خواهش می‌کنم، می‌خواهم برای شب مسافرخانه‌ای پیدا کنم.»

دهقان: «این‌جا چه کار می‌کنی؟»

[تصویر ۷:]

دهقان به سمتی اشاره می‌کند که کا. از همان سو آمده است. بدون پاسخ کا. برمی‌گردد و به سمت درخت دور می‌شود.

[صوت ۷:]

کا. (دست‌پاچه): «اما، گوش کن، کارهایی دارم که باید انجام دهم.»

دهقان: «کارهایی دارد که باید انجام بدهد!»

دهقان: «بااین‌حال، اهمیتی نمی‌دهم! اگر می‌خواهی به آن‌جا بروی برو، خواهی دید...»

کا.: «آقا...»

[تصویر ۸:]

کا. در راستای اشاره‌شده پیش می‌رود؛ کنار دیوار ادرار می‌کند.

[هیچ چیز در خصوص صدای شماره هشت ذکر نشده است]

قطع

[تصویر ۹:]

برای لحظه‌ای، تصویر فریدا ظاهر می‌شود که خودش را روی آرنجاش نگه می‌دارد، در همان لحظه که کِلَم به در می‌کوبد.

صدای دهقان را می‌شنویم که با زنی صحبت می‌کند. زنی را می‌بینیم که در سایه، بر درخت، ایستاده، آن‌ها را می‌پاید.

[صوت ۹:]

زن: «اما داری با این خوک چی کار می‌کنی؟»

ترجمه‌ی ژاکوب زدبیک

اجازه‌ی این ترجمه به لطف Nouvelles editions Lignes میسر شد.

یادداشت‌ها

۱.[یادداشت‌ها را ویراستار فرانسوی، استیفن ناداد افزوده شده‌اند:] در دهه‌ی هشتاد، گتاری برای تولید فیلمی براساس مجموعه آثار کافکا برنامه‌ریزی می‌کرد. طرح‌های خام و پروژه‌های کاری زیادی به بنیاد علاقمندان گتاری (IMEC) سپرده می‌شود. ما در این‌جا چهار متن قبلا منتشرنشده را ارائه می‌کنیم که به قدر کافی برای انتشار کامل هستند (افزوده‌ها برای منسجم‌کردنِ متن، همچون عنوان قطعه، که در پرانتزها ظاهر می‌شوند، از خودِ ما هستند.) متن اول، «پیش‌نویس»، قابلیت اجرای پروژه را نشان می‌دهد: ظاهراً برای سرمایه‌گذار احتمالی نوشته شده و ساختارِ اکیداً پرجزئیاتِ پروژه را تنظیم می‌کند. متن دوم یک «یادداشت تکمیلی»ست که آن‌چه را فیلم می‌تواند باشد از پیش در نظر می‌آورد. گتاری در بسیاری از یادداشت‌های خامش، تقطیع سخت‌گیرانه و باریک‌بینانه‌ی فیلم به بخش‌های بسیار را مطرح می‌کند که هر بخش از قسمت‌های زیادی ساخته می‌شود که پیگیری سرهم‌بندی‌شان تقریبا ناممکن است. سومین متن فیلم‌نامه‌ای از بخش اول فیلم را پیشنهاد می‌کند (که در چهار قسمت مذکور تقسیم شده است). متن چهارم تصویربرداریِ فیلم‌نامه‌ی بخش اول است (که بر اساسِ تصویر و صدا، پهلو به پهلو در دو ردیف تقطیع می‌شود که در این‌جا با قراردادن‌شان در پرانتز نقل‌شان می‌کنیم).

۲.فریدا و کِلَم کاراکترهایی در داستان قصر هستند.

۳. عنوان فرانسویِ فیلم لوئیس بونوئل Pitié pour eux (۱۹۵۰) است [عنوان انگلیسی فراموش‌شدگان است].

۴. گتاری درباره‌ی فیلمساز مجار میکلوش یانچو صحبت می‌کند. او به دنبال شِمایی می‌گردد که کی. را در حال دویدن در امتداد دیوار با «سه کله‌ای که به‌سختی چون سایه‌های سربازان از انتها» دیده می‌شوند در سطح دیوار نشان دهد.

۵. [یادداشت مترجم انگلیسی:] گتاری این گفتگو را از این‌جا برمی‌دارد: پیاتاکف، گئورگی لئونیدویچ. گزارش دادگاه‌های رسیدگی در مورد کانونِ تروتسکیستیِ ضدشوروی، که در حضور هیات نظامی دیوان عالی اتحاد جماهیر شوروی، در مسکو، در ۲۳–۳۰ ژانویه ۱۹۳۷ شنیده شد: ی. ل. پیاتاکف، کی. ب. رادِک، جی. ی. سوکولنیکف، ل. پ. سِربریاکف، ن. ی. مورالف، ی. آ. لیوشیتز، ی. ن. دروبنیس، م. س. بوگوسلاوسکی، ی. آ. نیازِف، س. آ. راتایچاک، ب. اُ. نورکین، آ.آ. شستوف، م. س. استرویلف، ی. د. توروک، ی. ی. هراش، جی. ای. پوشین، وی. وی. آرنولد، به خیانت علیه کشور، جاسوسی، اعمال انحرافی، فعالیت‌های تخریبی و تدارک کنش‌های تروریستی متهم شدند، که به معنایِ جنایت‌هایی‌ست که تحت پوششِ مواد ۵۸ (۱ الف) ، ۵۸ (۸)، ۵۸ (۹)، و ۵۸ (۱۱) قوانین جزائی جمهوری سوسیالیستی فدراتیو شوروی در ۱۹۳۷، قرار دارد. گزارش تحت‌اللفظی. مسکو: کمیساریای مردمی دادگستری اتحاد جماهیر شوروی، ۱۹۳۷. متنی که گتاری به کارل رودل نسبت می‌دهد در واقع از سوی کارل رادِک اظهار شده است.

۶. از این نقطه گتاری صحنه‌هایش را قطع نمی‌کند. خود ما سکانس را از نو ساخته‌ایم.

کتاب‌شناسی

Félix Guattari, *Chaosophy: Texts and Interviews (1972-1977)*, trans. David L. Sweet, Jarred Becker, and Taylor Adkins, ed. Sylvere Lotringer, Semiotext(e) Press, 2009.

Félix Guattari, *Soft Subversions: Texts and Interviews (1977-1985)*, trans. Chet Wiener and Emily Wittman, ed. Sylvere Lotringer, Semiotext(e) Press, 2009.

Deleuze Studies Journal, Volume 3, Number 2, Edinburgh University Press, December, 2009.