

حرکت - تصویر سینما ۱

ژیل دلوز / ترجمه‌ی مازیار اسلامی

سینما ۱

حرکت - تصویر

ژیل دلوژ

ترجمه‌ی مازیار اسلامی

سرسامه: دلوژ، ژیل، ۱۹۹۵-۱۹۹۶

Deleuze, Gilles

عنوان و نام پدیدآور: سینما ۱: حرکات تصویر از دل - دلوژ، ژیل / ترجمه: مازیار اسلامی

ملاحظات: نشر: انتشارات مینوی خرد، ۱۳۹۲

ملاحظات ظاهری: ۳۶۴ ص

شابک: ۵-۵-۰۵-۰۵-۶۰۰-۶۰۰-۹۷۸

یادداشت: عنوان اصلی: L'image-mouvement, 1983

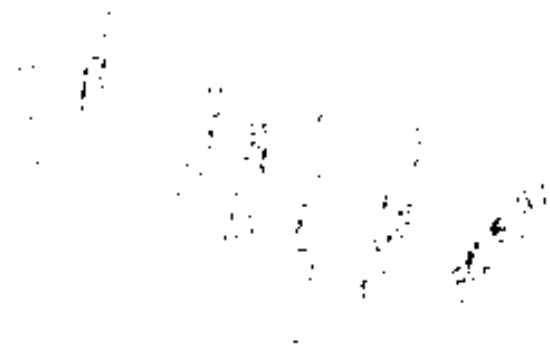
موضوع: سینما - سینما

شماره: فریدون: اسلامی، مازیار، ۱۳۴۹، ص ۵-۱۰

ردیف: کتابخانه: ۱۳۹۰، ص ۹، ۱۹۹۵، PV

ردیف: کتابخانه: مینوی، ۱۳۰۱، ص ۱۰۱

شماره: کتابخانه: مینوی، ۱۳۰۴، ص ۲۴



انتشارات مینوی خرد

ژیل دلوژ

ترجمه: مازیار اسلامی

ویراستار: صالح نجفی

ویرایش و تولید: کارگاه نشر مینوی خرد

طراح جلد: مهران زمانی

چاپ و صحافی: چاپ راستین

۱۵۰۰ نسخه

چاپ اول ۱۳۹۲

قیمت: ۲۶۰۰۰ تومان

حقوق چاپ و نشر محفوظ است

انتشارات مینوی خرد، بلوار میرداماد، خیابان شاه نظری

خیابان دوم، شماره ۲۲/۲۲ واحد ۲۲

تلفن: ۲۲۲۵۷۷۱۶ و ۲۲۲۵۶۹۴۲ و ۲۲۹۲۲۰۱۱

شابک: ۵-۵-۰۵-۰۵-۶۰۰-۶۰۰-۹۷۸

www.minooyekherad.com

به گلناز گل صباحی

Only one is a wanderer

Two together are always going somewhere

الف	مقدمه مترجم	
۲	مقدمه	
۵	تزهایی درباره‌ی حرکت: نخستین شرح بر برگسون	
۷	۱. تز اول: حرکت و لحظه	
۱۰	۲. تز دوم: لحظات برجسته و لحظات هرجوره	
۱۶	۳. تز سوم: حرکت و تغییر	
۲۳	قاب و نما: قاب‌بندی و برش	
۲۵	۱. سطح اول: قاب، مجموعه یا سیستم بسته	
۳۴	۲. سطح دوم: نما و حرکت	
۴۱	۳. تحرک: مونتاژ و حرکت دوربین	
۴۹	مونتاژ	
۵۱	۱. سطح سوم: کل، ترکیب تصاویر حرکت و تصویر غیرمستقیم زمان	
۵۵	۲. مکتب شوروی	
۶۶	۳. مکتب فرانسوی پیش از جنگ	
۸۷	حرکت-تصویر و سه گونه‌ی آن: دومین شرح بر برگسون	
۸۹	۱. اینهمانی تصویر و حرکت	
۹۶	۲. از حرکت-تصویر به گونه‌های آن	
۱۰۲	۳. برهان معکوس: چگونه این سه نوع تصویر را نابود کنیم؟	
۱۰۹	تصویر-ادراک	
۱۱۱	۱. دو قطب ابژکتیو و سوژکتیو	
۱۱۸	۲. به‌سوی حالت دیگر ادراک: ادراک سیال	
۱۲۴	۳. به‌سوی ادراکی گازی شکل	

تأثر-تصویر: چهره و نمای نزدیک	۱۳۳
۱. دو قطب چهره: قدرت و کیفیت	۱۳۵
۲. گریفیث و آیزنشتاین	۱۴۱
۳. عاطفه به مثابه‌ی ذات	۱۴۶
تأثر-تصویر: کیفیات، قدرت‌ها، فضاها، هرجوره	۱۵۷
۱. ذات پیچیده‌ی امر بیان‌شده	۱۵۹
۲. عاطفه‌ی معنوی و فضا در برسون	۱۶۷
۳. ساختن فضاها، هرجوره	۱۷۱
از عاطفه به کنش: تکانه-تصویر	۱۸۹
۱. ناتورالیسم	۱۹۱
۲. یک مشخصه‌ی کار بونوئل: قدرت تکرار در تصویر	۲۰۱
۳. دشواری ناتورالیست بودن	۲۰۴
کنش-تصویر: فرم بزرگ	۲۱۵
۱. از موقعیت به کنش: وضع دوم	۲۱۷
۲. قوانین ترکیب‌بندی ارگانیک	۲۳۰
کنش-تصویر: فرم کوچک	۲۴۳
۱. از کنش به موقعیت	۲۴۵
۲. ژانر وسترن در هاگز: کارکردگرایی	۲۵۱
۳. قانون فرم کوچک و بورلسک	۲۵۶
پیکره‌ها، یا استحاله‌ی فرم‌ها	۲۶۹
۱. گذر از یک فرم به فرمی دیگر در آیزنشتاین	۲۷۱
۲. پیکره‌های ایده‌ی بزرگ و ایده‌ی کوچک در هرتزوغ	۲۷۸
۳. دو فضا: نفس-درب‌گیرنده، و خط جهان	۲۸۱
بحران کنش-تصویر	۲۹۵
۱. «وضع سوم» پرس و نسبت‌های ذهنی	۲۹۷
۲. ریشه‌ی بحران: نئورئالیسم ایتالیایی و موج نو فرانسوی	۳۰۸
۳. به سوی فراسوی حرکت-تصویر	۳۱۵
نتیجه‌گیری	۳۲۱

مجلس شورای اسلامی

نگارش مقدمه‌ای فاضلانه از سوی مترجم بر سرآغاز کتابی مهم، به قصد توضیح و تبیین اندیشه‌ها و آرای نویسنده، با نیت باقی‌نگذاشتن حرف ناگفته و احتمالاً تجهیز خواننده برای واردشدن به گودی که درآمدن از آن گویی تنها با طنباب مقدمه‌ی مترجم ممکن است، و البته ناخواسته خواننده را از طریق سطور مترجم‌نوشت به قضاوت درباره‌ی سطور هنوزنخوانده‌ی نویسنده واداشتن، ترفندی است کمابیش رایج، هم در اینجا و هم جاهای دیگر، هم مترجمان پرانرژی و جویای نام را وسوسه می‌کند (به برکت وجود گیگاپدیا، و انواع و اقسام سایت‌هایی که نوشتن مقدمه‌های فلسفی بر سرآغاز کتاب‌های نظری را رونق بخشیده‌اند) و هم مترجمانی که چند دیکشنری بیشتر پاره کرده‌اند. گویی همواره برای مراقبت از حَرَم بزرگ فلسفه و نظریه به نژادی از خواجهگانِ مترجم نیاز است که بر سردر ورودی کتاب، با مقدمه‌هایشان، تنها جواز ورود محرمان را به حرم صادر می‌کنند.

اما این ترفند هرچقدر هم که وسوسه‌کننده باشد، چون به هر حال نشانی است از فضل انکارناپذیر مترجم و احاطه‌ی همه‌جوره‌ی او بر همه‌چیز و همه‌کس، و معرفتی که باید رشک و اشک همگان را برانگیزد، عجالتاً درمورد ژیل دلوژ کار نمی‌کند، فیلسوفی که بر این باور بود «جوهره‌ی یک چیز هیچ‌گاه در آغاز

نمود نمی‌یابد، بلکه در میانه‌ی تحول است که به تدریج آشکار می‌شود» و یا آن حکم مشهورش در ضد اودیپ: «هنگامی که یک چیز در پرتو نقطه‌ی شروعش قضاوت می‌شود، همواره ضعیف دآوری خواهد شد». بنابراین می‌توان مطمئن بود که نگارش مقدمه‌هایی از آن دست در باب دلوز، چندان به ایده‌ی فلسفی او وفادار نیست، و به‌خصوص در باب این کتاب، نابه‌هنگامی شوک‌آور و انقلابی ایده‌های او در عرصه‌ی نظریه‌ی فیلم را زایل می‌کند. با این حال درخصوص فیلسوف صیرورت و تفاوت، احتمالاً نقشه‌برداری از موقعیت پیش‌ازموقع او در صیرورت نظریه‌ی فیلم معاصر و نشان‌دادن تفاوت آن، ما را چندان درگیر نقش باستانی خواجه‌ی حرم نخواهد کرد.^۱

دلوز دو جلد کتاب سینمایی‌اش را در سال ۱۹۸۳ و ۱۹۸۵ منتشر کرد، گرچه تأثیر انقلابی کتاب یک دهه بعدتر بر نظریه‌ی فیلم آغاز شد. کتاب در میانه‌ی غوغای جدل‌های نظری دهه‌ی ۱۹۸۰ منتشر شد که در یک‌سویش نقد روانکاوانه حضور داشت و در سوی دیگرش «بوطیقای تاریخی» دیوید بردول و نوئل کرول. دو جلد کتاب سینما خارج از این دعوی نظری، معرکه‌ی دیگری راه انداخت که نه به پارادایم نظری غالب در روانکاوی باور داشت و نه به پوزیتیویسم انعطاف‌ناپذیر بردول.

دلوز در پروژه‌ی سینمایی‌اش نوعی هستی‌شناسی فیلم ارائه می‌کند، در امتداد زیباشناسی فلسفی‌اش که هنر را بیش از آن‌که نوعی رسانه‌ی بیان محسوب کند، شکلی از وجود می‌داند. هنر برای او به مقوله‌ی نقد تعلق دارد، و زیباشناسی دلوز پژواکی است از این ایده‌ی نیچه‌ای که جهان پدیده‌ای عاطفی و حسانی است، اما هر تحلیلی از این جهان محدود به ساختارهای معرفت‌شناسانه است. هنر مکانیسمی است برای گذر از این محدودیت، بنابراین سرشت هنر خلق پرسش‌ها و مفاهیم از طریق تأثرات و عواطف متفاوت است، نه تمهیدات محاکاتی و بازنمایانه. سینمای فلسفی برای او نه ورود ایده‌ها و مضامین فلسفی به جهان فیلم، و نه استفاده از فیلم به عنوان یک میانجی صرف برای بیان یک ایده‌ی فلسفی، بلکه به این معناست که خود فیلم باید شکلی از تفکر باشد. اهمیت تاریخی و نظری پروژه‌ی فلسفی دلوز در این دو کتاب این است که برخلاف غالب فیلسوفان و نظریه‌پردازان هم‌سنگش، صرفاً در صدد تبیین معرفت‌شناسانه‌ی فیلم نیست. مثلاً برخلاف ژیراک که فیلم برایش شکلی از بازنمایی فرایندهای ناخودآگاه است، و از آنجا که ناخودآگاه هم به میانجی امر

۱. البته نگارنده هم پیش‌تر در یکی دو مورد، نقش این خواجه را به‌نیکی ایفا کرده بود.

نمادین، خیالی و واقعی می‌تواند ایدئولوژی را لمس کند، بنابراین تحلیل و نقد فیلم همان معرفت به این سویه‌ی ایدئولوژیک است.

دلوز در رویکرد هستی‌شناسانه‌اش، درباره‌ی تصویر می‌اندیشد و نه همچون ژیرک، از تصویر خیالی. در پروژه‌ی دلوز برخلاف رویکرد روانکاوانه-معرفت‌شناسانه‌ی ژیرک نه از نگاه خبری است و نه از مردانه و زنانه‌بودن تصویر (اینجا هم تفاوت او با نقد فمینیستی روشن می‌شود) و از ذاتاً ایدئولوژیک‌بودن تصویر هم خبری نیست (رویکرد نقد آلتوسری-نشانه‌شناختی دهه‌ی هفتاد). برای دلوز تصویر فی‌نفسه وجود دارد، تصویری برای خودش و نه برای یک آگاهی (به مفهوم روانکاوانه یا پدیدارشناسانه) چراکه در پدیدارشناسی ما با آگاهی از تصویر مواجهیم، به بیان دیگر تصویر برای یک آگاهی وجود دارد، درحالی‌که دلوز به برگسون در ماده و خاطره رجوع می‌کند: «خود آگاهی هم یک تصویر است». یعنی از پیش درون اشیاء و چیزها یک چشم وجود دارد. «این آگاهی نیست که به تصویر وضوح می‌بخشد و عینیت، بلکه تصویر و نور، خودشان نوعی آگاهی‌اند که درون ماده قرار دارند.» دقیقاً در همین نقطه است که رویکرد ضد سوژکتیویستی دلوز در برابر ژیرک قرار می‌گیرد. درحالی‌که ژیرک باور دارد آینه را طوری می‌بینیم گویی آینه دارد به ما نگاه می‌کند، دلوز آینه‌ای را پیشنهاد می‌کند که واقعاً ما را می‌بیند.

دلوز از سینما استفاده می‌کند تا نشان دهد چگونه فلسفه محدود به یک شرع یا نوعی جهان آکادمیک نیست، بلکه در سطحی گسترده‌تر با زندگی در پیوند است. اما حکم انقلابی‌ترش این است که فلسفه تنها راه موجود اندیشیدن و تفکر نیست، بلکه سینما هم شکلی تازه از خلق مفاهیم و ایده‌ها و ادراکات تازه است. سینما سطحی است که تماشاگران اندیشه‌هایشان را بر آن منعکس می‌کنند، و فی‌نفسه همچون دستگاه یا ماشینی است که مستقلاً و با توجه به تماشاگران و خالقانش می‌اندیشد. حرکت-تصویر، یا جلد نخست، کیفیت تصاویر سینمایی در نیمه‌ی اول تاریخ سینما، یعنی تا پایان جنگ جهانی دوم را بررسی و توصیف می‌کند. برای دلوز سینما هنر هفتم است اما نه به دلیل این برداشت سنتی که تصاویر متحرک را تجسم می‌بخشد، بلکه به این خاطر که سینما خود تصویر به‌مثابه‌ی حرکت است.

حرکت در نیمه‌ی اول تاریخ سینما، جوهره‌ی سینما بود. سینما تماشاگر را با «تصویری که به آن حرکت افزوده» مواجه نمی‌کند، بلکه به تعبیر دلوز سینما مستقلاً و به شکل بی‌واسطه تصویر حرکت را به ما عرضه می‌کند. حتی برش

میان دو نما هم بخشی از تصویر است و به چشم این امکان را می‌دهد تا تأثیر و جلوه‌ی حرکت را ادراک کند. جلد نخست شرح هستی‌شناسانه‌ی این دوره و محوریت نقش حرکت در تاریخ سینماست، دوره‌ای که در انتهایش و به دلایلی که دلوز شرح می‌دهد، دچار بحران می‌شود و مقدمات دوره‌ی دوم یعنی محوریت زمان، یا همان سینمای مدرن را رقم می‌زند، دوره‌ای که جلد دوم کتاب به آن اختصاص دارد.

در اینرسی شومی که زمان حال را فراگرفته و در حال به‌تاراج بردن آینده هم است، و آرواره‌های روزمرگی، ملال و دلزدگی بی‌رحمانه هر چیزی را می‌بلعد، ترجمه‌ی این کتاب به‌رغم فرساینده‌بودنش، در حکم سونوگرافی تأثرات و احوال شخصی مترجم هم بود. صرف‌نظر از موتور حجیم «اگوی معطوف به دیگری» مترجم که می‌تواند خرسند و مطمئن باشد که از این پس «مترجم دلوز» هم خطابش خواهند کرد و منزلت نمادینش فربه‌تر و نشان‌دارتر خواهد شد، بر مترجم معلوم شد که ترجمه حقیقتاً کنشی مازوخیستی است، نه صرفاً به این خاطر که برای آن‌هایی که این کنش را برگزیده‌اند تنها شکل مقاومت است، بلکه به این خاطر که همچون فرد مازوخیست، سویه‌ای از میل خویش را ترجمه، منتقل و مرئی می‌کند که تنها با تحمل رنجی فزاینده همراه است. تجربه‌ای دردناک و رنج‌آور که تنها کارکردش تبدیل ماخلولای ترجمه به یک لذت مازوخیستی است که در آن مترجم به احوال و تأثرات و نیروهای درونی‌اش تجسمی بیرونی می‌بخشد. بنابراین بیش از آن‌که مترجم واجد آن منزلت پیامبرگونه‌ای باشد که گوتة سال‌ها پیش با سخاوت به مترجمان اعطا کرده بود، نگارنده ترجیح می‌دهد خود را با موقعیت اِسوردِ لورل و هاردی در جعبه‌ی موسیقی و کوشش و تلاش بلاهت‌وارشان برای تحویل سالم پیانو به مقصد مقایسه کند. در نتیجه مترجم تنها می‌تواند ابراز امیدواری کند که در این کنش لورل-هاردی وار بالاوپائین کردنِ مکرر متن، و یأس و پشیمانی‌های دائم در حین ترجمه، پیانو را با سلامت نسبی به مقصد رسانده باشد تا تولید صدای فالش نکند؛ گرچه از پیش مطمئن است که همچون لورل و هاردی در پایان فیلم، اساساً متن را به مقصدی عوضی تحویل داده است.

و سرانجام، سپاس و قدردانی از مراد فرهادپور که در حین ترجمه از دانسته‌هایشان بهره بردم؛ از پروانه شعبانی مدیر انتشارات مینوی خرد که در مراحل گوناگون کار همراهی کردند؛ و از صالح نجفی که متن را ویرایش کرد.

2010

کتاب حاضر تاریخ سینما نیست، بلکه نوعی نظام رده‌بندی است؛ کوششی برای طبقه‌بندی تصاویر و نشانه‌ها. جلد نخست به تعیین عناصر می‌پردازد و صرفاً عناصر یک بخش از طبقه‌بندی را بررسی می‌کند.

در این متن بارها به پرس، منطق‌دان امریکایی (۱۸۳۹-۱۹۱۴)، اشاره خواهیم کرد، چراکه او طبقه‌بندی عامی از تصاویر و نشانه‌ها بنا گذاشت که بی‌شک متنوع‌ترین و پیچیده‌ترین طبقه‌بندی‌هاست. طبقه‌بندی او را می‌توان با طبقه‌بندی لینو^۱ در تاریخ طبیعی مقایسه کرد، یا حتی بیش‌تر با جدول مندلیف در شیمی.

مقایسه‌ای دیگر هم ضروری به نظر می‌رسد. برگسون ماده و خاطره را در ۱۸۹۶ نوشت؛ کتابی که تشخیص نوعی بحران در روان‌شناسی بود. حرکت، به‌عنوان واقعیتی فیزیکی در جهان خارجی، و تصویر، به‌عنوان واقعیتی روانی در آگاهی، دیگر در تقابل با هم نبودند. کشف برگسونی حرکت-تصویر، و به‌نحوی عمیق‌تر زمان-تصویر، حتی امروزه چنان پربار است که معلوم نیست ما تاکنون به جمیع نتایج آن دست یافته باشیم. به‌رغم نقد بیش‌ازحد شتاب‌زده‌ای که برگسون اندکی پس از نگارش کتابش نثار سینما کرد، هیچ‌چیز

1. Linnaeus

نمی‌تواند مانع مواجهه‌ی میان حرکت-تصویر، همان‌طور که او در کتابش تصریح کرد، و تصویر سینماتوگرافیک شود.

در جلد نخست، ما به حرکت-تصویر و گونه‌های آن می‌پردازیم. زمان-تصویر موضوع جلد دوم کتاب خواهد بود. از این‌منظر، کارگردانان بزرگ سینما را نه تنها با نقاشان، معماران و موسیقی‌دانان بلکه حتی با متفکران مقایسه خواهیم کرد. کارگردانان به جای مفاهیم با حرکت-تصویر و زمان-تصویر می‌اندیشند. نمی‌توان به صرف وجود شمار فراوانی از تولیدات مزخرف سینمایی به ایده‌ی فوق اعتراض کرد؛ از این جنبه سینما بدتر و بی‌ارزش‌تر از عرصه‌های دیگر نیست، گرچه تبعات صنعتی و اقتصادی بی‌بدیلی دارد. از این‌رو کارگردانان بزرگ سینما صرفاً آسیب‌پذیرترند - بی‌نهایت ساده‌تر است که آن‌ها را از ساخت آثارشان منع کرد. تاریخ سینما فهرستی بلندبالا از مظلومان است. با این همه، سینما هم‌چنان بخشی از اندیشه را به شکل‌های جایگزین‌ناشدنی و خودآیین می‌سازد، شکل‌هایی که این فیلم‌سازان به‌رغم همه‌چیز، قادر بودند ابداع کنند و بر پرده نمایش دهند.

در این متن از هیچ تصویری استفاده نمی‌کنیم؛ درواقع این خودِ متن ماست که باید تصویر فیلم‌های بزرگ را زنده کند، تصاویری که همه‌ی ما کمابیش در خاطره، عاطفه یا ادراکمان ثبت کرده‌ایم.

فصل اول

تزهایی درباره حرکت

نخستین شرح بر برگسون

۱. تز اول: حرکت و لحظه

برگسون نه یک تز، بلکه سه تز درباره‌ی حرکت پیشنهاد می‌کند. نخستین و مشهورترین تز ممکن است دو تز دیگر را تحت الشعاع خود قرار دهد، درحالی‌که صرفاً مقدمه‌ای است برای دو تای دیگر. براساس تز نخست، حرکت از فضایی که طی می‌کند مجزاست. فضای طی‌شده به گذشته تعلق دارد، حرکت به حال یا همان کنش طی کردن. فضای طی‌شده تقسیم‌پذیر است — درواقع، بی‌نهایت تقسیم‌پذیر — درحالی‌که حرکت تقسیم‌ناپذیر است، یا این‌که تقسیم‌شدنش بدون تغییر کیفی ممکن نیست. تز نخست ایده‌ی پیچیده‌تری را پیش فرض خویش قرار می‌دهد: فضاهاى طی‌شده همگی به یک فضای همگن، همسان، و تکیّن تعلق دارند، درحالی‌که در میان خودشان ناهمگن و تقلیل‌ناپذیرند.

اما تز نخست پیش از آن‌که پرورانده شود، گزاره‌ی دیگری را دربردارد: نمی‌توان حرکت را با موقعیت‌هایی در فضا یا لحظاتی در زمان از نو ساخت؛ یعنی با بخش‌های بدون حرکت [coupes]. تنها زمانی می‌توان این حرکت را از نو ساخت که به آن موقعیت‌ها، یا به لحظات، ایده‌ی انتزاعی توالی را افزود، ایده‌ی زمانی که مکانیکی، همگن، عام (universal) و روگرفتی از فضا است و برای همه‌ی حرکت‌ها یکسان است. بدین‌سان، شما حرکت را

به دو طریق از دست می‌دهید. از یک سو، دو لحظه یا دو نقطه‌ی مکانی را می‌توانید در بی‌نهایت به هم برسانید؛ اما حرکت همواره در فاصله‌ی میان این دو رخ می‌دهد، به بیان دیگر پشت سرتان. از سوی دیگر، هر چقدر هم که زمان را تقسیم و بخش‌های آن را باز تقسیم کنید، حرکت همواره در یک استمرار [durée] انضمامی رخ خواهد داد؛ بنابراین هر حرکتی استمرار کیفی خاص خودش را خواهد داشت. در نتیجه، ما دو فرمول تقلیل‌ناپذیر را در برابر هم قرار می‌دهیم: «حرکت واقعی منهای استمرار انضمامی» و «بخش‌های بی‌حرکت به‌اضافه‌ی زمان انتزاعی».

برگسون در سال ۱۹۰۷ در کتاب تحول خلاق این فرمول غلط را توهم سینماتوگرافیک نامید. درواقع، سینما با دو داده‌ی مکمل کار می‌کند: بخش‌های لحظه‌ای که تصویر نامیده می‌شوند؛ و یک حرکت یا زمان که غیرشخصی، یکدست، انتزاعی، نامرئی و نامحسوس است، حرکت یا زمانی که «درون» آپاراتوس است و تصاویر به یاری آن شکل می‌گیرند و پشت‌سرهم می‌آیند.^(۱) بنابراین سینما به ما حرکتی غلط عرضه می‌کند — سینما نمونه‌ی تمام‌عیار یک حرکت غلط است. اما عجیب است که برگسون به این کهن‌ترین توهم نامی چنین مدرن و جدید بخشید («سینماتوگرافیک»). درواقع، به‌زعم برگسون، هنگامی که سینما حرکت را با بخش‌های متحرک از نو می‌سازد، صرفاً دارد کاری را انجام می‌دهد که پیش‌تر کهن‌ترین اندیشه‌ها (پارادوکس‌های زنو^(۲)) انجام داده بودند، یا هم‌اینک ادراک طبیعی انجام می‌دهد. از این جنبه، جایگاه برگسون متمایز است از پدیدارشناسی که سینما را نوعی گسست از شروط ادراک طبیعی می‌دید. «ما، به تعبیری، از واقعیت گذران عکس‌های فوری می‌گیریم، و از آنجا که این عکس‌ها خصوصیات واقعیت‌اند، صرفاً باید آن‌ها را براساس صیوررتی انتزاعی، نامرئی و یکدست توالی بخشیم که در پس آپاراتوس معرفت مستقر است... ادراک، تعقل و زبان معمولاً کارشان را بدین نحو پیش می‌برند. چه با صیوررت (becoming) فکر کنیم، چه آن را بیان کنیم، یا حتی ادراکش کنیم، درواقع، کاری نمی‌کنیم جز آن که نوعی سینماتوگراف را درون خودمان به کار می‌اندازیم.»^(۳) آیا این بدان معناست که

۱. اشاره به پارادوکس تیروکمان و هدف زنو است. در این پارادوکس تیری از کمان به سمت هدف پرتاب می‌شود. به‌زعم زنو می‌توانیم مشخص کنیم که تیر در مسیرش به سمت هدف در هر نقطه در چه زمانی قرار دارد؛ یعنی می‌توانیم مشخص کنیم که در ثانیه‌ی ۳/۳، ۳/۳۳۳ و ... تیر چه نقطه‌ای از فضا را طی می‌کند. اما با این حال نمی‌توانیم هیچ‌گاه آن لحظه‌ای را پیدا کنیم که تیر از یک نقطه به نقطه‌ی دیگر حرکت می‌کند، به همین دلیل نمی‌توانیم حرکت را ببینیم. — م.

که برگسون سینما را صرفاً برون‌افکندن یا بازتولید، بازتولید نوعی توهم کلی و ثابت می‌داند؟ تو گویی، بی آن‌که بدانیم، همواره از سینما برخوردار بوده‌ایم؟ اما در این صورت انبوهی از مشکلات پدید خواهند آمد.

نخست این‌که آیا به یک معنا بازتولید توهم، تصحیح آن توهم نیز نیست؟ آیا می‌توانیم چنین جمع‌بندی کنیم که نتیجه ساختگی است چرا که وسیله ساختگی است؟ سینما با فوتوگرام‌ها پیش می‌رود — به تعبیری با بخش‌های ساکن بیست و چهار تصویر در ثانیه (یا هجده تصویر در آغاز پیدایش سینما)؛ اما غالباً گفته می‌شود که چیزی که سینما به ما ارائه می‌کند فوتوگرام نیست، بلکه سینما تصویری میانجی است که حرکت به آن افزوده یا الحاق نمی‌شود؛ برعکس، حرکت به تصویر میانجی همچون داده‌ای بی‌واسطه تعلق دارد. ممکن است گفته شود که ادراک طبیعی هم بر همین منوال است. اما آنجا توهم «در تراز» مافوق ادراک با شروطی تصحیح می‌شود که ادراک را در سوژه ممکن می‌کند؛ اما در سینما توهم درست در همان لحظه‌ای تصحیح می‌شود که تصویر بی‌هیچ شرط و شروطی بر یک تماشاگر ظاهر می‌شود (از این لحاظ حق با پدیدارشناسی است که می‌پندارد ادراک طبیعی و ادراک سینماتوگرافیک تفاوت‌های کیفی دارند). خلاصه این‌که سینما به ما تصویری ارائه نمی‌کند که حرکت به آن افزوده شود، بلکه مستقیماً خود حرکت-تصویر (movement-image) را به ما می‌دهد. سینما به ما یک بخش را می‌دهد، اما بخشی که متحرک است، نه یک بخش ساکن به اضافه‌ی حرکت انتزاعی. حال، نکته‌ای که هم‌چنان غریب می‌نماید این است که برگسون کاملاً از وجود بخش‌های متحرک یا حرکت-تصویرها آگاه بود. این آگاهی پیش از تحول خلاق وجود داشت، پیش از زایش رسمی سینما، و در کتاب ماده و خاطره در ۱۸۹۶ تشریح شده بود. آیا برگسون ده سال بعد آن را فراموش کرده بود؟ یا این‌که قربانی توهم دیگری شده بود که بر تمامی دستاوردهای مرحله‌ی آغازین کارش تأثیر می‌گذاشت؟ می‌دانیم که اشیاء و آدم‌ها همواره مجبورند خودشان را از نظر دور نگه دارند، یعنی باید هنگامی که در نقطه‌ی آغاز به سر می‌برند خودشان را پنهان کنند. غیر از این چه می‌توانند بکنند؟ آن‌ها درون مجموعه‌ای هستی می‌یابند که دیگر آن‌ها را شامل نمی‌شود، و برای آن‌که از آن مجموعه کنار گذاشته نشوند، باید ویژگی‌های مشترکشان را با آن مجموعه نشان دهند. جوهره‌ی یک چیز هیچ‌گاه در نقطه‌ی شروع نمایان نمی‌شود، بلکه در میانه، در مسیر پرورش و پیشرفتش، آشکار می‌شود، هنگامی که قدرتش تضمین شده باشد. برگسون

که با طرح پرسش «نو» به جای پرسش «ابدیت» فلسفه را متحول کرده بود (این که چگونه تولید و ظهور چیزی جدید ممکن است) این نکته را بهتر از هر کس دیگری می‌دانست. مثلاً او گفت که نبودن زندگی در آغازش نمی‌تواند آشکار شود، چون در آغاز، زندگی ناگزیر به تقلید از ماده است... آیا این قضیه در مورد سینما صدق نمی‌کند؟ آیا سینما در آغاز مجبور نبود از ادراک طبیعی تقلید کند؟ و از این گذشته، موقعیت سینما در ابتدا چه بود؟ ازیک‌سو، زاویه دید [prise de vue] ثابت بود و به همین خاطر نما مکان‌مند و کاملاً ساکن؛ از سوی دیگر، دمودستگاه فیلم‌برداری با دمودستگاه نمایش فیلم تلفیق شده بود و از یک زمان انتزاعی یکدست و یکسان برخوردار بود. تکامل سینما، یعنی روند استیلای ذات سینما یا نبودنش، باید به میانجی، مونتاژ رخ می‌داد، از طریق دوربین متحرک و رهاسازی زاویه دید، دوربینی که از فرایند نمایش جدا شده بود. نما دیگر مقوله‌ای مکانی نبود، بلکه مقوله‌ای زمانی شد، و بخش‌های تشکیل‌دهنده‌ی نما دیگر نه ساکن، که متحرک بودند. سینما در حکم کشف مجدد آن حرکت-تصویری بود که در نخستین فصل ماده و خاطره آمده بود.

باید به این نتیجه رسیده باشیم که نخستین تز برگسون درباره‌ی حرکت پیچیده‌تر از آنی است که در ابتدا به نظر می‌آمد. ازیک‌سو، نقدی است بر همه‌ی این کوشش‌ها برای بازسازی حرکت به یاری مکان طی شده، یعنی با گرد هم آوردن بخش‌های ساکن لحظه‌ای و زمان انتزاعی. از سوی دیگر، این تز نقدی است بر سینما که در مقام یکی از کوشش‌های وهم‌آلود محکوم می‌شود، کوششی که نقطه‌ی اوج توهم است. اما در عین حال تز ماده و خاطره هم وجود دارد، یا همان بخش‌های متحرک و سطوح [plans] زمانی که آینده یا جوهره‌ی سینما را از پیش نوید می‌دهد.

۲. تز دوم: لحظات برجسته^۱ و لحظات هر جوره^۲

در این جا تحول خلاق تز دومی را طرح می‌کند که به جای تقلیل همه چیز به توهمی واحد درباره‌ی حرکت، دست‌کم دو توهم کاملاً متفاوت را از هم متمایز می‌کند. خطا البته همان است که بود - خطای بازسازی حرکت بر اساس لحظه‌ها یا موقعیت‌ها - اما برای تحقق آن دو روش وجود دارد:

1. privileged instants
2. any-instant-whatevers

روش قدیمی و روش جدید. در نظر قدما، حرکت به عناصر قابل فهم اشاره دارد، فرم‌ها یا مُثُل افلاطونی که خودشان ابدی و بی حرکت‌اند. البته به منظور بازسازی حرکت، این فرم‌ها در آستانه‌ی فعلیت یافتنشان در نوعی سیلان مادی به چنگ خواهند آمد. این‌ها پتانسیل‌هایی‌اند که تنها با تجسم یافتن در ماده می‌توانند از قوه به فعل آیند. اما برعکس، حرکت صرفاً نوعی «دیالکتیک» فرم‌ها را نشان می‌دهد، نوعی سنتز آرمانی که به آن نظم و نسق می‌دهد. بنابراین، براساس این تفسیر، حرکت انتقال تنظیم شده از یک فرم به فرم دیگر است، یعنی نوعی نظم و ترتیب حالات یا لحظات برجسته، مثل رقص فرم‌ها یا ایده‌ها:

قرار است [...] دوره‌ای زمانی را مشخص کنند که آن فرم‌ها جوهره‌ی آن را نشان می‌دهند. مابقی این دوره از انتقالی پر شده است که از یک فرم به فرم دیگر رخ می‌دهد و هیچ ارزش و اهمیتی ندارد [...] بنابراین، آن‌ها متوجه حرف آخر و نقطه‌ی اوج (telos, acmé) شدند، و آن را همچون لحظه‌ای جوهری بنا نهادند: این لحظه که زبان به قصد بیان کل واقعیت حفظش کرده بود، در عین حال برای علم هم کافی بود تا آن را مشخص کند.^(۳)

انقلاب علمی مدرن عبارت بوده است از پیوند زدن حرکت نه با لحظات برجسته^۱ بلکه با لحظات هر جور؛ گرچه حرکت دیگر نه از عناصر استعلایی فرمال (حالات) بلکه از عناصر مادی درون‌ماندگار (بخش‌ها) بازترکیب شد. به جای تولید نوعی سنتز قابل فهم از حرکت، تحلیلی محسوس از آن ارائه شده بود. بدین ترتیب نجوم مدرن با تعیین نوعی نسبت میان یک مدار و زمان لازم برای پیمودن آن شکل گرفت (کپلر)؛ فیزیک مدرن با پیوند زدن مکان طی شده با زمان سقوط یک جسم شکل گرفت (گالیله)؛ هندسه‌ی مدرن با حل معادله‌ی منحنی تخت، یعنی موقعیت یک نقطه روی یک خط راست متحرک در هر لحظه از مسیرش، شکل گرفت (دکارت) و سرانجام حساب دیفرانسیل و انتگرال با ایده‌ی بررسی بخش‌هایی که می‌توانستند

۱. لحظات برجسته توهمی است که حرکت را حالت و ادایی استعلایی می‌داند. دلوز این اصطلاح را به میانجی برداشت فلسفه‌ی باستان از زمان و حرکت توضیح می‌دهد، جایی که حالت و ادا همچون لحظه یا جوهری ناب قلمداد می‌شدند. نمونه‌ی شاخص و معروف آن در تاریخ فلسفه، مُثُل افلاطونی و در تاریخ هنر نقاشی‌هایی است که مضمونشان باکره‌ی داغدار (pieta) است. نمونه‌ی آشنای دیگر از لحظات برجسته رقص است. رقص، بنا به باور کهن، تجسم بخشیدن به حالات و اداهای آرمانی و ایده‌آل بود، گرچه با جسمانیت یافتن این ایده‌ها، آرمانی بودنشان نیز از دست می‌رفت. م.

به‌طور نامحدود به یکدیگر نزدیک‌تر شوند (نیوتون و لایب‌نیتس). همه‌جا توالی مکانیکی لحظات، جایگزین نظم و ترتیب دیالکتیکی حالات شد: «علم مدرن را مشخصاً باید به واسطه‌ی تمایزش برای انتخاب زمان همچون متغیری مستقل تعریف کرد.»^(۴)

ظاهراً سینما واپسین خلف این تباری بود که برگسون دنبال می‌کرد. می‌شود زنجیره‌ای از وسایل انتقال را در نظر گرفت (قطار، اتومبیل، هواپیما) و به موازات آن زنجیره‌ای از وسایل بیان (نمودار، عکس، سینما). بنابراین دوربین همچون نوعی مبادله‌گر یا، دقیق‌تر بگوییم، همچون معادلِ عمومیت‌یافته‌ی حرکت‌های انتقال ظاهر شد؛ کاری که دوربین در فیلم‌های ویم وندرس کرد. هنگامی که درباره‌ی پیشاتاریخ سینما می‌اندیشیم، همواره گیج‌وسرگردان می‌شویم، چراکه نمی‌دانیم تبار تکنولوژیکی سینما به کجا می‌رسد و یا این که این تبار را چگونه تعریف کنیم. می‌توانیم سایه‌بازی عروسکی یا اولین و کهن‌ترین دستگاه‌های تصویراندازی روی پرده را تبار سینما بدانیم. اما به‌واقع صفات ممیزه‌ی سینما به‌قرار زیرند: نه فقط عکس، بلکه عکس فوری (عکس با نوردهی طولانی مدت [photo de pose] به تباری دیگر تعلق دارد)؛ هم‌فاصلگی عکس‌های فوری؛ انتقال این هم‌فاصلگی به قابی که «فیلم» را می‌سازد (ادیسون و دیکسون بودند که فیلم درون دوربین را سوراخ‌دار کردند)؛ مکانیسمی برای حرکت‌دادن تصاویر (چنگک‌های لومیر). از این حیث، سینما نظامی است که حرکت را همچون تابعی از لحظه‌های هر جوره بازتولید می‌کند، همچون تابعی از لحظات هم‌فاصله، که طوری انتخاب شده‌اند تا قسمی حس تداوم خلق کنند. هر نظام دیگری که حرکت را از خلال قسمی ترتیب عکس‌ها [حالات] بازسازی کند که به‌نحوی روی پرده بیفتند که از درون یکدیگر گذر کنند یا «تغییر شکل دهند»، با سینما بیگانه است. هنگام تلاش برای تعریف فیلم انیمیشن این تمایز روشن می‌شود؛ اگر فیلم انیمیشن کاملاً به سینما تعلق دارد، به این خاطر است که طراحی دیگر سازنده‌ی یک حالت یا پیکر (figure) تکمیل شده نیست، بلکه توصیف نوعی پیکر است که همواره در فرایند شکل‌گیری یا محو شدن از طریق حرکت خطوط و نقاط در لحظات هر جوره‌ی مسیرهایشان به‌دست می‌آید. فیلم انیمیشن نه به هندسه‌ی اقلیدسی، که به هندسه‌ی دکارتی تعلق دارد؛ به ما پیکری ارائه نمی‌کند که در لحظه‌ای منحصر به فرد توصیف شده است، بلکه تداوم حرکت را عرضه

می‌کند، تداومی که پیکر را توصیف می‌کند.^۱

با این همه، شکوفایی و پیشرفت سینما ظاهراً مبتنی بر لحظات برجسته است. غالباً گفته می‌شود که آیزنشتاین از حرکت‌ها یا رویدادها لحظات مشخص بحران را بیرون کشید و آن را به موضوع یا دستمایه‌ی کامل‌ترین نمونه‌ی سینما بدل ساخت. این دقیقاً همان چیزی است که او «پاته‌تیک» (pathetic) نامید: او اوج‌ها و فریادها را برمی‌گزید، صحنه‌ها را به نقاط اوجشان می‌رساند و میانشان برخورد به وجود می‌آورد. اما این قطعاً ایراد به حساب نمی‌آید. به پیش از تاریخ سینما بازگردیم و به نمونه‌ی مشهور چهارنعل تاختن اسب؛ این نکته را می‌توان دقیقاً به میانجی تصاویر ضبط‌شده‌ی ماری و عکس‌های فوری هم‌فاصله‌ی مای‌بریج بررسی کرد، طرح‌ها و عکس‌هایی که کل متشکل تاختن اسب را به نقاط هرحوره پیوند می‌زند. اگر نقاط هم‌فاصله خوب انتخاب شده باشند، قطعاً به موقعیت‌های جالبی برمی‌خوریم، یعنی همان لحظاتی که اسب یک پا، و سپس سه، دو و یک پایش روی زمین است. این لحظات ممکن است لحظات برجسته خوانده شوند، اما نه به معنای حالات یا ژست‌های رایجی که تاختن را در شکل قدیمی‌اش نشان می‌دادند. این لحظات هیچ وجه مشترکی با عکس‌های با مدت زمان نوردهی طولانی ندارند و به لحاظ فرمال هم ناممکن است که شبیه به عکس‌های با مدت زمان نوردهی طولانی باشند. اگر لحظات برجسته محسوب می‌شوند، به این خاطر است که همچون نقاط تکیه و ممتاز متعلق به حرکت‌اند و نه همچون لحظات فعلیت‌یافتن یک فرم متعالی. معنای این مفهوم در اینجا کاملاً عوض شده است. لحظات برجسته‌ی آیزنشتاین یا هر کارگردان دیگری، همچنان لحظات هرجوره محسوب می‌شوند. ساده بگوییم، لحظه‌ی هرجوره می‌تواند عادی یا متمایز، معمولی یا چشمگیر، باشد. اگر آیزنشتاین لحظات چشمگیر را برمی‌گزیند، این کارش مانع از آن نمی‌شود که از آن‌ها تحلیلی درون‌ماندگار از حرکت و نه یک سنتز استعلایی به دست آورد. لحظه‌ی تکیه یا چشمگیر در میان لحظات دیگر، لحظه‌ای هرجوره باقی

۱. دلوز میان لحظات برجسته و لحظات هرجوره تمایز آشکاری قائل می‌شود. او رقص و عکاسی پرتره را به لحظات برجسته منتسب می‌کند. عکاسی پرتره کارش ثبت حالات و اداهای ویژه، خاص و ممتاز بشری بود، به همین خاطر دلوز آن را هم‌تبار با سینما نمی‌داند. در حالی که سینما را درگیر لحظات هرجوره یا همان لحظات عادی، پیش‌پاافتاده و روزمره می‌داند. در اینجا هم می‌خواهد نشان دهد که انیمیشن به خاطر آن که پیکرها و نقش‌ها را جدا از لحظات برجسته و در فرایند لحظات هرجوره یا همان لحظات عادی و پیش‌پاافتاده ثبت می‌کند از تبار سینما است، چرا که به عرصه‌ی حالت و ژست‌ها (pose) یعنی همان عرصه‌ای تعلق ندارند که عکاسی پرتره و مجسمه‌سازی به آن تعلق دارند. حالت یا پزنوعی انتزاع است که کارکردش بیان امر ایده‌آل است، یعنی آنچه به زعم دلوز با سینما نسبتی ندارد.م.

می‌ماند. این به‌راستی همان تمایز میان دیالکتیک مدرن مورد توجه آیزنشتاین و دیالکتیک کهن است. دیالکتیک کهن همانا نظم و ترتیبِ فرم‌هایی استعلایی است که در یک حرکت تحقق می‌یابد، درحالی‌که دیالکتیک مدرن تولید و رویارویی نقاط تکینی است که نسبت به حرکت درون‌ماندگار است. اما این تولید تکینه‌ها (جهش کیفی) از انباشت عناصر پیش‌پاافتاده (فرایند کمی) حاصل می‌شود، به‌گونه‌ای که امر تکین از امر هرجوره اخذ می‌شود و خودش یک امر هرجوره است که صرفاً غیرعادی و نامعمول است. آیزنشتاین به‌صراحت می‌گوید «پاته‌تیک»، «ارگانیک» را همچون مجموعه‌ای سامان‌یافته از لحظات هرجوره پیش‌فرض می‌گیرد. لحظات هرجوره‌ای که برش‌ها [coupures] باید میان آن‌ها اعمال شود.^(۵)

لحظه‌های هرجوره لحظاتی‌اند که نسبت به یکدیگر فاصله‌ای مساوی دارند. بنابراین سینما را می‌توان نظامی تعریف کرد که حرکت را با پیوندزدن آن به لحظه‌های هرجوره بازتولید می‌کند. اما مشکل اصلی همین‌جا ظاهر می‌شود. چنین نظامی دارای چه ارزشی است؟ از نظر علم، ارزشی ناچیز دارد، چراکه انقلاب علمی، انقلاب تجزیه و تحلیل بود. و اگر حرکت باید به لحظه‌ی هرجوره پیوند بخورد تا آن را تجزیه و تحلیل کند، دشوار بتوان در سنتز یا بازسازی مبتنی بر اصل علمی، به‌جز ارزش مبهم و ناچیز تأیید، ارزش دیگری دید. به‌همین خاطر بود که نه ماری و نه لومیر امید چندانی به اختراع سینما نداشتند. آیا حداقل جذابیت داشت؟ این هم چندان محتمل نبود، چون هنر ظاهراً مدعی سنتزهای والاتر حرکت بود و با حالات و فرم‌هایی پیوند داشت که علم کنار گذاشته بود. به خودِ کانونِ موقعیتِ مبهم سینما همچون «هنری صنعتی» رسیده‌ایم: سینما نه هنر بود و نه علم.

البته ممکن است هنرمندان آن دوره (معاصر با ظهور سینما) نسبت به تحولی که در هنرها روی می‌داد حساس شده باشند، تحولی که منزلت حرکت را حتی در نقاشی رفته‌رفته تغییر می‌داد. در ابعادی به‌مراتب عظیم‌تر، رقص و باله و پانتومیم به‌تدریج پیکرها و اداها را ترک می‌کردند تا ارزش‌هایی را عرضه کنند که حرکت را به لحظه‌های هرجوره پیوند می‌زند، ارزش‌هایی که تا آن زمان مطرح نبود و به‌حساب نمی‌آمد. بدین ترتیب، هنر، باله و پانتومیم کنش‌هایی شدند قادر به واکنش به پیشامدهای محیط، یعنی قادر شدند نقاط یک فضا، یا لحظات یک رخداد را توزیع کنند. همه‌ی این‌ها در قالب سینما در خدمت یک غایت واحد بودند. با شروع سینمای ناطق، سینما توانست کمدی

موزیکال را یکی از ژانرهای اصلی اش کند، با «رقص پرکنش» فرد آستر که در هر جا و مکانی رخ می‌داد: در خیابان، در میان ماشین‌ها، و در پیاده‌رو.^(۶) اما حتی در سینمای صامت نیز چاپلین پانتومیم را از قید هنر اداها رها کرده بود تا نوعی پانتومیم کنش بسازد. در پاسخ به منتقدانی که می‌گفتند چاپلین به جای خدمت به سینما از آن بهره‌برداری کرد، ژان میتری گفت که چاپلین به پانتومیم الگویی تازه بخشید، تابعی از مکان و زمان، گونه‌ای تداوم که در هر لحظه ساخته می‌شود و پانتومیم به جای پیوند خوردن با فرم‌های ازپیش‌آماده‌ای که باید در پانتومیم تجسم یابند، فقط تجزیه به عناصر درونی همیش را برمی‌تافت.^(۷)

برگسون به خوبی نشان می‌دهد که سینما کاملاً به این برداشت مدرن از حرکت تعلق دارد. اما از این نقطه به بعد برگسون میان دو مسیر مردد است که یکی از آن‌ها او را به تز نخست باز می‌گرداند، درحالی که دیگری پرسش جدیدی را طرح می‌کند. براساس مسیر نخست، گرچه دو برداشت ممکن است از نقطه نظر علمی با هم فرق داشته باشند، مع الوصف به نتیجه‌ی کمابیش مشابهی می‌رسند. درواقع بازسازی حرکت با حالات و پزهای ابدی، یا بخش‌های ساکن، به یک چیز مشترک منتهی می‌شود: در هر دو مورد، یکی حرکت را از دست می‌دهد، چراکه یکی باعث ساخته شدن یک کل (whole) می‌شود، و می‌پذیرد که «همه چیز داده شده است»، درحالی که حرکت تنها زمانی رخ می‌دهد که کل نه داده شود و نه دادنی باشد. به محض آن که کل به صورت نظم ابدی فرم‌ها یا حالات داده شود، یا به صورت مجموعه‌ای از لحظات هرجوره، در این حالت زمان یا چیزی بیش از تصویر ابدیت نیست، یا این که پیامد آن مجموعه است؛ بنابراین دیگر جایی برای حرکت واقعی وجود ندارد.^(۸) مسیر دیگر اما ظاهراً برای برگسون باز است؛ چراکه اگر برداشت کهن کاملاً با فلسفه‌ی کهن سازگار است که هدفش اندیشیدن به امر ابدی است، بنابراین برداشت مدرن و علم مدرن فلسفه‌ی دیگری را فرامی‌خواند. هنگامی که حرکت را به هر لحظه‌ی هرجوره مرتبط می‌کنیم باید بتوانیم به تولید امر نو فکر کنیم، یعنی به تولید امر تکین و چشمگیر در هریک از این لحظات. این نوعی دگرگونی کامل فلسفه است، همان کاری است که برگسون قصد انجامش را دارد: یعنی علم مدرن را برخورددار کردن از متافیزیکی سازگار با آن به منزله‌ی نیمه‌ی گمشده‌اش.^(۹) اما آیا وقتی در این مسیر حرکتان را شروع می‌کنیم، می‌توانیم ناگهان متوقف شویم؟ می‌توانیم این موضوع را انکار

کنیم که هنرها هم باید در معرض این دگرگونی قرار گیرند، و سینما عنصری اساسی در این دگرگونی است و نقشی مهم در زایش و صورتبندی این اندیشه‌ی جدید، این شیوه‌ی جدید اندیشیدن، ایفا می‌کند؟ به همین خاطر است که برگسون دیگر به تأیید تز نخست درباره‌ی حرکت قانع نیست. تز دوم برگسون — گرچه در نیمه‌ی راه متوقف می‌شود — روش دیگری را برای نگاه کردن به سینما ممکن می‌کند، روشی که طبق آن سینما دیگر صرفاً دم‌و‌دستگاه تکمیل شده‌ی کهن‌ترین توهم نیست، بلکه برعکس، سازمانی برای به کمال رساندن واقعیت جدید است.

۳. تز سوم: حرکت و تغییر

و می‌رسیم به تز سوم برگسون که در تحول خلاق نیز آمده است. اگر تلاش کنیم آن را به فرمولی صرف فرو کاهیم، این گونه خواهد شد: نه تنها لحظه بخشی بی حرکت از حرکت است، بلکه حرکت بخشی متحرک از استمرار است، یعنی از کل، یا از یک کل. این بدان معناست که حرکت چیزی پیچیده‌تر را بیان می‌کند، یا به تعبیری، تغییر در استمرار یا کل را بیان می‌کند. گفتن این که استمرار همان تغییر است، بخشی از تعریف آن است: یعنی استمرار تغییر می‌کند و از تغییر کردن باز نمی‌ایستد. برای مثال ماده حرکت می‌کند، اما تغییر نمی‌کند، حال آن که حرکت بیانگر تغییری در استمرار یا در کل است. آنچه یک مسئله خوانده می‌شود، از یک سو این بیان، و از سوی دیگر شناسایی این کل — استمرار است.

حرکت نوعی انتقال در فضا است، حال آن که هر بار که انتقالی از اجزاء در فضا صورت می‌گیرد، تغییری کیفی در یک کل هم رخ می‌دهد. برگسون نمونه‌های متعددی از این تز را در ماده و خاطره ارائه می‌کند. یک حیوان حرکت می‌کند، اما این حرکت به قصدی خاص انجام می‌شود: غذا خوردن، مهاجرت و غیره. می‌توان گفت که حرکت نوعی تمایز بالقوه‌گی^۱ را پیش فرض می‌گیرد و هدفش از بین بردن این تمایز است. اگر من به اجزاء یا مکان‌ها به شکلی انتزاعی بنگرم — A و B — نمی‌توانم متوجه حرکتی شوم که از یک مکان یا جزء به مکان یا جزء دیگر رهنمون می‌شود. اما تصور کنید که من در نقطه‌ی A گرسنه هستم و در نقطه‌ی B چیزی برای خوردن وجود دارد. وقتی به نقطه‌ی B می‌رسم و چیزی برای خوردن وجود دارد، چیزی که تغییر کرده است تنها وضعیت من نیست، بلکه وضعیت کلی است که شامل A و B و هر آنچه است که حد فاصلشان قرار

۱. virtualite: برای دلوز virtualite بیش از آن که به معنای رایج مجازبودگی باشد، به معنای بالقوه‌گی و داشتن نوعی پتانسیل تحقق نیافته است. — م.

دارد. وقتی آخیلیس از لاک پشت سبقت می گیرد چیزی که تغییر می کند وضعیت آن کلی است که لاک پشت، آخیلیس و فاصله‌ی میان این دو را دربرمی گیرد. حرکت همواره با یک تغییر پیوند دارد و مهاجرت همواره با تغییر فصل و این درخصوص اجسام هم مصداق دارد. پیش فرض سقوط یک جسم، جسمی دیگر است که آن را جذب خود می کند و بیانگر تغییری در کل است که شامل هر دو آن‌ها می شود. اگر به ذرات ناب بیندیشیم، حرکت‌هایشان که گواهی است بر کنش متقابل همه‌ی اجزاء ماده، ضرورتاً بیانگر دگرگونی‌ها، اختلالات و اصلاحات انرژی در کل است. چیزی که برگسون در ورای انتقال کشف می کند ارتعاش و تابش است. اشتباه ما این است که می‌پنداریم عناصرِ هر جوره‌اند که مستقل از کیفیات حرکت می‌کنند. اما خود کیفیات‌ها ارتعاش‌های نابی هستند که همزمان با حرکت این عناصر دگرگون می‌شوند.^(۱۱)

در تحول خلاق، برگسون مثالی می‌زند که احتمالاً همه آن را شنیده‌اند. او می‌گوید: «بعد از ریختن مقداری شکر در لیوان آب خواهی‌نخواهی باید صبر کنم تا شکر حل شود.»^(۱۲) این کمی عجیب است، چراکه برگسون ظاهراً فراموش کرده است که هم‌زدن آب با یک قاشق به حل شدن شکر در آن کمک می‌کند. اما نکته‌ی اصلی مورد نظر او چیست؟ برگسون می‌خواهد بگوید حرکت انتقالی که ذرات شکر را جدا می‌کند و آن‌ها را در آب معلق می‌کند خود بیانگر تغییری در کل است، یعنی در محتوای لیوان؛ یک انتقال کیفی از آب حاوی مقداری شکر به وضعیت آب شیرین شده. اگر آب را با قاشق هم‌زنم، حرکت را تسریع می‌کنم، اما در عین حال کل را هم دگرگون می‌کنم که هم‌اینک شامل قاشق هم می‌شود و حرکت تسریع شده همچنان بیانگر تغییر کل است. «جابه‌جایی سطحی مولکول‌ها و جرم‌ها، که در فیزیک و شیمی بررسی شده، در نسبت با آن حرکت حیاتی درونی (که نوعی استحاله و دگرگونی است و نه انتقال) تبدیل خواهد شد به نسبت موقعیت یک شیء متحرک به حرکت آن شیء در فضا».^(۱۳) بنابراین برگسون در تز سوم معادله‌ی زیر را مطرح می‌کند:

$$\frac{\text{بخش‌های بی حرکت}}{\text{حرکت}} + \frac{\text{بخش متحرک}}{\text{تغییر کیفی}}$$

تنها تفاوت موجود از این قرار است: نسبت سمت راست معادله بیانگر یک توهم است، و نسبت سمت چپ بیانگر نوعی واقعیت. دست‌آخر، برگسون می‌خواهد با استفاده از مثال لیوان آب شیرین بگوید

که انتظار من هرچه باشد، بیانگر استمرار در مقام یک واقعیت ذهنی و روحی است. اما چرا این استمرار ذهنی گواهی است نه تنها بر منی که انتظار می‌کشم، بلکه کلی که تغییر می‌کند؟ به زعم برگسون، کل نه داده شده است و نه دادنی است. (و خطای علم مدرن، همچون علم کهن، همین داده شده فرض کردن کل به دو شیوه‌ی متفاوت است). بسیاری از فیلسوفان پیش‌تر گفته بودند که کل نه داده شده است و نه دادنی است: آن‌ها به سادگی از این گزاره چنین نتیجه گرفتند که کل مفهومی بی‌معناست. نتیجه‌گیری برگسون بسیار متفاوت است: اگر کل دادنی نیست بدین خاطر است که باز است، و ماهیتش تغییر پیوسته، یا به وجود آوردن چیزی نو، و خلاصه این که، نوعی بقاست. «بنابراین استمرار عالم باید با آزادی عمل خلقتی یکی باشد که می‌تواند در آن جایی پیدا کند». بنابراین هر بار که خودمان را رودرروی استمرار یا درون آن می‌یابیم، ممکن است چنین نتیجه بگیریم که در جایی کلی وجود دارد که در حال تغییر است، و در جایی هم این کل باز است. می‌دانیم که برگسون در ابتدا دریافت که استمرار زمان با آگاهی یکی است. اما بررسی بیش‌تر آگاهی به او نشان داد که آگاهی فقط تا بدان حد هستی دارد که برگشوده‌شدن یک کل انطباق یابد و از این طریق خود را به روی آن کل گشوده باشد. همین نکته را درخصوص موجود زنده هم می‌توان گفت: در تشبیه موجود زنده به یک کل یا به کل جهان، برگسون ظاهراً دارد کهن‌ترین تشبیه را احیا می‌کند.^(۱۴) با این حال او کاملاً آن را واژگون می‌کند، چرا که اگر موجود زنده یک کل است و بنابراین با کل جهان قابل قیاس است، بدین خاطر نیست که موجود زنده نوعی عالم صغیر است^۱ که به همان اندازه‌ی کل مفروض بسته است، بلکه برعکس به خاطر گشوده‌بودنش بر روی جهان و بازبودن دنیا و خود جهان است. هر جا چیزی زنده است، دفتری هم هست که یک جایش گشوده است و زمان در آن ثبت و درج می‌شود.^(۱۵)

اگر قرار باشد کل را تعریف کنیم، باید آن را توسط نسبت^۲ تعریف کنیم. نسبت، خاصیت و ویژگی اشیاء نیست، همیشه بیرون از آن‌هاست. درعین حال از «باز» غیرقابل تفکیک است، و نوعی وجود روحی یا ذهنی را نمایش می‌دهد. نسبت به اشیاء تعلق ندارد، بلکه به کل تعلق دارد، با این شرط که با

1. microcosm

2. Relation

مجموعه‌ای بسته از اشیاء اشتباه نشود.^(۱۶) اشیاء یک مجموعه از طریق حرکت در فضا جایگاه‌های خاص خود را تغییر می‌دهند. اما از طریق نسبت‌ها، کل یا دگرگون می‌شود یا به لحاظ کیفی تغییر می‌کند. می‌توان گفت زمان یا خود استمرار همان کل نسبت‌هاست.

کل یا «کل‌ها» را نباید با مجموعه‌ها اشتباه گرفت. مجموعه‌ها بسته‌اند و هر چیزی که بسته است مصنوعاً بسته است. مجموعه‌ها همواره مجموعه‌هایی از اجزاء هستند. اما یک کل بسته نیست، باز است؛ کل فاقد جزء است مگر به مفهومی خاص، چراکه بدون تغییر کیفی در هر مرحله‌ی تقسیم هیچ‌گاه تقسیم نمی‌شود. «تصورمان این است که کل واقعی ممکن است نوعی تداوم تقسیم‌ناپذیر باشد.»^(۱۷) کل یک مجموعه‌ی بسته نیست، بلکه برعکس به خاطر وجود آن، مجموعه هرگز کاملاً بسته نمی‌شود، هرگز کاملاً سرپوشیده نمی‌ماند؛ کل همان چیزی است که مجموعه را در جایی باز نگه می‌دارد، گویی با ریسمانی ظریف آن را به مابقی جهان وصل می‌کند. لیوان آب درواقع مجموعه‌ای بسته است حاوی اجزاء — آب، شکر، و شاید قاشق — ولی کل نیست. کل خودش را خلق می‌کند، و پیوسته خودش را در بُعد بدون اجزاء دیگری خلق می‌کند — مثل آن چیزی که مجموعه‌ی یک حالت و وضعیت کیفی را به حالت و وضعیت کیفی دیگری منتقل می‌کند، مثل صیرورت^۱ بی‌وقفه‌ی نابی که میان این حالت‌ها در جریان است. در این مفهوم است که کل معنوی یا ذهنی می‌شود. لیوان آب، شکر و فرایند حل شدن شکر در آب امور انتزاعی هستند و... کلی که درون آن حواس و فهم من آن‌ها را تجزیه می‌کند و شناخت، شاید بتوان گفت، در وضعیت و حالت آگاهی پیش می‌رود.^(۱۸) در هر صورت، این تقسیم مصنوعی یک مجموعه یا نظام بسته، نوعی توهم نیست، بلکه پایه‌ای محکم دارد و اگر پاره کردن حلقه‌ی پیوند هر چیزی با کل ناممکن است (این حلقه‌ی متناقض‌نما، که آن را به «امر باز» وصل می‌کند)، دست کم می‌توان آن را طولانی ساخت، تا بی‌نهایت امتداد بخشید و ظریف‌تر و ظریف‌تر کرد. سازماندهی ماده نظام بسته یا مجموعه‌های متعین اجزاء را ممکن می‌کند، و آرایش فضا آن‌ها را لازم و ضروری می‌سازد. اما نکته این است که مجموعه‌ها در فضا قرار دارند و کل، کل‌ها، در استمرار قرار دارند، یا به تعبیری خود استمرار هستند، البته تا جایی که از تغییر بازنايستند.

بنابراین دو فرمولی که مطابق با نخستین تز برگسون بودند، حالا موقعیت به مراتب دقیق‌تری پیدا می‌کنند: «بخش‌های بی‌حرکت + زمان انتزاعی» به مجموعه‌های بسته‌ای اشاره دارد که اجزایشان در واقع همان بخش‌های بی‌حرکت‌اند، وضعیت‌های متوالی‌شان براساس زمان انتزاعی محاسبه می‌شود؛ درحالی‌که «حرکت واقعی» ← استمرار انضمامی» به گشودن یک کل اشاره دارد که تداوم دارد و حرکت‌هایش بخش‌های متحرک فراوانی‌اند که از میان نظام‌های بسته می‌گذرند.

حاصل این تز برگسون آن است که خودمان را در این سه سطح می‌یابیم: ۱. مجموعه‌ها یا نظام‌های بسته‌ای که ابژه‌های قابل تشخیص یا اجزاء متمایز آن را تعریف می‌کند؛ ۲. حرکت انتقال که میان این اشیاء بنا می‌شود و جای هریک از آن‌ها را تغییر می‌دهد؛ ۳. استمرار یا کل، واقعیتی ذهنی که براساس نسبت‌های خاص خودش پیوسته تغییر می‌کند.

بنابراین به یک معنا حرکت دو جنبه دارد؛ از یک سو، جنبه‌ای که میان اشیاء یا اجزاء رخ می‌دهد؛ از سوی دیگر، جنبه‌ای که بیانگر استمرار یا کل است. نتیجه این که استمرار به واسطه‌ی تغییر کیفی به ابژه‌ها تقسیم می‌شود، و ابژه‌ها با عمق‌یافتن، با ازدست‌دادن کناره‌هایشان، در استمرار به وحدت می‌رسند. بنابراین می‌توانیم بگوییم که حرکت ابژه‌ها یک نظام بسته را به استمرار بازو وصل می‌کند و استمرار را به ابژه‌های نظامی که استمرار وادار به گشوده‌شدنش می‌کند. حرکت ابژه‌هایی را که خود در فاصله‌ی بین آن‌ها تحقق می‌یابد به کل در حال تغییری وصل می‌کند که خود حرکت بیانگر آن است و برعکس. از طریق حرکت، کل تقسیم می‌شود به ابژه‌ها و ابژه‌ها در کل به وحدت می‌رسند، و البته میان این دو روند «کل» تغییر می‌کند. می‌توانیم ابژه‌ها یا اجزای یک مجموعه را همچون «بخش‌های بی‌حرکت» در نظر بگیریم، اما حرکت میان این بخش‌ها جریان دارد، و ابژه‌ها یا اجزاء را به یک کل وصل می‌کند که تغییر می‌کند، و بنابراین دگرگونی کل را در نسبت با ابژه‌ها بیان می‌کند و خودش نیز بخشی بی‌حرکت از استمرار است. حال آماده‌ایم تا تز عمیق نخستین فصل ماده و خاطره را درک کنیم:

۱. نه تنها تصاویر لحظه‌ای درکارند، یعنی بخش‌های ساکنی از حرکت؛
۲. بلکه حرکت-تصویرها هم در کارند که بخش‌های متحرک مستمرند؛
۳. و بالاخره زمان-تصویرها وجود دارند، یعنی استمرار-تصویرها،

تغییر-تصویرها، نسبت-تصویرها، حجم-تصویرها که ورای خودِ حرکت قراردارند...

فصل دوم

قاب و نما ، قاب بندی و برش

۱. سطح اول: قاب، مجموعه یا سیستم بسته

با تعاریف بسیار ساده شروع می‌کنیم، گرچه شاید مجبور به اصلاح آن‌ها شویم. قاب‌بندی یعنی مشخص کردن یک سیستم بسته، سیستم نسبتاً بسته‌ای که همه‌ی چیزهای حاضر در تصویر را شامل می‌شود — صحنه‌ها، شخصیت‌ها و لوازم صحنه. بنابراین قاب مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهد که شامل شمار زیادی اجزاء، یعنی عناصری است که خودشان زیرمجموعه‌ها را می‌سازند — قاب را می‌توان تجزیه کرد. این اجزاء آشکارا خود در تصویر (en imaga) حضور دارند. به‌همین خاطر یا کوبسن آن‌ها را ابژه-نشانه‌ها می‌نامد و پازولینی «سینم‌ها» (Cinemes). با این حال این اصطلاح‌شناسی مقایسه‌هایی با زبان را پیش می‌کشد (سینم‌ها بسیار شبیه به فونم‌ها خواهند بود و نما شبیه به یک مونم) که چندان ضروری به نظر نمی‌آید؛^(۱) چون اگر قاب معادلی داشته باشد، باید آن را در نظام اطلاعات جست تا نظامی زبانشناختی. عناصر همان داده‌ها [données] هستند که گاهی بسیار پرشمارند و گاه بسیار محدود. بنابراین قاب از دو گرایش تفکیک‌ناپذیر است: گرایش به اشباع‌شدن و گرایش به خلوت‌شدن. پرده‌ی عریض و عمق میدان به‌ویژه تعدد و تکثیر داده‌های مستقل را ممکن کرده است، تا حدی که یک صحنه‌ی فرعی در پیش‌زمینه ظاهر می‌شود، در حالی که صحنه‌ی اصلی در پس‌زمینه رخ می‌دهد (وایلر)، یا

جایی که حتی نمی‌توان میان صحنه‌ی فرعی و صحنه‌ی اصلی تمایز قائل شد (آلتمن). از سوی دیگر، تصاویر خلوت زمانی ساخته می‌شوند که یا تأکید بر روی یک شیء تنها است (نمونه‌اش کارهای هیچکاک است؛ مثلاً لیوان شیری که از درون نورپردازی شده در سوءظن، یا ته‌سیگار روشن در مستطیل سیاه پنجره در پنجره‌ی عقبی) یا هنگامی که مجموعه از بعضی زیرمجموعه‌ها تهی شده است (چشم‌اندازهای متروک و پرت آنتونیونی، داخلی‌های تهی و خالی ازو). بیش‌ترین میزان خلوت بودن ظاهراً با مجموعه‌ی تهی به‌دست می‌آید، وقتی که پرده کاملاً سیاه یا کاملاً سفید می‌شود. مثال این خلوت‌بودن طلسم‌شده‌ی هیچکاک است، آن‌جا که لیوان شیر دیگری پرده را اشغال می‌کند و تنها یک تصویر سفید بر جا می‌گذارد. اما از هر سو — چه خلوت و چه اشباع — قاب به ما می‌گوید که تصویر صرفاً داده نشده است تا دیده شود. تصویر نه فقط دیدنی که خواندنی است. کارکرد ضمنی قاب فقط ثبت اطلاعات صوتی نیست، بلکه اطلاعات بصری را هم شامل می‌شود. اگر در یک تصویر چیزهای بسیار اندکی می‌بینیم به‌این‌خاطر است که نمی‌دانیم چگونه آن را درست بخوانیم؛ ما خلوت‌بودن آن را همان‌قدر بد ارزیابی می‌کنیم که اشباع‌بودنش را. نوعی آموزش سواد بصری وجود دارد، مخصوصاً در فیلم‌های گذار، وقتی این کارکرد آموزشی صراحت می‌یابد، وقتی که قاب کارکردی همچون سطح مات و تار اطلاعات دارد، سطحی که گاهی اوقات با اشباع‌شدن مبهم می‌شود، و گاهی اوقات به صحنه‌ی خالی تقلیل می‌یابد، به پرده‌ی سفید یا سیاه.^(۲)

در وهله‌ی دوم، قاب همواره هندسی یا فیزیکی بوده است، بسته به این‌که سیستم بسته را در نسبت با مختصات انتخاب‌شده می‌سازد یا در نسبت با متغیرهای برگزیده. بنابراین قاب را گاه نوعی ترکیب‌بندی فضایی خطوط موازی و مورب می‌دانند، ساخت یک ظرف به‌نحوی که حجم‌ها [توده‌ها] و خطوط تصویری که قاب را اشغال می‌کند توازن یابند و حرکت‌هایشان همسان شود. در فیلم‌های درایر غالباً چنین وضعی وجود دارد، آنتونیونی ظاهراً نقطه‌ی اوج این مفهوم هندسی قاب است، قابی که وجودش مقدم است بر آنچه درونش قرار دارد (کسوف)^(۳). گاهی اوقات همچون نوعی سازه‌ی دینامیک در حال عمل (en acte) محسوب می‌شود که نسبت نزدیکی با صحنه، تصویر، شخصیت‌ها و اشیاء موجود در آن دارد. روش آیریس^۱ در کار گریفیث، که

۱. iris method: دوربینی که مانند عنبیه‌ی چشم کار می‌کند. تکنیکی که در سینمای صامت بسیار به‌کار می‌رفت، به‌نحوی که یک دایره‌ی سیاه به روی یک صحنه بسته یا باز می‌شد. — م.

ابتدا یک چهره را جدا می‌کند، سپس قاب باز می‌شود و محیط را نشان می‌دهد؛ پژوهش‌های آیزنشتاین ملهم از نقاشی ژاپنی که قاب را با مضمون سازگار می‌کند؛ پرده‌ی متغیر آبل گانس که «طبق ضرورت‌های دراماتیک» و مثل یک «آکاردئون تصویری» باز و بسته می‌شود — از همان آغاز سینما کوشش‌هایی برای آزمودن گونه‌های دینامیک قاب به عمل آمده است. در هر حال قاب‌بندی یعنی محدودسازی.^(۴) اما بسته به خود مفهوم، حدها را می‌توان به دو شیوه تصور کرد، ریاضیاتی یا دینامیکی: یعنی یا مقدم بر وجود اجسامی که ذاتشان به وسیله‌ی حدها تثبیت می‌شود، یا حدها تا آن‌جا که توان اجسام موجود اجازه می‌دهد گسترش می‌یابد. این تمایز در فلسفه‌ی کهن یکی از ویژگی‌های اصلی تقابل میان افلاطونیان و رواقیون بود.

به ترتیبی دیگر نیز قاب یا هندسی است یا فیزیکی — بسته به اجزای سیستمی که قاب هم آن‌ها را از هم جدا می‌کند و هم گردهم می‌آورد. در مورد اول، قاب از تمایزهای سفت و سخت هندسی تفکیک‌ناپذیر است. تصویری بسیار زیبا در تعصب گریفیث پرده را در امتدادی عمودی متناظر با دیوار باروهای بابل نشان می‌دهد؛ در حالی که در سمت راست، پادشاه را می‌بینیم که در سطح افقی بالاتری پیش می‌رود، راه رفتنی بر فراز باروها؛ در سمت چپ، ارابه‌ها روی سطح افقی پایین‌تری از میان دروازه‌های شهر وارد و خارج می‌شوند. آیزنشتاین تأثیرات تناسب طلایی را بر تصویرپردازی سینماتوگرافیک بررسی کرد؛ درایر خطوط افقی و عمودی تقارن‌ها، بالا و پایین، تناوب سیاه و سفید را کاوید؛ اکسپرسیونیست‌ها خطوط کج و متقاطع، هرم‌ها یا پیکره‌های مثلثی شکل را بسط دادند که اجسام، جمعیت‌ها و مکان‌ها را برهم تلنبار می‌کرد، نوعی برخورد توده‌ها و حجم‌ها، قسمی سنگفرش شدن تمام عیار قاب که «فرمی شبیه چهارخانه‌های سفید و سیاه صفحه‌ی شطرنج را به خود می‌گرفت» (سیلونگ‌ها، متروپلیس، هر دو ساخته‌ی فریتس لانگ)^(۵). حتی نور، آن‌گاه که با سایه به دو نیم بخش‌بندی می‌شود، یا به صورت پرتوهای متناوب درمی‌آید، موضوع یک اپتیک هندسی است، یعنی همان رویه‌ای که در گرایش اکسپرسیونیستی می‌بینیم (وینه، لانگ). خطوطی که عناصر عظیم طبیعت را از هم جدا می‌کنند، آشکارا نقشی اساسی دارند، مثل آسمان در فیلم‌های جان فورد؛ جدایی زمین و آسمان، زمینی که به پایین صحنه رانده شده است. همین‌طور آب و خاک، یا خط باریکی که هوا و آب را جدا می‌کند، یا وقتی یک فراری در عمق آب مخفی شده، یا یک قربانی به خاطر نرسیدن به سطح

آب غرق می‌شود (من یک فراری از گروه محکومین اعمال شاقه هستم مروین له روی و گاهی یک فکر عالی نیومن). قاعده‌ی کلی این است که نیروهای طبیعت به همان شیوه‌ای قاب‌بندی نمی‌شوند که آدم‌ها یا چیزها، و افراد هم به همان شیوه‌ی جمعیت و عناصر فرعی هم به همان شیوه‌ی عناصر اصلی فیلمبرداری نمی‌شوند؛ چندان‌که در یک قاب قاب‌های مختلفی وجود دارد. درها، پنجره‌ها، ویتترین گیشه‌ها، نورگیر سقف‌ها، شیشه‌ی اتومبیل، آینه‌ها، همگی قاب‌های درون قاب‌اند. کارگردانان بزرگ علاقه‌ی ویژه‌ای به قاب‌های خاص دوم، سوم و غیره دارند و با این چفت‌شدن قاب‌هاست که اجزای مجموعه یا سیستم بسته از هم جدا می‌شوند و درعین حال همگرا و از نو یکی می‌شوند.

از سوی دیگر، برداشت فیزیکی یا دینامیکی از قاب مجموعه‌های نادقیقی خلق می‌کند که حال تنها به مناطق یا نوارها قابل تقسیم‌اند. قاب دیگر تقسیمات هندسی ندارد، بلکه دارای درجات فیزیکی است. اجزای مجموعه اینک اجزایی درون‌گستر^۱ است و خود مجموعه مخلوطی است که از طریق تمام اجزاء، از طریق درجات سایه و روشن و کل میزان نور-تاریکی به ما منتقل می‌شود (وگنر، مورتانو). این گرایش دیگر اپتیک اکسپرسیونیستی بود، گرچه برخی کارگردانان، اکسپرسیونیست یا غیراکسپرسیونیست، با هر دو گرایش کار کرده‌اند. اینجا لحظه‌ای است که دیگر نمی‌توان میان طلوع و غروب، هوا و آب، یا آب و خاک در مخلوط عظیمی که یک توفان یا یک باتلاق ایجاد کرده‌اند، تمایز قائل شد.^(۶) اینجا اجزاء به واسطه‌ی درجات اختلاط و درهم‌آمیختگی‌شان در متن نوعی دگرگونی مستمر ارزش‌ها از یکدیگر متمایز گشته یا درهم فرو می‌روند. تقسیم مجموعه به اجزایش هر بار باعث دگرگونی کیفی مجموعه می‌شود: به تعبیری مجموعه نه بخش‌پذیر است و نه بخش‌ناپذیر، بلکه مُشاع^۲ (dividuel) است. البته این حالت درخصوص مفهوم هندسی قاب نیز مصداق داشت — آنجا چفت‌شدن قاب‌ها دگرگونی‌های کیفی را نشان می‌داد.

تصویر سینماتوگرافیک همواره مشاع است، چراکه در تحلیل نهایی، پرده به مثابه‌ی قاب قاب‌ها، معیار اندازه‌گیری و سنجش مشترکی است

1. intensive

۲. برای dividuel معادل مشاع را برگزیدیم که اشاره به منطقه‌ای دارد که نه می‌توان آن را میان سهامداران آن تقسیم کرد و نه می‌توان تقسیم نکرد، چون به آن‌ها تعلق دارد. درواقع، dividuel در زبان فرانسه به معنای مشترک است، یعنی آنچه به چند نفر تعلق دارد اما درعین حال تقسیم آن میان صاحبان آن مقدور نیست. —و.

برای چیزهایی که فاقد یک معیار مشترک اند - نماهای دور یک دهکده و نماهای نزدیک یک چهره، یک کهکشان در مقابل یک قطره‌ی آب - اجزایی که میانشان هیچ مخرج مشترکی از نقطه‌نظر فاصله، برجستگی یا نور وجود ندارد. در همه‌ی این شرایط قاب نوعی قلمروزدایی^۱ از تصویر را تضمین می‌کند.

در وهله‌ی چهارم، قاب با نوعی زاویه‌ی قاب‌بندی مرتبط است، چرا که مجموعه‌ی بسته خودش یک سیستم دیداری است که به نقطه‌دید مجموعه‌ی اجزاء اشاره دارد. البته نقطه‌دید می‌تواند غریب یا متناقض‌نما باشد - بهتر است این‌طور بگوییم: سینما نقطه‌دیدهای فوق‌العاده‌ای دارد - در سطح زمین، از بالا به پایین، از پایین به بالا و غیره. اما این نقاط دید که ظاهراً تابع قانونی پراگماتیستی است، درمورد سینمای روایتی معتبر نیست. برای پرهیز از فروغلتیدن به ورطه‌ی یک زیباپرستی پسوج باید این نقاط دید را توضیح داد و طبیعی و عادی‌بودنشان را روشن کرد؛ خواه از نظر یک مجموعه‌ی جامع‌تر که مجموعه‌ی اول را هم شامل می‌شود، خواه از نقطه‌نظر عنصری از مجموعه‌ی اول که ابتدا دیده نشده یا داده نشده است. ژان میتری توصیفی از فصلی از یک فیلم ارائه می‌کند که مصداق این بحث است (فیلم مردی که کشتن ارنست لوبیچ)؛ دوربین در یک نمای تراولینگ از بغل با ارتفاع متوسط ردیفی از تماشاگران را از پشت نشان می‌دهد و می‌کوشد از میان آن‌ها به جلو برود. سپس پشت مردی یک‌پا متوقف می‌شود که جای خالی پایش برای ما منظری بر صحنه‌ای می‌گشاید که همه در حال تماشایش هستند - یک رژه‌ی نظامی. پای سالم، چوب زیر بغل و فضای خالی حاصل از فقدان پا و رژه در یک قاب قرار می‌گیرند. این یک زاویه‌ی قاب‌بندی آشکارا غریب است. اما نمای دیگر افلیج دیگری را پشت نفر قبلی نشان می‌دهد که اصلاً پا ندارد و رژه را دقیقاً از همین زاویه می‌نگرد و درواقع اوست که نقطه‌دید قبلی را فعلیت می‌بخشد یا کامل می‌کند.^(۷) بنابراین می‌توان گفت که زاویه‌ی قاب‌بندی توجیه شده بود. با این حال، این قانون پراگماتیستی همواره معتبر نیست، یا حتی وقتی معتبر است تمام داستان نیست. پاسکال بونیترز مفهوم جالب قاب‌زدایی (décadrage) را ساخته است تا نقطه‌دیدهایی را مشخص کند که با پرسپکتیوهای مورّب یا زوایای متناقض‌نما یکی نیستند و به بُعد دیگری از تصویر اشاره دارند.^(۸)

نمونه‌ای از این مفهوم بونیترز را در قاب‌های برش‌دهنده‌ی درایر می‌بینیم؛ در فیلم مصائب ژاندارک لبه‌ی پرده‌چهره‌ها را بریده است. اما حتی بیش از درایر می‌توان آن را در فضا‌های خالی فیلم‌های ازو دید که یک منطقه‌ی خالی (و مرده به لحاظ ارزش اطلاعاتی) را قاب می‌گیرد، یا در فضا‌های منقطع و ازهم‌گسیخته‌ی فیلم‌های برسون که اجزایش ربطی به هم ندارند و فراتر از تمامی توجیهات روایتی یا کلی پراگماتیستی قرار می‌گیرند، شاید برای اثبات این نکته که تصویر بصری ورای کارکرد دیداری و مرئی‌اش، کارکردی خواندنی و خوانا هم دارد.

می‌ماند خارج از قاب (hors-champ). این نوعی نفی کردن نیست و کافی نیست که آن را عدم انطباق میان دو قاب، یکی بصری و دیگری صوتی بدانیم (مثلاً در فیلم‌های برسون، هنگامی که صدا گواه چیزی است که دیده نمی‌شود و به جای مشابه‌سازی عنصر بصری آن را بازگو (منتقل) می‌کند)؛^(۹) خارج از قاب اشاره دارد به آنچه نه دیده می‌شود و نه فهمیده می‌شود، ولی بااین حال کاملاً حاضر است. این حضور خودش یک مسئله است و به دوراهی جدید قاب‌بندی اشاره دارد. اگر به برداشت بازن از دوراهی قاب یا نقاب بازگردیم، می‌بینیم که قاب گاهی مثل یک نقاب متحرک عمل می‌کند که هر مجموعه‌ای براساس آن به یک مجموعه‌ی همگن بزرگ‌تر بسط می‌یابد که با آن قاب در ارتباط است، و گاهی قاب به صورت یک قاب تصویری عمل می‌کند که یک سیستم را جدا و محیط پیرامونش را خنثی جلوه می‌دهد. این دوگانگی آشکارتر از همه در کارهای رنوار و هیچکاک بیان می‌شود: در فیلم‌های رنوار فضا و کنش همواره فراتر از مرزهای قابی می‌رود که صرفاً عناصری از یک پهنه (area) را شامل می‌شود؛ در فیلم‌های هیچکاک قاب «تمام اجزاء را به بند می‌کشد» و مانند قاب یک فرشینه عمل می‌کند و نه قابی برای یک تابلوی نقاشی یا یک تئاتر. اما اگرچه یک مجموعه‌ی محدود از خلل و یژگی‌های ایجابی قاب و قاب‌بندی مجدد^۱ تنها به شکل صوری با خارج از قاب خود ارتباط برقرار می‌کند، بااین حال حقیقت دارد که سیستمی که بسته است — حتی سیستمی که بسیار محدود است — تنها در ظاهر خارج از قاب را پنهان می‌کند و به شیوه‌ی خودش به این خارج از قاب اهمیت حتی تعیین‌کننده‌تری می‌بخشد.^(۱۰) همه‌ی قاب‌بندی‌ها فضایی خارج از قاب را تعیین می‌کنند. ما دو نوع قاب نداریم که تنها یکی‌شان به خارج از قاب ارجاع

دهد، بلکه دو جنبه‌ی مختلف از خارج از قاب داریم که هریک به‌شیوه‌ای از قاب‌بندی مربوط‌اند.

تقسیم‌پذیری محتوا به این معناست که اجزاء به مجموعه‌های مختلفی تعلق دارند که پیوسته به زیرمجموعه‌هایی دیگر تقسیم می‌شوند یا خود زیرمجموعه‌ی مجموعه‌ای بزرگ‌ترند و قس علی‌هذا تا بی‌نهایت. به‌همین خاطر است که محتوا دو ویژگی بارز دارد: از سویی به ساختن سیستم بسته گرایش دارد، و از سوی دیگر این گرایش هیچ‌گاه به کمال نمی‌رسد. هر سیستم بسته‌ای می‌تواند با بیرون مرتبط باشد. همواره رشته‌ای وجود دارد که لیوان آب شیرین را به منظومه‌ی شمسی و هر مجموعه‌ی هرچوره را به مجموعه‌ای بزرگ‌تر مرتبط می‌کند. این نخستین معنای آن چیزی است که خارج از قاب می‌نامیم: هنگامی که یک مجموعه قاب‌بندی و بنابراین دیده می‌شود، معنایش این است که همواره مجموعه‌ی بزرگ‌تری در کار است، یا مجموعه دیگری که مجموعه‌ی نخست با آن مجموعه‌ی بزرگ‌تری را می‌سازد، و به‌نوبه‌ی خود به این شرط می‌تواند دیده شود که به خارج از قاب جدیدی شکل دهد. مجموعه‌ی همه‌ی این مجموعه‌ها نوعی پیوستگی و تداوم همگن را می‌سازد، نوعی جهان یا نوعی سطح [plan] محتوای واقعاً نامحدود. اما این سطح قطعاً یک «کل» نیست، گرچه این سطح یا این مجموعه‌های بزرگ‌تر و بزرگ‌تر ضرورتاً با کل پیوندی غیرمستقیم دارند. تناقض‌های حل‌ناشدنی حاصل از کل‌انگاشتن مجموعه‌ی همه‌ی مجموعه‌ها، را می‌شناسیم. نه به‌این خاطر که مفهوم کل عاری از معناست؛ اما کل نوعی مجموعه نیست و هیچ جزئی ندارد. کل آن چیزی است که نمی‌گذارد هر مجموعه‌ای، هرچقدر هم که بزرگ باشد، در خودش بسته شود و آن را وا می‌دارد تا خودش را در مجموعه‌های بزرگ‌تر گسترش دهد. بنابراین کل همچون رشته‌ای است که از مجموعه‌ها می‌گذرد و به هریک امکان ارتباط با مجموعه‌های دیگر را تا بی‌نهایت می‌بخشد، امکانی که ضرورتاً نیز محقق می‌شود. از این رو کل باز است و بیش‌تر با زمان و حتی با روح پیوند دارد تا فضا و محتوا. بنابراین، قطع نظر از نوع رابطه‌ای که میان مجموعه‌ها برقرار می‌شود، نباید گسترش مجموعه‌ها را به درون یکدیگر با گشایش کل اشتباه گرفت، کلی که از درون هریک از مجموعه‌ها می‌گذرد. یک سیستم بسته هیچ‌گاه کاملاً بسته نیست؛ اما از یک سو این سیستم در فضا با رشته‌ای کمابیش «ظریف» به سایر سیستم‌ها مرتبط می‌شود، و از سوی دیگر درون

نوعی کل ادغام و بازادغام می‌شود که استمراری را در امتداد این رشته به آن سیستم متصل می‌کند.^(۱۱) از این‌رو شاید کافی نباشد که هم‌نوا با نوئل برچ، فضای عینی را از فضای خیالی در خارج از قاب جدا کنیم، چراکه فضای خیالی هم وقتی به‌نوبه‌ی خود وارد گود می‌شود و دیگر خارج از قاب نیست، عینی و واقعی محسوب می‌شود. خارج از قاب، فی‌نفسه یا در مقام خاص خودش، دو جنبه‌ی کیفی متفاوت دارد: یک جنبه‌ی نسبی که به‌وسیله‌ی آن یک سیستم بسته در فضا با مجموعه‌ای که دیده نمی‌شود مرتبط می‌شود، و این ارتباط می‌تواند باعث دیده‌شدن آن مجموعه‌ی نادیده شود، حتی اگر این امر به مجموعه‌ی نادیده‌ی دیگری منجر شود، و این امری است که تا بی‌نهایت ادامه دارد؛ و یک جنبه‌ی مطلق که به‌وسیله‌ی آن سیستم بسته بر روی استمراری گشوده می‌شود که ذاتی و درون‌ماندگار کل جهان است، و این سیستم بسته دیگر یک مجموعه نیست و به نظم امور مرئی و دیدنی تعلق ندارد.^(۱۲) قاب‌زدایی‌ها (décadrages)، که با استناد توجیه نمی‌شوند، دلیل وجودی‌شان را دقیقاً با ارجاع به این جنبه‌ی دوم به‌دست می‌آورند.

در یک حالت، خارج از قاب نشان‌دهنده‌ی چیزی است که جای دیگر وجود دارد، در گوشه یا کناری؛ در حالت دیگر، خارج از قاب گواه حضوری بر آشوب‌نده‌تر است، حضوری که حتی نمی‌توان گفت وجود دارد، بلکه «اصرار می‌کند» یا «بر جای می‌ماند»، نوعی جای دیگر رادیکال‌تر، خارج از فضا و زمان همگن. بی‌شک این دو جنبه‌ی خارج از قاب پیوسته درهم می‌آمیزند. اما هنگامی که یک تصویر قاب‌گرفته را همچون سیستمی بسته در نظر بگیریم، می‌توانیم بگوییم که یک جنبه، بسته به طبیعت و ماهیت رشته، بر جنبه‌ی دیگر غالب می‌شود. هرچقدر رشته‌ی پیوند مجموعه‌ی دیده به مجموعه‌های دیگر نادیده قوی‌تر باشد، خارج از قاب نخستین کارکردش را، یعنی همان افزودن فضا به فضای دیگر، بهتر تحقق می‌بخشد. اما هنگامی که این رشته بسیار نازک و ظریف است، آماده‌ی تقویت بستار (closure) قاب یا حذف پیوند و نسبت آن با بیرون هم نیست. این موضوع قطعاً موجب انزوای کامل سیستم نسبتاً بسته نمی‌شود، چراکه امری ناممکن خواهد بود. اما هرچقدر این رشته نازک‌تر و سست‌تر باشد — یا هرچه استمرار بیش‌تری همچون یک عنکبوت درون سیستم فرو رود — خارج از قاب به‌شکل مؤثرتری کارکرد دیگرش را محقق می‌کند، کارکردی که

عبارت است از وارد کردن عنصر فرامکانی و معنوی درون سیستمی که هرگز کاملاً بسته نیست. درایر این فرایند را به شیوه‌ای زاهدانه انجام داد: هرچه تصویر به لحاظ مکانی بسته‌تر و محدودتر باشد، حتی تا آنجا که به دو بعد فرو کاسته شده باشد، ظرفیت و توان آن برای گشودن خویش به روی نوعی بُعد چهارم که همان زمان است، و به روی نوعی بُعد پنجم که روح است، بیش‌تر می‌شود، نمونه‌اش هم تصمیم معنوی و روحانی ژان و گرتروود است.^(۱۳) هنگامی که کلود اولیه قاب هندسی در فیلم‌های آنتونیونی را توضیح می‌دهد، نه تنها می‌گوید که شخصیتی که انتظارش را می‌کشیم هنوز قابل رؤیت نیست (نخستین کارکرد خارج از قاب) بلکه در ادامه می‌گوید که او موقتاً در نوعی منطقه‌ی خلأ به سر می‌برد، نوعی «سفید روی سفید» که فیلمبرداری از آن ممکن نیست و حقیقتاً غیر قابل رؤیت است (کارکرد دوم خارج از قاب). به شکلی دیگر، قاب‌های هیچکاک نه آماده‌ی خنثی کردن محیط هستند، نه مهبای فشرده کردن سیستم تا حد ممکن و محصور کردن و محدود کردن بیش‌ترین تعداد اجزاء در تصویر؛ بلکه همزمان تصویر را به نوعی تصویر ذهنی تبدیل می‌کنند، تصویری که (چنانچه خواهیم دید) بر روی بازی پیوندها و نسبت‌ها باز و گشوده است، پیوندها و نسبت‌هایی که از مقوله‌ی تفکر ناب‌اند و یک کل را سرهم می‌کنند. به همین خاطر بود که گفتیم خارج از قاب، حتی در بسته‌ترین تصویر نیز، همواره وجود دارد و این که همواره همزمان دو جنبه‌ی خارج از قاب وجود دارد: نسبت و پیوند تحقق‌پذیر با مجموعه‌های دیگر، و نسبت و پیوند بالقوه با کل. اما در مورد اول، دومین — رازآمیزترین — نسبت به شکل غیرمستقیم و از خلال میانجی‌گری و بسط و گسترش نسبت اول و در توالی تصاویر تا بی‌نهایت به دست می‌آید؛ در مورد دوم، نسبت دوم مستقیم‌تر در خود تصویر، و از طریق محدود کردن و خنثی کردن نسبت اول، به دست می‌آید.

اجازه دهید نتایج این تجزیه و تحلیل قاب را خلاصه کنیم. قاب‌بندی هنر گزینش همه‌گونه اجزایی است، اجزایی از همان‌گونه که بدل به جزئی از یک مجموعه شده‌اند. این مجموعه سیستمی بسته است، نسبتاً و مصنوعاً بسته. سیستم بسته‌ای را که توسط قاب تعیین می‌شود می‌توان در نسبت و پیوند با اطلاعاتی در نظر گرفت که این سیستم به تماشاگر منتقل می‌کند: این سیستم اطلاع‌رسان یا آگاهی‌بخش است، و

از سوی دیگر اشباع شده یا خلوت است. این سیستم با توجه به ماهیت و سرشت اجزایش همچنان هندسی، فیزیکی و دینامیکی است. وقتی در نسبت با نقطه دید و زاویه ی قاب بندی بررسی می شود، سیستمی دیداری — optical — است: این گونه است که در عمل توجه می شود، یا ادعای دلیل موجه بالاتری را می کند. سرانجام این که سیستم نوعی خارج از قاب را تعیین می کند، گاهی در شکل مجموعه ای بزرگ تر که آن را بسط و گسترش می دهد، گاهی در شکل نوعی کل که سیستم درون آن ادغام می شود.

۲. سطح دوم: نما و حرکت

برش یا دکوپاژ یعنی تعیین نما، و نما تعیین حرکتی است که در سیستم بسته تثبیت می شود، میان عناصر یا اجزای مجموعه. اما دیده ایم که حرکت در عین حال مربوط به کلی است که به لحاظ کیفی با مجموعه متفاوت است. کل چیزی است که تغییر می کند؛ امر گشوده یا استمرار است. بنابراین حرکت بیانگر نوعی تغییر کل است؛ یا مرحله ای از این تغییر است یا جنبه ای از آن، نوعی استمرار یا قسمی صورت بندی از استمرار. بنابراین حرکت دو وجه دارد، دو وجه که به همان اندازه تفکیک ناپذیرند که بیرون و درون، همچون دو روی یک سکه: حرکت رابطه ی میان اجزاء است و حالت [تأثر] کل است. از یک سو موقعیت های مربوط به اجزای یک مجموعه را دگرگون می کند — موقعیت هایی که شبیه به بخش های [coupes] آن مجموعه اند، هر یک فی نفسه ساکن — از سوی دیگر خود حرکت بخش متحرک کلی است که تغییرات آن را حرکت نشان می دهد. حرکت از یک نقطه نظر نسبی است و از نقطه نظر دیگر مطلق. نمای ثابتی را در نظر بگیرید که در آن شخصیت ها حرکت می کنند: آن ها موقعیت های خود را در یک مجموعه ی قاب شده دگرگون می کنند؛ اما این تغییر موقعیت زمانی می تواند کاملاً اختیاری باشد که در ضمن نمایانگر چیزی در روند تغییر نباشد، تغییری کیفی، ولو بس اندک، در کلی که از دل این مجموعه عبور می کند. نمایی را در نظر بگیرید، مثلاً نمایی متحرک: دوربین می تواند از یک مجموعه به مجموعه ی دیگر عزیمت کند، و حین حرکتش موقعیت هریک از مجموعه ها را تغییر دهد. تمامی این ها تنها زمانی ضروری می شود که دگرگونی نسبی بیانگر قسمی تغییر مطلق کل باشد، تغییری که از دل

این مجموعه‌ها منتقل می‌شود. مثلاً دوربین زن و مردی را دنبال می‌کند که از پلکان بالا می‌روند و به آستانه‌ی دری می‌رسند که مرد آن را می‌گشاید. سپس دوربین آن‌ها را رها می‌کند و در همان نمای قبلی به عقب حرکت می‌کند. دوربین از میان دیوار خروجی آپارتمان عبور می‌کند، به پلکان می‌رسد و از آن عقب‌عقب پایین می‌آید، به پیاده‌رو می‌رسد، و در نمایی خارجی به بالا و سمت پنجره‌ی ماتِ همان آپارتمان حرکت می‌کند تا از میان آن به داخل بنگرد. این حرکت که موقعیتِ نسبی مجموعه‌های ساکن را دگرگون می‌کند، تنها زمانی ضرورت دارد که بیانگر چیزی در شرف وقوع باشد، تغییری در کل که خودش ازخلالِ این دگرگونی‌ها منتقل می‌شود: زن به قتل می‌رسد. او به‌اراده‌ی خود به آپارتمان رفته است، اما انتظار هیچ کمکی را نمی‌تواند داشته باشد — قتل گریزناپذیر است. می‌توان گفت که این مثال (جنون هیچکاک) نمونه‌ای است از حذف به قرینه در روایت. اما چه این حذف به قرینه باشد و چه نباشد، یا حتی اصلاً روایت باشد یا نباشد، عجالتاً اهمیتی ندارد. آنچه در این مثال‌ها مدنظر است این است که نما، از هر نوعش، به تعبیری دارای دو قطب است: در نسبت با مجموعه‌ها در فضا جایی که نما معرفِ تغییرات نسبی میان عناصر یا زیرمجموعه‌هاست؛ در نسبت با نوعی کل که نما تغییرمطلق آن را در زمان نشان می‌دهد. این کل هرگز خواهانِ حذف به قرینه یا روایتی بودن نیست، گرچه می‌تواند باشد. اما نما، از هر نوعش، همواره واجد این دو جنبه است: نما تغییراتِ موقعیت نسبی در یک مجموعه یا چند مجموعه را ارائه می‌کند؛ بیانگر تغییراتِ مطلق در یک کل یا در کل‌هاست. نما عموماً یک رویش به‌سوی مجموعه‌ای است که نما ترجمه‌ای از تغییراتِ اجزای آن است؛ و روی دیگرش به کل، که نما بیانگر دگرگونی — یا دست‌کم نوعی دگرگونی — آن کل است. بنابراین موقعیت نما، که می‌توان انتزاعاً آن را نوعی واسطه‌ی قاب‌بندیِ مجموعه و مونتاژ کل دانست، گاهی به قطب قاب‌بندی متمایل است و گاه به قطب مونتاژ. نما حرکتی است که از این منظر دوگانه در نظر گرفته می‌شود: تغییر اجزای یک مجموعه که در فضا پخش می‌شود، تغییر یک کل که در استمرار تغییرشکل می‌دهد.

این صرفاً نوعی تعین‌بخشیدن انتزاعی به نما نیست، چراکه نما تا زمانی واجد تعین انضمامی است که پیوسته باعث انتقال از یک جنبه به جنبه‌ی دیگر، تقسیم یا توزیع این دو جنبه، و تبدیل و تغییر همیشگی‌شان شود.

اجازه دهید به سه سطح برگسونی بازگردیم: مجموعه‌ها و اجزایشان؛ کلی که با /مرگشوده یا تغییر در استمرار یکی می‌شود؛ و حرکتی که میان اجزاء یا مجموعه‌ها برقرار می‌شود اما در عین حال بیانگر استمرار است، یعنی تغییر کل. نما همچون حرکتی است که پیوسته متضمن تبدیل و چرخش است. نما استمرار را براساس اشیای سازنده‌ی مجموعه تقسیم و بازتقسیم می‌کند؛ اشیاء و مجموعه‌ها را در یک مدت‌زمان همسان واحد از نو متحد می‌کند. نما پیوسته استمرار را به استمرارهای فرعی ناهمگن تقسیم می‌کند و آن‌ها را در استمراری از نو متحد می‌کند که ذاتی و درونی کل جهان‌اند. با فرض این که این نوعی آگاهی است که موجب این تقسیمات و اتحادهای مجدد می‌شود، می‌توان مدعی شد که نما همچون نوعی آگاهی عمل می‌کند. اما یگانه آگاهی سینماتوگرافیک نه به ما تماشاگران تعلق دارد و نه به قهرمان فیلم؛ بلکه از آن دوربین است — گاهی اوقات این آگاهی انسانی است و گاه غیرانسانی یا ابرانسانی. برای مثال، حرکت آب، حرکت یک پرنده در دوردست و حرکت یک انسان درون قایق را در نظر بگیرید: آن‌ها در یک ادراک واحد و یگانه تلفیق می‌شوند، نوعی کل آرامش‌بخش طبیعت بشری شده. اما سپس پرنده، یک مرغ دریایی معمولی، ناگهان به پایین شیرجه می‌زند و انسان درون قایق را زخمی می‌کند: این سه جریان تقسیم و نسبت به یکدیگر بیگانه می‌شوند. کل اصلاح خواهد شد گرچه دگرگون نیز خواهد شد: کل به آگاهی واحد یا ادراک یک کل از پرندگان تبدیل خواهد شد؛ گواهی بر یک طبیعت کاملاً پرنده‌محور، که از پیش و برای همیشه در برابر بشر است. این کل بار دیگر هنگام حمله‌ی پرندگان تقسیم خواهد شد، بسته به وضعیت‌ها، مکان‌ها و قربانیانشان. این کل بار دیگر اصلاح خواهد شد تا نوعی آتش‌بس موقت برقرار کند، هنگامی که انسان و غیرانسان وارد ارتباطی نامعین می‌شوند (پرندگان هیچکاک). می‌توان گفت که یا تقسیم میان دو کل رخ می‌دهد، یا کل میان دو تقسیم.^(۱۲) نما، یا همان آگاهی، حرکتی را دنبال می‌کند که معنایش این است که چیزهایی که این حرکت در میانشان جریان دارد، پیوسته درون یک کل از نو متحد می‌شوند، و کل پیوسته در حال تقسیم‌شدن میان چیزهاست (مشاع است).

خود حرکت است که تجزیه و بازترکیب می‌شود. حرکت براساس عناصری تجزیه می‌شود که در یک مجموعه و در میانشان جاری است، عناصری که ثابت باقی می‌مانند و حرکت به آن‌ها نسبت داده می‌شود، عناصری که چنین

حرکت تقسیم‌پذیر (مرکب) یا بسیطی را یا تولید می‌کنند یا در معرض آن قرار می‌گیرند.... اما در عین حال حرکت درون یک حرکت تقسیم‌ناپذیر پیچیده‌ی بزرگ بر اساس یک کل باز ترکیب می‌شود، کلی که حرکت بیانگر تغییر آن است. حرکت‌های بزرگ شاخص شبیه امضای کارگردان است که معرف کل یک فیلم یا حتی کل یک مجموعه‌آثارند، اما سرشار از طنین حرکت نسبی یک تصویر امضاشده‌ی خاص، یا عنصری خاص در تصویر. اریک رومر در تحلیل فاوست مورتائو نشان می‌دهد که چگونه قبض و بسط میان آدم‌ها و اشیاء در یک «فضای تصویری» توزیع شده‌اند و در عین حال ایده‌های اصیل درون «فضای فیلمیک» - خیر و شر، خدا و شیطان - را هم بیان می‌کنند.^(۱۵) اورسن ولز غالباً دو حرکت را ترسیم می‌کند که یکی از آن‌ها مثل پرواز خطی افقی در یک قفس مشبک و شیاردار است، و دیگری خط منحنی دایره‌شکلی است که محور عمودی‌اش یک نمای رو به پایین یا بالا را از ارتفاع می‌گیرد؛ این نوع حرکت‌ها هستند که پیش‌تر الهام‌بخش آثار ادبی کافکا بوده‌اند و می‌توانیم نتیجه‌گیری کنیم که قرابت ولز با کافکا فراتر از فیلم محاکمه است، قرابتی که در عین حال روشن می‌کند چرا ولز نیاز داشت مستقیماً با کافکا رودررو شود. این حرکت‌ها در فیلم مرد سوم نیز از نو کشف و عمیقاً ترکیب شدند، به نحوی که می‌توانیم چنین نتیجه‌گیری کنیم که یا ولز نقشی بیش از بازیگر در این فیلم داشته و از نزدیک درگیر ساخت آن بوده است، یا این که رید یکی از شاگردان برجسته و خلاق ولز بوده است. کوروساوا در بسیاری از فیلم‌هایش امضایی دارد که مشابه یک حرف ژاپنی ساختگی است: یک کشش قلم عمودی غلیظ و ضخیم که از بالا به پایین پرده رخ می‌دهد، در حالی که دو حرکت جانبی نازک‌تر از چپ به راست و از راست به چپ آن را قطع می‌کنند. چنین حرکت پیچیده‌ای با کل فیلم پیوند و نسبت می‌یابد و چنانچه خواهیم دید با شیوه‌ی پروراندن کل فیلم. فرانسوا رنیو با تحلیل چند فیلم هیچکاک نوعی حرکت جهانی یا «فرم دینامیک یا هندسی مهم» را برای هریک از فیلم‌ها مشخص می‌کند، حرکتی که در عنوان‌بندی فیلم‌ها و در حالتی ناب بروز می‌کند: «مارپیچ‌های سرگیجه، خطوط شکسته و ساختار سیاه و سفید متضاد در روانی، مختصات دکارتی شمال از شمال غربی»... و شاید حرکت‌های عام این فیلم‌ها اجزای یک حرکت کماکان عام‌تر است که بیانگر کل کار هیچکاک و شی‌واره‌ای است که به یاری آن آثارش تحول و تکامل می‌یابند. اما گرایش دیگر در

کارهای هیچکاک نیز به همان اندازه جالب است، یعنی جایی که یک حرکت عام — متمایل به یک کل در حال تغییر — به حرکت‌های نسبی و به فرم‌های موضعی تجزیه می‌شود که به‌سوی مواضع اجزای یک مجموعه، به ویژگی‌ها و خصایل شخصیت‌ها یا ابژه‌ها، و توزیعات میان عناصر گرایش دارند. رنیو این موضوع را در فیلم‌های هیچکاک بررسی می‌کند (از این‌رو در سرگیجه مارپیچ بزرگ می‌تواند بدل به سرگیجه‌ی قهرمان شود، ولی در عین حال می‌تواند مداری باشد که قهرمان با اتومبیلش طی می‌کند یا حتی پیچ موی قهرمان زن باشد).^(۱۶) اما این نوع تحلیل مطلوب هر فیلمسازی است. این یک برنامه‌ی پژوهشی ضروری برای تحلیل کار همه‌ی فیلمسازان است و می‌توان آن را سبک‌شناسی نامید؛ حرکتی که میان اجزای یک مجموعه در قاب، یا میان یک مجموعه و مجموعه‌ای دیگر در قاب‌بندی مجدد بنا می‌شود؛ حرکتی که یک کل را در یک فیلم یا در یک مجموعه‌آثار نشان می‌دهد؛ تناظر میان این دو، و روشی را نشان می‌دهد که یک فیلم پژوهاکی از مجموعه‌آثار یک فیلمساز می‌شود [یا برعکس] و از یکی می‌توان به دیگری رسید. چراکه این همان حرکت است، حرکتی که گاه ترکیب‌کننده است و گاه تجزیه‌کننده؛ این‌ها دو جنبه‌ی یک حرکت‌اند. و این حرکت همان نما است، واسطه‌ی انضمامی و عینی است میان یک کل که تغییر می‌کند و مجموعه‌ای که واجد اجزاء است، حرکتی که پیوسته، براساس دو جنبه‌اش، یکی را به دیگری تبدیل می‌کند.

نما همان حرکت-تصویر^۱ است. نما تا زمانی که حرکت را به یک کل در حال تغییر پیوند می‌زند، بخش متحرک یک استمرار محسوب می‌شود. پودوفکین با توصیف تصویر یک تظاهرات خیابانی می‌گوید انگار شما بالای یک سقف می‌روید تا آن را نظاره کنید، سپس به پنجره‌ی طبقه‌ی اول می‌آید تا پلاکاردهای تظاهرکنندگان را بخوانید، بعد هم داخل جمعیت می‌شوید...^(۱۷) تصویر تظاهرات صرفاً تابع قانون «چنان‌که گویی» است؛ چراکه ادراک طبیعی مکث‌ها، درنگ‌ها، نقاط ثابت یا مجزای زاویه‌ی دید را نشان می‌دهد، در حالی که ادراک سینماتوگرافیک پیوسته در یک حرکت واحد عمل می‌کند که خود مکث‌های حرکت بخشی مکمل آن است و این مکث‌ها صرفاً نوعی ارتعاش نسبت به خود حرکت است. برای مثال نمای مشهور فیلم جمعیت ساخته‌ی کینگ ویدور را در نظر بگیرید که ژان میتری آن را «یکی از زیباترین

نماهای متحرک در کل سینمای صامت^۱ نامید: دوربین به سمت جمعیت حرکت می کند، در برابر موج جمعیت راهش را به سمت یک آسمان خراش می گشاید، به طبقه ی بیستم آسمان خراش حرکت می کند، یکی از پنجره ها را قاب می کند، سرسرای مملو از میزهای کار را نشان می دهد، وارد آنجا می شود تا به میزی برسد که قهرمان پشت آن نشسته است. یا نمای مشهور در فیلم آخرین خنده ی مورنائو را در نظر بگیرید: دوربین ابتدا روی دو چرخه و داخل آسانسور است. با آسانسور پایین می آید و سرسرای ورودی یک هتل بزرگ را از میان شیشه ی پنجره نشان می دهد. پیوسته کادربندی ها را تجزیه و باز ترکیب می کند، سپس در یک نمای شگفت انگیز متحرک واحد، بدون هیچ قطعی، از میان دالان و در چرخان بزرگی عبور می کند. اینجا دوربین در گیر دو حرکت است، دو جسم متحرک یا دو وسیله ی نقلیه، آسانسور و دو چرخه. دوربین می تواند تنها یکی از این دو وسیله را نشان دهد که بخشی از تصویر است، و دیگری را پنهان کند. دوربین می تواند در عین حال در مواردی خاص خود یک دوربین را در تصویر نشان دهد. اما نکته ی مهم این نیست. نکته ی مهم این است که دوربین متحرک شبیه معادل عام^۲ همه ی وسایل نقلیه است که یا آن ها را نشان می دهد یا از آن ها استفاده می کند - هواپیما، خودرو، قایق، دو چرخه، پا، مترو و ندرس قصد داشت این هم ارزی را به روح دو فیلمش، سلاطین جاده و آلیس در شهرها، تبدیل کند، بنابراین درون سینما نوعی تأمل فوق العاده انضمامی درباره ی سینما را عرضه کرد. به عبارت دیگر، جوهره ی حرکت-تصویر سینماتوگرافیک در استخراج حرکت از وسایل نقلیه یا اجسام متحرک نهفته است، حرکتی که ذات مشترک همه ی آن ها است، یا در استخراج انرژی جنبشی^۳ از حرکت هاست، انرژی جنبشی ای که جوهره ی حرکت هاست. این همان چیزی است که برگسون به دنبال آن بود: شروع کردن از شیئی متحرک یا بدن که ادراک طبیعی ما حرکت را چنان ضمیمه ی آن می کند که گویی وسیله ای نقلیه است، و آن گاه استخراج یک «نقطه» ی رنگین ساده، یا همان حرکت-تصویر که فی نفسه به «یک رشته نوسان های بی اندازه سریع تقلیل می یابد، و در واقعیت صرفاً حرکتی از حرکات است».^(۱۸) اما از آنجا که برگسون صرفاً به آنچه در آپاراتوس رخ می داد توجه می کرد (یعنی

1. general equivalent

2. mobility

حرکت انتزاعی همگن توالی تصاویر)، بنابراین باور داشت که سینما ناتوان از انجام چیزی است که آپاراتوس در واقع در انجامش تواناترین است: تصویری از حرکت، یعنی همان حرکت نابی که از بدن‌ها یا اشیاء متحرک استخراج شده است. این یک فرایند انتزاع و تجرید نیست، بلکه نوعی رهایی است. این رهایی همواره لحظه‌ای عظیم در سینما را رقم می‌زند؛ مثلاً در کارهای رنوار، هنگامی که دوربین شخصیتی را رها می‌کند، و حتی به او پشت می‌کند، و با دنبال کردن حرکت خودش در پایان مسیر از نو او را بازخواهد یافت.

بدین ترتیب نما که از این طریق بخش متحرکی از حرکت‌ها را تولید می‌کند، حاضر نیست استمرار یک کل متغیر را نمایش دهد، بلکه پیوسته اجسام، بخش‌ها، جنبه‌ها، ابعاد، فاصله‌ها و وضعیت‌های خاص اجسامی را نشان می‌دهد که موجب تغییر و نوسان یک مجموعه درون تصویر می‌شود. به عبارت دیگر، یک وضعیت از درون وضعیت دیگر به دست می‌آید، چراکه حرکت ناب عناصر مجموعه را با تقسیم کردنشان به کسرهایی با مخرج‌های متفاوت تغییر می‌دهد — چراکه مجموعه را تجزیه و از نو ترکیب می‌کند — که در عین حال با یک کل باز بنیادین مرتبط‌اند که جوهره‌شان پیوسته در حال «شدن» یا «دگرگونی» و «بقا» است. عکس این هم صادق است. ژان اپستاین به عمیق‌ترین و شاعرانه‌ترین شکل ممکن این ماهیت و سرشت نما به عنوان حرکت ناب را استخراج کرده و آن را با نقاشی کوبیستی یا سیمولتانیزم^۱ (حرکت‌نمایی در نقاشی) مقایسه کرده است: «همه‌ی سطوح تقسیم‌شده، سربریده (مخروطی شکل)، تجزیه‌شده، و خردشده‌اند، آن‌چنان که آدمی تصور می‌کند آن‌ها با چشمان هزاروجهی حشره دیده می‌شوند؛ هندسه‌ای توصیفی که بوم آن نمای شبکیه‌ای است. نقاش کوبیست به جای تبعیت از پرسپکتیو، آن را می‌شکافد و واردش می‌شود... بنابراین او پرسپکتیو داخلی را جایگزین پرسپکتیو خارجی می‌کند، نوعی پرسپکتیو متکثر، پرتالو، پریچ و خم، متغیر و قابل انقباض، مثل مویی درون یک رطوبت-سنگ^۲. این پرسپکتیو آن گونه که برای سمت راست قاب جواب می‌دهد برای سمت چپ آن کارا نیست،

۱. *simultanism*: به حرکت‌نمایی در نقاشی گفته می‌شود. تکنیکی برای تجسم بخشی به حرکت یا به تشعشع و انفجار نور در نقاشی ساکن و زمان‌ناپذیر، با بهره‌گیری از تکرار و تناوب مایه‌رنگ‌ها و خطوط در کنار هم به صورت زنجیره‌ای. — م.

۲. در رطوبت-سنگ‌های غیردیجیتالی قدیمی، از موی انسان به عنوان عاملی که نسبت به تغییر رطوبت هوا حساس بود استفاده می‌شد و براساس انقباض و انبساط موی درون رطوبت-سنگ، کاهش یا افزایش رطوبت محاسبه می‌شد. — م.

همان‌طور که بالای قاب مناسب‌تر است تا پائین آن. یعنی تکه‌هایی از واقعیت که نقاش ارائه می‌کند از مخرج مشترک‌های فاصله برخوردار نیست — مخرج مشترک‌های نقش برجسته یا نور». سینما حتی به‌شکلی مستقیم‌تر از نقاشی حامل نوعی نقش برجسته (relief) در زمان است، نوعی پرسپکتیو در زمان، یعنی این‌که سینما خود زمان را همچون پرسپکتیو و نقش برجسته نشان می‌دهد.^(۲۰) به‌همین خاطر است که اساساً وقتی حرکت قادر است کند یا تند شود، زمان هم به‌تبع آن می‌تواند فشرده شود یا کش آید. اپستاین دقیق‌ترین مفهوم نما را ارائه می‌دهد: نما همان بخش متحرک است، یعنی نوعی پرسپکتیو زمانی یا نوعی تغییر گام.^۱ تمایز میان تصویر سینماتوگرافیک و تصویر عکاسی نیز با در نظر گرفتن تعریف اپستاین مشخص می‌شود. عکاسی نوعی «قالب‌گیری» (moulding) است: قالب نیروهای درونی چیز را به‌نحوی سامان می‌بخشد که آن نیروها در لحظه‌ای خاص به وضعیت تعادل دست می‌یابند (بخش ساکن). با این وصف، هنگامی که تعادل به‌دست می‌آید تغییر گام متوقف نمی‌شود، و پیوسته قالب را دگرگون می‌کند، و نوعی قالب زمانی، متغیر و پیوسته شکل می‌دهد.^(۲۱) این حرکت-تصویر است که بازن از این نقطه‌نظر آن را از عکس متمایز می‌کند: عکاس به میانجی عدسی به سمت نقطه‌ای می‌رود که او عیناً و تصویر روشنی از آن را ثبت می‌کند نوعی قالب (cast) ... [اما] سینما پارادوکس خود قالب‌گیری زمان واقعی ابژه و همچنین زمان گرفتن تصویر استمرار آن را محقق می‌کند.^(۲۲)

۳. تحرک: مونتاژ و حرکت دوربین

هنگامی که دوربین ثابت است چه اتفاقی می‌افتد؟ بارها از این موقعیت سخن به میان رفته است. در وهله‌ی اول، قاب را زاویه‌دیدی منحصر به فرد و از جلو تبیین می‌کند که متعلق به تماشاگر در وضعیت ثابت است: بنابراین هیچ ارتباط دوسویه‌ای میان مجموعه‌های متغیری که متقابلاً به هم ارجاع می‌دهند وجود ندارد (یعنی میان وضعیت تماشاگر و وضعیت قاب). در وهله‌ی دوم، قاب تعینی منحصراً فضایی است، نشانگر «برشی از فضا» در فاصله‌ای خاص از دوربین، از نمای نزدیک گرفته تا نمای دور (بخش‌های ساکن): بنابراین حرکت صرفاً برای خودش از قاب کنار گذاشته نمی‌شود، بلکه همچنان به

۳. Modulation: اینجا اپستاین از اصطلاح موسیقایی مدولاسیون یا تغییر گام برای اشاره به وضعیت گذرا و ناپایدار نما استفاده می‌کند. —و.

عناصر، شخصیت‌ها و چیزهایی متصل باقی می‌ماند که همچون جسم متحرک یا وسیله‌ی نقلیه‌ی آن عمل می‌کنند. سرانجام این‌که کل از لحاظ عمق با مجموعه یکی است، چنانکه جسم متحرک در گذر از یک نمای/سطح [plan] فضایی به نمایی دیگر، از یک برش موازی و مشابه با برش دیگر، از میان کل می‌گذرد، هرچند که هرکدام از نماها استقلال و وضوح (Focus) خودشان را حفظ می‌کنند. بنابراین مادام‌که استمرار متضمن برداشت کاملاً متفاوتی از عمق است و مناطق موازی را برهم‌نمایی (superimpose) نمی‌کند، بلکه آن‌ها را به هم می‌ریزد و برهم می‌زند، به معنای اخص کلمه نه تغییری است و نه استمراری. بنابراین می‌توانیم وضعیتی بدوی را در سینما تبیین کنیم؛ جایی که تصویر به جای آن‌که حرکت-تصویر باشد، «در حرکت» است. نقد برگسونی معطوف به چنین وضعیتی است.

اما اگر بپرسیم که حرکت-تصویر چگونه ساخته می‌شود، یا چگونه حرکت از اشخاص و چیزها استخراج می‌شود، خواهیم دید که این دو فرایند به دو شکل متفاوت، و در هر دو مورد به نحوی نامحسوس، ساخته می‌شود. البته از یک سو از خلال تحرک دوربین، خود نما متحرک شد؛ اما از سوی دیگر از طریق مونتاز، یعنی با پیوند پیوسته‌ی نماها، هریک، یا بخش عمده‌ای از هریک، توانستند کاملاً ثابت باقی بمانند. این روش، با کم‌ترین حرکت دوربین، نوعی تحرک ناب به دست آمده از حرکت‌های شخصیت‌ها را محقق کرد: درواقع این روش رایج‌ترین نحوه‌ی فیلمبرداری بود و به‌ویژه مورنائو در فاوست از آن به کرات استفاده کرد - دوربین متحرک برای صحنه‌های خاص و استثنائی یا حرکت‌های چشمگیر به کار می‌رفت. حال آن‌که در ابتدا، این دو شیوه بنا به ملاحظات مجبور بودند خودشان را پنهان کنند؛ نه تنها پیوندهای حاصل مونتاز باید نامحسوس می‌بود (مثلاً پیوندهایی که نماهای متوالی و در امتداد هم را به هم می‌چسباند)، بلکه حرکت‌های دوربین تا زمانی که به لحظات معمولی یا صحنه‌های پیش‌پافتاده مربوط بود باید نامحسوس باقی می‌ماند (حرکت‌هایی که چنان آهسته‌اند که آستانه‌ی ادراک حسی نزدیکند).^(۳۳) دو فرم یا تمهید صرفاً به کار بسته شدند تا نوعی پتانسیل نهفته‌ی امر بالقوه‌ای را فعلیت بخشند که در تصویر ثابت بدوی مستتر بود. این حرکت از قبل هم مشخصه‌ی سینما بود و طالب نوعی رهایی نمی‌توانست به ماندن درون مرزهای برنهادی شروط بدوی بسنده کند،

به نحوی که تصویری که بدوی نامیدیم، یا همان تصویر در حرکت، بیش تر با گرایشش تبیین می‌شد تا حالتش. نمای ثابت گرایش به ایجاد نوعی حرکت-تصویر داشت، گرایشی که به نحوی نامحسوس با تحرک یافتن دوربین در فضا، یا با مونتاژ در زمان حرکت، یا نماهای صرفاً ثابت امکان تحقق پیدا کرد. چنان‌که برگسون می‌گوید، امور هرگز از طریق و حالت اولیه و بدوی‌شان تعریف نمی‌شوند، بلکه با گرایشی تعریف می‌شوند که در این حالت پنهان و نهفته است، هرچند که او این جمله را هیچ‌گاه درباره‌ی سینما به کار نبسته بود.

کلمه‌ی نما می‌تواند برای تعیینات مکانی ثابت، برش‌هایی از فضا یا فاصله‌ها در نسبت با دوربین اختصاص یابد. این تعریف ژان میتری از نماست؛ نه تنها هنگامی که عبارت «پلان سکانس»^۱ را محکوم کرد — چرا که به زعم او این عبارت درک‌ناپذیر بود — بلکه وقتی با استدلال و توجیه بیش تر نمای متحرک را نه همچون یک نما بلکه همچون رشته‌ای (سکانس) از نماها دید. از این رو این رشته‌ای از نماهاست که وارث حرکت و استمرار است. اما از آنجا که مفهوم سکانسی از نماها به اندازه‌ی کافی روشن و دقیق نیست، لازم است مفاهیم دقیق‌تری را برای شناسایی وحدت‌های حرکت و استمرار خلق کنیم: این وحدت‌ها را کریستین متز سینتاگم‌ها (syntagms)^۲ نامید و ریمون بلور تکه‌ها (segments). اما از نظر ما اگر به مفهوم نما [plan] معنای زمانی، پرسپکتیوی و تصویری (projective) کاملش را عطا کنیم، از انسجام و جامعیت کافی برخوردار است. درواقع، انسجام و وحدت همواره انسجام و وحدت کنشی است که شامل نوعی کثرت عناصر غیرفعال یا فعلیت‌یافته است.^۳ نماها، همچون تعیینات مکانی ساکن، کاملاً می‌توانند در این معنا همان کثرتی باشند که مشابه وحدت و انسجام نماست، مثل بخش متحرک یا پرسپکتیو زمانی. وحدت براساس کثرتی که دربرمی‌گیرد تغییر خواهد کرد، ولی در هر حال هیچ‌گاه چیزی کمتر از وحدت همبسته‌ی

1. sequence shot

۲. اصطلاح syntagm را متز از نظام زبانشناسی سوسور و زنجیره‌ی همنشینی او یا همان syntagmatic وام گرفت. یک جمله یا عبارت معنادار در زبان محصول همنشینی مجموعه یا رشته‌ای از واژگان است. مثل جمله «به سینما رفتیم» که از هم‌نشینی کلمات به، سینما و رفتیم ساخته شده است. متز این صورتبندی زبانشناختی را وارد نظام نشانه‌شناختی سینمایی‌اش کرد و نشان داد که بر روی زنجیره‌ی هم‌نشینی، عناصر در کنار هم قرار می‌گیرند و واحدی منسجم را که حاوی معنای مشخصی است پدید می‌آورند. در این زنجیره ارزش هر عنصر به آنچه بعد یا قبل آن قرار دارد مربوط است. زنجیره‌ی هم‌نشینی در زبان سینمایی هر قطعه از فیلم، مثلاً سکانس یا رشته‌ای از نماها است که در پی هم می‌آیند. این قطعات معنادار که حاصل در کنار هم قرار گرفتن واحدهای سینمایی است را متز سینتاگم نامید. — م.

خویش نخواهد بود.

اینجا می‌توانیم چندین نمونه را از هم متمایز کنیم. در نمونه‌ی اول، حرکت پیوسته‌ی دوربین معرف نماست که فارغ از هر تغییری است که در زاویه و نقاط دید متکثر و چندگانه‌ی آن رخ می‌دهد (برای مثال یک نمای متحرک). در نمونه‌ی دوم، تداوم ارتباط و پیوند وحدت و انسجام نما را می‌سازد، گرچه این وحدت دو یا چند نمای متوالی را به‌عنوان «محتوا»یش دارد، نماهایی که در ضمن می‌توانند ثابت باشند. نماهای متحرک همچنین می‌توانند تمایزشان را تنها مدیون الزامات مادی باشند، و وحدتی کامل را همچون تابعی از ماهیت پیوندشان شکل دهند: مثل دو نمای رو به بالای فیلم همشهری کین اورسن ولز که دوربین عیناً از درون چارچوب یک پنجره عبور می‌کند و به درون سرسرای یک اتاق بزرگ می‌خزد، گاه از میان بارانی که بر شیشه‌ی پنجره می‌خورد و خیسش می‌کند و گاه از میان توفان و غرش رعدی که شیشه را خرد می‌کند. در نمونه‌ی سوم، ما با نوعی نمای متحرک یا ثابت با مدت زمان طولانی مواجهیم، یا به‌بیانی دیگر همان «پلان-سکانس» با عمق میدان. چنین نمایی درون خودش همه‌ی برش‌های فضا را یک‌جا دارد؛ از نمای نزدیک به نمای بسیار دور. اما، به‌رغم این تنوع، واجد وحدتی است که آن را همچون یک نما معرفی می‌کند. در شیوه‌ی «سینمای بدوی»، عمق دیگر نوعی برهم‌نمایی (superimposition) قطعه‌های موازی محسوب نمی‌شود، قطعه‌های موازی‌ای که هریک مستقل‌اند و همه‌شان را صرفاً یک جسم متحرک واحد درمی‌نوردد. برعکس، در کارهای رنوار یا ولز، مجموعه‌ی حرکت‌ها در عمق قاب به‌نحوی توزیع می‌شود تا پیوندها، کنش‌ها و واکنش‌ها تثبیت شوند، یعنی همان چیزهایی که هرگز پشت‌سرهم در یک نمای واحد محقق نمی‌شوند، اما در فواصل مختلف و از یک نما به نمای دیگر میانشان فاصله انداخته می‌شود. اینجا وحدت نما را ارتباط مستقیم میان عناصر گرفتار در کثرت نماهای برهم‌نماشده (superimposed shots) ایجاد می‌کند، نماهایی که نمی‌توان آن‌ها را از هم جدا کرد؛ رابطه‌ی بخش‌های دور و نزدیک است که وحدت را می‌سازد. مشابه همین تکامل در تاریخ نقاشی در حد فاصل قرن شانزدهم و هفدهم رخ داد: نوعی برهم‌نمایی سطوح که هریک حاوی صحنه‌ای خاص‌اند و آنجا که شخصیت‌ها دوشادوش هم قرار می‌گیرند با یک دید کاملاً متفاوت از

عمق جایگزین می‌شوند، جایی که شخصیت‌ها به شکل اریب و غیرمستقیم درمقابل هم قرار می‌گیرند و همدیگر را از یک سطح به سطح دیگر فرامی‌خوانند، جایی که کنش و واکنش عناصر یک سطح براساس عناصر سطح دیگر است، جایی که هیچ فرم و هیچ رنگی محدود به یک سطح واحد نیست، جایی که ابعاد پیش‌زمینه به نحوی غیرطبیعی آن‌قدر بزرگ می‌شود تا به واسطه‌ی کاهش ناگهانی اندازه‌ها و ابعاد مستقیماً وارد فضای پس‌زمینه شود.^(۲۵) در نمونه‌ی چهارم، پلان-سکانس (چراکه انواع مختلفی دارد) نه درگیر عمق است و نه برهم‌نمایی و نه حتی عقب‌کشیدن: برعکس، پلان-سکانس همه‌ی نماهای فضایی را به یک پیش‌نما [avant plan] واحد باز می‌گرداند که از میان قاب‌های مختلف عبور می‌کند، به نحوی که وحدت نما به مسطح‌بودن [planitude] تصویر اشاره دارد، درحالی که کثرت همبسته حاصل قاب‌بندی‌های مجدد است. این موضوع درباره‌ی درایر و پلان-سکانس‌هایش صادق است که قابل قیاس با تهرنگ‌های [aplats] همسان‌اند که تمام تمایزهای موجود میان سطوح [plans] فضایی مختلف را نادیده می‌گیرد و باعث می‌شود حرکت از میان مجموعه‌ای از قاب‌بندی‌های مجدد عبور کند که جایگزینی برای تغییر نما [plan]^۱ شده‌اند (آردت، گرتروود)^(۲۶) تصاویر بدون عمق یا با عمق کم از نوع نمای سیال و جاری که نقطه‌ی مقابل حجم تصاویر عمیق است.

با در نظر گرفتن تمامی این معانی، نما به‌راستی واجد نوعی وحدت است. نما وحدت حرکت است، و کثرت مربوطه‌ای را شامل می‌شود که در تناقض با خودش نباشد. حداکثر می‌توان گفت که این وحدت میان دو مطالبه گرفتار است: مطالبه‌ی کل که تغییر آن را از خلال فیلم نشان می‌دهد؛ مطالبه‌ی اجزاء که جابه‌جایی‌هایش درون هر مجموعه و از یک مجموعه به مجموعه‌ی دیگر را تعیین می‌کند. پازولینی این نیاز دووجهی را به وضوح نشان داده است. از یک سو، کل سینماتوگرافیک یک پلان-سکانس تحلیلی واحد، اصولاً نامحدود و به لحاظ نظری پیوسته خواهد بود، و از سوی دیگر اجزای فیلم درواقع نماهای منقطع، ناپیوسته و متفرق‌اند بدون هیچ ربط و پیوند تعیین‌کردنی. بنابراین کل باید آرمانی‌بودنش را نادیده بگیرد، و به کل

۱. plan در زبان فرانسوی هم معادلی است برای نمای سینمایی (همان تعبیر پلان سینمایی) و هم به معنای سطح است که دلوژ برای اشاره به سطح تصویر یا نقاشی استفاده می‌کند. به فراخور کاربردی که دلوژ از واژه‌ی plan در این کتاب کرده است، مترجم ناگزیر به انتخاب دو معادل سطح و نما شده است. سو.

ترکیبی و ساختگی فیلم تبدیل شود که از طریق مونتاز اجزاء محقق می‌شود؛ و برعکس، اجزاء باید گزینش شوند، مرتب شوند و از خلال مونتاز وارد پیوندها و ربط‌هایی شوند که پلان-سکانس بالقوه یا کل تحلیلی سینما را برمی‌سازد.^(۲۸)

اما چنین تمایزی میان نمای «درواقع» [آن‌گونه که موجود است] و نما آن‌گونه که باید «اصولاً» باشد وجود ندارد (که به بیزاری پازولینی نسبت به پلان-سکانس منجر شد، نمایی که همواره بالقوه بودگی‌اش را حفظ کرده است). دو جنبه از نما وجود دارد که به یک اندازه برخوردار از «درواقع» و «اصولاً» است، دو جنبه‌ای که تنش نما به مثابه‌ی نوعی وحدت را نشان می‌دهد. از یک سو اجزاء و مجموعه‌هایش از طریق پیوندهای نامحسوس، به وسیله‌ی حرکات دوربین، توسط پلان-سکانس‌هایی از واقعیت، با یا بدون عمق میدان، بخشی از تداوم‌های نسبی می‌شوند. اما همواره گسست‌ها و وقفه‌هایی وجود خواهد داشت که به حد کافی روشن خواهد کرد که کل اینجا حضور ندارد [محقق نشده است]، حتی اگر تداوم بعدها از نو برقرار شود. کل در جایی دیگر و در نظمی دیگر مداخله می‌کند، همچون چیزی که مجموعه‌ها را از فراگرفتن خودشان یا فراگرفتن یکدیگر باز می‌دارد؛ چیزی که بر نوعی گشایش و بازشدن گواهی می‌دهد که به تداوم‌ها و همچنین وقفه‌هایشان فروکاستنی نیست. کل در ساخت استمراری نمودار می‌شود که در حال تغییر است و هرگز از تغییر باز نمی‌ایستد. کل در تداوم‌های کاذب [faux raccords] همچون نوعی قطب بنیادین سینما ظاهر می‌شود. تداوم‌های کاذب می‌توانند در یک مجموعه به منصفه‌ی ظهور رسند (آیزنشتاین) یا در گذر از یک مجموعه به مجموعه‌ی دیگر، میان دو پلان-سکانس (درایر). البته به همین خاطر است که پلان-سکانس صرفاً مونتاز را در حین فیلمبرداری درونی نمی‌کند؛ برعکس، پلان-سکانس معضله‌های خاص مونتاز را نشان می‌دهد. سرژناربونی، سیلوی پری و ژاک ریوت در گفتگویی درباره‌ی مونتاز می‌پرسند: گرتروود کجا رخ می‌دهد؟ درایر آن را کجا محقق می‌کند؟ و پاسخ این است: در متصل کردن [collure].^(۲۹) تداوم کاذب نه نوعی پیوند پیوستگی و تداوم، و نه نوعی گسست یا وقفه در پیوند است. تداوم کاذب مشخصاً نوعی ساخت امر گشوده است که از دست مجموعه‌ها و اجزایشان خلاص می‌شود. تداوم کاذب قدرت دیگر حاشیه (out-of-field) را محقق می‌کند؛ این ناکجا، این منطقه‌ی خالی، «سفید روی سفیدی که فیلم‌کردنش ناممکن است». گرتروود دقیقاً در آن چیزی

به وقوع می پیوندد که درایر بُعد چهارم می نامید. تداوم های کاذب فارغ از قطعه قطعه کردن کل، کنش کل اند، علامتی که بر روی مجموعه ها و اجزایشان حک می کنند، درست همان گونه که تداوم های راستین گرایش مخالف و مقابل را باز می نمایند: یعنی گرایش اجزاء و مجموعه ها برای الحاق دوباره به کلی که از آن ها می گریزد.

فصل سوم

مونتاز

۱. سطح سوم: کل، ترکیب تصاویر حرکت و تصویر غیرمستقیم زمان
 مونتاژ تعیین کل است (سومین سطح برگسونی) توسط تداوم‌ها، قطع کردن
 (cutting) و تداوم‌های کاذب. آیزنشتاین مدام به ما یادآوری می‌کند که مونتاژ
 کل فیلم است، همان ایده. اما چرا کل باید ابژه‌ی مونتاژ باشد؟ میان آغاز
 و پایان فیلم چیزی تغییر می‌کند، چیزی تغییر کرده است. اما این کلی که
 تغییر می‌کند، این زمان یا استمرار، ظاهراً تنها می‌تواند به نحوی غیرمستقیم
 در پیوند با حرکت-تصویری درک شود که آن را ادا می‌کند. مونتاژ عملیاتی
 است که بر حرکت-تصویرها تأثیر می‌گذارد تا کل را از آن‌ها رها کند، یا
 به تعبیری زمان-زمان را آزاد کند. این تصویر ضرورتاً غیرمستقیم است، چراکه
 از حرکت-تصویرها و روابطشان استنباط می‌شود. با وجود این، مونتاژ بعد از
 این‌ها نمی‌آید. درواقع لازم است که کل به شیوه‌ای خاص در اولویت قرار گیرد
 و پیش‌فرض محسوب شود؛ چراکه، همان‌گونه که دیده‌ایم، در زمان گریفیث
 و حتی بعد از آن، حرکت-تصویر فی‌نفسه به‌ندرت در پیوند با حرکت دوربین
 قرار می‌گیرد، بلکه غالباً حاصل نوعی توالی نماهای ثابت است که پیش‌فرض
 مونتاژ است. اگر ما سه سطح را در نظر بگیریم - سطح تعیین نظام‌های بسته،
 سطح حرکت که میان اجزای یک سیستم بنا می‌شود، و سطح کل در حال
 تغییر که در حرکت ادا می‌شود - گردش‌ی میان آن‌ها وجود دارد که باعث

می‌شود هریک دو سطح دیگر را دربرگیرد یا نشان از آن دو باشد. بنابراین برخی-کارگردانان قادرند مونتاز را «وارد» نما یا حتی قاب کنند و به همین دلیل، اهمیت چندانی به مونتاز فی‌نفسه نمی‌دهند. اما تمایز این سه عملیات حتی وقتی که متقابلاً در درون همدیگر قرار می‌گیرند تداوم ندارد. این تصویر غیرمستقیم زمان، تصویر استمرار، است که فی‌نفسه، یا در قالب چیزی دیگر، معادل و هم‌سنگ مونتاز است. منظور نه نوعی زمان همگن یا نمودیافته در فضا، استمراری شبیه آنچه برگسون به آن می‌تازد، بلکه نوعی زمان و استمرار واقعی و مستقل ناشی از پیوند حرکت-تصویرها است. مشابه آنچه در متون اولیه‌ی برگسون شاهدیم. آیا تصاویر بی‌واسطه‌ای نیز وجود دارند که بشود آن‌ها را زمان-تصویر نامید؟ تا چه حد این زمان-تصویرها از حرکت-تصویرها متمایزند؟ تا چه حد، برعکس، مبتنی بر جنبه‌های ناشناخته‌ی مشخص این تصاویرند؟ این‌ها پرسش‌هایی‌اند که فعلاً به دنبال پاسخشان نیستیم.

مونتاز ترکیب‌بندی است، جفت‌وجور کردن [agencement] حرکت-تصویرهاست به هنگام ساختن نوعی تصویر غیرمستقیم از زمان. با این حال در فلسفه از کهن‌ترین ایام تا اکنون، شیوه‌های مختلفی وجود داشته است برای درک زمان به مثابه‌ی تابعی از حرکت، در پیوند با حرکت، و در سامان‌های مختلف — ما با این شیوه‌های مختلف بار دیگر در «مکاتب» مختلف مونتاز مواجه می‌شویم. اگر گریفیث را نه مبدع مونتاز، بلکه کسی بدانیم که مونتاز را به سطح یک ساحت خاص ارتقاء داد، آن وقت می‌توانیم چهار گرایش مختلف در مکتب مونتاز را از یکدیگر متمایز کنیم: گرایش ارگانیک مکتب امریکایی؛ گرایش دیالکتیکی مکتب اتحاد جماهیر شوروی؛ گرایش کمی مکتب فرانسوی پیش از جنگ جهانی دوم؛ و گرایش درون‌گستر مکتب اکسپرسیونیستی آلمان. کارگردانان هریک از این مکاتب ممکن است بسیار با یکدیگر متفاوت باشند؛ با این حال مضامین، مسائل و دلمشغولی‌های مشترکی دارند: خلاصه این که در سینما نیز، مانند سایر هنرها فقط به یک اشتراک آرمانی نیاز است تا براساس آن بتوان مفاهیم مکاتب یا گرایش‌ها را بنا کرد. حال ما هریک از این چهار گرایش مونتازی را به اختصار توضیح خواهیم داد.

برداشت گریفیث از ترکیب‌بندی حرکت-تصویرها نوعی سامان‌بخشی بود، نوعی ارگانیسم یا وحدت ارگانیک کامل. این تلقی ابداع او در تاریخ سینما بود. نخست این که ارگانیسم برای گریفیث نوعی وحدت در عین کثرت بود، یعنی

مجموعه‌ای از اجزای متمایز از یکدیگر؛ مثلاً مردان و زنان، فقرا و اغنیاء، شهر و کشور، شمال و جنوب، صحنه‌های داخلی و خارجی و غیره. این اجزاء در مناسبات دوتایی قرار می‌گرفتند که نوعی *مونتاز متناوب موازی* را برمی‌سازد؛ تصویر یک جزء براساس ریتمی خاص به‌دنبال تصویر جزئی دیگر می‌آید. اما جزء و مجموعه ناگزیر با هم رابطه برقرار می‌کنند و ساحت‌های نسبی‌شان را ردوبدل می‌کنند. افزودن نمای درشت، در این معنا، صرفاً بزرگ‌نمایی یک جزء نیست، بلکه مینیاتوری‌شدن یک مجموعه را موجب می‌شود، نوعی فروکاستن صحنه (مثلاً در مقیاس یک بچه، کودکی که در حین کنش در فیلم قتل عام حاضر است). به‌طور کلی، با برجسته‌کردن نحوه‌ی حضور شخصیت‌ها در صحنه‌ای که تنها جزئی از آن هستند، نمای نزدیک مجموعه‌ی ابژکتیو (یا همان صحنه) را از نوعی سوژکتیویته (ذهنیت شخصیت) برخوردار می‌کند که یا معادل صحنه است یا اهمیتش از آن بیش‌تر می‌شود (این را نه‌تنها در فیلم تولد یک ملت می‌توان دید - نماهای نزدیک سربازانی که متناوباً جایگزین نماهای دور صحنه‌ی نبرد می‌شوند، یا نماهای نزدیک دختر جوان هراسانی که سیاهان در تعقیبش هستند - بلکه در *اینوک آردن* [۱۹۱۱] هم قابل مشاهده است، در نمای نزدیک زن جوانی که از طریق تصاویر افکارش شناسایی می‌شود).^(۱) سرانجام این‌که، اجزاء باید ضرورتاً کنش و واکنش داشته باشند تا نشان دهند که چگونه همزمان در تضاد با یکدیگر قرار می‌گیرند و وحدت مجموعه‌ی ارگانیک را به‌خطر می‌اندازند، و این‌که چگونه بر این تضاد غلبه می‌کنند یا وحدت را دوباره برقرار می‌سازند. کنشی که از برخی اجزاء ناشی می‌شود خیر را دربرابر شر قرار می‌دهد، درحالی‌که کنش‌های همگرا و همگن از اجزائی دیگر ناشی می‌شوند تا در خدمت خیر درآیند؛ ازخلال همه‌ی این کنش‌ها شکلی از یک جدال تکوین می‌یابد و از میان مراحل مختلف می‌گذرد. البته ماهیت مجموعه‌ی ارگانیک ایجاب می‌کند که پیوسته در معرض تهدید باشد؛ در تولد یک ملت، اتهامی که به سیاهپوستان زده می‌شود این است که می‌خواهند وحدت تازه‌به‌دست‌آمده‌ی ایالات متحد را با واداشتن جنوبی‌ها به صرف‌نظرکردن از مزایا و منافعشان متلاشی کنند.... کنش‌های همگرا به غایتی واحد نظر دارند و وارد محل جدال می‌شوند تا نتیجه‌ی آن را برعکس کنند و از این طریق معصومیت را نجات دهند یا وحدت موردتوافق را از نو برسازند - مثل چهارنعل تاختن اسب‌سوارانی که می‌خواهند محاصره‌شدگان را نجات دهند یا جلورفتن امدادگر برای نجات دختری که در میان یخ‌های

در حال آب‌شدن گرفتار شده است (یتیمان توفان). این جنبه‌ی سوم مونتاز است، مونتاز همگرا یا متقارن که لحظه‌های دو کنش را که بار دیگر با هم بازخواهند گشت، به تناوب در پی هم می‌آورد. و هرچقدر کنش‌ها همگراتر باشند، پیوندشان نزدیک‌تر می‌شود و تناوب‌ها هم سریع‌تر خواهد شد (مونتاز پرشتاب). مسلماً در آثار گریفیث این پیوند همواره رخ نمی‌دهد و دختر جوان معصوم غالباً محکوم می‌شود، آن هم تقریباً به شکلی سادیستی، چراکه او صرفاً می‌تواند جایگاه و رستگاری‌اش را در یک وحدت غیرطبیعی غیرارگانیک به دست آورد؛ در شکوفه‌های پژمرده سروکله‌ی مرد تریاکی چینی خیلی دیر پیدا می‌شود. این بار نوعی شتاب مفرط وجود دارد که مانع همگرایی می‌شود. این‌ها سه شکل مونتاز یا تناوب ریتمیک‌اند؛ تناوب اجزای متمایز، تناوب ساخت‌های نسبی، و تناوب کنش‌های همگرا. یک بازنمایی ارگانیک قدرتمند مجموعه و اجزایش را بدین شکل تولید می‌کند. سینمای امریکا منسجم‌ترین شکلش را از این نوع بازنمایی می‌گیرد؛ از خلال میانجی‌گری یک جدال (دوئل) یا نوعی همگرایی کنش‌ها، از یک وضعیت کلی به یک وضعیت دگرگون‌شده یا از نو بناشده می‌رسد. مونتاز امریکایی فعال-ارگانیک است. خطاست که این مونتاز را چون مقید به روایت است نقد کنیم؛ درواقع باید برعکس به این ماجرا نگریست، این روایت‌مندی است که حاصل این برداشت از مونتاز است. گریفیث در تعصب نشان می‌دهد که بازنمایی ارگانیک می‌تواند وسیع باشد و نه تنها خانواده‌ها و یک جامعه بلکه دوره‌ها و تمدن‌های مختلف را هم دربرگیرد. اجزایی که از طریق مونتاز موازی در کنار هم قرار می‌گیرند خود تمدن‌ها هستند. ساخت‌های نسبی‌ای که در این مونتاز ردوبدل می‌شوند از شهر پادشاه تا دفتر کار فرد سرمایه‌دار را دربرمی‌گیرند و کنش‌های همگرا صرفاً جدال‌هایی مربوط به یک تمدن خاص نیستند - مسابقه‌ی ارابه‌رانی در اپیزود بابل، مسابقه‌ی ماشین و قطار در اپیزود دنیای جدید - بلکه خود دو مسابقه، که قرن‌ها میانشان فاصله است از طریق مونتاز پرشتاب که بابل را بر امریکای جدید برهم‌نمایی [سوپرایمپوز] می‌کند همزمان می‌شوند. چنین وحدت ارگانیکی هیچ‌گاه بار دیگر به دست نخواهد آمد، یعنی حتی به یاری ریتم هم نمی‌توان میان اجزایی که بسیار متفاوت‌اند و کنش‌هایی که بسیار از هم دورند چنین وحدتی را محقق کرد.

هرگاه زمان در نسبت با حرکت در نظر گرفته شود، هرگاه همچون مقیاس حرکت تعریف شود، دو جنبه‌ی زمان که کروئوساین یا «گاه‌نشانه» اند آشکار

می‌شوند. از یک‌سو زمان به‌مثابه‌ی کل، همچون حلقه یا مارپیچی بزرگ که مجموعه‌ی حرکت در جهان را ترسیم می‌کند؛ از سوی دیگر، وقفه (interval) که بیانگر کوچک‌ترین واحد حرکت یا کنش است. زمان به‌مثابه‌ی کل، یا مجموعه‌ی حرکت در جهان، همچون پرنده‌ای است که بال‌بال می‌زند و پیوسته دامنه‌ی پروازش را وسیع می‌کند. اما واحد شمارشی حرکت همان بال‌زدن است. کاستن پیوسته‌ی وقفه‌ی میان دو حرکت یا دو کنش است. زمان به‌مثابه‌ی وقفه‌ی زمان حال متغیر پرشتاب است، و زمان به‌مثابه‌ی کل فضای باز مارپیچ در هر دو سر پاره‌خط است، همان پهنه‌ی گستردگی گذشته و آینده. زمان حال بی‌نهایت منبسط‌شده به خود کل تبدیل خواهد شد: کل بی‌نهایت منقبض‌شده هم در وقفه رخ خواهد نمود. چیزی که از حرکت-تصویر یا از مونتاژ حاصل می‌شود همانا ایده است که تصویر غیرمستقیم زمان است: همان کلی که مجموعه‌ی اجزاء در فصل مشهور چشمه در فیلم تعصب را همچون کلافی درهم می‌پیچد و باز می‌کند و همان وقفه‌ای که میان کنش‌هایی رخ می‌دهد که در مونتاژ پرشتاب صحنه‌های مسابقه‌ها کوچک و کوچک‌تر می‌شود.

۲. مکتب شوروی

با آن‌که آیزنشتاین خود را مدیون گریفیث می‌داند، با این حال دو ایراد مشخص نسبت به کار او دارد. نخست، می‌توان گفت که اجزای متمایز مجموعه‌ی حیاتی مستقل و خودبسنده دارند؛ فقیر و غنی، خوب و بد، سفیدپوست و سیاهپوست و غیره به‌شکل مستقل وجود دارند، درست مثل ژامبون که ترکیبی است از گوشت لخم و چربی. بنابراین هنگامی که نماینده‌های این اجزاء رودرروی هم قرار می‌گیرند، این رودررویی باید در قالب جدالی فردی باشد، جدالی که در آن موتیف‌های کاملاً شخصی (مثلاً داستانی عاشقانه، عنصری دراماتیک) در زیر انگیزه‌های جمعی پنهان می‌شود؛ مثل خطوط موازی که به‌موازات هم پیش می‌روند و البته در بی‌نهایت به همدیگر می‌رسند، اما در این جهان تنها زمانی همدیگر را قطع می‌کنند که یک خط قاطع اسباب تماس نقطه‌ای خاص بر روی یک خط و نقطه‌ی خاصی بر روی خط دیگر را فراهم کند. گریفیث به این واقعیت کاملاً آگاه بود که فقیر و غنی پدیده‌هایی ذاتی و مستقل نیستند، بلکه کاملاً محصول علت عام واحدی‌اند. یعنی همان استثمار اجتماعی.... اعتراض‌ها به دیدگاه بورژوازی گریفیث صرفاً به‌شیوه‌ی بیان داستان یا فهم او

از تاریخ مربوط نمی‌شود. بلکه مستقیماً با مونتاژ موازی (و درعین حال همگن و همگرا) سروکار دارد.^(۳) آیزنشتاین گریفیث را نقد می‌کند چون معتقد است او برداشتی کاملاً تجربی از ارگانیزم دارد، بی‌آن‌که نوعی قانون تکوین یا توسعه پشت آن باشد. آیزنشتاین گریفیث را نقد می‌کند چون باور دارد تلقی او از وحدت، به‌شیوه‌ای کاملاً عارضی، مثل وحدت موجود در یک کلکسیون است، یعنی گردهم‌آوردن اجزاء در کنار هم، و نه همچون وحدت تولید، یعنی سلولی که اجزایش را از طریق تقسیم و تفکیک تولید می‌کند؛ او گریفیث را نقد می‌کند به‌خاطر تفسیرش از تقابل همچون امری عارضی و نه نیروی محرکه‌ی درونی که وحدت تقسیم‌شده توسط آن وحدت جدیدی را در ترازوی دیگر شکل می‌دهد. به این نکته اشاره خواهیم کرد که آیزنشتاین ایده‌ی گریفیث درباره‌ی نوعی ترکیب‌بندی ارگانیکی یا جفت‌وجورکردن حرکت-تصویرها را حفظ می‌کند: یعنی این ایده که از طریق بسط و تعالی تقابل‌ها از موقعیت عام به موقعیت دگرگون‌شده برسیم. اما آیا حقیقت دارد که گریفیث متوجه ماهیت دیالکتیکی ارگانیزم و ترکیب‌بندی آن نشد. امر ارگانیکی البته نوعی مارپیچ بزرگ است، اما باید درکی علمی و نه تجربی از مارپیچ آن هم در پرتو نوعی قانون تکوین، رشد و توسعه داشت. آیزنشتاین معتقد بود که بر این شیوه در رزمناو پوتمکین تسلط یافته بود و در سایه‌ی شرحش بر این فیلم است که می‌تواند برداشت جدیدی از امر ارگانیکی ارائه کند.^(۴)

مارپیچ ارگانیکی قانون درونی‌اش را در تناسب طلایی می‌یابد، تناسبی که معرف نقطه‌ی درنگ است و صحنه را به دو بخش بزرگ تقسیم می‌کند که می‌توانند در تقابل با یکدیگر باشند اما قطعاً نابرابرند (این لحظه‌ی اندوه و غم است جایی که انتقال از کشتی به شهر رخ می‌دهد، جایی که حرکت معکوس می‌شود). اما درعین حال هر پیچش مارپیچ یا هر قسمت آن است که در هر پیچی که می‌خورد به دو بخش مخالف نابرابر تقسیم می‌شود و انواع مختلفی از تقابل‌ها وجود دارد: کمی (یک-زیاد، یک مرد-مردان زیاد، تک‌تیر-رگبار، یک کشتی-ناوگان)؛ کیفی (دریا-خشکی)؛ درون‌گستر (تاریک-روشن)؛ دینامیک (حرکت به سمت بالا و به سمت پایین، از سمت چپ به سمت راست و برعکس). علاوه‌براین، اگر به جای ابتدا از انتهای یک مارپیچ آغاز کنیم، تناسب طلایی نقطه‌ی درنگ دیگری را تعیین می‌کند، به‌جای پایین‌ترین، بالاترین نقطه‌ی معکوس را مشخص می‌کند، نقطه‌ی درنگی که تقسیم‌ها و تقابل‌های دیگر را موجب می‌شود. بنابراین مارپیچ با قد کشیدن از میان تقابل‌ها

و تناقض‌ها پیش می‌رود. اما چیزی که بدین ترتیب بیان می‌شود همان حرکت یک است که خودش را به دو تقسیم می‌کند و نوعی وحدت تازه خلق می‌کند. البته اگر اجزای متضاد مربوط به O^۱ آغاز باشند (یا به پایان) از نقطه نظر تکوین آن‌ها وارد متعلق به می‌شوند که متناسب تناسب طلایی است، تناسبی که بر طبق آن کوچک‌ترین جزء باید در نسبت با بزرگ‌ترین جزئی باشد که خود این بزرگ‌ترین جزء نیز در نسبت با مجموعه است:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \dots = m$$

این تقابل در خدمت وحدت دیالکتیکی است، تقابلی که نشانگر حرکت و پیشروی این وحدت از موقعیت آغازین به موقعیت پایانی هم است. دقیقاً در همین معناست که مجموعه در هر جزء بازتاب می‌یابد و هر جزء یا پیچ مارپیچ مجموعه را بازتولید می‌کند. و این روال نه تنها در خصوص سکانس اعمال می‌شود، بلکه مناسب هر تصویری است که در عین حال شامل درنگ‌ها، تقابل‌ها، مبدأ و مقصد خاص خودش هم هست. هر تصویر نه تنها واجد وحدت عنصری است که ممکن است هم‌جوار با عناصر دیگر باشد، بلکه واجد وحدت ژنتیکی یک «سلول» هم است که می‌تواند به سلول‌های دیگر نیز تقسیم شود. آیزنشتاین می‌گوید که حرکت-تصویر هرآینه سلول مونتاژ است، و نه صرفاً عنصری از مونتاژ. باری، مونتاژ تقابل‌ها تحت لوای قانون دیالکتیکی یک، جای مونتاژ موازی را می‌گیرد، همان یکی که خودش را به قصد تشکیل یک واحد عالی‌تر جدید تقسیم می‌کند.

ما صرفاً داریم اسکلت نظری تفسیر آیزنشتاین را برجسته می‌کنیم که در پی تصاویر انضمامی می‌آید (مثلاً پلکان اودسا). این ترکیب‌بندی دیالکتیکی را می‌توان در *ایوان مخوف* هم دید، مشخصاً دو لحظه‌ای که ایوان دچار تردید می‌شود — نخست هنگامی که در کنار تابوت همسرش به وجدانش رجوع می‌کند و سپس هنگامی که از راهبان استدعا می‌کند. نخستین لحظه نشانه‌ی پایان نخستین پیچ مارپیچ است، یعنی نخستین مرحله‌ی مبارزه علیه اشراف‌زادگان فئودال؛ دومین لحظه نشانه‌ی آغاز مرحله‌ی دوم، و میان این دو، یعنی عقب‌نشینی از مسکو است. منتقدان رسمی دولت شوروی به این خاطر به آیزنشتاین حمله کردند، چون مرحله‌ی دوم را به سان جدال شخصی میان

۱. حرف ابتدایی origin به معنای آغاز. مو.

ایوان و عمویش تلقی کردند. درواقع آیزنشتاین این تلقی زمان‌پیشانه از ایوان که او خودش را با مردم یکی می‌دانست، به‌کل کنار می‌گذارد. از ابتدای فیلم تا انتهای آن ایوان مردم را ابزار سوءاستفاده قرار می‌دهد، دیدگاهی که در تناسب با شرایط تاریخی ساخت فیلم بود.^۱ باوجوداین، در دل این وضعیت ایوان تقابلهش با اشراف‌زادگان فئودال را گسترش می‌دهد، تقابلی که به سبک گریفیث به یک جدال شخصی تبدیل نمی‌شود، بلکه از سازش سیاسی آغاز و به نابودی و انهدام اجتماعی و فیزیکی منجر می‌شود.

آیزنشتاین در دفاع از خویش به‌سراغ علم، ریاضیات و علوم طبیعی می‌رود. این به‌معنای پایین‌آوردن شأن هنر نیست، چراکه سینما—همانند نقاشی—باید ماریپچی خلق کند که مناسب مضمون باشد و درعین حال نقاط درنگ را هم به‌درستی برگزیند. همین‌حالا هم می‌توانیم از زاویه‌دید تکوین و رشد بینیم که شیوه‌ی آیزنشتاین اساساً معطوف به نقاط چشمگیر و لحظات برجسته است. اما، همچون گریفیث، این لحظات بیانگر عنصری تصادفی یا حدوثی بودن فرد نیستند؛ برعکس، آن‌ها کاملاً به ساختار قاعده‌مند ماریپچ ارگانیک تعلق دارند. این نکته وقتی روشن‌تر می‌شود که به بُعد جدیدی توجه کنیم که آیزنشتاین عرضه می‌کند؛ گاهی اوقات این بُعد خودش را به آن لحظات و عناصر ماریپچ ارگانیک می‌افزاید و گاه هم آن‌ها را تکمیل می‌کند. ترکیب‌بندی یا جفت‌وجورکردن (assemblage) دیالکتیکی نه‌تنها امر ارگانیک—یعنی همان تکوین و رشد—بلکه امر پاته‌تیک^۲ یا «تحول»^۳ را هم شامل می‌شود. پاته‌تیک را نباید با ارگانیک یکی پنداشت. نکته این است که بر روی یک ماریپچ از یک نقطه به نقطه‌ای دیگر می‌توان بردارهایی را امتداد داد که همچون چله‌ی یک کمان یا فواصل پیچ یک ماریپچ‌اند. دیگر مسئله‌ی تشکیل و توالی خود تقابل‌ها، که تابع پیچ‌های یک ماریپچ‌اند اهمیت ندارد، بلکه مسئله‌ی انتقال از نقطه‌ی مقابل به نقطه‌ی دیگر، یا انتقال به درون نقطه‌ی دیگر، در امتداد فواصل اهمیت دارد؛ جهش به درون خود نقطه‌ی مقابل. اینجا دیگر صرفاً با تقابل خاک و آب، یا یک و انبوه روبه‌رو نیستیم، بلکه با انتقال از یکی به دیگری و فوران ناگهانی دیگری از درون یک مواجهیم. صرفاً وحدت ارگانیک و نظام تقابل‌ها وجود ندارد، بلکه گذر پاته‌تیک و ناگهانی نقطه‌ی مقابل به درون

۱. اشاره‌ی دلوز به همزمانی ساخت فیلم ایوان مخوف و دوره‌ی استالین و شباهت‌های صفاتی است که آیزنشتاین میان شخصیت مستبد و خودرای ایوان و استالین به‌وجود می‌آوردیم.

2. pathetic

3. development

ضدش وجود دارد. صرفاً سخن از پیوندی ارگانیک میان دو لحظه نیست، بلکه پای جهشی پاته‌تیک در میان است که در آن لحظه‌ی دوم قدرت تازه‌ای کسب می‌کند، چراکه لحظه‌ی اول از میان آن گذر کرده است؛ از اندوه به خشم، از تردید به قطعیت، از تسلیم و رضا به شورش. پاته‌تیک، به سهم خویش، شامل این دو جنبه می‌شود: یعنی پاته‌تیک همزمان هم انتقال از یک وضعیت به وضعیت دیگر، از یک کیفیت به کیفیت دیگر، است، و هم جوشش ناگهانی کیفیت جدیدی است که ثمره‌ی وقوع این انتقال است. هم «فشردن» است و هم «ترکیدن».^(۴) خط‌مشی عمومی مارپیچش را به دو جزء متضاد تقسیم می‌کند — «کهنه» و «جدید» — و تقسیمش را بازتولید می‌کند، و سپس تقابل‌هایش را در یک سمت و سمت دیگر از نو توزیع می‌کند: این همان روش ارگانیک است. اما در صحنه‌ی مشهور مربوط به شیرفروش، ما شاهد انتقال از یک لحظه به لحظه‌ی دیگر هستیم، از سوءظن و امید به کامیابی، از لوله‌ی خالی به اولین قطره، انتقالی که هنگامی شتاب می‌یابد که کیفیت جدید یا همان قطره‌ی کامیابی در شرف آمدن است. این روش پاته‌تیک است، پرش یا جهش کیفی. ارگانیک همان کمان بود، مجموعه‌ای از کمان‌ها؛ اما پاته‌تیک هم چله و هم پیکان این کمان است، تغییر در کیفیت و جوشش ناگهانی کیفیت جدید است، مجذور آن است و افزایش آن به توان دو.

بنابراین پاته‌تیک حاکی از نوعی تغییر نه فقط در محتوای تصویر، بلکه در فرم آن است. تصویر درحقیقت باید قدرتش را افزایش دهد و به قدرت بیش‌تری دست یابد. این همان روندی است که آیزنشتاین «تغییر مطلق بعد» می‌نامد، در تضاد با تغییرهای صرفاً نسبی گریفیث. به واسطه‌ی تغییر مطلق باید دریابیم که جهش کیفی همانقدر فرمال است که محتوایی. در کارهای آیزنشتاین افزودن نمای نزدیک دقیقاً شاخص چنین جهش فرمالی است — یک تغییر مطلق، یعنی «مجذور» تصویر. در قیاس با گریفیث، ما با نوعی کارکرد تازه‌ی نمای نزدیک مواجهیم.^(۵) و اگر این نمای نزدیک نوعی سوپزکتیویته را هم دربرمی‌گیرد، از آن جهت است که آگاهی نوعی گذر به بعدی جدید است، نوعی به توان دو رسیدن (روندی که می‌توان از طریق مجموعه‌ای از نماهای نزدیک متعدد به آن نائل شد، اما درعین حال می‌شود از تکنیک‌های دیگر هم بهره جست). در هر صورت آگاهی پاته‌تیک است، گذر از طبیعت به انسان، و کیفیتی است که ثمره‌ی این انتقال تحقق یافته است. آگاهی همزمان هم طلوع آگاهی است و هم نیل به آن؛ آگاهی انقلابی دست‌کم تا اندازه‌ی مشخصی حاصل شده است: این

آگاهی در *ایوان* بسیار محدود است، در *رزمناو* پوتمکین صرفاً رگه‌هایی از آن هست که به تحقق آن در آینده دلالت می‌کنند، و البته در *اکتبر* به نقطه‌ی اوج و کمالش می‌رسد. اگر پاته‌تیک نوعی تحول است، به این خاطر است که پاته‌تیک همان انکشاف یا تحول خود آگاهی است؛ جهش امر ارگانیکی است که نوعی آگاهی بیرونی تولید می‌کند، آگاهی نسبت به جامعه و تاریخ آن، یعنی درباره‌ی ارگانیسم اجتماعی از یک لحظه تا لحظه‌ی دیگر. و جهش‌های دیگری هم وجود دارد — در روابطی متغیر با جهش‌های آگاهی — که همگی بیانگر ابعادی جدیدند، همان تغییرات مطلق یا فرمال که نیروی بیش‌تری می‌یابند. این جهش ناگهانی به درون رنگ است؛ مثل پرچم سرخ *رزمناو* پوتمکین، یا ضیافت سرخ *ایوان* مخوف. آیزنشتاین قصد داشت با استفاده از صدا و سینمای ناطق کماکان روش‌هایی جدید برای نیروافزایی کشف کند.^(۶) اما در محدوده‌ی سینمای صامت، جهش کیفی می‌تواند به تغییرات فرمال یا مطلق نائل شود که نیروها را «به توان n » می‌رساند: جاری‌شدن شیر در خط‌مشی عمومی جایش را به فوران آب می‌دهد (گذر به تالو)، سپس جایش را به آتش‌بازی می‌دهد (گذر به رنگ) و سرانجام جایش را به خطوط شکسته‌ی نقوش (گذر از مرئی به خوانا) می‌دهد. از این نقطه‌نظر، مفهوم دشوار «مونتاز جاذبه‌ها»ی آیزنشتاین — که قطعاً نمی‌توان آن را به کارکرد قیاس‌ها و استعاره‌ها فروکاست — بسی قابل درک‌تر خواهد شد.^(۷) در نگاه ما «جاذبه‌ها» گاهی شامل بازنمایی‌های سیرکی و تئاتری می‌شود (ضیافت سرخ *ایوان*) و گاهی هم شامل بازنمایی‌های تجسمی (مجسمه‌ها و تندیس‌ها در *رزمناو* پوتمکین و به‌خصوص *اکتبر*) که وجودشان به قصد کش‌دادن تصویر یا جایگزین آن شدن است. فوران‌های آتش و آب در خط‌مشی عمومی از یک نوع‌اند. البته در ابتدا جاذبه را باید به مفهوم تماشایی آن فهمید، سپس به معنای هم‌نشینی آن: هم‌نشینی تصاویر همچون نوعی قانون نیوتونی جاذبه. از این گذشته، تعبیر «حساب جاذبه‌ای»^۱ آیزنشتاین این شوق دیالکتیک تصویر به کسب بُعد جدید را نشان می‌دهد، یعنی شوق به جهش فرمال از یک نیرو به نیروی دیگر. فوران آب و آتش قطره‌ی شیر را به یک ساحت کاملاً کیهانی ارتقا می‌دهد. و این آگاهی است که درحالی‌که کیهانی می‌شود همزمان به آب، باد، خاک و آتش انقلابی تبدیل می‌شود — همان آگاهی که با واپسین جهش شور، کل امر ارگانیکی را در خود از نو وحدت بخشیده است. بعداً خواهیم دید که چگونه مونتاز جاذبه‌ها

پیوسته موجب ارتباط و تماس ارگانیک و پاته‌تیک با یکدیگر می‌شود. آیزنشتاین مونتاز تقابل را جایگزین مونتاز موازی گرفت می‌کند و مونتاز جهش‌های کیفی («مونتاز پرشی»)^۱ را جایگزین مونتاز همگن و همگرا. در این نقطه است که همه‌ی انواع جنبه‌های جدید مونتاز در نوعی خلاقیت عظیم که هم حاوی دستورالعمل عملی است و هم مفاهیم نظری گردهم می‌آیند — یا بهتر است بگوییم از این نقطه منتج می‌شوند: برداشتی جدید از نمای نزدیک، برداشتی جدید از مونتاز پرشتاب، مونتاز عمودی، مونتاز جاذبه‌ها، مونتاز آگاهی یا روشنفکرانه ... ما به انسجام این مجموعه‌ی ارگانیک-پاته‌تیک باور داریم. و این درواقع نکته‌ی کلیدی انقلاب آیزنشتاین است: او به دیالکتیک معنای کاملاً سینماتوگرافیک می‌دهد، ریتم را از ارزش صرفاً تجربی یا زیبایی‌شناختی‌اش، آن‌گونه که در کار گریفیث دیده می‌شود، خلاص می‌کند و به نوعی برداشت اساساً دیالکتیکی از ارگانیزم دست می‌یابد. زمان نوعی تصویر غیرمستقیم باقی می‌ماند که ثمره‌ی ترکیب‌بندی ارگانیک حرکت-تصویرهاست، اما نه فقط کل [tout] که وقفه نیز معنای جدید می‌یابد. وقفه یا همان زمان حال متغیر، به جهشی کیفی تبدیل شده است که به نیروی افزایش‌یافته‌ی لحظه دست می‌یابد. اما کل به مثابه‌ی نوعی وسعت، دیگر تمامیتی از نو متحد‌کننده نیست که اجزای مستقل را تنها به این شرط بخشی از خود می‌کند که حیات و هستی‌شان منوط به یکدیگر باشد و اگر بشود جزئی به آن مجموعه‌ی مشروط افزود، یا اگر بشود دو مجموعه‌ی مستقل را به ایده‌ی یک هدف و غایت یکسان نسبت داد، همواره می‌توان آن‌ها را گسترش داد؛ این تمامیتی است که همواره انضمامی و حی و حاضر شده است و در آن، اجزاء در مجموعه‌شان یکدیگر را تولید می‌کنند و مجموعه در اجزاء بازتولید می‌شود، به نحوی که این علیت متقابل براساس یک قطعیت درونی، به کل به مثابه‌ی علت مجموعه و اجزایش مربوط می‌شود. مارپیچی که هر دو سرش باز است دیگر روشی برای سرهم کردن واقعیتهای تجربی براساس جهان خارج نیست، بلکه روشی است که واقعیت دیالکتیکی با آن پیوسته خودش را تولید می‌کند و رشد می‌یابد. اشیاء حقیقتاً به درون زمان شیرجه می‌زنند و عظمت می‌یابند، زیرا در آنجا در موقعیتی قرار می‌گیرند که به طرزی نامتناهی بزرگ‌تر از جایگاهی است که اجزای درون مجموعه یا خود مجموعه دارد. مجموعه و اجزای رزمنه و پوتمکین — چهل و هشت ساعت — یا اکتبر — ده روز — در

زمان، یا به تعبیری، در کل یک دوره‌ی بی‌اندازه طولانی را اشغال می‌کنند. و جاذبه‌ها بی‌آن‌که با جهان بیرون سنجیده شوند یا از جهان بیرون چیزی به آن‌ها افزوده شود، خود این کش‌آمدن یا هستی درونی موجود در کل اند. برداشت دیالکتیکی از ارگانیزم و مونتاژ در کارهای آیزنشتاین مارپیچ همیشه‌باز و لحظه‌ی دائماً در حال جهش را تلفیق می‌کند.

دیالکتیک، آن‌گونه که می‌شناسیم، توسط قوانین متعددی تعریف می‌شود. قانون فرایند کمی و جهش کیفی: گذر از یک کیفیت به کیفیت دیگر و جوشش ناگهانی کیفیت جدید. قانون کل وجود دارد، قانون مجموعه و اجزایش. در عین حال قانون یک و تضاد هم وجود دارد، قانونی که گفته می‌شود دو قانون دیگر مبتنی بر آنند: یک که به دو تبدیل می‌شود تا وحدتی جدید به دست آورد. اگر می‌توانیم از نوعی مکتب مونتاژ شوروی صحبت کنیم به این خاطر نیست که کارگردانان این مکتب همه مشابه یکدیگرند، بلکه به این خاطر است که به رغم برداشت مشترکی که از دیالکتیک دارند، در واقع با هم فرق دارند و هریک با یکی از قانون‌هایی قرابت دارند که در منبع الهام او از نو خلق می‌شود. پودوفکین مشخصاً به روند آگاهی علاقه‌مند است، به جهش‌های کیفی نوعی طبیعه و ظهور آگاهی. از این نقطه نظر است که مادر، پایان سن پترزبورگ و توفان بر فراز آسیا یک تریلوژی می‌سازند. طبیعت در هر سه فیلم حضور دارد، به شکلی باشکوه و نمایشی — یخ‌های شناور در نوا و دشت‌های مغولستان — همچون فشاری طولی در ضلع مقابل لحظات طبیعه‌زدن و ظاهر شدن آگاهی قرار می‌گیرند: آگاهی مادر، روستایی یا مغول. و هنر اصلی پودوفکین نمایش مجموعه‌ی یک موقعیت از خلال آگاهی موجود در یک شخصیت و همچنین کش‌دادن آن به نقطه‌ای است که آگاهی می‌تواند در آن گسترش یابد و عمل کند (مادر مراقب پدر است که قصد دزدیدن ساعت‌ها را دارد؛ یا، در پایان سن پترزبورگ، زنی که عناصر موجود در موقعیت را با یک نگاه برانداز می‌کند: پلیس، لیوان چای روی میز، دود شمع و چکمه‌های شوهری که وارد می‌شود). ^(۸) داورنکو به شیوه‌ای دیگر فیلمسازی دیالکتیکی است؛ او درگیر رابطه‌ی سه‌گانه‌ی (مثلثی) اجزاء، مجموعه و کل است. اگر فیلمسازی وجود داشت که به مراتب بهتر از آیزنشتاین می‌دانست چگونه یک مجموعه و اجزای آن را چنان در کل غرق کند که به آن‌ها عمق و گستره‌ای بی‌تناسب با مرزهایشان ببخشد، بی‌شک او داورنکو بود. گاهی اوقات صحنه‌ها می‌توانند اجزایی ساکن یا قطعاتی از هم گسیخته باشند، مثل تصاویر فقر در ابتدای فیلم

آرسنال [۱۹۲۹] — زن علیل، مادر ساکن، موژیک، زن در حال خیاطی، آدم‌هایی که با گاز خفه شده‌اند (یا، از سوی دیگر، تصاویر فرح‌بخش زمین [۱۹۳۰] — زوج‌های ساکن، نشسته، ایستاده یا خوابیده). گاهی اوقات یک مجموعه‌ی دینامیک و پیوسته می‌تواند در مکانی خاص شکل گیرد، در لحظه‌ای خاص، برای مثال در جنگل تایگای فیلم *آئروگرا*^۱. هر بار می‌توان مطمئن شد که فرورفتن در کل باعث ارتباط و پیوند آن با گذشته‌ی طلایی می‌شود، مثل کوهستان‌های اکراین و گنج‌های سکاها^۱ در فیلم *زونی‌گورا* [۱۹۲۸]؛ همچنین باعث ارتباط با آینده‌ی سیاره می‌شود، آنجا که هواپیماها سازندگان شهر نوین را از نقاط مختلف افق می‌آورند. آمنگوال^۲ عادت داشت از «انتزاع مونتاز» سخن بگوید، انتزاعی که به یاری مجموعه یا قطعات، به کارگردان این «قدرت را می‌بخشید تا بیرون از زمان و فضای واقعی صحبت کند».^(۹) اما این «بیرون» نیز همان کره‌ی زمین یا ساحت درونی حقیقی زمان است، یعنی همان کلی که تغییر می‌کند و با تغییر پرسپکتیو، دایماً به موجودات زنده آن فضای نامحدودی را می‌بخشد که آن‌ها را قادر می‌سازد هم‌زمان دورترین گذشته‌ها و اعماق آینده را لمس کنند، و بتوانند در حرکت «انقلاب» خاص آن مشارکت کنند؛ برای مثال پدربزرگ که در نهایت آرامش در ابتدای زمین می‌میرد، یا آن شخصی که در *زونی‌گورا* درون زمان سفر می‌کند. آن کیفیتی که داورنکو به دهقانان و به شورس^۳ همچون «موجودات افسانه‌ای عصری اسطوره‌ای» می‌بخشد همان چیزی است که پروسست این گونه توصیفش می‌کند: هیبت غول‌آسایی که آدمیان با گذر زمان کسب می‌کنند، کیفیتی که همان‌قدر عامل جدایی اجزاء می‌شود که موجب تداوم مجموعه.

از منظر خاص، آیزنشتاین می‌توانست خود را پیشگام این مکتب بداند. — به نسبت داورنکو و پودوفیکن — چرا که او ملهم از قانون سوم دیالکتیک بود، قانونی که ظاهراً دو قانون دیگر را هم شامل می‌شود: یک که به دو تبدیل می‌شود و به آن وحدتی تازه می‌بخشد و موجب پیوند دوباره‌ی کل ارگانیک و وقفه پاته‌تیک می‌شود. درواقع سه راه برای فهم مونتاز دیالکتیکی وجود داشت

۱. Scythians؛ اقوام بیابانگردی که اطلاعات ما درباره‌ی ایشان غالباً به لطف نوشته‌های هرودوت (مورخ قرن ۵ ق.م) است. ظاهراً بقایای تمدن سکاها در اکراین (زادگاه داورنکو) قرار دارد. — م.

۲. Barthélemy Amengoa (۱۹۱۹-۲۰۰۵)؛ منتقد فیلم فرانسوی. متولد الجزایر بود و مدتی در روزنامه‌ی فرهنگی حزب کمونیست الجزایر مطلب می‌نوشت. — م.

۳. Shchors؛ داورنکو فیلم شورس را در سال ۱۹۳۹ به سفارش استالین ساخت. فیلمی درباره‌ی زندگی یکی از فرماندهان ارتش سرخ و از رهبران پارتیزان‌های بلشویک به نام نیکلای شورس (۱۹۱۹-۱۹۸۵) که به خاطر دلاوری‌هایش در جنگ‌های داخلی روسیه مشهور بود. — م.

که البته هیچ یک باب طبع و خوشایند نقد استالینیستی نبود. اما هر سه واجد این ایده‌ی مشترک بودند که ماتریالیسم پیش از هر چیز تاریخی است و این که طبیعت صرفاً به این خاطر دیالکتیکی بود که همواره درون کلیتی انسانی ادغام می شد. از این رو آیزنشتاین این نام را به طبیعت داد: «نابی تفاوت». برعکس، اصالت ورتوف در تصدیق ریشه‌ای نوعی دیالکتیک ماده‌ی فی نفسه است. این تصدیق مثل قانون چهارم است که در عین حال از سه قانون دیگر بریده است.^(۱) مسلماً چیزی که ورتوف نمایش داد انسان موجود و حی و حاضر در طبیعت بود، اعمالش، شور و اشتیاقش و زندگی اش. اما اگر او با فیلم‌های خبری و مستند کار می کرد، اگر مجدّانه قصد فیلم گرفتن از طبیعت و ساخت کنش را داشت، به خاطر دلیلی عمیق و واقعی بود. چه از ماشین، چشم انداز و ساختمان فیلم می گرفت و چه از انسان، همگی اهمیت و ارزش ناچیزی داشتند؛ هر کدام این ها، حتی جذاب ترین زن روستایی یا نازترین کودک، همچون نوعی نظام مادی در روابطی متقابل نمایش داده می شدند. آن ها در حکم کاتالیزور و مبدل‌هایی بودند که حرکت‌ها را دریافت و از نو منتقل می کردند. با تغییر سرعت، جمعیت و نظمشان باعث می شدند ماده به حالت‌های بی ثبات تر تکامل یابد، و تغییراتی را موجب می شدند که تماماً با ابعادشان نامتناسب بود. این بدین خاطر نبود که ورتوف موجودات زنده را همچون نوعی ماشین می دید، بلکه برعکس این ماشین ها بودند که قلب داشتند و تالوهای صاعقه آن ها را به وحشت و رعشه و لرزه می انداخت، درست همانند واکنشی که انسان به صاعقه نشان می دهد. چیزی که ورتوف در زمانه‌ی خویش می دید کودک مولکولی، زن مولکولی، زن و کودک مادی بود، همچنین سیستم‌هایی که مکانیسم یا ماشین خوانده می شد. مهم ترین دستاورد او همه‌ی انتقال‌های کمونیستی بود از یک نظم نابه سامان و نامرتب به نظمی در حال شکل گیری. اما میان دو سیستم یا دو نظم، میان دو حرکت، ضرورتاً وقفه‌ای متغیر و بی ثبات وجود دارد. در کارهای ورتوف وقفه‌ی حرکت همان ادراک است، نگاه یا چشم. اما این چشم یک چشم انسانی بیش از حد ساکن نیست؛ این چشم چشم دوربین است، یعنی چشم درون ماده، ادراکی شبیه به آنچه در ماده وجود دارد، آن چنان که این ادراک از نقطه‌ای که یک کنش در آن آغاز می شود تا حدومرز واکنش ادامه می یابد، آن چنان که این ادراک با قطع کردن جهان و غلبه بر وقفه‌هایش در زمان، وقفه‌ی میان این دو، یعنی کنش و واکنش

را، پرمی‌کند. همبستگی میان یک ماده‌ی غیرانسانی و یک چشم ابرانسانی عین دیالکتیک است، چراکه این ارتباط همان اینهمانی یک اجتماع مادی و کمونیسیم انسانی است. خود مونتاژ پیوسته دگرگونی‌های حرکت‌ها در عالم مادی به وقفه‌ی حرکت در چشم دوربین را تعدیل می‌کند. باید گفت که مونتاژ از پیش همه‌جا در دو لحظه‌ی قبلی وجود داشت. مونتاژ در گزینش مصالح مقدم بر فیلمبرداری است. به تعبیری، مونتاژ آن بخش‌هایی از ماده است که می‌خواهد وارد تأثیرات متقابل شود، بخش‌هایی که گاه از هم بسیار دور و جدا هستند (شکل واقعی زندگی). مونتاژ جزئی از فرایند فیلمبرداری هم است، در وقفه‌هایی که چشم دوربین آن را به تصرف درمی‌آورد (فیلمبرداری که تعقیب می‌کند، می‌رود، داخل می‌شود، خارج می‌شود: خلاصه، زندگی درون فیلم). مونتاژ پس از فرایند فیلمبرداری می‌آید، در اتاق تدوین، جایی که مصالح و فرایند فیلمبرداری دربرابر یکدیگر ارزیابی می‌شوند (زندگی فیلم). سرانجام این که مونتاژ در مخاطب هم حضور دارد، یعنی همان کسی که زندگی درون فیلم و زندگی واقعی را با هم مقایسه می‌کند. سه سطح وجود دارد که به وضوح همزیستی‌شان در مردی با دوربین فیلمبرداری نمایش داده شده است؛ این سه سطح در عین حال الهام بخش کارهای قبلی ورتوف هم بوده‌اند.

دیالکتیک صرفاً یک اصطلاح برای فیلمسازان شوروی نبود. دیالکتیک هم عمل و هم نظریه‌ی مونتاژ بود. اما درحالی که سه فیلمساز بزرگ شوروی (آیزنشتاین، پودوفکین، داورنکو) از دیالکتیک استفاده می‌کنند تا ترکیب‌بندی حرکت-تصویرها را دگرگون کنند، ورتوف در دیالکتیک ابزار خلاص شدن از این ترکیب‌بندی را می‌یابد. او رقبایش را به خاطر دنبال کردن خط‌مشی گریفیث و تقلید از سینمای امریکا، یا همراه‌ستایی با ایده‌آلیسم بورژوازی، سرزنش می‌کند. به نظر ورتوف، دیالکتیک باید از طبیعتی که همچنان ارگانیک است و انسانی که کماکان پاته‌تیک است دل بکند. نتیجه‌ی کار ورتوف این بود که کل به تدریج در مجموعه‌ی نامتناهی ماده ادغام می‌شود و وقفه نیز با چشم درون ماده یا همان دوربین درمی‌آمیزد. نقد رسمی دیگر نمی‌توانست او را درک کند. او هر بحث و جدلی را در چارچوب این دیالکتیک به حد‌نهایی خود می‌رساند، همان دیالکتیکی که آیزنشتاین به خوبی می‌دانست هنگامی که از بحث و جدل راضی نیست چگونه سروته آن را به هم آورد. ورتوف جفت «ماده-چشم» را در مقابل جفت «طبیعت-انسان»، «طبیعت-مشت»، و «طبیعت-ضربه» (ارگانیک-پاته‌تیک) علم کرد.

۳. مکتب فرانسوی پیش از جنگ

در مکتب فرانسوی پیش از جنگ (از برخی جهات آبل گانس پیش‌قراول این مکتب است) شاهد نوعی دل‌کندن از اصل ترکیب‌بندی ارگانیک هستیم. این دل‌کندن البته از جنس دل‌کندن ورتوف نیست، حتی شکل تعدیل‌شده‌ی آن هم نیست. آیا باید این مکتب را، برای تمایز از اکسپرسیونیسم آلمانی، امپرسیونیسم فرانسوی بنامیم؟ می‌توان توسط نوعی دکارت‌گرایی مکتب فرانسوی را بهتر تعریف کرد: این کارگردانان بیش از هرچیز به کمیت حرکت و مناسباتی مادی علاقه‌مند بودند که به ما امکان تعریف آن را می‌دهد. آن‌ها هم به‌اندازه‌ی مکتب شوروی وامدار گریفیث بودند، و در عین حال قصد داشتند به ورای قلمرویی بروند که در فیلم‌های گریفیث همچنان مبتنی بر تجربه بود، تا از این طریق به برداشت علمی‌تری برسند، برداشتی علمی که الهام‌بخش سینما و حتی وحدت هنرها باشد (این همان علاقه‌ای است که در همان دوره نقاشی به «علم» داشت). مکتب فرانسوی از ترکیب‌بندی ارگانیک روی برگرداند، و نیز از ترکیب‌بندی دیالکتیکی، اما به‌جای آن‌ها نوعی ترکیب‌بندی مکانیکی وسیع از حرکت-تصویرها ارائه کرد. اما این فرمولی مبهم بود. برای مثال چند سکansı را به‌خاطر آورید که بخشی از منظومه‌ی سینمای فرانسه شده‌اند: شهربازی یا فانفاری اپستاین (قلب باوفا)، ضیافت رقص لربیه (الدورادو)، رقص‌های فاراندول گرمیون (از اشتباه به‌بعد). در یک رقص گروهی، قطعاً نوعی ترکیب‌بندی رقصندگان و نوعی ترکیب‌بندی دیالکتیکی حرکت‌هایشان، نه صرفاً تند و کند، بلکه خطی و حلقوی و غیره وجود دارد. اما حتی هنگام بازشناسی این حرکت‌ها می‌توان از آن‌ها پیکره‌ای واحد استخراج کرد که ممکن است کل یک «رقصنده» باشد، یعنی پیکره‌ی واحد همه‌ی این رقصندگان و حرکتی واحد که ممکن است «خود» رقص ماندانگو در فیلم لربیه باشد، یعنی همان حرکت همه‌ی ماندانگوهای موجود که در معرض دید بودند.^(۱۲) می‌توان ورای قلمرو پیکره‌های متحرک رفت تا حداکثر مقدار حرکت در فضایی مفروض را بیرون کشید. بنابراین گرمیون از نخستین فاراندول در فضایی بسته فیلم می‌گیرد، فضایی که بیش‌ترین حد حرکت را آزاد می‌کند. علاوه‌براین، نباید فاراندول‌های فیلم‌های بعدی گرمیون را فاراندول‌هایی از نوع دیگر دانست، بلکه باید آن‌ها را همچون خود رقص فاراندول توصیف کرد که گرمیون هرگز نکوشید آیین رمز و راز آن را — یا به تعبیری کمیت حرکت را — استخراج کند، تقریباً مثل مونه که

هرگز از نقاشی از خود گل نیلوفر آبی دست نکشید.^۱

در قیاسی اغراق آمیز، رقص می تواند نوعی ماشین باشد، با رقصندگان در حکم اجزای این ماشین. در واقع سینمای فرانسه از این ماشین استفاده می کند تا به دو طریق به نوعی ترکیب بندی مکانیکی از حرکت-تصویرها دست یابد. یکی از نخستین انواع ماشین آدم آهنی است، یک ماشین ساده یا چیزی در حد مکانیسم ساعت، نوعی پیکربندی هندسی اجزایی که حرکت ها را در فضای همگن و براساس روابطی تلفیق، برهم نمایی و دگرگون می کنند که از خلالشان می گذرند. روبات مثل نمونه های موجود در اکسپرسیونیسم آلمانی نشانگر حیات تهدیدآمیزی نیست که ما را به ورطه ی نیستی و ظلمت می کشاند، بلکه روبات یک حرکت مکانیکی ساده را همچون قانون حداکثر برای مجموعه ای از تصاویر نشان می دهد، مجموعه ای که چیزها و موجودات زنده، جانداران و جمادات را با حذف تفاوت هایشان گرد هم می آورد. عروسک های خیمه شب بازی، رهگذران، انعکاس عروسک های خیمه شب بازی، و سایه های رهگذران بخشی از خود روابط ظریف تکرار، تناوب، بازگشت متناوب و واکنش زنجیره ای می شوند و مجموعه ای شکل می دهند که حرکت مکانیکی را باید منتسب به آن دانست. این نکته را می توان درباره ی پرواز زن جوان در آتالانت ژان ویگو گفت، اما در عین حال می توان رد آن را در فیلم های رنوار هم دید، از رویای دخترک کبریت فروش تا ترکیب بندی های فوق العاده در قاعده ی بازی. مشخصاً این رنه کلر است که به این دستورالعمل عمومیت شاعرانه ی بسیار گسترده ای می دهد، و به اشکال انتزاعی هندسی در فضایی جان می بخشد که همگن، روشن تاب، خاکستری و البته فاقد عمق اند.^(۱۳) اثره ی انضمامی، اثره ی میل، همچون موتور یا فنی ظاهر می شود که در زمان عمل می کند، حرکتی مکانیکی را به کار می اندازد که شمار فزاینده ای از شخصیت ها در آن سهیم اند، مثل اجزای یک مجموعه ی ماشینی در حال گسترش (کلاه حصیری ایتالیایی، میلیون). فردگرایی عنصری اساسی این مکتب است: فرد خود را پشت شیء نگه می دارد. یا بهتر است بگوییم خودش نقش موتور یا فنی را بازی می کند که تأثیراتش را در زمان گسترش می دهد؛ شبح، شعبده باز،

۱. این شباهتی که دلوز میان گرمیون و مونه می یابد نیاز به توضیح بیش تری دارد. درست همان طور که مونه در تمام عمرش تنها «یک» نیلوفر آبی را می کشید، دلوز معتقد است که گرمیون نیز در فیلم های مختلفش تنها یک رقص فاراندول را ساخته است، گرچه این رقص در فیلم های مختلف در وضعیت های مختلف فیلمبرداری شده است. م.

شیطان یا دانشمند دیوانه هنگامی نابود می‌شوند که حرکتی که آن‌ها مسببش هستند به بیش‌ترین حد خود می‌رسد یا از آن‌ها پیشی می‌گیرد. بنابراین همه‌چیز به حالت نظم باز می‌گردد و از نو سامان می‌یابد. خلاصه این که نوعی باله‌ی خودکار است که خودِ موتورش در حین حرکت به کار می‌افتد. نوع دیگر ماشین موتوری است که با آتش یا بخار کار می‌کند، ماشین انرژی قدرتمندی که حرکت را از دل چیزی دیگر تولید می‌کند، و پیوسته نوعی ناهمگنی را تصدیق می‌کند که دو حد متقابل آن را — یعنی حد شرایط مکانیکی و زنده، درون و بیرون، موتور و نیرو را — در خلال فرایندی از تشدید درونی یا پیوند تقویت‌کننده به هم متصل می‌کند. یک عنصر تراژیک یا حماسی جایگزین عنصر دراماتیک یا کمیک می‌شود. بدین ترتیب است که مکتب فرانسوی خود را از فیلمسازان شوروی متمایز می‌کند، فیلمسازانی که پیوسته در حال ثبت ماشین‌های انرژی عظیم بودند (نه فقط آیزنشتاین و ورتوف، بلکه شاهکار ویکتور تورین «ترکسیب»^۱). برای آن‌ها انسان و ماشین یک وحدت دیالکتیکی فعال را شکل بخشیدند که از تقابل میان کار مکانیکی و کارگران فراتر می‌رفت، در حالی که فیلمسازان فرانسوی این تلقی را داشتند که وحدت جنبشی [کینه‌تیک] کمیت حرکت در ماشین، و جهت حرکت در روح رخ می‌دهد، و این وحدت را همچون نوعی شور (passion) می‌پنداشتند که ناگزیر به مرگ ختم می‌شود. وضعیت‌هایی که موتور جدید و حرکت مکانیکی از سر می‌گذرانند متناسب با ابعاد کیهان گسترش می‌یافت، درست همان‌گونه که در این وحدت دیگر انسان و ماشین وضعیت‌هایی که فرد جدید و گروه‌های انسانی از خلال آن می‌گذرند تا ابعاد و اندازه‌ی روح جهان ارتقا می‌یافت. به همین خاطر کوشش برای سواکردن دو نوع تصویر در فیلم چرخ ابل گانس بیهوده است: یعنی حرکت‌های مکانیکی که زیبایی‌شان را حفظ کرده‌اند، و تصاویر تراژدی که کودکان و ساده‌لوحانه به نظر می‌آیند. لحظات مربوط به قطار — سرعت آن، شتاب آن، فاجعه‌ی آن — از حرکت‌های مکانیکی تفکیک‌ناپذیرند، از سی‌سوفوس در بخار، پرومئوس در آتش، تا اودیپوس در برف. وحدت جنبش انسان و ماشین قصد داشت حیوان انسان‌نمای جدیدی را تعریف کند؛ کاملاً متفاوت با عروسک خیمه‌شب‌بازی بی‌جانی که ناگهان جان و

۱. Turksib؛ مستند مشهور ویکتور تورین. «ترکسیب» از ترکیب ترکستان و سبیر ساخته شده است. ترکسیب (۱۹۲۹) احداث راه‌آهنی را به تصویر می‌کشد که ترکستان را به سبیری متصل می‌کند، با هدف دادوستد پایاپای پنبه‌ی ترکستان در ازای حبوبات و سبزیجات. م.

حیات می‌یافت، عروسکی که رنوار با اتکا به میراث گانس توانست ابعاد تازه‌ای از آن را کشف کند.

از این وحدت قرار بود نوعی هنر آبستره به‌دست آید، هنری که در آن حرکت ناب گاه از اشیای از شکل افتاده و از طریق انتزاع پیش‌رونده استخراج می‌شد و گاه از عناصری هندسی در متن دگرگونی ادواری، گروهی دگرگون‌کننده که بر کل فضا تأثیر می‌گذارد. این هنر در پی علم جنبش‌شناسی^۱ هنر بصری بود که حتی در سینمای صامت معضل رابطه‌ی میان حرکت-تصویر، رنگ و موسیقی را پدید آورد. فیلم باله‌ی مکانیکی ساخته‌ی فرنان لژیه نقاش بیش‌تر ملهم از ماشین‌های ساده بود، در حالی که خوش‌عکسی‌های ژان اپستاین و خوش‌عکسی مکانیکی گرمیون ملهم از ماشین‌های صنعتی بودند. همان‌طور که بعداً خواهیم دید، کشش حتی عمیق‌تری در سینمای فرانسه وجود داشت: نوعی تمایل شدید همگانی به آب، دریا یا رودخانه (لریه، اپستاین، ویگو، گرمیون). این کشش به معنای انصراف از امر مکانیکی نبود: برعکس نوعی انتقال از مکانیسم جامدات به مکانیسم مایعات بود که از نقطه‌نظری مشخص و عینی قصد داشت تا در تصویر مایع نوعی گسترش کمیت حرکت به مثابه‌ی کل [dans son ensemble] را بیابد. این علاقه‌ی شدید به آب شرایط بهتری را برای گذر از امر انضمامی به امر انتزاعی فراهم کرد، امکان بهتری برای پیوند دادن یک استمرار برگشت‌ناپذیر به حرکت‌ها فارغ از خصوصیات فیگوراتیو حرکت‌ها، یعنی قدرت خاص‌تر استخراج شیء حرکت از شی حرکت کرده.^(۲) آب حضوری پررنگ در سینمای امریکا و شوروی داشت، حضوری حیات‌بخش اما در عین حال ویرانگر؛ اما در هر حال آب در خدمت اهداف ارگانیک بود. این مکتب فرانسوی بود که آب را از این قیود ارگانیک رها کرد و به آن غایات و کمالات خاص خودش را بخشید و آن‌ها را بدل به شکل یا فرم چیزی کرد که هیچ انسجام ارگانیکی ندارند. هنگامی که دلوک، ژرمن دولاک و اپستاین از «خوش‌عکسی»^۲ صحبت می‌کنند مشخص است که منظورشان «کیفیت» عکس نیست، بلکه برعکس،

1. Kinetic

2. Photogénies

۳. photogeny: اصطلاح «خوش‌عکسی» را دلوک در دهه‌ی ۱۹۲۰ ساخت، در دهه‌ای که نظریه‌ی فیلم در فرانسه بسیار پر بار و خلاق بود. اصطلاح برای اشاره به وضعیت و روشی به کار می‌رفت که در آن واقعیت از خلال نورپردازی، قاب‌بندی، زاویه و غیره توسط دوربین دگرگون و متحول می‌شد؛ به بیان دیگر، آن خصلتی که سینما را هنری خاص می‌کرد. به تعبیر دلوک، سینما رسانه‌ی خوش‌عکسی یا روشنگرانه‌ی جذب و شیفتگی از یک سو و آشنایی‌زدایی از سوی دیگر است، حالا چه از اشیاء بی‌جان تصویربرداری کند چه از چهره‌ی انسان یا یک منظره‌سم.

منظورشان تبیین تمایز تصویر سینماتوگرافیک از عکس است. خوش عکسی همان تصویری است که توسط حرکت به گام بالاتر می‌رود [به گام ماژور می‌رود].^(۱۵) مشکل دقیقاً در تعریف این به گام بالاتر رفتن ریشه دارد. در درجه‌ی اول به وقفه‌ی زمان به مثابه‌ی زمان حال متغیر اشاره دارد. رنه کلر. با نخستین فیلمش ری دیوانه، و با تفکیک چنین وقفه‌هایی — نقاطی که در آن حرکت متوقف می‌شود، از نو شروع می‌شود، خودش را واژگون می‌کند، کند یا سریع می‌شود — ورتوف را تحت تأثیر قرار داده بود: یعنی نوعی تفاضل یا دیفرانسیل حرکت.^(۱۶) اما وقفه در این معنا همچون واحدی عددی تحقق می‌یابد که موجب نوعی کمیت حداکثری حرکت در تصویر در نسبت با دیگر عوامل تعیین‌پذیر است، و از یک تصویر به تصویر دیگر، براساس تنوع خود این عوامل، تغییر می‌کند. این عوامل انواع مختلفی دارند: ماهیت و ابعاد فضای قاب‌شده، توزیع ابژه‌های ثابت و متحرک، زاویه‌ی قاب‌بندی عدسی‌ها، استمرار زمانی نما، نور و درجات آن، تونالیت‌های نور، و همچنین تونالیت‌های تأثیری (صرف‌نظر از رنگ، موسیقی، گفتار و صدا). میان وقفه یا واحد عددی و این عوامل، مجموعه‌ای از نسبت‌های متریک وجود دارد که «اعداد» و «ریتم» را شکل می‌دهد و موجب حدّ نصاب بیش‌ترین کمیت حرکت نسبی می‌شود. بی‌شک مونتاژ همواره حاکی از چنین محاسبه‌هایی بوده است؛ از یک سو تجربی و شهودی، اما از سوی دیگر متمایل به نوعی قطعیت علمی.^(۱۷) به نظر می‌رسد ویژگی ظاهری مکتب فرانسوی — که از این حیث، دکارتی است — این باشد که این مکتب به‌طور همزمان محاسبه را به ورای وضعیت تجربی‌اش ارتقا بخشید، آن را به نوعی علم به «جبر» (اصطلاح گانس) بدل ساخت و حداکثر کمیت حرکت ممکن را به نتیجه‌ی این محاسبه در هر بار بدل ساخت، نتیجه‌ای که می‌توان آن را تابعی از همه‌ی متغیرها یا فرم آن چیزی دانست که از ارگانیک فراتر می‌رود. فضاها، داخلی تاریخی لربیه در صحنه‌های لژه و بارساک (افسون نو، پول) بهترین مثال برای فضاها، تابع مناسبات مادی‌اند، فضاها، که نیروها یا عناصر دخیل در آن بیش‌ترین کمیت حرکت را تعیین می‌کنند.

برخلاف آنچه در اکسپرسیونیسم آلمانی رخ می‌دهد، همه‌چیز در خدمت حرکت است، حتی نور. مسلماً نور صرفاً عاملی نیست که ارزشش را حرکتی تعیین کند که نور ملازم و همراه آن است، در معرض قرار می‌گیرد، یا حتی مشروطش می‌کند. نوعی نورپردازی فرانسوی وجود دارد که خالقش

فیلم برداران بزرگی همچون پرینال بودند، سبکی که در آن خود نور است که مهم شمرده می شود. اما نور فی نفسه نقداً قسمی حرکت است — همان حرکت ناب استدادی (extension) که در رنگ خاکستری تحقق می یابد، در «برجسته کاری ای که از همه ی طیف های مختلف رنگ خاکستری بهره می برد».^(۱۸) این نور است که پیوسته در یک فضای همگن و یکدست می چرخد و با تحرک اشکال روشن تاب خلق می کند، حتی بیش از برخورد مستقیمش با اشیاء در حال حرکت. خاکستری روشن تاب موجود در مکتب فرانسوی نوعی حرکت رنگ است. مکتب فرانسوی — به روال سبک آیزنشتاین — وحدتی دیالکتیکی نیست که به سیاه و سفید تقسیم شود، یا این که از درون آن ها همچون کیفیتی جدید حاصل شود. در عین حال — همچون سبک اکسپرسیونیستی — نتیجه ی کشمکش شدید تاریکی و روشنایی، یا مغالطه ی روشن و تاریک هم نیست. رنگ خاکستری، یا نور در مقام حرکت، حرکت را متناوب می کند. جایگزین شدن تناوب به جای تقابل دیالکتیکی بی شک ویژگی اصلی مکتب فرانسوی بود. نقطه ی اوج این ویژگی در کار گرمیون است، در تناوب منظم روشنایی و سایه که خود فانوس دریایی در نگهبان فانوس دریایی ایجاد می کند؛ همچنین تناوب ساعات روز و شب در شهر در آقای غیر عادی و ویکتور. در امتداد هم ما با تناوب مواجهیم و نه با تضاد، چرا که در هر دو جنبه این نور است — نور خورشید و مهتاب، چشم انداز آفتابی و مهتابی — که در رنگ خاکستری کار انتقال را انجام می دهد و از همه ی طیف های آن عبور می کند. چنین برداشتی از نور، به رغم ظواهر، بسیار وامدار رنگ پردازی استادانه ی دلونه است.

مشخص است که، تا این جا، باید بیش ترین کمیت حرکت را به عنوان حداکثر نسبی درک کرد، زیرا وابسته ی آن واحد عددی است که به منزله ی فرجه یا وقفه برگزیده شده، یعنی وابسته به عوامل متغیری است که این بیش ترین مقدار حرکت تابعی از آن هاست، و وابسته به مناسبات متریک میان عوامل و واحدی است که به حرکت شکل می دهند. با در نظر گرفتن همه ی این عناصر این «بهترین» کمیت و مقدار حرکت است. این بیش ترین حد هر بار از نو تبیین و تعیین می شود، و این همانا خود کیفیت است؛ مثل رقص های فاندانگو، فاراندول، باله و غیره. با اتکا به گونه های مختلف زمان حال یا قبض و بسط های وقفه می توان گفت که حرکت خیلی کند بیش ترین مقدار ممکن حرکت را محقق می کند، درست همان اندازه که یک حرکت خیلی تند در مورد دیگر، این مقدار و کمیت حرکت را محقق می کند؛ اگر چرخ [۱۹۲۳] آبل گانس را

الگوی حرکت بیش از پیش تند با مونتاز پرشتاب بدانیم، پس سقوط خاندان آشر اپستاین شاهکاری در حرکت آهسته است که با این همه بیشترین کمیت حرکت را در فرمی شکل می دهد که تا بی نهایت کش می آید. بنابراین در این نقطه باید به جنبه‌ی دیگری بپردازیم. یعنی ذات مطلق کمیت حرکت، یا همان حداکثر مطلق. این جنبه‌ها نه تنها متناقض نیستند، بلکه کاملاً تفکیک‌ناپذیرند و لازم و ملزوم یکدیگرند و از همان آغاز همدیگر را پیش فرض می گیرند. در دکارت هم نوعی اندازه‌گیری کاملاً نسبی حرکت در مجموعه‌های متغیر وجود دارد، اما در عین حال واجد نوعی قدر مطلق حرکت در کل جهان هم است. سینما کشف دوباره‌ی این همبستگی بود، کشفی که ضرورت تامه‌ی سینما بود. از یک سو، نما به مجموعه‌های قاب گرفته معطوف می شود و حداکثر حرکت نسبی را میان عناصر آن وارد می کند؛ از سوی دیگر، معطوف به کل متغیری می شود که تغییر آن در حداکثر مطلق حرکت بیان می شود. این تفاوت صرفاً میان هر تصویر مستقل (قاب‌بندی) و روابط میان تصاویر (مونتاز) نیست. حرکت دوربین تصاویر زیادی را با قاب‌بندی‌های مجدد وارد یک تصویر می کند، و در عین حال یک تصویر واحد را از توانایی بیان کل برخوردار می کند. این نکته به وضوح در کارهای گانس دیده می شود، فیلمسازی که به حق فخر می فروخت که در فیلم *نابلئون* دوربین را رها کرده است^۱؛ این رهایی نه فقط رهایی از اتکای دوربین به زمین بلکه حتی رهایی از رابطه‌ی دوربین با کسی بوده که آن را حمل می کرده، به نحوی که دوربین را سوار اسب می کرده، آن را مثل نیزه پرتاب می کرده، مثل توپ غلت می داده و با شتابی فزاینده به سمت دریا می فرستاده است.^(۱۹) با این حال ملاحظات پیشینمان — که به خاطر آن وامدار نوئل برج هستیم — همچنان معتبرند: حرکت دوربین در کار بیش‌تر کارگردانانی که در این فصل از آن‌ها سخن می‌گوییم همچنان مختصات لحظات چشمگیر و برجسته است، در حالی که حرکت ناب و عادی در واقع حاکی از نوعی توالی نماهای ثابت است، به نحوی که مونتاز در هر دو جنبه‌ی نما وجود دارد؛ در وجه مجموعه‌ی قاب‌شده که به یک تصویر واحد مستقل قانع نیست، بلکه نشانگر حرکتی نسبی در سکانسی است که طی آن واحد اندازه‌گیری تغییر می کند؛ و در وجه کل فیلم، که از نوعی توالی تصاویر راضی

۱. *نابلئون*، با آن که نزدیک به نود سال از زمان ساختش گذشته، همچنان یکی از جاه‌طلبانه‌ترین تجربیات فرمال تاریخ سینما است. حرکات دوربین حیرت‌انگیز و نبوغ‌آمیز گانس (که در آن دوربین ماهیتی مستقل از فیلمبردار می‌یافت، و آزاد و رها از اختیار او خارج می‌شد) همچنان الهام‌بخش سینماست. اشاره‌ی دلوز به دوربین آزاد، اشاره به سبک بوله‌وسانه‌ی گانس است. — م.

نیست، بلکه خودش را در یک حرکت مطلق بیان می‌کند، حرکتی که سرشت آن را باید اکنون کشف کنیم.

کانت معتقد بود تا زمانی که واحد عددی اندازه‌گیری ثابت است، می‌توان تا بی‌نهایت را محاسبه کرد، اما به‌شکلی انتزاعی. از سوی دیگر، هنگامی که واحد اندازه‌گیری متغیر است، تخیل به‌سرعت با محدودیت مواجه می‌شود: بیش‌تر از یک سکانس کوتاه، تخیل دیگر نمی‌تواند مجموعه‌ی تصاویر یا حرکت‌هایی را درک کند که به‌شکل پیوسته و متوالی درک می‌کند. با این حال اندیشه، روح، به‌واسطه‌ی مقتضیاتش باید مجموعه‌ی حرکت در طبیعت یا جهان را به‌مثابه‌ی کل درک کند. این همان امر والای ریاضیاتی^۱ کانت است: تخیل خودش را وقف درک حرکت‌های نسبی می‌کند، و برای انجام آن نیروهایش را به‌سرعت در فرایند تبدیل واحدهای اندازه‌گیری صرف می‌کند. اما اندیشه باید به آن چیزی نائل شود که بر تمام تخیل برتری دارد، یعنی مجموعه‌ی حرکت به‌مثابه‌ی کل، حداکثر مطلق حرکت یا همان حرکت مطلق که ذاتاً مشابه امر قیاس‌ناپذیر یا بی‌حد و حصر، غول‌آسا و عظیم است: گنبد آسمان و دریای بی‌کران.^۲ این دومین جنبه‌ی زمان است: از این جنبه، زمان دیگر وقفه به‌مثابه‌ی زمان حال متغیر نیست، بلکه کل اساساً بازی است که گستردگی‌اش آینده و گذشته را شامل می‌شود. دیگر زمان به‌مثابه‌ی توالی حرکت‌ها و واحدهایشان نیست، بلکه زمان به‌مثابه‌ی همزمانیت یا تقارن‌گرایی است (چرا که تقارن به‌اندازه‌ی توالی به زمان تعلق دارد، تقارن همان زمان به‌مثابه‌ی کل است). این آرمان تقارن‌گرایی است که همواره بر سینمای فرانسه سایه افکنده، درست همان‌گونه که پیش‌تر الهام‌بخش نقاشی، موسیقی و حتی ادبیات بود. البته می‌توان مطمئن بود که گذر از وجه اول به وجه دوم زمان راحت و ممکن است: آیا توالی اصولاً نامتناهی نیست، و آیا واجد نوعی تقارن — چه بیش‌ازپیش شتاب گیرد و چه به‌طور نامحدود استمرار یابد — به‌مثابه‌ی مرزش نیست که در بی‌نهایت به آن نزدیک می‌شود؟ در این معناست که اپستاین از «توالی زاویه‌دار سریعی صحبت می‌کند که به سمت دایره‌ی کامل تقارن‌گرایی محال حرکت می‌کند».^۳ ورتوف یا درواقع فوتوریست‌ها هم ممکن است از این تعبیر استفاده کرده باشند. با این حال در مکتب فرانسوی نوعی ثنویت میان این دو وجه وجود دارد: حرکت نسبی به محتوا تعلق دارد، و مجموعه‌هایی را توصیف می‌کند که یا می‌توان در محتوا تشخیص داد یا

از خلال «تخیل» از آن آگاه شد؛ در حالی که حرکت مطلق به روح تعلق دارد و بیانگر مشخصه‌ی روانی همان کل است که تغییر می‌کند، به قسمی که نمی‌توان با به‌کارگرفتن واحدهای اندازه‌گیری — کوچک یا بزرگ — از یک وجه به وجه دیگر گذر کرد، بلکه فقط با نیل به چیزی بی‌حد و حصر می‌توان به این مقصود رسید، یعنی چیزی «زیاده از حد» یا «مازاد» بر همه‌ی اندازه‌گیری‌ها که فقط روحی اندیشنده قادر به درک آن است. نوئل برچ در فیلم *پول لربیه*، نمونه‌ی بسیار جالبی از ساخت نوعی کل ضرورتاً نامحدود از زمان را شناسایی می‌کند. ^(۲۲) در هر صورت، شتاب یا کندی حرکت نسبی، نسبیت بنیادین واحدهای اندازه‌گیری، ابعاد صحنه (décor) نقش ضروری دارند؛ اما این عوامل به جای آن که خودشان انتقال میان این دو وجه را موجب شوند. وجوه دیگری را همراهی یا مشروط می‌کنند. ثنویت‌گرایی فرانسوی تمایز میان روحانی و مادی را حفظ می‌کند و در عین حال مکمل‌بودگی هر دو را نیز نشان می‌دهد؛ نه تنها در فیلم‌های گانس بلکه در آثار لربیه و اپستاین با این روال مواجه می‌شویم. غالباً گفته‌اند که مکتب فرانسوی به اندازه‌ی اکسپرسیونیسم آلمانی به تصویر سوژکتیو اهمیت بخشید و همان‌قدر در تحول آن نقش داشت، گرچه به شیوه‌ای متفاوت. البته مکتب فرانسوی با دقت و مهارت ثنویت و مکمل‌بودگی این دو وجه را خلاصه می‌کند، یعنی همان کمیت نسبی حداکثر حرکت و کمیت مطلق حداکثر حرکت: از یک سو حداکثر نسبی مقدار حرکت ممکن را افزایش می‌دهد و بدین منظور حرکت جسمی را که می‌بیند به حرکت جسم‌های دیده‌شده منضم می‌کند، اما از سوی دیگر تحت این شرایط حداکثر مطلق کمیت حرکت را در نسبت با روح مستقلى می‌سازد که «مقدم» و «محیط» بر اجسام است؛ ^(۲۳) چنان‌که مثلاً در فوکوس نرم و تدریجی صحنه‌ی رقص *الدورادو* می‌بینیم، ترفندی که بسیار هم تحسین شده است.

این آبل گانس بود که ثنویت‌گرایی و روح‌باوری را وارد سینمای فرانسه کرد. می‌توانیم این دو گرایش را به وضوح در دو جنبه‌ی مونتاژ فیلم‌هایش ببینیم. در جنبه‌ی نخست که گانس مدعی ابداعش نیست، اما جنبه‌ای است که جریان و روند فیلم را کنترل می‌کند، حرکت نسبی قانونش را در نوعی «مونتاژ عمودی متوالی» می‌یابد؛ مثال مشهور آن مونتاژ پرشتاب فیلم *چرخ* و بعد *ناپلئون* است. اما حرکت مطلق از طریق طرح کاملاً متفاوتی تبیین می‌شود که گانس آن را «مونتاژ افقی همزمان» می‌نامد و دو شکل اصلی‌اش را در *ناپلئون* به دست

می‌دهد: از یک سو ابداع پرده‌ی سه‌گانه^۱ (triple) و چندتصویری (polyvision)، و از سوی دیگر کاربرد اصیل اُبرتأثرها^۲. آبل گانس با برهم‌نمایی شمار زیادی از تأثیرگذاری‌های مفرط (گاهی اوقات شانزده تا)، وارد کردن تغییرات زمانی نامحسوس میانشان، و با افزودن برخی و حذف برخی دیگر، کاملاً آگاه است که تماشاگر چیزی را که برهم‌نمایی شده [سوپرایمپوز شده] نخواهد دید: تخیل سرشار و لبریز می‌شود و سریعاً به حدّ نهایی خویش می‌رسد. اما گانس به تأثیر همه‌ی این اُبرتأثرها در روح متکی است، به ساختن نوعی ریتم میان ارزش‌های افزوده و کسرشده که ایده‌ی کل را همچون حس بی‌کرانگی و عظمت به روح عرضه می‌کند. گانس، با ابداع پرده‌ی سه‌گانه، همزمان سه جنبه از یک صحنه یا سه صحنه‌ی مختلف را به‌نمایش می‌گذارد و ریتم‌های معروف به برگشت‌ناپذیر^۳ را می‌سازد، ریتم‌هایی که دو نقطه‌ی اوجشان وارونه‌شدن یکی به‌دست دیگری است، با ارزشی محوری که در هر دو نقطه [نقطه‌ی اوج] مشترک است. گانس با متحدساختن تقارن «اُبرتأثر» و تقارن «پادتأثر» حقیقتاً تصویر را همچون حرکتِ مطلقِ کل می‌سازد، همان کلی که تغییر می‌کند. تصویر دیگر قلمرو وقفه‌ی متغیر، شتاب‌یافتن یا کندشدن جنبشی در محتوا نیست، بلکه قلمرو مطلق تقارنِ روشن‌تاب، قلمرو نور در گستردگی و استمرار است، قلمرو کلی که تغییر می‌کند و به روح تعلق دارد (یک مارپیچ روحانی بزرگ که گاه مستقیماً در حرکت دوربین در فیلم‌های گانس و لربیه متجلی می‌شود). این نقطه‌ی تماس با «حرکت‌نمایی» در نقاشی‌های دلونه خواهد بود.^(۲۴)

خلاصه این که مکتب فرانسوی، به‌لطف حضور گانس، نوعی سینمای امر والا را ابداع می‌کند. ترکیب‌بندی حرکت-تصویرها همواره تصویر دو وجه از زمان را عرضه می‌کند: زمان به‌مثابه‌ی وقفه و زمان به‌مثابه‌ی کل، زمان به‌مثابه‌ی زمان حال متغیر و زمان به‌مثابه‌ی وسعت گذشته و آینده.^(۲۵) برای مثال در ناپلئون، ارجاعات دائم به سیاستمدار مردمی، به سرباز گارد قدیم، و به آشپز، نوعی شرح وقایع زمان حال از زبان شاهد ساده‌دل و بلافصل را وارد عظمت حماسی گذشته و آینده‌ی نمایش داده‌شده در فیلم می‌کند. برعکس، در کارهای رنه کلر، همواره در فرمی جادویی و سحرانگیز، این کل زمان را

۱. نمایش روی سه پرده‌ی مجزای مجاور با سه پروژکتور همزمان، با هدف گسترش میدان دید. این تکنیک را پیشگام ایده‌ی «سینه‌راما» و مایه‌ی الهام عدسی سینماسکوپ می‌دانند.

۲. Superimposition: تأثیر مضاعف و مفرطی که پروژه‌ی سه‌گانه یا «چندتصویری» بر ذهن تماشاگر می‌گذارد. م.

3. not-retrogradable

می‌یابیم که با گونه‌های مختلف زمان حال رودررو می‌شود. چیزی که به این ترتیب و به واسطه‌ی مکتب فرانسوی ظهور کرد، برداشت جدید نسبت به این دو نشانه‌ی زمان است: نخست، وقفه به واحد عددی متوالی و متغیری تبدیل شده است که وارد مناسبات متریک با عوامل دیگر می‌شود، و در هر مورد معرف بیش‌ترین کمیت نسبی حرکت در محتوا و برای تخیل است؛ دوم، کل به چیزی همزمان، بی‌کران، و عظیم تبدیل شده است که تخیل را به چیزی ناتوان فرومی‌کاهد و آن را با محدودیت‌های خاص خویش مواجه می‌کند، و در روح به اندیشه‌ی ناب یک کمیت حرکت مطلق هستی می‌بخشد، حرکت مطلق که تغییر یا تمام تاریخ روح یا به عبارتی جهان آن را نشان می‌دهد. این دقیقاً همان امر والای ریاضیاتی کانت است. این مونتاژ، این تلقی از مونتاژ، بنا بود همچون امری ریاضیاتی-روحانی، روانی-برون‌گستر یا شاعرانه-کمی توصیف شود (اپستاین از آن با عنوان لیروسوفی یاد می‌کند).^۲

مکتب فرانسوی را باید جزء به جزء در تقابل با اکسپرسیونیسم آلمانی دید. پاسخ به «حرکت بیش‌تر!» در مکتب فرانسوی، «نور بیش‌تر!» در اکسپرسیونیسم است. در اکسپرسیونیسم حرکت رها می‌شود تا در خدمت نور درآید، باعث تلالو آن شود، ستارگان را شکل بخشد یا از هم جدا کند، انعکاس‌ها را تشدید کند، باریکه‌های نورانی روشن‌تاب برجا گذارد؛ مثل صحنه‌ی تالار موسیقی در وودویل دوپونت، یا صحنه‌ی رؤیا در آخرین خنده‌ی مورنائو. البته نور حرکت است، و حرکت-تصویر و نور-تصویر دو روی یک نموداند. اما نور همچون یک حرکت برون‌گستر عظیم، آن‌گونه که در مکتب فرانسوی دیده‌ایم، با شیوه‌ی نمودش در اکسپرسیونیسم متفاوت است-همچون نوعی حرکت درون‌گستر^۳ قوی، نمونه‌ی کامل حرکت درون‌گستر. البته نوعی هنر جنبش (کینه‌تیک) انتزاعی وجود دارد (هانس ریشتر، والتر روتمان)، اما کمیت برون‌گستر و جابه‌جایی در فضا مثل جیوه‌ای هستند که غیرمستقیم کمیت درون‌گستر و کاهش و افزایش آن را اندازه می‌گیرد. نور و سایه نوعی حرکت متناوب در امتداد هم را شکل

1. extensive

۲. Lyrosophy؛ اپستاین در واکنش به روانکاوی فرویدی در اوایل قرن، بر این باور بود که سینما قادر است دستورالعمل‌های غیرزبان‌شناختی و غیرعقلانی ناخودآگاه در هستی انسان را آشکار کند. به زعم او، ناخودآگاه گرامر و منطق خاص خودش درباره‌ی شناخت را دارد که به زعم او همان لیروسوفی است. لیروسوفی برای اپستاین مبانی شناختی یا هستی‌شناختی هنر فیلم است. به تعبیر اپستاین، دوربین کارکردی مثل یک مغز آهنی دارد، مستقل از عامل انسانی که رسوم ادراک انسانی را پشت سر می‌گذارد تا خود وجود را آشکار کند...و.

3. intensive movement

نمی‌بخشند، بلکه وارد نزاعی درونی و حاد می‌شوند. که مراحل متعددی دارد. نخست این که نیروی نامحدود نور در تقابل با تاریکی، همچون نیرویی به همان اندازه نامحدود، قرار می‌گیرد که نور بدون آن قادر نخواهد بود خودش را نشان دهد. نور در تقابل با تاریکی قرار می‌گیرد تا خودش را نشان دهد. بنابراین دیگر خبری از ثنویت و همچنین دیالکتیک نیست، چرا که ما خارج از هر نوع وحدت یا تمامیت ارگانیکی قرار داریم. این نوعی تقابل بی‌پایان است که در کارهای گوته و رمانتیک‌ها هم نمود داشت: نور بدون نقطه‌ی مقابلش، تیرگی، که باعث رؤیت پذیرش نور می‌شود، چیزی نخواهد بود، یا دست کم هیچ چیز روشن و واضحی نخواهد بود.^(۲۶) بنابراین تصویر در امتداد یک خط قطری یا مضرس تقسیم به دو می‌شود، به نحوی که به موجب آن نور، به قول والری، «مستلزم وجود نیمه‌ی ملال‌انگیز سایه است». این صرفاً نوعی تقسیم‌بندی تصویر یا نما نیست — آن گونه که در کوتوله اثر اوتو ریپرت [۱۹۱۶] دیده می‌شود یا آن گونه که لانگ و پایست آن را از نو کشف کردند — بلکه در عین حال نوعی قالب مونتاژ است که مشابهش را در شب سال نور ساخته‌ی پیک می‌بینیم که تیره و مات بودن حلبی‌آباد را در تضاد با درخشش هتل شیک قرار می‌دهد، یا در طلوع مورنائو که شهر نورانی و پرزرق و برق را در برابر باتلاق تیره و مات قرار می‌دهد. در وهله‌ی دوم، مواجهه‌ی دو نیروی نامتناهی یک نقطه‌ی صفر را مشخص می‌کند که هر نوری در نسبت با آن یک درجه‌ی متناهی است. نقش نور مشخصاً بسط نوعی رابطه با رنگ سیاه در مقام نفی = صفر است، سیاهی همچون کارکرد چیزی که از آن به عنوان درون‌گستری یا کیفیت درون‌گستر یاد می‌شود. در اینجا لحظه (در تضاد با جزء و واحد درون‌گستر) همچون چیزی ظاهر می‌شود که درجه و میزان روشنی را در نسبت با سیاهی می‌سنجد. به همین خاطر است که حرکت درون‌گستر از سقوط، حتی از نوع بالقوه‌اش، تفکیک‌ناپذیر است، سقوطی که بیانگر این فاصله‌ی درجه‌ی نور از نقطه‌ی صفر است. تنها ایده‌ی سقوط است که درجه‌ای را اندازه می‌گیرد که کمیت درون‌گستر به سمت آن ارتقا می‌یابد و حتی نور طبیعی هم، در تابناک‌ترین حالتش، سقوط می‌کند [کاهش می‌یابد] و به این سقوط ادامه می‌دهد. بنابراین ایده‌ی سقوط ضرورتاً باید فعلیت یابد و به سقوط واقعی یا مادی در وجودهای فردی تبدیل شود.^۱ نور تنها یک

۱. در اینجا دلوژ میان کاهش نور و سقوط اخلاقی در سبک زیباشناسانه‌ی اکسپرسیونیسم قرابت معنایی ایجاد می‌کند. در ترجمه‌ی فارسی سقوط نور معادل همان کاهش نور است که در عین حال بیانگر سقوط اخلاقی و روانی جهان اکسپرسیونیستی هم هست. م.

سقوط ایده آل دارد، اما نور طبیعی یک سقوط واقعی دارد؛ این سقوط واقعی همان متخاطره‌ی روح فردی است که گرفتار سیاهچاله شده است، سقوطی که اکسپرسیونیسم برخی از درخشان‌ترین نمونه‌هایش را نمایش داد (سقوط مارگریت در فاوست مورناتو، سقوط قهرمان آخرین خنده که سیاهچاله توالت در گراند هتل او را در خود فرومی‌بلعد، یا سقوط لولو در جعبه‌ی پاندورا ساخته‌ی پابست).

اینجا می‌بینیم که نور چگونه در مقام درجه (سفید) و صفر (سیاه) وارد مناسبات عینی تضاد یا تلفیق می‌شود. هم‌چنان‌که دیده‌ایم، این کل است که مجموعه خطوط سیاه و سفید، پرتوهای نور و پرهیب‌های سایه را در برابر هم قرار می‌دهد: جهانی راه‌راه و محبوس که می‌شود آن را در بوم‌های نقاشی شده‌ی شهر وین در فیلم دفتر کار دکتر کالیکاری دید. جهانی محبوس و راه‌راه که دامنه‌ی کل طیف نورانی‌اش را در نیلون‌گن لانگ می‌بینیم (برای مثال، نور در بوته‌ها، یا دسته‌ی چراغ‌ها در میان پنجره). یا این‌که این مجموعه‌های تلفیقی سایه‌روشن، تغییرات پیوسته‌ی همه‌ی درجات آن است که یک «طیف سیال از درجاتی را شکل می‌دهد که پیوسته به دنبال هم می‌آیند». و گنر و البته مهم‌تر از او مورناتو استادان این قاعده بودند. در واقع کارگردانان بزرگ در هر دو جنبه پیش‌تاز بودند، و در حالی که لانگ به ظریف‌ترین سایه‌روشن‌ها نائل شد (متروپلیس)، مورناتو متضادترین پرتوهای نور را ترسیم کرد: بنابراین در طلوع صحنه‌ی جستجو برای یافتن زن غرق‌شده، با شعاع‌های نورانی فانوس روی آب‌های تیره شروع می‌شود، و ناگهان امکان ظهور به تغییرات سایه‌روشنی می‌دهد که در طول کل مسیر طیف‌های مختلف سایه‌روشن را درجه‌بندی می‌کند. با این حال گرچه استروهایم تفاوت‌های فراوانی با اکسپرسیونیسم دارد (مشخصاً در برداشتی که از زمان و سقوط روح دارد)، اما کاملاً نسبت به تلقی و درکش از نور آگاه است و در کار با نور استادی است به عظمت لانگ و حتی مورناتو: گاهی اوقات این تسلط در مجموعه‌ای از رشته‌ها، مثل پرتوهای روشن و نورانی نشان داده می‌شود که در فیلم همسران / بله از میان پرده کرکره‌های نیمه‌باز بر روی تخت خواب، صورت و شانه‌های زن خفته تابیده شده است؛ گاهی اوقات هم در تمامی درجات سایه‌روشن با نورپردازی از پشت و البته فوکوس ملایم، مثل صحنه‌ی شام در ملکه کلی.^(۲۷)

اکسپرسیونیسم در تمامی ابعادش گسست از اصل ترکیب‌بندی ارگانیکی بود که گریفیث عرضه کرد و بعد مکتب شوروی آن را ادامه داد. اما گسست

اکسپرسیونیسم از این ترکیب‌بندی ارگانیک به‌شیوه‌ای کاملاً متفاوت از گسست مکتب فرانسوی رخ داد. اکسپرسیونیسم مکانیسم مشخص کمیت را نه در نوعی زندگی قرص و محکم یا روان و منعطف بلکه در نوعی زندگی باتلاقی و تاریک به‌کار می‌بست که همه‌چیز در آن فرومی‌رفت، زندگی‌ای که یا سایه‌ها آن را تکه‌تکه می‌کردند یا خودش در مه فرو رفته بود. زندگی غیرارگانیک چیزها، یا نوعی زندگی ترسناک که برای عقل و محدودیت‌های ارگانیسم واضح و بدیهی است، نخستین اصل اکسپرسیونیسم است که در عین حال برای کل طبیعت معتبر است، یعنی برای روح ناخودآگاه، گم‌شده در ظلمات، نوری که مات‌وتیره شده است یا همان «نور مستور» (*Lumen opaatum*). از این نقطه‌نظر ذوات طبیعی و اجسام ساختگی و مصنوعی مثل چلچراغ و درختان، توربین و آفتاب دیگر هیچ تفاوتی با هم ندارند. دیواری که زنده است وحشتناک است، اما اسباب و اثاثیه، مبلمان، خانه‌ها و سقف‌هایشان همچنان کج و معوج‌اند، جمعیت اطراف یا کمین کرده‌اند یا در حال خیزند. سایه‌های خانه‌ها مرد در حال فرار در خیابان را تعقیب می‌کنند.^{۷۸} در همه‌ی این موارد، این امر مکانیکی نیست که نقطه‌ی مقابل امر ارگانیک است، بلکه این امر حیات‌بخش به‌مثابه‌ی جرثومه یا نطفه‌ی ماقبل‌ارگانیک نیرومندی است که میان جاندار و بی‌جان یا حیوان و جماد مشترک است، یعنی میان ماده‌ای که تا سرحد حیات پیش می‌رود و حیاتی که سرتاسر ماده را دربرمی‌گیرد. همان‌قدر که ماده حیات یافته است، موجود زنده نظم ارگانیک خود را از دست داده است. اکسپرسیونیسم می‌تواند مدعی قرابت با نوعی علم جنبش‌شناسی^{۷۹} ناب باشد؛ اکسپرسیونیسم نوعی حرکت شدید و تند است که نه به خطوط چارچوب ارگانیک اعتنایی می‌کند و نه به تعینات مکانیکی خطوط افقی و عمودی؛ خط‌سیر اکسپرسیونیسم از نوعی خطوط همواره شکسته تبعیت می‌کند، جایی که هر تغییری در جهت همزمان نیروی یک مانع و قدرت یک تکانه‌ی جدید را نشان می‌دهد؛ خلاصه این‌که تبعیت امر برون‌گستر از درون‌گستر را نشان می‌دهد. ویلهلم وَرینگِر واژه‌ی اکسپرسیونیسم را ضرب زد. او نخستین نظریه‌پرداز این جریان بود و آن را تقابل نیروی حیات‌بخش با بازنمایی ارگانیک دانست، آن‌هم با توسل به خط تزینی موجود در «نقاشی شمال اروپا یا همان سبک گوتیک»، خطی شکسته که هیچ کناره‌نمایی (Contour) را نمی‌سازد تا به کمک آن بتوان میان فرم

و پس زمینه تمایز قائل شد، بلکه این خط شکسته به شکل زیگزاگ از میان اشیاء عبور می‌کند و گاه اشیاء را به ورطه‌ی یک چاه عمیق بی‌ته می‌کشد که در آن خود این خط شکسته گم می‌شود، و گاه اشیاء را در نوعی بی‌شکلی می‌چرخاند که خط درون آن در نوعی «تشنج آشفته» ناگهان تغییر جهت می‌دهد.^(۲۹) بنابراین آدم‌آهنی، روبات‌ها و عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی دیگر مکانیسم‌هایی نیستند که کمیت حرکت را تصدیق می‌کنند یا یک گام بالاتر می‌برند، بلکه خوابگردها، زامبی‌ها یا گولم‌ها هستند که درون گستره‌ی این زندگی غیرارگانیک را نشان می‌دهند: نه تنها گولم و گنر، بلکه فیلم‌های ترسناک گوتیک دهه‌ی ۱۹۳۰، برای مثال فرانکنشتاین، و عروس فرانکنشتاین جیمز ویل و زامبی سفید هالپرین از این مکانیسم تبعیت می‌کنند.

در اکسپرسیونیسم، هندسه از حقوق اساسی‌اش محروم نشده است، اما در آن با هندسه‌ای کاملاً متفاوت با مکتب فرانسوی مواجه‌ایم، چراکه — دست‌کم غیرمستقیم — از مختصات که کمیت برون‌گستر را مشروط می‌کند و از مناسبات مادی که حرکت را در فضای همگن تنظیم می‌کند خلاص شده است. این نوعی هندسه‌ی «گوتیک» است که به جای توصیف فضا آن را می‌سازد: یعنی فضا دیگر نه از طریق اندازه‌گیری، بلکه از طریق بازشدن و جمع شدن به وجود می‌آید. خطوط آن قدر باز می‌شوند [امتداد می‌یابند] تا به نقاط تلاقی‌شان برسند، درحالی‌که نقاط گسست خطوط باعث جمع‌شدگی می‌شوند. جمع‌شدگی ممکن است انباشت نورها یا سایه‌ها باشد، درست همان‌طور که بازشدگی‌ها ممکن است گسترده شدن نورها یا سایه‌ها باشند. لانگ خالق پیوستگی‌ها و استمرار کاذب روشن‌تاب بود، استمراری که بیانگر تغییرات درون‌گستر کل است. این نوعی هندسه‌ی پرسپکتیویستی خشن است که از طریق سایه‌افکنی و گسترش سایه‌ها، با پرسپکتیوهای مبهم و تار عمل می‌کند. خطوط قطری و ضربدری جایگزین خطوط عمودی و افقی می‌شوند، مخروط جایگزین دایره و کره می‌شود، و مثلث‌های دارای زوایای حاده جایگزین خطوط منحنی و مستطیل می‌شود (درهای دفتر کار کالیگاری، کلاه‌فرنگی‌ها و سردرهای دوشیب گولم). اگر معماری تاریخی در فیلم‌های لربیه را با معماری فیلم‌های لانگ (مترو پلیس و نیلونگن) مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که لانگ چگونه با خطوط ممتد و نقاط جمع‌شده‌ای کار می‌کند که حالا صرفاً به شکل غیرمستقیم به درون مناسبات متریک منتقل می‌شوند.^(۳۰) و اگر بدن انسان مستقیماً وارد این گروه‌بندی‌های هندسی می‌شود، اگر بدن انسان «عنصری تعیین‌کننده» در

این معماری است. دقیقاً به این خاطر نیست که «تصنع بدن انسان را به عنصری مکانیکی تبدیل می کند» — قاعده‌ای که بیش‌تر مناسب مکتب فرانسوی است — بلکه به این خاطر است که تمام تمایزهای میان امر ماشینی و انسانی از بین رفته است، اما این بار به نفع زندگی غیرارگانیک قوی اشیاء.

در تضادهای سیاه و سفید، یا در گونه‌های مختلف سایه روشن، می توان گفت که رنگ سفید تیره می شود و رنگ سیاه از تیرگی اش کاسته می شود؛ گویی دو درجه‌ی رنگ در یک لحظه دریافت می شوند، نقاط انباشتی که متناظر با غلیان رنگ در نظریه‌ی گوته می نماید: آبی به عنوان سیاه روشن شده، زرد به عنوان سفید تیره شده. به رغم کوشش‌های آیزنشتاین و گریفیث در رسیدن به تک‌رنگی و حتی چندرنگی در سینما، بی شک این اکسپرسیونیسم است که پیش‌درآمد گرایش به رنگ در سینما بود. گوته می گوید دو رنگ اصلی — زرد و آبی به عنوان درجات — در نوعی حرکت تشدید^۱ به دست آمده‌اند، حرکتی که در هر دو مورد با یک انعکاس سرخ فام همراه بوده است. تشدید درجه شبیه همان لحظه‌ی خاص به توان دو رسیده است، همان به توان دو رسیدنی که در این انعکاس نشان داده می شود. انعکاس سرخ فام یا قرمز رنگ از میان همه‌ی مراحل تشدید عبور خواهد کرد: برق زدن، درخشیدن، متأللی شدن، جرقه زدن، نوعی هاله‌ی نور، شب‌نمایی (fluorescence)، شب‌تابی. تمامی این مراحل است که فرایند ساخته شدن روبات در متروپلیس و همچنین فرایند خلق فرانکنشتاین و عروسش را علامت گذاری می کنند. استروهایم از این وجوه و مراحل مختلف تلفیق فوق‌العاده‌ای به وجود می آورد، به نحوی که از موجودات زنده، چه تبه‌کار و چه قربانی، تصویری مشابه به دست می دهد. بنابراین، براساس تحلیل لوته آیزنر، در صحنه‌ی شام ملکه کلی، دختر ساده و بی‌آلایش میان دو منبع نور گرفتار می شود: یکی متعلق به شمع‌های روی میز جلوی او که نور آن روی صورتش می درخشد، و دیگری متعلق به آتش شومینه‌ی پشت سرش که پیرامونش را با هاله‌ای از نور فراگرفته است (بنابراین دختر آن قدر گرمش می شود که مجبور می شود کتش را درآورد). اما مورنائو استاد راستین این مراحل و جنبه‌هاست که همزمان بیانگر ورد شیطان و خشم خدایند.^(۳) درواقع گوته به وضوح نشان می دهد که تشدید دو رنگ زرد و آبی به معنای منتهی شدن به انعکاس قرمز آن دو نیست — رنگ قرمزی که

۱. movement of intensification؛ منظور حرکتی است که در تند شدن یک رنگ خاص دیده می شود. فرضاً از آبی کم رنگ به آبی سیر نوعی حرکت وجود دارد که حاصل تشدید رنگ یا تند شدن رنگ است، بنابراین حرکت تشدید افزایش توان یک رنگ خاص و حرکت ذاتی آن است. سم.

جلوه‌ای از درخشندگی رو به فزونی زرد و آبی است — بلکه تشدید این دو رنگ، به قرمز سیر و تند، یعنی رنگ سومی مستقل از آن دو منتهی شد. به فروزندگی و اشتعال نور شدیدی که جهان و مخلوقاتش را می‌سوزاند. گویی حالا درون‌گستری محدود در نهایت تشدیدشدنش از نو به‌دست آمده، نوعی انفجار امر نامتناهی که نقطه‌ی آغاز بوده است. اثر نامتناهی در متناهی متوقف نشده بود، بلکه نامتناهی آن را به این شکل کماکان محسوس حفظ می‌کند. روح طبیعت را ترک نکرده بوده، روح کل زندگی غیرارگانیک را جان می‌بخشد، اما تنها می‌تواند خودش را همچون روح شری کشف و از نو کشف کند که طبیعت را به کل می‌سوزاند. این دایره‌ی سوزان تمنای ابلیس است که در فاوست مورنائو و گولم و گنر می‌بینیم؛ خرمن آتشی است که فاوست در آن می‌سوزد. «سر شیطان فسفری فام (شب تاب) با چشمان حزین و تهی» در گولم و گنر است؛ کله‌ی مشتعل مابوزه و مفیستو است. این‌ها لحظات امر والایند، کشف دوباره‌ی نامتناهی در روح شر؛ شخصیت‌های مورنائو، به‌خصوص نوستراتو، صرفاً از میان همه‌ی سویه‌های سایه‌روشن، نورپردازی از پشت و زندگی غیرارگانیک سایه نمی‌گذرد، بلکه او زمانی به نقطه‌ی اوج می‌رسد که نوری شدید (قرمزی ناب) او را از پس زمینه‌ی سایه‌گونش منفک می‌کند و باعث می‌شود از یک ژرفای بی‌انتهای بیرون جهد، و به او هاله‌ای از قدرت و توانایی می‌بخشد که از شکل دوبعدی‌اش فراتر می‌رود.^(۳۲)

این امر والای جدید شبیه آن چیزی نیست که در مکتب فرانسوی دیدیم. کانت دو نوع امر والا را از هم متمایز کرد: ریاضیاتی و دینامیک، بی‌اندازه و بی‌شکل، عظیم و قدرتمند. هر دو خاصیت تجزیه‌کردن ترکیب‌بندی ارگانیک را دارند، اولی با فراتررفتن از آن، دومی با شکستن آن. در امر والای ریاضیاتی، واحد برون‌گستر اندازه‌گیری آن‌قدر تغییر می‌کند که تخیل دیگر قادر به درک آن نیست، و با محدودیت خویش مواجه و نابود می‌شود؛ اما امر والای ریاضیاتی قوه‌ی تفکری به ما می‌بخشد که ما را وادار به درک امر عظیم و بی‌کران به‌عنوان کل می‌کند. در امر والای دینامیک، این درون‌گستری است که به چنان توانی دست می‌یابد که وجود ارگانیک ما را مبهوت یا منکوب می‌کند، وحشت زده‌اش می‌کند، اما در عین حال قوه‌ی تفکری را در ما برمی‌انگیزد که به یاری آن نسبت به چیزی که منکوبمان کرده است احساس برتری می‌کنیم. درونمان روحی مافوق ارگانیک را کشف می‌کنیم که بر کل زندگی غیرارگانیک چیزها احاطه دارد. سپس در چنین وضعیتی، با فهم این که «مقصد» روحانی مان

خلل ناپذیر است، ترسمان از بین می‌رود.^{۳۳} از همین رو، به‌زعم گوته، قرمز فروزان صرفاً رنگی ترسناک نیست که در آن می‌سوزیم، بلکه اصیل‌ترین رنگ است که مابقی رنگ‌های دیگر را هم شامل می‌شود و نوعی هارمونی متعالی را به‌عنوان حلقه‌ی رنگی کامل به‌وجود می‌آورد. و البته این از منظر امر والای دینامیک همان چیزی است که در داستانی که اکسپرسیونیسم به ما می‌گوید رخ می‌دهد یا شانس رخ‌دادن دارد: زندگی غیرارگانیک چیزها در نوعی آتش متراکم می‌شود، آتشی که با ایفای نقشی مشابه روح شیطان یا تاریکی ما و کل طبیعت را می‌سوزاند. اما امر والای دینامیک با فداکاری و ایثاری که از ما طلب می‌کند، در جان ما یک زندگی غیرروانشناختی روح را آزاد می‌کند که دیگر نه به طبیعت تعلق دارد و نه به فردیت ارگانیک ما، و این در واقع بخش قدسی درونمان است، رابطه‌ای روحانی که در آن ما با خدا به‌مثابه‌ی نور و روشنی تنهائیم. بنابراین جان، بار دیگر، به‌سمت نور برمی‌خیزد. اما دوباره کمابیش به بخش روشن و نورانی خودش متصل شده است، فروزانی به امری مافوق طبیعی و فراتر از آگاهی تبدیل شده است، بخش نورانی که تنها یک سقوط (fall) آرمانی داشته، این پاره از جان آدمی در عالم خاکی غرق نمی‌شود، بر آن نازل شده است. فروزانی به امری مافوق طبیعی و فراتر از آگاهی تبدیل شده است؛ برای مثال فداکاری الین در نوسفراتو، یا نمونه‌ی مشابه آن در فاورست و حتی فداکاری ایندره در طلوع.

اینجا می‌توانیم به تمایز آشکار میان اکسپرسیونیسم و رمانتیسم اشاره کنیم: چرا که در اکسپرسیونیسم، برخلاف رمانتیسم، دیگر مسئله‌ی آشتی میان طبیعت و روح مطرح نیست، روحی که در عالم طبیعت از خود بیگانه می‌شود و سپس از نو در وجود خویش بر خود دست می‌یابد. اکسپرسیونیسم تحولی دیالکتیکی از تمامیتی را مدنظر داشت که در رمانتیسم همچنان ارگانیک بود. در حالی که اکسپرسیونیسم اصولاً فقط نوعی جهان روحانی را به‌طور درمی‌آورد که مولد فرم‌های انتزاعی خودش، مخلوقات نورانی‌اش، و پیوستگی و استمرارهایی است که ظاهراً برای چشم آگاه کاذب و جعلی به‌نظر می‌آید. اکسپرسیونیسم آشفتگی و بی‌نظمی انسان و طبیعت را در پس‌زمینه نگه می‌دارد.^{۳۴} یا بهتر است بگوییم اکسپرسیونیسم به ما می‌گوید که اگر ما این جهان روحانی را بازنیابیم، که غالباً بهانه‌هایی برای تردید نسبت به خویش می‌یابد، حاصلی جز آشفتگی و بی‌نظمی نخواهیم داشت؛ غالباً آتش آشوب دست بالا را دارد، یا تا آینده‌های دور پیروز قلمداد می‌شود. خلاصه این که

اکسپرسیونیسم به ترسیم جهان به شکل قرمز روی قرمز ادامه می‌دهد؛ یکی از قرمزها به زندگی غیرارگانیك هراس‌انگیز چیزها اشاره می‌کند، دیگری به زندگی غیرروانشناختی و والای روح. اکسپرسیونیسم به فریاد ناآرامی می‌شود، فریاد مارگرت، فریاد لولو که همان‌قدر نشانگر هراس از زندگی غیرارگانیك و آشفته است که نشانگر گشایش نوعی جهان روحانی که ممکن است موهوم باشد. آیزنشتاین هم به فریاد ناآرامی می‌شود، اما به شیوه‌ای دیالکتیکی، یعنی همچون جهشی کیفی که مایه‌ی رشد و توسعه‌ی کل می‌شود. حالا برعکس، کل در بالا قرار می‌گیرد، وضعیتی مشابه نوک یک هرم دارد، هرمی که وقتی آن را بلند می‌کنیم، همواره روی قاعده‌اش می‌افتد. کل به یک تشدید حقیقتاً نامتناهی تبدیل شده است که از همه‌ی درجات استخراج می‌شود، و از میان آتش عبور می‌کند، اما صرفاً به قصد گسستن پیوند معقولش با مصالح، نظم ارگانیك و انسان، تا خودش را از همه‌ی وضعیت‌های متعلق به گذشته جدا کند، و بنابراین فرم انتزاعی روحانی آینده را کشف کند (ریتیم‌ها ساخته‌ی هانس ریشر).

پس ما چهار نوع مونتاژ را دیده‌ایم. در هر کدام این‌ها حرکت-تصویرها ترکیب‌بندی‌های بسیار متفاوتی دارند: مونتاژ ارگانیك فعال تجربی یا به بیان بهتر تجربه‌گرایانه در سینمای امریکا؛ مونتاژ دیالکتیکی سینمای شوروی که یا ارگانیك است یا مادی؛ مونتاژ روانی کمی مکتب فرانسوی و گسست آن از نظم ارگانیك؛ مونتاژ درون‌گستر-روحانی مکتب آلمانی که زندگی غیرارگانیك و زندگی غیرروانشناختی را به هم وصل می‌کند. این‌ها والاترین بینش‌های فیلم‌سازانند، با نمونه‌های کاملاً عینی در هر مورد. برای مثال نباید بیندیشیم که مونتاژ موازی سبکی است مفروض که در همه‌ی جاها، مگر در مواردی استثنائی، دیده می‌شود، چراکه سینمای شوروی با مونتاژ تقابل و سینمای اکسپرسیونیستی با نوعی مونتاژ تضاد جایگزین آن شدند. چیزی که باید بکوشیم نشان دهیم تنوع نظری و عملی انواع مونتاژ است، بر طبق برداشت‌هایی که از ترکیب‌بندی حرکت-تصویرها وجود دارد، چه این ترکیب‌بندی‌ها ارگانیك باشد، چه دیالکتیکی، برون‌گستر باشد یا درون‌گستر، این اندیشه یا فلسفه‌ی سینما بود که ارزشی کمتر از تکنیک سینما نداشت. گفتن این که یکی از این نظریه-عمل‌ها برتر از دیگران بوده، یا یکی‌شان معرف پیشرفت است، ابلهانه به نظر می‌آید (پیشرفت تکنیکی در هریک از این دستورالعمل‌های مونتاژ وجود دارد و پیش از آن که معرف آن‌ها باشد، پیش فرض وجودشان است). تنها

نکته‌ی کلی درباره‌ی مونتاز این است که مونتاز تصویر سینماتوگرافیک را در پیوند با کل قرار می‌دهد، یعنی در پیوند با زمانی که همچون امر باز و گشوده درک می‌شود. بدین طریق مونتاز همزمان در حرکت-تصویر فردی و در کل فیلم تصویری ضمنی و غیرمستقیم از زمان ارائه می‌دهد. از یک‌سو، مونتاز زمان حال متغیر است، و از سوی دیگر عظمت آینده و گذشته. به نظر ما فرم‌های مونتاز این دو جنبه را به‌شکلی متفاوت تعیین می‌کنند. زمان حال متغیر می‌توانست وقعه، جهش کیفی، واحدی عددی، درجه‌ی درون‌گستر باشد، و کل می‌توانست کل ارگانیک باشد، کلی شدن دیالکتیکی، تمامیت بی‌حد و حصر امر والای ریاضیاتی، کلیت درون‌گستر امر والای دینامیک. تنها بعداً می‌توانیم تصویر ضمنی زمان و امکانات تطبیقی نوعی زمان-تصویر مستقیم را درک کنیم. مثلاً اگر این موضوع درست باشد که حرکت-تصویر دو رو دارد که یکی از آن‌ها به مجموعه‌ها و اجزایش گرایش دارد و دیگری به کل و تغییراتش، بنابراین لازم است به آن پردازیم — باید حرکت-تصویر را به‌شکل مستقل و در همه‌ی گونه‌ها و هر دو رویش بررسی کنیم.

فصل چهارم

حرکت - تصویر و سه گونه‌ی آن

دومین شرح بر برگسون

۱. اینهمانی تصویر و حرکت

بحران تاریخی روانشناسی همزمان با مقطعی رخ داد که در آن دیگر حفظ موضعی خاص ممکن نبود. این موضع درگیر جای دادن تصاویر در آگاهی و حرکت‌ها در فضا بود. در آگاهی تنها تصاویر وجود خواهند داشت، کیفی و بدون امتداد. در فضا تنها حرکت‌ها وجود خواهند داشت، حرکت‌هایی دارای امتداد و کمی. اما چگونه می‌توان از نظم نخست (آگاهی) به نظم دیگر (فضا) حرکت کرد؟ چگونه می‌شود توضیح داد که ناگهان حرکت‌ها یک تصویر را تولید می‌کنند — مثلاً در ادراک — یا این که تصویر یک حرکت را تولید می‌کند — در کنشی اختیاری؟ اگر به مغز متوسل شویم، باید آن را دارای قدرتی معجزه‌گون بدانیم. و چگونه می‌توان پیشاپیش مانع از تبدیل شدن حرکت به دست‌کم یک تصویر بالقوه (virtual) شد، و پیشاپیش از تبدیل شدن حرکت به دست‌کم یک حرکت ممکن جلوگیری کرد؟ چیزی که در پایان به مثابه‌ی یک بن‌بست نمود یافت مواجهه‌ی ماتریالیسم و ایده‌آلیسم بود، در حالی که یکی سودای بازسازی نظم آگاهی با حرکت‌های ناب مادی را دارد، و دیگری در جستجوی بازسازی نظم جهان با تصاویر ناب موجود در آگاهی است.^۱ به هر بهایی لازم بود تا بر این ثنویت تصویر و حرکت غلبه کرد، ثنویت آگاهی و شیء. دو مؤلف کاملاً متفاوت قصد داشتند این رسالت را در تقریباً یک

زمان بپذیرند: برگسون و هوسرل. هریک شعار خاص خودش را داشت: هر آگاهی، آگاهی از چیزی است (هوسرل)، یا شدیدتر، کل آگاهی چیزی است (برگسون). بی شک بسیاری از عوامل بیرون از فلسفه است که توضیح می دهد چرا موضع قدیمی ناممکن شده بود. این ها عوامل علمی و اجتماعی اند که حرکت را بیش از پیش درون حیات آگاه جای می دهند و تصاویر را بیش از پیش درون جهان مادی. بنابراین چگونه ممکن بود به سینما توجهی نکرد، سینمایی که دقیقاً در همان دوره داشت شکل می گرفت و شواهد خاص خودش از نوعی حرکت-تصویر را تولید می کرد؟

درست است که برگسون، آن گونه که تا اینجا دیده ایم، ظاهراً سینما را تنها متحدی کاذب می دید؛ اما هوسرل، تا آنجا که می دانیم، هرگز به سینما اشاره نمی کند (یادآوری این نکته هم چندان کم اهمیت نیست که سارتر هم، سال ها بعد، در فهرست و تحلیلی که از انواع تصویر در کتاب تحلیل ارائه می کند، از تصویر سینما توگرافیک نامی نمی برد). تنها مرلپونتی است که به طور ضمنی به مواجهه ی سینما و پدیدارشناسی اشاره می کند، اما او هم سینما را متحدی اتکاناپذیر قلمداد می کند. به این علت بسیار ساده که دلایل ارائه شده از سوی پدیدارشناسی و دلایل ارائه شده از سوی برگسون تا این حد با هم متفاوتند، نفس تقابلهشان می تواند راهنمای ما باشد. چیزی که پدیدارشناسی به عنوان نوعی هنجار تثبیت می کند، «ادراک طبیعی» و شروط آن است. حال آن که این شروط مختصاتی وجودی هستند که چگونگی «تثبیت» (anchoring) جایگاه سوژه ی مدرک^(۱) در جهان، نوعی وجود در جهان، نوعی گشودگی به جهانی را تبیین می کنند که در گزاره ی مشهور «هر آگاهی، آگاهی از چیزی است» بیان خواهد شد. بنابراین حرکت ادراک شده یا ساخته شده را البته نباید به معنای صورتی معقول (ایده) که در یک محتوا فعلیت خواهد یافت فهمید، بلکه باید آن را صورتی محسوس (گشتالت) دانست که حوزه ی ادراکی را همچون کارکرد یک آگاهی التفاتی بسته به وضعیت سامان می بخشد. سینما، بی آن که مجازات شود، می تواند ما را به چیزها نزدیک کند یا ما را از آن ها دور کند و دورشان بچرخاند؛ هم روی لنگرانداختن سوژه سرپوش بگذارد و هم روی افق جهان. بنابراین سینما نوعی معرفت ضمنی و نوعی حیث التفاتی ثانوی را جایگزین شروط ادراک طبیعی می کند.^(۲) سینما مشابه هنرهای دیگر نیست که به چیزی غیرواقعی در کل جهان نظر دارند، بلکه قصدش تبدیل خود جهان به چیزی غیرواقعی یا یک حکایت [récit] است. با سینما این خود

جهان است که به تصویر خودش تبدیل می‌شود، و نه تصویری که به جهان تبدیل می‌شود. در ادامه خواهیم گفت که پدیدارشناسی، از برخی جهات، در وضعیت‌های ماقبل سینماتوگرافیکی متوقف می‌شود که نگاه مضطرب آن را توضیح می‌دهند: پدیدارشناسی لطفش را شامل ادراک طبیعی می‌کند که معتقد است حرکت همچنان با ژست‌ها (poses) در ارتباط است (ژست‌های صرفاً وجودی تا ذاتی). در نتیجه حرکت سینماتوگرافیک از یک طرف به خاطر عدم وفاداری به شروط ادراک محکوم می‌شود و از طرف دیگر به مثابه‌ی داستان جدید برخوردار از قابلیت «نزدیک شدن به» امر ادراک شده و ادراک کننده، جهان و ادراک، ستایش می‌شود.^(۳)

برگسون سینما را همچون متحدی غیرقابل اتکا به شیوه‌ای کاملاً متفاوت محکوم می‌کند، چراکه اگر سینما برداشت نادرستی از حرکت داشته باشد، این کار را مشابه ادراک طبیعی و به دلایلی مشابه انجام می‌دهد: «ما گریبی عکس‌هایی فوری از واقعیت در حال گذر می‌گیریم... ادراک، هوش و زبان به طور کلی این گونه پیش می‌روند.»^(۴) این بدین معناست که برای برگسون این الگو نمی‌تواند ادراک طبیعی باشد و از هیچ امتیازی هم برخوردار نیست. این الگو کمابیش نوعی حالت و وضعیت چیزهایی است که پیوسته تغییر می‌کند، نوعی ماده‌ی سیال که در آن نه نقطه‌ی اتکا و نه کانون ارجاع را نمی‌توان تعیین کرد. براساس این حالت و وضعیت چیزها ضروری است نشان داده شود که چگونه در هر نقطه، کانون‌هایی می‌توانند شکل گیرند که نظرگاه‌های آنی ثابتی را وضع کنند. بنابراین پرسش «استنتاج» ادراک آگاهانه، طبیعی یا سینماتوگرافیک مطرح خواهد شد.^(۵) اما سینما شاید از مزیتی بزرگ برخوردار باشد: از آنجا که سینما فاقد کانون تکیه‌گاه و کانون افق است، بخش‌هایی که می‌سازد مانع از بازگشتن آن به مسیری که ادراک طبیعی پیموده است نخواهد بود. سینما به جای عزیمت از وضعیت پراکنده‌ی (فاقد مرکز) چیزها به ادراک متمرکز (واجد مرکز)، می‌توانست به وضعیت پراکنده‌ی چیزها بازگردد و به این وضعیت نزدیک‌تر شود. خلاصه این که این نقطه‌ی مقابل آن چیزی است که پدیدارشناسی طرح می‌کند. برگسون حتی در نقدش بر سینما هم بیش از آنچه خود می‌پندارد با آن توافق دارد. این توافق را در فصل نخست درخشان ماده و خاطره می‌بینیم.

ما خود را مواجه با آشکارشدن جهانی می‌بینیم که در آن تصویر مساوی است با حرکت. بگذارید مجموعه‌ی آنچه ظاهر می‌شود را «تصویر» بنامیم.

حتی نمی‌توانیم بگوییم که یک تصویر بر تصاویر دیگر تأثیر می‌گذارد یا به تصاویر دیگر واکنش نشان می‌دهد. هیچ جسم متحرکی وجود ندارد که از حرکت صورت گرفته متمایز باشد. شیء حرکت کرده‌ای وجود ندارد که از حرکت معمول متمایز باشد. هر چیزی، یا به تعبیری هر تصویری، از کنش‌ها و واکنش‌هایش متمایزناپذیر است؛ این نوسان شمول عام دارد. «هر تصویری صرفاً جاده‌ای است که دگردیسی‌های جاری در سرتاسر این جهان عظیم، در جمیع جهات، از آن می‌گذرد». هر تصویری بر تصاویر دیگر اثر می‌گذارد و به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد، «همزمان بر تمامی وجوه آن‌ها» و «به تمامی عناصر آن‌ها». ^(۶) حقیقت این است که حرکت‌های ماده بسیار واضح است و همچون تصاویر دیده می‌شود، و نیز لازم نیست در حرکت دنبال چیزی بگردیم بیش از آنچه در آن می‌بینیم. ^(۷) هر اتم تصویری است که تا نقطه‌ای امتداد می‌یابد که کنش‌ها و واکنش‌هایش امتداد یابند. بدن من یک تصویر است، بنابراین مجموعه‌ای از کنش‌ها و واکنش‌هاست. چشم من، مغز من، تصویرند، اجزای بدن من تصویرند. چگونه مغز من می‌تواند حاوی تصویرها باشد، درحالی‌که خودش تصویری در میان تصاویر دیگر است؟ تصاویر بیرونی بر من تأثیر می‌گذارند، حرکت را به من منتقل می‌کنند و من حرکت را باز می‌گردانم؛ چگونه تصاویر می‌توانند درون آگاهی من باشند، درحالی‌که من خودم تصویر هستم، یا به تعبیری حرکت؟ و آیا من در این سطح اصلاً می‌توانم از خود «خود» (ego)، از چشم، از مغز و از بدن صحبت کنم؟ فقط محض سهولت؛ چراکه هیچ‌چیز را نمی‌توان بدین طریق شناسایی کرد. این وضعیتی کمابیش گازی شکل است. من، بدنم، کمابیش مجموعه‌ای از مولکول‌ها و اتم‌ها هستیم که پیوسته تجدید می‌شوند. حتی می‌توانیم از اتم‌ها صحبت کنیم؟ آن‌ها متمایز از جهان نیستند، از تأثیر و تأثر میان اتم‌ها (interatomic). ^(۸) ماده در این حالت داغ‌تر از آن است که بتوان اجسام جامد را در آن تشخیص داد. عالمی است از نوسان فراگیر و عام، تموج فراگیر، انحنای سراسری، نه در آن محوری وجود دارد نه مرکزی، نه چپ، نه راست، نه بالا، نه پایین....

این مجموعه‌ی نامتناهی همه‌ی تصاویر نوعی سطح درون‌ماندگاری می‌سازد. تصویر فی‌نفسه بر این سطح وجود دارد. این وجه فی‌نفسه‌ی تصویر همان ماده است: نه چیزی پنهان پشت تصویر، بلکه برعکس، اینهمانی مطلق تصویر و حرکت است. اینهمانی تصویر و حرکت مستقیماً ما را به این نتیجه می‌رساند که حرکت تصویر و ماده عین هم‌اند. «ممکن است بگویید

بدن من ماده است یا این که یک تصویر است.»^(۹) حرکت-تصویر و ماده‌ی سیال دقیقاً یک چیزند.^(۱۰) آیا این جهان مادی جهان ماشین‌انگاری (فلسفه‌ی ماشینی) است؟ نه، چرا که (همان‌طور که تحول خلاق نشان می‌دهد) فلسفه‌ی ماشینی متضمن سیستم‌های بسته است، کنش‌های همراه با تلاقی و تصادم، و بخش‌های لحظه‌ای ساکن. اما سیستم‌های بسته، در مقام مجموعه‌هایی متناهی، از این جهان جدا می‌شوند یا روی این سطح قرار می‌گیرند؛ این جهان از طریق بیرون‌بودگی اجزایش وجود این مجموعه‌ها و نظم‌ها را ممکن می‌کند. اما این جهان خودش تنها و یگانه نیست، بلکه نوعی مجموعه است، البته مجموعه‌ای نامتناهی. سطح درون‌ماندگاری حرکتی (وجهی از حرکت) است که میان اجزای هر سیستم و میان یک سیستم دیگر تثبیت می‌شود، حرکتی که از همه‌ی سیستم‌ها می‌گذرد، آن‌ها را برمی‌انگیزاند و همه‌شان را تابع شرطی می‌کند که مانع از بسته‌شدن مطلقشان می‌شود. بنابراین سطح درون‌ماندگاری یک بخش است. به‌رغم ابهام‌های ناشی از واژگان فنی در گارهای برگسون، این سطح یک بخش لحظه‌ای و ساکن نیست، بلکه بخشی متحرک است، بخش یا پرسپکتیوی زمانمند؛ قطعه‌ای از فضا-زمان است، چرا که زمان حرکتی که درون آن دخیل است در هر بار جزئی از آن است. حتی می‌توان گفت سری یا دنباله‌ای نامتناهی از قطعه‌ها یا سنجش‌های متحرک در کار است که، به‌تعبیری، متناظر با توالی حرکت‌ها در عالم، در حکم خیل کثیری از نمودهای آن سطح [درون‌ماندگاری] خواهند بود^(۱۱) و این سطح از نمایش یا نمود این سطوح متمایز نیست. این نه مکانیسم، بلکه ماشینسم است. جهان مادی، یعنی همان سطح درون‌ماندگاری، سرهم‌کردن ماشینی^(۱۲) حرکت-تصویرهاست. اینجا برگسون به‌نحو شگفت‌انگیزی جلوتر از زمانه‌اش است. توصیف او همان جهان به‌مثابه‌ی سینمای فی‌نفسه است، نوعی مابعد سینما.^۱ این متضمن دیدگاهی درباره‌ی خود سینماست که کاملاً با دیدگاهی که برگسون در نقد صریحش ارائه داد متفاوت است.

اما چگونه می‌شود از تصاویر فی‌نفسه‌ای سخن گفت که به هیچ‌کس تعلق ندارند و هیچ‌کس را نیز خطاب قرار نمی‌دهند؟ چگونه می‌شود از نوعی نمود یافتن (Apparaître) سخن گفت، در حالی که حتی یک چشم هم وجود ندارد. دست‌کم به دو دلیل می‌توان گفت که این امر امکانپذیر است. نخست

۱. assemblage در زبان فرانسه تقریباً مترادف است با مونتاژ یا «سوار کردن» قطعات یک ماشین و نیز به‌معنای «مجموعه» یا «توده». فعل assembler نیز به‌معنای «سوار کردن» یا «مونتاژ کردن» است. سو.

2. metacinema

با متمایز کردن آن‌ها از چیزهایی که به‌عنوان اجسام تصور می‌شوند. درواقع ادراک ما و زبان ما اجسام (نام‌ها)، کیفیات (صفات) و کنش‌ها (فعل‌ها) را از هم متمایز می‌کند. اما کنش‌ها، دقیقاً در این معنا، از پیش حرکت را با ایده‌ی نوعی مکان موقت و ناپایدار جایگزین کرده‌اند که حرکت به‌سمت آن هدایت می‌شود یا با ایده‌ی نتیجه‌ای که حرکت به‌دنبال دارد. کیفیت حرکت را با ایده‌ی حالتی جایگزین کرده که استمرار و ثبات دارد، در همان حال که این حالت منتظر تعویض با حالتی دیگر است. بدن حرکت را با ایده‌ی سوژه‌ای جایگزین کرده که به آن تحقق می‌بخشد یا با ایده‌ی اثره‌ای که تابع حرکت می‌شود، و درنهایت با ایده‌ی وسیله‌ی نقلیه‌ای که حرکت را منتقل می‌کند.^(۱۳) خواهیم دید که چنین تصاویری در جهان شکل می‌گیرند (کنش-تصویرها، تأثر-تصویرها، ادراک-تصویرها^(۱۴)). اما این تصویرها متکی به شروطی تازه‌اند و قطعاً در حال حاضر نمی‌توانیم درباره‌یشان سخن بگوییم. فعلاً ما فقط حرکت‌ها را داریم که به‌این‌خاطر تصاویر نامیده می‌شوند تا آن‌ها را از هر چیزی که تاکنون به آن تبدیل نشده‌اند متمایز کنند. اما این دلیل سلبی کفایت نمی‌کند. دلیل ایجابی‌اش این است که سطح درون‌ماندگاری کاملاً از نور تشکیل می‌شود. مجموعه‌ی حرکت‌ها، کنش‌ها و واکنش‌ها نوری است که پخش می‌شود، نوری که «بی‌هیچ مقاومت و خسرانی» منتشر می‌شود.^(۱۴) اینهمانی تصویر و حرکت ریشه در اینهمانی ماده و نور دارد. تصویر حرکت است، درست همان‌طور که ماده نور است. بعدها برگسون در استمرار و همزمانی اهمیت وارونه‌شدن «خطوط نور» و «خطوط صلب» و وارونه‌شدن «شکل‌های نوری» و «شکل‌های هندسی یا جامد» توسط نظریه‌ی «نسبیت» را نشان داد: از منظر نسبیت، «شکل‌های برساخته از نور است که شروط خود را بر شکل‌های صلب تحمیل می‌کنند».^(۱۵) اگر به‌یاد بیاوریم که برگسون چقدر مشتاق خلق فلسفه‌ای بود که به علم مدرن تعلق داشته باشد (نه به مفهوم تأمل درباب علم، یعنی نوعی معرفت‌شناسی، بلکه برعکس نوعی ابداع مفاهیم خودآیین که توان انطباق با نمادهای جدید علم را داشته باشد)، آن وقت است که می‌فهمیم چرا مواجهه‌ی برگسون با اینشتین اجتناب‌ناپذیر بود. نخستین جنبه‌ی این مواجهه و رویارویی تصدیق انتشار یا پخش نور بر کل سطح درون‌ماندگاری است. در حرکت-تصویر هنوز اجسام یا

1. action-images
2. affection-images
3. perception-images

خطوط ثابت وجود ندارد، تنها خطوط یا پیکره‌های نور وجود دارد. قطعات فضا-زمان چنین پیکره‌هایی هستند؛ آن‌ها تصاویری فی‌نفسه‌اند. اگر این تصاویر برای کسی نمود نیابند، یعنی بر چشم کسی، به این خاطر است که نور هنوز منعکس یا متوقف نشده است، و نور «مادام که از حرکت بازنايستند هرگز ... عیان نمی‌شود».^(۱۶) به بیان دیگر، چشم درون چیزهاست، در خود تصاویر روشن تاب. «عکاسی — اگر عکاسی وجود داشته باشد — در خود درون چیزها و برای همه‌ی نقاط فضا از پیش تصویر و عکسش گرفته می‌شود....»

این گسست از کل سنت فلسفی است که نور را در سمت روح قرار داد و آگاهی را شعاع نوری دانست که چیزها را از دل تاریکی ذاتی‌شان بیرون می‌کشد. پدیدارشناسی هنوز کاملاً درون این سنت کهن قرار داشت: اما به جای آن که نور را به نوری درونی تبدیل کند، صرفاً آن را به سمت بیرون تاباند، گویی قصدیت یا حیث التفاتی آگاهی پرتو نوری متعلق به یک چراغ برقی بود («هر آگاهی، آگاهی از چیزی است...»). برگسون تلقی کاملاً متفاوتی داشت. چیزها به خودی خود روشن بودند بی آن که چیزی آن‌ها را روشن کند: تمام آگاهی چیزی است، آگاهی را نمی‌توان از شیء، یعنی از تصویر نور تفکیک کرد. اما اینجا نوعی آگاهی درست و حقیقی (en droit) وجود دارد که در همه جا منتشر می‌شود و باین حال منبعش را فاش نمی‌کند: آگاهی درواقع عکسی است که از پیش در همه‌ی چیزها وجود دارد و برای همه‌ی نقاط گرفته و برداشته شده است، اما این آگاهی «نیمه شفاف» است. در نتیجه اگر عملاً نوعی آگاهی در جهان شکل گیرد، در جایی بر روی سطح درون ماندگاری، بدین خاطر است که تصاویر بسیار خاص نور را منعکس یا متوقف کرده‌اند و «پرده‌ی سیاهی» را پدید آورده‌اند که در صفحه غایب است.^(۱۷) خلاصه این که این آگاهی نیست که نور است، بلکه مجموعه‌ی تصاویر یا نور، که همان آگاهی است، درون ماده وجود دارند. همان‌طور که برای آگاهی‌مان از واقعیت، این آگاهی چیزی نخواهد بود مگر همان تیرگی و ماتی‌ای که بدون آن نور «همواره منتشر می‌شود بی آن که منبع آن هیچ گاه عیان گردد». تقابل میان برگسون و پدیدارشناسی، از این منظر، تقابلی ریشه‌ای است.^(۱۸)

از این رو می‌توانیم بگوییم که سطح درون ماندگاری یا سطح ماده مجموعه‌ای از حرکت-تصویرهاست؛ توده‌ای از خطوط یا پیکره‌های نورانی؛ دنباله‌ای از قطعه‌های فضا-زمان.

۲. از حرکت-تصویر به گونه‌های آن

در این جهان بی‌مرکز، جایی که هر چیزی بر هر چیز دیگر تأثیر می‌گذارد، چه اتفاقی می‌افتد و چه اتفاقی می‌تواند بیفتد؟ ما نباید عاملی متفاوت را معرفی کنیم، عاملی که از طبیعت و ماهیت دیگری برخوردار است. بنابراین آنچه رخ می‌دهد این است: در هر نقطه‌ای از سطح وقفه‌ای نمود می‌یابد، شکافی میان کنش و واکنش. برگسون تماماً به دنبال حرکت‌ها و وقفه‌های میان حرکت‌هایی است که کارکردی به‌سان واحدها دارند — این دقیقاً همان چیزی است که ژیگا ورتوف در برداشت ماتریالیستی‌اش از سینما در پی آن بود.^(۱۹) مشخصاً این پدیده‌ی وقفه صرفاً تا زمانی ممکن است که سطح ماده شامل زمان بشود. برای برگسون شکاف یا همان وقفه برای تبیین یک نوع تصویر در میان تصاویر دیگر کفایت خواهد کرد، اما صرفاً برای یک نوع خیلی خاص، یعنی تصاویر یا مواد زنده (matières). درحالی‌که تصاویر دیگر با همه‌ی وجوه و در همه‌ی اجزایشان کنش و واکنش می‌کنند، در اینجا ما تصاویری داریم که صرفاً کنش‌های بر یک وجه یا در اجزایی خاص را دریافت می‌کنند و صرفاً واکنش‌های توسط و درون اجزای دیگر را به‌اجرا درمی‌آورند. به تعبیری این‌ها تصاویر «چهارشقه‌ا» اند.^(۲۰) و از همان آغاز وجه اختصاصی‌شان که بعداً پذیرا (receptive) یا حسانی (sensorial) نامیده خواهد شد، تأثیری شگرف بر تصاویر تأثیرگذار یا هیجان‌های دریافت‌شده دارد؛ گویی این وجه تخصصی تصاویر خاصی را از همه‌ی آن تصاویری مجزا می‌کند که در این جهان با هم رقابت و عمل می‌کنند. اینجاست که سیستم‌های بسته، یا همان «تابلو»ها، را می‌توان ساخت. «موجودات زنده اجازه می‌دهند آن تأثیرات بیرونی که نسبت به آن‌ها بی‌تفاوتند از میانشان عبور کنند؛ آن‌هایی که تفکیک می‌شوند و جدا می‌افتند، به واسطه‌ی نفسِ جداافتادشان تبدیل به «ادراکات» می‌شوند».^(۲۱) این عملیاتی است که دقیقاً می‌توان آن را نوعی قاب‌بندی دانست: کنش‌های خاصی که رخ داده‌اند با قاب جدا می‌شوند و بنابراین همان‌گونه که خواهیم دید، از پیش مقرر و تعیین خواهند شد. اما از سوی دیگر، واکنش‌های اعمال‌شده‌ی دیگر مستقیماً با کنش‌های رخ داده مرتبط نیست. به لطف وقفه این‌ها واکنش‌هایی تأخیری هستند که زمان لازم برای گزینش عناصرشان را دارند، زمان لازم برای ساماندهی‌شان یا ادغام‌کردنشان درون حرکت جدیدی

۱. écartelées به معنای «چهارشقه کردن» است. البته این واژه در فرانسه با واژه‌ی écart هم‌ریشه است که به معنای «فاصله» است و صفت écarté در زبان فرانسه دلالت بر «دورافتاده» می‌کند. خلاصه آن که در قرن ۱۴ میلادی، در انگلستان محکومان به خیانت بزرگ به شاه و وطن را چهارشقه می‌کردند. — م.

که به پایان رساندنش از طریق صرفاً طولانی کردن تحریک دریافت شده ناممکن است. چنین واکنش‌هایی که چیزی پیش‌بینی‌ناپذیر یا جدید را ارائه خواهند کرد به معنای دقیق کلمه «کنش» نامیده خواهند شد. بنابراین، «نسبت به حرکت دریافت شده»، تصویر زنده «نوعی ابزار تحلیل خواهد بود، و نسبت به حرکت اعمال شده نوعی ابزار گزینش»؛^(۲۲) چراکه تصاویر زنده صرفاً این امتیاز را مدیون پدیده‌ی فاصله (شکاف)، یا وقفه‌ی میان یک حرکت دریافت شده و یک حرکت اعمال شده‌اند. بدین ترتیب تصاویر زنده «مراکز تعیین‌ناپذیری» خواهند بود که در جهان بدون مرکز حرکت-تصویرها شکل می‌گیرد.

اگر ما جنبه‌ای دیگر را در نظر بگیریم، یعنی جنبه‌ی روشن‌تاب سطح ماده، این بار می‌توان گفت که تصاویر یا ماده‌ی زنده پرده‌ی سیاهی را فراهم می‌کنند که شیشه‌ی عکاسی (plate) فاقد آن است، صفحه‌ای که مانع ظاهر شدن تصویر تأثیرگذار (عکس) شد. این بار خط یا تصویر نور به جای انتشار و پخش شدن در همه‌ی جهات «بدون مقاومت یا تحلیل رفتن»، با یک مانع مواجه می‌شود، یعنی با ماتی و تیرگی‌ای که آن را منعکس می‌کند. تصویر منعکس شده توسط یک تصویر زنده دقیقاً همان چیزی است که ادراک نامیده خواهد شد. و این دو جنبه دقیقاً مکمل یکدیگرند: تصویر خاص، تصویر زنده برای همیشه، کانون تعیین‌ناپذیری یا صفحه‌ی سیاه است. ماحصل ذاتی آن چنین خواهد شد: وجود نوعی سیستم دوگانه، نوعی رژیم دوگانه‌ی ارجاع تصویرها. ابتدا سیستمی وجود دارد که در آن هر تصویری در ذات خویش متفاوت است، و همه‌ی تصاویر همچون نوعی نقش متقابل نسبت به یکدیگر، بر همه‌ی وجوه و در همه‌ی اجزایشان کنش و واکنش می‌کنند. اما به این سیستم، سیستم دیگری افزوده می‌شود، جایی که همه‌ی تصاویر اصولاً به‌خاطر یک تصویر واحد فرق دارند، تصویری که کنش دیگر تصاویر را بر یکی از جوهش دریافت می‌کند و به آن‌ها براساس وجهی دیگر واکنش نشان می‌دهد.^(۲۳)

کار ما با ماده-حرکت-تصویر هنوز به پایان نرسیده است. برگسون همواره می‌گوید که نمی‌توانیم چیزی را درک کنیم مگر آن که نخست به ما مجموعه‌ای از تصاویر عرضه شود. تنها بر روی این سطح است که یک وقفه‌ی ساده در حرکت‌ها می‌تواند به وجود آید. و مغز چیزی نیست مگر این وقفه-نوعی وقفه، فاصله‌ی میان یک کنش و یک واکنش. مغز قطعاً نوعی مرکز تصاویر نیست که انسان می‌تواند از آن آغاز کند، بلکه خودش تصویری خاص را در میان تصاویر دیگر برمی‌سازد. مغز نوعی کانون تعیین‌ناپذیری در جهان بی‌مرکز

تصاویر برمی‌سازد. اما برگسون در ماده و خاطره با مغز-تصویر، تقریباً به شکل مستقیم، نوعی وضعیت کاملاً سامان‌یافته و پیچیده‌ی زندگی را طرح می‌کند. این بدان‌خاطر است که برگسون در این کتاب زندگی را همچون نوعی معضل به‌شمار نمی‌آورد (و البته در تحول خلاق، توجهی کاملاً جدی نسبت به زندگی دارد اما از زاویه‌ای دیگر). با این حال پرکردن شکاف‌هایی که برگسون خودخواسته رها کرده دشوار نیست. حتی در سطح ابتدایی‌ترین موجودات زنده باید خُرده‌وقفه‌ها^۱ را تصور کرد؛ وقفه‌های کوچک‌تر و کوچک‌تر میان حرکت‌های سریع‌تر و سریع‌تر. علاوه بر این زیست‌شناسان از «سوپ آغازین» صحبت می‌کنند که وجود موجودات زنده را ممکن کرد، جایی که اشکال ماده که با عنوان راست‌گردان^۲ و چپ‌گردان^۳ شناخته می‌شوند، نقشی اساسی ایفا می‌کنند. اینجاست که طرح کلی محورها در جهانی بی‌مرکز ظاهر می‌شود، یعنی همان چپ و راست، بالا یا پایین. بنابراین باید به خُرده‌وقفه‌ها حتی در یک سوپ اولیه هم فکر کرد. زیست‌شناسان می‌گویند که این پدیده‌ها هنگامی که زمین به‌شدت داغ بود نمی‌توانستند تولید شوند. بنابراین باید به خنک‌شدن سطح درون‌ماندگاری فکر کرد، یعنی همبسته‌ی نخستین ماتی و تیرگی‌ها، همبسته‌ی نخستین صفحاتی که مانع انتشار نور می‌شوند. اینجاست که نخستین طرح‌های کلی جامدات یا اجسام سخت و هندسی شکل خواهند گرفت. سرانجام این که، همان‌طور که برگسون نشان داد، همان تکاملی که ماده را در اشکال جامد سامان می‌بخشد، تصویر را هم در ادراک به‌مراتب روشن‌تری سامان خواهد داد، ادراکی که به‌اندازه‌ی ابژه‌هایش واجد اشکال سخت و جامد است.

چیز و ادراک چیز، چیزی مشابه و واحدند، یک تصویر بیش نیستند، اما به یکی از دو سیستم ارجاع منسوب و مربوط‌اند. آن چیز همان تصویر فی‌نفسه است، همان تصویری است که به همه‌ی تصاویر دیگر مربوط است که همان تصویر کاملاً به کنش آن‌ها تن می‌دهد و مستقیماً به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد. اما ادراک چیز همان تصویر یکسان منسوب و مربوط به تصاویر خاص دیگری است که آن را قاب می‌گیرد، و همان تصویر خاصی که تنها کنشی جزئی را از آن تصویر نگه می‌دارد، و تنها به‌طور باواسطه و غیرمستقیم به آن واکنش نشان می‌دهد. بنابراین، طبق این تعریف، در ادراک هرگز چیزی دیگر یا چیزی

1. micro-intervals

2. dextrogyres

3. levogyres

بیش تر نسبت به آنچه در چیز موجود است وجود ندارد بلکه برعکس چیزی «کمتر» وجود دارد.^(۳۴) ما چیز را منهای آن بخشی از آن دریافت می کنیم که توجه مان را براساس نیازهایمان جلب نمی کند. منظور ما از نیاز یا توجه، حفظ خطوط و نقاطی از چیز است که وجه پذیرنده ی ما را فعال می کند، انتخاب کنش هایی که نقششان مشابه واکنش های تأخیری ای است که ما قابلیتشان را داریم که راهی برای تعریف نخستین مقطع و لحظه ی مادی سوبرژکتیویته است: سوبرژکتیویته ای که تفریقی^(۳۵) است. این سوبرژکتیویته از چیز هر آنچه را که برایش جالب نیست کسر می کند. اما در عوض خود چیز باید فی نفسه همچون ادراکی کامل، بی واسطه و پراکنده عرضه شود. آن چیز همان تصویر است و بدین لحاظ هم خودش ادراک می شود و هم همه ی چیزهای دیگر را تا حدواندازه ای ادراک می کند که تابع کنششان باشد و با همه ی وجوه و از طریق همه ی اجزایش به آنها واکنش نشان می دهد. برای مثال یک اتم بی نهایت بیش از ما ادراک می کند، در حد خود کل جهان را درک می کند — محدوده ای که از نقطه ای شروع می شود که کنش ها بر روی آن اعمال می شود و به نقطه ای ختم می شود که این اتم کنش ها را از خودش ساطع و صادر می کند. خلاصه این که چیزها و ادراکات چیزها دو نوع متفاوت دریافت حسی^(۳۶) اند، اما چیزها دریافت های ابژکتیو کامل اند و ادراکات چیزها دریافت هایی سوبرژکتیو، ناقص و مبتنی بر پیش داوری.

سینما از آن رو نمی تواند ادراک طبیعی ذهنی را به منزله ی الگوی خود اختیار کند که تحرک مراکزش و تنوع قاب بندی هایش همواره آن را به بازسازی مناطق فاقد قاب و بدون مرکز رهنمون می شود. بنابراین سینما گرایش به بازگشت به نخستین رژیم حرکت-تصویر دارد، یعنی تنوع و نوسان کلی، و ادراک ابژکتیو، کامل و پراکنده. درواقع سینما مسیر را در هر دو جهت طی می کند. از نقطه نظری که فعلاً ذهن ما را مشغول کرده، نقطه ی عزیمت ما ادراک عینی، کامل و جامعی است که از چیز [= مورد ادراک] تمایزناپذیر است تا به ادراکی ذهنی برسیم که از طریق حذف یا کسر ساده از آن چیز متمایز می شود. درواقع این ادراک سوبرژکتیو تک کانونی است که به معنای دقیق کلمه ادراک خواننده می شود. و این نخستین تجسم حرکت-تصویر است: یعنی هنگامی که به یک مرکز تعین ناپذیری مربوط می شود، تبدیل به ادراک-تصویر می شود.

1. subtractive

2. Prehension

به هر حال نباید فکر کنیم که کل عملیات شامل صرفاً نوعی کسر کردن است. چراکه چیز دیگری هم وجود دارد. هنگامی که جهان حرکت-تصویر به یکی از این تصویرهای خاص منسوب و مربوط می‌شود که درون آن مرکزی را شکل می‌دهد، خود جهان به درون خم می‌شود و چنان سامان می‌یابد تا آن تصویر را دربر بگیرد. ما به عزیمت از جهان به مرکز ادامه می‌دهیم، اما جهان نوعی خمیدگی پیدا کرده است، به نوعی کناره و لبه^۱ تبدیل شده است، و یک افق می‌سازد.^(۲۵) ما همچنان در ادراک-تصویر هستیم، اما از پیش در حال وارد شدن به کنش-تصویر هم هستیم. درواقع، ادراک تنها یک طرف شکاف است و کنش طرف دیگر آن. آنچه کنش خوانده می‌شود، به معنای دقیق کلمه، واکنش با تأخیر مرکز تعیین‌ناپذیری است. حالاً این مرکز تنها آماده‌ی کنش کردن است — کنش کردن به معنای سامان‌بخشیدن به یک واکنش نامنتظره — چراکه با حذف بخش بازمانده، هیجان موجود در یک وجه ممتاز را ادراک می‌کند و دریافت کرده است. این تماماً بدین معناست که کل ادراک پیش از هر چیز حسانی-حرکتی^۲ است: «ادراک همان‌قدر به مراکز حسانی تعلق دارد که به مراکز حرکتی؛ ادراک پیچیدگی نسبت آن‌ها را می‌سنجد».^(۲۶) اگر جهان گرداگرد مرکز ادراکی به درون خم می‌شود، این خمیدگی از زاویه دید کنش است، کنشی که ادراک از آن تفکیک‌ناپذیر است. چیزهای ادراک‌شده، از طریق خمیدگی، وجه متغیر و بی‌ثباتشان را به‌سوی من عرضه می‌کنند، در همان زمانی که واکنش با تأخیر من، که به کنش تبدیل شده است، پی می‌برد که چگونه از آن چیزها استفاده کند.

فاصله درواقع شعاعی است که از لبه به مرکز می‌رود: من با ادراک چیزها در جایی که آن‌ها قرار دارند، «کنش بالقوه‌ای» را که آن‌ها بر روی من دارند و همزمان «کنش امکان‌پذیری» را که من بر آن‌ها دارم درک می‌کنم تا، از طریق کم یا زیاد کردن فاصله، خود را به آن‌ها پیوند زنم یا از آن‌ها اجتناب کنم. بنابراین این همان پدیده‌ی شکاف است که برحسب زمان در کنش من و برحسب مکان در ادراک من بیان می‌شود. هرچقدر واکنش با واسطه‌تر گردد و به یک کنش حقیقتاً ممکن تبدیل شود، ادراک سخت‌تر و انتظاری‌تر می‌شود و کنش بالقوه‌ی چیزها را بیش‌تر استخراج می‌کند. «دقیقاً به همان اندازه که کنش بر زمان مسلط است، ادراک مسلط بر فضا است».^(۲۷)

1. periphery

2. sensory-motor

بنابراین این دومین تجسم حرکت-تصویر است: تبدیل شدن به کنش-تصویر؛ گذر تدریجی و نامحسوس از ادراک به کنش. عملیات مورد بحث دیگر حذف، گزینش یا قاب گرفتن نیست، بلکه به درون خم شدن جهان است که همزمان کنش بالقوه‌ی چیزها بر ما و کنش محتمل ما بر چیزها را موجب می‌شود. این دومین جنبه‌ی مادی سوژکتیویته است و همان‌که ادراک حرکت را به «بدن‌ها» (اسامی) مربوط می‌کند، یعنی به اشیای سختی که همچون اجسام متحرک یا چیزهای جابه‌جاشده عمل می‌کند، کنش حرکت را به «عمل‌ها» (افعال) پی مربوط می‌کند که طرحی برای یک غایت یا نتیجه‌ی مفروض خواهند بود.^(۲۸)

اما وقفه را صرفاً با دو حد-وجه، یعنی ادراکی و کنش‌مند، تعریف نمی‌کنند؛ نوعی «در میان»^۱ وجود دارد: تأثر^۲. تأثر همان چیزی است که وقفه را اشغال می‌کند، آنچه وقفه را اشغال می‌کند بی آن‌که آن را تکمیل یا سرشار کند. تأثر در مرکز تعین ناپذیری فوران می‌کند، به تعبیری درون سوژه، میان ادراکی که از بعضی جهات ایجاد تشویش می‌کند و یک کنش مردد. نوعی تطابق سوژه و اثره است، یا شیوه‌ای که سوژه به یاری آن خودش را ادراک می‌کند، یا بهتر بگوییم «از درون» خودش را تجربه می‌کند یا خودش را حس می‌کند (سومین جنبه‌ی مادی سوژه).^(۲۹) تأثر حرکت را به «نوعی کیفیت» مثل حالت زیسته (صفت) مربوط می‌کند. البته این کافی نیست که بگوییم ادراک — به لطف فاصله — از طریق کنار گذاشتن آن چیزی که برای ما بی تفاوت است آن چیزی را که برای ما جالب توجه است حفظ یا منعکس می‌کند. در ادراک ناگزیر جزئی از حرکت‌های بیرونی که ما «جذب می‌کنیم» هم وجود دارد، جزئی که ما آن را منکسر می‌کنیم و جزئی که خودش را به اثره‌های ادراک یا کنش‌های سوژه تبدیل نمی‌کند، بلکه نشانگر تطابق سوژه و اثره در کیفیتی ناب است. این واپسین تجسم حرکت-تصویر است: تأثر-تصویر. خطا خواهد بود که تأثر-تصویر را نوعی شکست و ناکامی در نظام ادراک-کنش بپنداریم. برعکس، تأثر-تصویر نوع سوم کاملاً ضروری حرکت-تصویر است. چرا که ما، یعنی ماده‌ی زنده یا مراکز تعین ناپذیری، یکی از وجوه یا برخی از نقاطمان را به بهای بی تحرک شدنشان، به اندام‌های پذیرنده اختصاص داده‌ایم و حال آن‌که فعالیت‌مان را به اندام‌های واکنشی وامی‌گذاریم که آن‌ها را بدین ترتیب آزاد

1. in-between

2. affection

کرده‌ایم در این شرایط، هنگامی که وجه پذیرنده‌ی ساکنمان یک حرکت را به جای آن که منعکس کند جذب می‌کند، فعالیت ما صرفاً می‌تواند با نوعی «تمایل»، نوعی «تقلا»، پاسخ دهد، تمایل یا تقلائی که جایگزین کنشی می‌شوند که در یک لحظه یا مکان تحققش ناممکن شده است. این ریشه‌ی تعریف شگفت‌انگیز برگسون از تأثر به مثابه‌ی «نوعی گرایش جنبشی بر روی یک عصب حسانی است»، یعنی تقلا برای جنبش بر روی یک صفحه‌ی پذیرنده‌ی ساکن.^(۳۰)

بنابراین میان تأثر و حرکت به شکل عام رابطه‌ای وجود دارد که می‌توان آن را این گونه بیان کرد: حرکت انتقال صرفاً در عبور مستقیمش با نوعی وقفه قطع نمی‌شود، وقفه‌ای که از یک سو حرکت دریافت شده و از سوی دیگر حرکت اعمال شده را مشخص می‌کند، و این که می‌تواند آن‌ها را به یک معنا غیرقابل قیاس کند. میان این دو حرکت تأثری وجود دارد که این رابطه را از نو بنا می‌کند. اما دقیقاً در تأثر است که حرکت به این قصد که حرکت بیان باشد از حرکت انتقالی بودن دست می‌کشد، به عبارت دیگر کیفیت را نشان دهد، یا همان گرایش ساده‌ای که یک عنصر ساکن را تحریک می‌کند. عجیب نیست که در تصویری که ما هستیم، این چهره است، با سکون نسبی و اندام‌های پذیرایش، که این حرکت‌های بیان را آشکار می‌کند، در حالی که این حرکت‌های بیان غالباً در مابقی بدن انسان مدفون می‌شوند. درباره‌ی همه‌ی تصاویر صحبت شد: حرکت-تصویرها هنگامی که با یک مرکز تعین ناپذیری و همین‌طور با یک تصویر خاص در ارتباطند، به سه نوع تصویر تقسیم می‌شوند: ادراک-تصویرها، کنش-تصویرها و تأثر-تصویرها. و هریک از ما، چه تصویر خاص باشیم چه یک مرکز حادثی، چیزی نیستیم مگر نوعی سرهم‌بندی این سه تصویر، نوعی ادغام ادراک-تصویرها، کنش-تصویرها و انفعال-تصویرها.

۳. برهان معکوس: چگونه این سه نوع تصویر را نابود کنیم؟

ما در عین حال می‌توانیم خطوط تمایز و تفارق این سه نوع تصویر را دنبال کنیم و تلاش کنیم ماتریس یا حرکت-تصویرها را آن گونه بازیابیم که فی نفسه وجود دارد، در خلوص پراکنده و بدون مرکزش، در نظام نوسانی و تغییرپذیری اولیه‌اش، در گرما و روشنایی‌اش، در حالی که همچنان هیچ مرکز تعین ناپذیری در آن آشوب ایجاد نکرده است. چگونه می‌توانیم خودمان را از شر خودمان

خلاص کنیم و خود را محور کنیم؟ این اقدام شگفت‌انگیزی است که بکت در اثر سینمایی‌اش، فیلم، با باستر کیتن انجام داد. «بودن همانا ادراک‌شدن^۱ است» را بکت از قاعده‌ی تصویر بارکلی، اسقف ایرلندی، اخذ کرد. اما آیا می‌شود از «شور و شغف ادراک‌کردن و ادراک‌شدن» گریخت؟ آن هم با این فرض که یک ادراک دست‌کم تا هنگامی که زنده‌ایم ادامه دارد و آن مهیب‌ترین ادراک است: ادراک خود توسط خود. بکت نظامی از قواعد ساده‌ی سینماتوگراف را به کار می‌بندد تا مشکلی را طرح کند و دستورالعملی را به کار بندد. با این همه به نظر ما، طرح‌ها و راهنماهایی که خود او ارائه می‌کند و لحظاتی که او در فیلمش برجسته می‌کند، صرفاً تأثیر ناچیزی در آشکارکردن نیتش دارند،^۳ چرا که در واقع این سه لحظه به قرار زیرند: در لحظه‌ی نخست، شخصیت O به سمت جلو می‌شتابد و به شکل افقی در امتداد دیوار فرار می‌کند؛ سپس در امتداد یک محور عمودی تلاش می‌کند از پله‌ها بالا رود، در حالی که همواره به لبه‌ی دیوار می‌چسبد. «او کنش می‌کند»، در نتیجه این ادراکی از کنش است، یا یک کنش-تصویر که تابع قاعده‌ی زیر است: دوربین OE تنها او را از پشت فیلمبرداری می‌کند، از زاویه‌ای که از چهل و پنج درجه فراتر نمی‌رود؛ اگر دوربینی که او را دنبال می‌کند از این زاویه فراتر رود، کنش متوقف خواهد شد، تمام خواهد شد، شخصیت خواهد ایستاد، در حالی که بخش در معرض تهدید چهره‌اش را دارد پنهان می‌کند. لحظه‌ی دوم: شخصیت وارد اتاق شده است، و در حالی که دیگر در برابر دیوار نیست، زاویه‌ی ایمنی دوربین دوبرابر می‌شود — چهل و پنج درجه در هر سمت، بنابراین نود درجه. O (به لحاظ ذهنی) اتاق را ادراک می‌کند، اشیاء و حیواناتی را که در آن هستند ادراک می‌کند، در حالی که OE (به لحاظ عینی) خود O، اتاق و محتویاتش را ادراک می‌کند: این ادراک ادراک است، یا ادراک-تصویر، که تحت نظام مضاعفی، در سیستم مضاعف ارجاع قرار می‌گیرد. دوربین تابع وضعیت باقی می‌ماند، یعنی این که از زاویه‌ی نود درجه‌ی پشت شخصیت فراتر نمی‌رود؛ اما قاعده‌ای که افزوده می‌شود این است که شخصیت باید حیوانات را به بیرون برماند، تمام اشیایی را تحت پوشش خود قرار دهد که می‌توانند همچون آینه یا حتی قاب عمل کنند، به نحوی که ادراک ذهنی (سوبژکتیو) حذف شود و تنها ادراک عینی OE باقی بماند. بنابراین O می‌تواند در صندلی ننویسی بیارامد و با چشمان بسته به نرمی تکان بخورد. اما در این لحظه، آخرین و سومین لحظه، است که خطرناک‌ترین

لحظه آشکار می‌شود: کنار گذاشتن ادراک ذهنی (سوبژکتیو) دوربین را از محدودیت زاویه‌ی چهل و پنج درجه خلاص می‌کند. دوربین با احتیاط کامل به فراسوی زاویه‌ی نود درجه می‌رود، یعنی به قلمرو دویست و هفتاد و پنج درجه‌ی باقی‌مانده، اما هر بار همان شخصیتی را بیدار می‌کند که ذره‌ای از ادراک ذهنی را باز می‌یابد، شخصیتی که پنهان می‌شود، کز می‌کند و دوربین را وامی‌دارد تا دوباره به عقب حرکت کند. سرانجام این که OE با حداکثر استفاده‌ای که از خواب‌آلودگی O می‌کند به جلو پیش می‌رود تا با او رودررو و به او نزدیک و نزدیک‌تر شود. بنابراین شخصیت O حالا از جلو دیده می‌شود، در همان زمانی که قاعده‌ی آخر و جدید آشکار می‌شود: دوربین OE بدل O است، همان چهره، چشم‌بندی بر روی یک چشم (دید تک‌چشمی)، و تنها با این تفاوت که O حالتی مضطرب دارد و OE حالتی فکور؛ در یکی تقلای حرکتی عقیم را شاهدیم، در دیگری ظاهری حساس. ما در قلمرو ادراک تأثیر قرار داریم، در هراس‌انگیزترین لحظه، ادراک تأثیری که حتی هنگامی که دو لحظه‌ی دیگر نابود شده باشند، همچنان ادامه خواهد یافت. این ادراک خود است توسط خود، تأثیر-تصویر. آیا هنگامی که چهره‌ی بدل (مضاعف) به نیستی تبدیل شود، همه چیز خواهد مرد و همه چیز متوقف خواهد شد، حتی تکان‌های صندلی ننویی؟ این همان چیزی است که پایان به ما نشان می‌دهد — مرگ، سکون، سیاهی.^(۳۲)

اما برای بکت، هنگامی که کسی در صندلی ننویی دراز کشیده است، صندلی‌ای که حتی دیگر نمی‌غلطد، سکون، مرگ، و فقدان حرکت شخصی و قد و قامت عمودی صرفاً نوعی غایت‌مندی سوبژکتیو است. این غایت‌مندی صرفاً وسیله‌ای در پیوند با هدفی ژرف‌تر نیست، بلکه نوعی مسئله‌ی دست‌یابی مجدد به جهان پیش از ابوالبشر است، جهان پیش از ظهور ما، وضعیتی که حرکت، برخلاف وضعیت کنونی، تحت نظام نوسان عام بود، و گرچه نور همواره خودش را پخش می‌کرد و می‌تاباند، نیازی نداشت تا آشکار شود. بکت با پیش‌رفتن در این مسیر برای از بین بردن کنش-تصویرها، ادراک-تصویرها و تأثیر-تصویرها، بار دیگر به سمت سطح روشن درون‌ماندگاری ارتقا می‌یابد یا همان سطح ماده و سرگردانی کیهانی حرکت-تصویرها؛ او منشأ سه نوع تصویر را تا حرکت-تصویر مادر دنبال می‌کند. بعداً خواهیم دید که گرایش مهم در سینمای موسوم به تجربی عبارت است از بازآفرینی همین سطح متفرق و پراکنده‌ی حرکت-تصویرهای ناب به قصد تثبیت خود؛ و

به همین خاطر غالباً از وسایل تکنیکی پیچیده استفاده می‌کند. اما اصالتِ بکت این است که به استفاده از نظام نمادین قراردادهای ساده قانع است — نظامی که طبق آن سه تصویر پشت سرهم محو می‌شوند — همچون پیش‌شرطی که این گرایش عام سینمای تجربی را ممکن می‌کند.

فعلاً ما در جهتِ عکس این مسیر حرکت خواهیم کرد — یعنی از حرکت-تصویر به گونه‌های مختلف آن. بنابراین از پیش همواره با چهار نوع تصویر مواجهیم: نخست حرکت-تصویرها، سپس هنگامی که آن‌ها به نوعی مرکز تعین‌ناپذیری مربوط می‌شوند، به سه گونه‌ی متفاوت تقسیم می‌شوند — ادراک-تصویرها، کنش-تصویرها، تأثر-تصویرها. به دلایل دیگری باید باور کرد که انواع بسیاری از تصاویر دیگر هم می‌توانند وجود داشته باشند. البته سطح حرکت-تصویرها بخشی متحرک از یک کل است که تغییر می‌کند، یعنی بخش متحرک نوعی استمرار یا نوعی «صیورت کلی»^۱. سطح حرکت-تصویرها قطعه‌ای از فضا-زمان است، نوعی پرسپکتیو زمانی، اما از این جنبه پرسپکتیوی است مبتنی بر زمان (Time) واقعی که به هیچ وجه مشابه سطح [plan] یا حرکت نیست. بنابراین حق داریم تصور کنیم که زمان-تصویرهای دیگری هم وجود دارند که مستعد برخورداری از گونه‌های متفاوت تصویرند. مشخصاً تصاویر ضمنی یا غیرمستقیم زمان تا هنگامی وجود دارند که حاصل نوعی مقایسه‌ی میان خودِ حرکت-تصویرها، یا تلفیق این سه گونه‌ی حرکت-تصویر — ادراک‌ها، کنش‌ها، تأثرها — باشند. اما این زاویه دید که کل را متکی بر «مونتاژ» یا زمانِ مواجهه‌ی تصاویر نوع دیگر می‌داند، یک زمان-تصویرِ لذاته را به ما ارائه نمی‌کند. از سوی دیگر، کانون تعین‌ناپذیری که خود می‌تواند از موقعیتی خاص بر سطح حرکت-تصویرها بهره برد، می‌تواند واجد رابطه‌ای خاص با کل، استمرار، یا زمان باشد. شاید اینجا امکان تحقق نوعی زمان-تصویر مستقیم وجود داشته باشد: برای مثال چیست آنچه برگسون «خاطره-تصویر» می‌خواند یا دیگر گونه‌های زمان-تصویر که به هر تقدیر با حرکت-تصویرها فرق می‌کنند؟ بنابراین ما شمار بسیاری از انواع تصاویر را داریم که باید از آن‌ها فهرستی تهیه کنیم.

سی. اس. پرس فیلسوفی است که بیش‌ترین سهم را در طبقه‌بندی نظام‌مند تصاویر داشت. او در کنار بنیانگذاری نشانه‌شناسی، نوعی طبقه‌بندی نشانه‌ها را تدوین کرد که غنی‌ترین و پرشمارترین طبقه‌بندی‌ای است که تاکنون ارائه

شده است.^(۳۳) همین حالا هم درست نمی‌دانیم که پرس چه رابطه‌ای میان نشانه و تصویر ارائه می‌کند. مشخص است که تصویر باعث و بانی نشانه است. در بحث ما، یک نشانه در حکم تصویر خاصی است که نوع تصویر را بازنمایی می‌کند، گاهی از زاویه دید تکوین یا شکل‌گیری‌اش (یا حتی نابودی‌اش). بنابراین چندین نشانه وجود دارد — دست کم برای هر نوع تصویر دو نشانه. ما باید طبقه‌بندی تصاویر و نشانه‌ها را براساس طبقه‌بندی گسترده‌ای که از پرس در ذهن داریم با هم مقایسه کنیم. چرا آن‌ها حتی در سطح تصاویر عینی با هم مطابقت ندارند؟ اما پیش از این تحلیل — که بعداً صورت خواهد گرفت — ما پیوسته از اصطلاحاتی بهره خواهیم جست که پرس ابداعشان کرد تا نشانه‌هایی خاص را مشخص کند؛ گاه مفهوم این اصطلاحات را حفظ می‌کنیم و گاه هم اصلاحشان می‌کنیم یا حتی کاملاً دگرگون می‌کنیم (به‌دلایلی که هر بار توضیح خواهیم داد).

ما اینجا با شرح سه نوع حرکت-تصویر و جستجو برای نشانه‌های متناظر آن‌ها شروع می‌کنیم. در سینما کار ساده‌ای است که در ترازوی عملی این سه نوع تصویر را بازشناسیم که بر پرده جاری‌اند، بی‌آن‌که حتی لازم باشد از معیارهای صریح و روشن استفاده کنیم. صحنه‌ای از مردی که کتشم ارنست لوبیچ، که پیش‌تر نیز از آن سخن گفتیم، یک ادراک-تصویر نمونه‌ای است: جمعیتی که از پشت دیده می‌شود، در ارتفاع کمر، شکافی به‌جا می‌گذارد که کاملاً با جای خالی پای آدمی علیل تناظر دارد. از خلال این شکاف، آدم علیل دیگری که هر دو پایش را از دست داده است رژه‌ی در حال گذر را تماشا می‌کند. فریتس لانگ در دکتر مابوزه‌ی قمارباز نمونه‌ی مشهوری از کنش-تصویر ارائه می‌کند؛ کنشی سامان‌یافته و یک‌دست که به‌وسیله‌ی ساعت‌های همزمان و هماهنگی که تیک‌تاک‌کردنشان جنایت در قطار، ماشین حامل اسناد مسروقه، و تلفن هشدار به مابوزه را علامت‌گذاری می‌کند، در زمان و فضا تقطیع می‌شود. کنش-تصویر از طریق این الگو است که نشاندار باقی خواهد ماند تا در فیلم نوآر محیط و حال‌وهوایی ممتاز و برجسته بیابد و در صحنه‌های سرقت به تصویر ایده‌آل یک کنش تقطیع‌شده‌ی مفصل و پر جزئیات درآید. در قیاس، فیلم‌های وسترن نه تنها کنش-تصویرها، بلکه نوعی ادراک-تصویر تقریباً ناب را هم نمایش می‌دهند: وسترن همان قدر که درام عرصه‌ی امور مرئی و نامرئی است، حماسه‌ی یک کنش هم هست؛ قهرمان صرفاً کنش می‌کند چون نخستین کسی است که می‌بیند، و پیروز می‌شود چون برکنش وقفه یا تأخیری

را اعمال می‌کند که به او امکان دیدن همه چیز را می‌دهد (وینچستر ۷۳ آنتونی مان)؛ هم‌چنان‌که برای تأثر-تصویر، نمونه‌های برجسته‌ای در چهره‌ی ژاندارک درایر، و در بیش‌تر نماهای نزدیک چهره به‌طور عام خواهیم دید.

یک فیلم هرگز از یک نوع تصویر ساخته نشده است؛ بنابراین ما تلفیق سه‌گونه تصویر را مونتاز می‌نامیم. مونتاز (در یکی از جنبه‌هایش) جفت‌وجورش‌شدن حرکت-تصویرهاست، و در نتیجه جفت‌وجورش‌شدن درونی ادراک-تصویرها، تأثر-تصویرها و کنش-تصویرها. با این همه، همواره در هر فیلمی، دست‌کم به‌لحاظ ساده‌ترین ویژگی‌هایش، یک نوع از تصویر غلبه دارد. بسته به این‌که کدام نوع از تصویر غلبه داشته باشد، می‌توان از انواع مونتاز-کنشی، ادراکی یا تأثری-سخن گفت. غالباً گفته می‌شود که گریفیث مونتاز را دقیقاً با خلق مونتاز کنش ابداع کرد. اما درایر نوعی مونتاز و حتی نوعی قاب‌بندی تأثر را ابداع کرد، تا آنجا که مصائب ژاندارک مثالی است از یک فیلم کمابیش کاملاً تأثری. ورتوف شاید مبدع مونتاز کاملاً ادراکی باشد که توسط کل سینمای تجربی پرورش یافت. این سه نوع نماهای واجد تعیین مکانی را می‌توان با سه نوع مختلف نما مطابقت داد: نماهای دور [لانگ‌شات] پیش از هرچیز نوعی ادراک-تصویر اند، نماهای متوسط [مدیوم‌شات] نوعی کنش-تصویرند، نمای نزدیک [کلوزآپ] نوعی تأثر-تصویر. اما در عین حال، بر طبق یکی از آموزه‌های آیزنشتاین، هریک از این سه حرکت-تصویر، دیدگاهی به کل فیلم به‌شمار می‌آید، یعنی راهی است برای درک این کل؛ دیدگاهی که در نماهای نزدیک تأثری می‌شود، در نماهای متوسط کنشی، و در نماهای دور ادراکی. هریک از این سه نما، برای آن‌که خود بدل به «قرائتی» از کل فیلم شود، باید از قید مکان رها شود.

فصل پنجم

ادراک - تصویر

۱. دو قطب ابژکتیو و سوپژکتیو

پیش‌تر دیدیم که ادراک مضاعف بود یا به بیان دقیق‌تر مرجعی مضاعف داشت. ادراک می‌تواند ابژکتیو یا سوپژکتیو باشد. اما مشکل دانستن این است که در سینما چگونه یک ادراک-تصویر ابژکتیو و یک ادراک-تصویر سوپژکتیو ارائه می‌شود. چه چیز آن‌ها را از هم متمایز می‌کند؟ می‌توان گفت که تصویر سوپژکتیو چیزی است که توسط شخصی «برگزیده» دیده می‌شود یا صحنه‌ای است که توسط شخصی دیده می‌شود که بخشی از آن صحنه را شکل می‌دهد. مرجع تصویر برای شخصی که آن را می‌بیند توسط عوامل مختلفی مشخص می‌شود. یکی از این عوامل عنصر حسانی است که در مثال مشهور از فیلم چرخ آبل گانس حضور دارد، جایی که شخصیتی که چشمانش آسیب دیده است پیش را در قالب تصویری نیمه‌محو می‌بیند. عامل دیگر عنصر کنشی است، برای مثال هنگامی که رقص یا جشن توسط کسی دیده می‌شود که در آن حاضر است: مثل آنچه در فیلمی از لریه یا اپستاین می‌بینیم. همچنین عامل تأثیری هم وجود دارد، مثل جایی که قهرمان شیخ سفید فلینی توسط زنی که ستایشش می‌کند ادراک می‌شود، تو گویی او [قهرمان] در بالای یک درخت عظیم در حال تاب‌خوردن است، در حالی که در واقع در حال الاکلنگ بازی کردن روی سطح زمین است. اما اگر تشخیص خصلت سوپژکتیو تصویر ساده است (یعنی آن کسی که دوربین

از زاویه دید او تصاویر را ضبط می‌کند)، به این خاطر است که آن را با تصویر اصلاح و ترمیم شده‌ای مقایسه می‌کنیم که ابژکتیو فرض شود: ما شیخ سفید را خواهیم دید که از الاکلنگ گروتسکش می‌افتد؛ پیش از آن که مرد زخمی پپ را ببیند، مرد زخمی و پپ را دیده بودیم. همین جاست که مشکل آغاز می‌شود. درواقع باید بگوییم که تصویر زمانی ابژکتیو است که چیز یا صحنه از زاویه دید شخصی دیده شود که همچنان بیرون از آن صحنه باقی بماند. و این یگانه تعریف ممکن است، گو این که کاملاً سلبی، صوری و اسمی^۱ و گذراست. آخر، از کجا می‌توان دریافت آنچه را ابتدا می‌پنداریم بیرون از یک صحنه است بعداً ممکن است معلوم شود که به آن صحنه تعلق دارد؟ فیلم پاندورا و هلندی سرگردان، ساخته‌ی آلبرت لوین، با نمای دور [لانگ‌شات] ساحلی آغاز می‌شود که در آن دسته‌های مختلف در حال دویدن به سوی نقطه‌ای اند؛ ساحل از فاصله‌ای دور و از بالا دیده می‌شود، از خلال تلسکوپی که روی ایوان یک خانه مستقر است. اما خیلی سریع متوجه می‌شویم کسانی ساکن خانه هستند و از تلسکوپ استفاده می‌کنند که بخش عمده‌ای از اتفاقات صحنه مربوط به آن‌هاست: یعنی ساحل، نقطه‌ای که گروه‌ها به سمت آن می‌دوند، اتفاقی که آنجا در حال رخ دادن است، آدم‌هایی که درگیر آن اتفاق‌اند... آیا اینجا تصویر، به سان نمونه‌ی لوبیچ، سوبرژکتیو نمی‌شود؟ و آیا تقدیر ابدی سینما این نیست که ما را از یک قطب به قطب دیگر بکشاند، یعنی از یک ادراک ابژکتیو به ادراکی سوبرژکتیو و برعکس؟ از این رو این دو تعریف آغازین ماست که اسمی و صوری‌اند، و تنها صوری و اسمی.

ژان میتری اهمیت یکی از کارکردهای مکمل بودگی «نما-نمای معکوس» را نشان داد: وقتی که مکمل بودگی دیگر، یعنی «ناظر-منظور»^۲، را قطع می‌کند. به ما ابتدا کسی را نشان می‌دهند که دارد می‌بیند و سپس آن چیزی را که او دارد می‌بیند. اما حتی نمی‌توانیم بگوییم که تصویر نخست ابژکتیو است و تصویر دوم سوبرژکتیو، زیرا آنچه در تصویر نخست دیده می‌شود، از پیش سوبرژکتیو است، یا همان ناظر، و در تصویر دوم، منظور (شیء یا چیز دیده‌شده) ممکن است همان قدر برای خود [لذاته] نشان داده شود که برای شخص ناظر نشان داده می‌شود. علاوه بر این، فشرده‌ای از قاعده‌ی نما-نمای معکوس را می‌توان در فیلم *الدورادو* لربیه دید، جایی که زنی آشفته و پریشان که تصویری نیمه‌محو می‌بیند، خودش نیز

1. nominal

2. observer- observed

در تصاویری نیمه‌محو دیده می‌شود. در نتیجه، اگر ادراک-تصویر سینماتوگرافیک پیوسته از سوپزکتیو به ابژکتیو گذر می‌کند، و برعکس، آیا نباید نوعی شأن و جایگاه خاص، مبهم و منعطف به آن نسبت دهیم که ممکن است غیرقابل ادراک باقی بماند، اما در عین حال گاهی اوقات خود را در نمونه‌های جالب و گیرایی آشکار می‌کند؟ از همان آغاز دوربین متحرک از شخصیت‌ها پیشی می‌گرفت، آن‌ها را از داخل به تصرف خویش درمی‌آورد، به آن‌ها اجازه می‌داد بروند [از قاب دوربین خارج شوند] یا آن‌ها را از نو شکار می‌کرد [در قاب خود جای داد]. از همان ابتدا هم در اکسپرسیونیسم یک شخصیت از پشت دنبال یا فیلمبرداری می‌شد (تارتوف مورنائو، *موردویل دوپن*). سرانجام این که دوربین رها شده «نماهای متحرک را در مداری بسته» اجرا می‌کرد (آخرین خنده‌ی مورنائو)، مداری که در آن دوربین دیگر خود را محدود به دنبال کردن شخصیت‌ها نمی‌کرد، بلکه در میانشان حرکت می‌کرد، به این قصد که این «بودن با» دوربین را نشان دهد: دوربین دیگر نه با شخصیت یکی می‌شود و نه بیرون از آن است، بلکه همراه آن است^(۱). این نوعی میت‌زاین^۱ یا معیت حقیقتاً سینماتوگرافیک است—یا به تعبیر جان دوس پاسوس «چشم دوربین»، زاویه‌دید گمنام فردی ناشناس در میان شخصیت‌ها.

بیا یاد فرض کنیم که ادراک-تصویر نیمه‌سوپزکتیو است. اما دشوار است یافتن جایگاه و موقعیتی برای این نیمه‌سوپزکتیو، چرا که هیچ معادلی در ادراک طبیعی ندارد. به همین خاطر است که پازولینی در تحلیل‌هایش از قیاس زبانشناختی استفاده می‌کرد. ممکن است گفته شود که یک ادراک-تصویر سوپزکتیو نوعی گفتار مستقیم است و به نحوی پیچیده‌تر این که ادراک-تصویر ابژکتیو نوعی گفتار غیرمستقیم و ضمنی است (تماشاگر شخصیت را به ترتیبی می‌بیند که دیر یا زود می‌تواند دریابد که شخصیت قرار است چه چیزی را ببیند). اما پازولینی تصور می‌کرد که رکن اساسی تصویر سینماتوگرافیک نه با گفتار مستقیم منطبق است و نه گفتار غیرمستقیم، بلکه با نوعی گفتار غیرمستقیم آزاد^۲ منطبق است. این فرم که مشخصاً در روسیه و ایتالیا رایج است، مشکلات

1. Mitsein

۲. free indirect discourse: وضعیتی که مؤلف به درون روح شخصیتی که خلق می‌کند نفوذ می‌کند و نه تنها جان و روان او بلکه زبان او را نیز به تصرف درمی‌آورد. پازولینی برای تبیین این اصطلاح از ادبیات و دانتِه وام می‌گیرد، یعنی هنگامی که دانتِه به تقلید از شخصیت‌هایش از اصطلاحاتی استفاده می‌کند که به محیط اجتماعی طبقات فرودست تعلق داشته و بعید است که خود دانتِه با آن‌ها مانوس بوده باشد. پازولینی این تکنیک ادبی را گفتار غیرمستقیم آزاد می‌نامد که به تعبیر او در سینما و به خصوص در کارهای دهه‌ی ۱۹۶۰ آنتونیونی و به خصوص *صحرای سرخ* تجسم روشنی دارد. پازولینی بر این باور است که در سینما گفتار مستقیم با نمای سوپزکتیو تناظر دارد: یعنی زمانی که مؤلف خود را کنار می‌گذارد و به شخصیت اجازه می‌دهد خودش سخن بگوید. مثالی که پازولینی می‌زند خون/شام در ایر است که در آن جهان از دید جنازه‌ی درون تابوت دیده می‌شود.م.

و مسائل بسیاری برای زبان‌شناسان و دست‌نویسان ایجاد می‌کند. این فرم عبارت است از نوعی بیان [énonciation] که درون نوعی گفته [énoncé] به‌دست می‌آید، گفته‌ای که خودش متکی بر بیان دیگری است. برای مثال در این جمله: او تمام قدرتش را جمع کرد؛ او ترجیح می‌داد شکنجه شود تا این‌که بکارتش را از دست بدهد. باختین زبان‌شناس، که این مثال را از او وام گرفتیم، مشکل را به‌وضوح نشان می‌دهد: ما با نوعی تلفیق ساده‌ی دو سوژه‌ی کاملاً برساخته‌ی بیان سروکار نداریم، که یکی‌شان گزارش‌دهنده خواهد بود و دیگری گزارش‌شده. بلکه این جمله نوعی جفت‌کردن بیان است، محقق‌کردن همزمان دو عمل غیرقابل تفکیک سوژکتیو شدن است که یکی‌شان شخصیت را به‌شکل متکلم (اول شخص) برمی‌سازد ولی عمل دیگر در لحظه‌ی تولد همان شخص حاضر است و او را به‌صحنه می‌آورد. اینجا آمیزه یا میانگین دو سوژه را نداریم، که هر کدامشان به یک نظام تعلق داشته باشند، بلکه نوعی تفاوت‌گذاری دو سوژه‌ی همبسته در نظامی را داریم که خودش ناهمگن است. این دیدگاه باختین — که به‌نظر می‌رسد پازولینی هم از آن استفاده کرده است — بسیار جالب است و در عین حال بسیار دشوار.^(۱) طبق دیدگاه باختین استعاره از آنجا که موجب همگن‌شدن نظام می‌شود دیگر عمل بنیادین زبان نیست، بلکه این گفتار غیرمستقیم آزاد است که از آنجا که گواهی است بر نظامی که همواره ناهمگن و بی‌توازن است، عمل بنیادین زبان محسوب می‌شود. به‌هر حال گفتار غیرمستقیم آزاد تابع مقولات زبان‌شناختی نیست، چرا که این مقولات تنها به نظام‌های همگن یا همگن‌شده مربوط‌اند. گفتار غیرمستقیم آزاد مسئله‌ی سبک است، یا به‌تعبیر پازولینی مسئله سبک‌شناسی است — و پازولینی در ادامه شرحی ارزشمند هم ارائه می‌کند: هرچقدر یک زبان در لهجه‌هایش غنی‌تر باشد، امکان شکوفایی بیش‌تری به گفتار غیرمستقیم آزاد می‌دهد، یا دقیق‌تر این‌که به‌جای تثبیت خود بر «سطحی متوسط»، به «دو زبان پست و والا» تفکیک می‌شود (وضعیت اجتماعی). پازولینی این عملکرد دو نظام بیان، یا عملکرد دو زبان در گفتار غیرمستقیم آزاد را محاکات^۱ می‌نامد. ممکن است این واژه نامناسب باشد چرا که اینجا مسئله‌ی تقلید مطرح نیست، بلکه مسئله‌ی همبستگی^(۲) میان دو رویه‌ی نامتقارن است که درون زبان رخ می‌دهد، مثل رگ‌های رابط و ناقل. به‌هر حال پازولینی به واژه‌ی «محاکات» متوسل شد تا بر

1. mimesis
2. correlation

خصلت قدسی این دستورالعمل تأکید کند.

آیا نمی‌توانیم این «تقسیم به دو»، یا تفکیک سوژه در زبان، اندیشه و هنر را پیدا کنیم؟ این همان کوگیتو^۱ است؛ یعنی سوژه‌ای تجربی که نمی‌تواند در جهان زاده شود بی‌آن‌که همزمان در سوژه‌ای استعلایی منعکس شود که به آن فکر می‌کند و در آن به خویش فکر می‌کند؛ و کوگیتوی هنر، یعنی هیچ سوژه‌ای وجود ندارد که بدون سوژه‌ی دیگری عمل کند که عمل سوژه‌ی اول را تماشا می‌کند و آن را همچون سوژه‌ای عمل‌شده و تحقق‌یافته به‌چنگ می‌آورد، و خودش از آزادی‌ای برخوردار می‌شود که سوژه‌ی پیشین را از آن محروم می‌کند. «بنابراین دو من متفاوت وجود دارد که یکی شان، آگاه از آزادی‌اش، خود را همچون تماشاگر مستقل صحنه‌ای معرفی می‌کند که من دیگر به‌شکل مکانیکی آن را ایفا خواهد کرد. اما این «تقسیم به دو» هرگز متوقف نمی‌شود، بلکه کمابیش نوعی نوسان شخصی میان دو زاویه‌دید نسبت به خویش است، نوعی این‌ور و آن‌ور روح...»، نوعی بودن با.^(۳)

تمامی این بحث‌ها چه ربطی به سینما دارد؟ چرا پازولینی تصور می‌کند سینما، تا آن‌جا که معادل نوعی گفتار غیرمستقیم آزاد است، درگیر تصویر می‌شود [یا به تعبیری هنری وابسته به تصویر است]، و بدین ترتیب می‌تواند مفهوم «سینمای شعر» را به میانجی آن تبیین کند؟ یک شخصیت روی پرده گنشی را انجام می‌دهد و بناست که جهان را به‌شکلی خاص ببیند. اما همزمان دوربین او را می‌بیند، و جهان‌ش را از زاویه‌دید دیگری می‌نگرد، زاویه‌دیدی که به دیدگاه شخصیت می‌اندیشد، آن را بازتاب و سپس تغییر می‌دهد. پازولینی می‌گوید: «کارگردان به‌طور گسترده‌ای بینش روان‌نژدانه به جهان را با بینش هذیانی زیبایی‌پرستی شخصی‌اش جایگزین کرده است». درواقع خیلی خوب است که شخصیت روان‌نژد باشد، چراکه بسیار مؤثرتر دشواری تولد یک سوژه را در جهان نشان می‌دهد. اما دوربین صرفاً بینش شخصیت و بینش جهان او را به ما عرضه نمی‌کند، بلکه بینش دیگری را عرضه می‌کند که بینش نخست در آن هم منعکس می‌شود و هم دگرگون. این تقسیم‌بندی فرعی همان چیزی است که پازولینی «سوبژکتیو غیرمستقیم آزاد» می‌نامد. ما نمی‌گوییم که سینما همواره شبیه این صورت‌بندی است — می‌توانیم تصاویری را در سینما ببینیم که ادعای ابژکتیو یا سوبژکتیو بودن دارند — اما اینجا مسئله بر سر چیز دیگری است: مسئله بر سر فراتر رفتن از

سوپرژکتیو و ابژکتیو و رسیدن به نوعی فرم ناب است که خود را همچون نوعی بینش خودآیین محتوا عرضه می‌کند. ما دیگر با تصاویر ابژکتیو یا سوپرژکتیو مواجه نیستیم، ما در نوعی همبستگی میان ادراک-تصویر و آگاهی دوربین گرفتاریم که آن را دگرگون می‌کند (دیگر دانستن این که آیا تصویر ابژکتیو بود یا سوپرژکتیو چندان مهم نیست). نوع بسیار خاصی از سینما وجود دارد که مایل است «وجودِ دوربین احساس شود». یا پازولینی شماری از شیوه‌های سبک‌شناسانه را تحلیل می‌کند که این آگاهی بازتابی یا این کوگیتی کاملاً سینماتوگرافیک را نشان می‌دهد: قاب‌بندی «تأکیدی» یا «وسواسی» که دوربین را منتظر ورود یک شخصیت به درون قاب می‌گذارد، انتظار برای شخص تا کاری بکند یا چیزی بگوید و سپس قاب را ترک کند، درحالی که دوربین همچنان به قاب‌گرفتن فضایی ادامه می‌دهد که یک‌بار دیگر خالی شده است، یک‌بار دیگر صحنه را به دلالتِ مطلق و نابش به عنوان صحنه تبدیل می‌کند؛ «تناوب عدسی‌های متفاوت روی یک تصویر واحد» و «کاربرد افراطی زوم» که ادراک یک آگاهی زیباشناختی مستقل را تشدید می‌کند... خلاصه این که ادراک-تصویر از لحظه‌ای منزلت سوپرژکتیو غیرمستقیم و آزاد پیدا می‌کند که محتوایش را در نوعی آگاهی دوربین منعکس کند، آگاهی‌ای که خودآیین شده است («سینمای شعر»).

شاید سینما می‌بایست پیش از رسیدن به خودآگاهی، تکاملی تدریجی و کند را می‌پیمود. پازولینی به عنوان مثال، به آنتونیونی و گدار اشاره می‌کند. و البته که آنتونیونی یکی از استادان قاب‌بندیِ وسواسی است. در این قاب‌بندی انسان یا فرد روان‌نژند با ازدست‌دادنِ هویتش وارد نوعی رابطه‌ی «غیرمستقیم آزاد» با بینش شاعرانه‌ی کارگردانی می‌شود که خودش را در او تصدیق می‌کند، درحالی که همزمان خودش را از او متمایز می‌کند. قاب ازپیش‌موجود نوعی انزوای غیرعادی در شخصیت ایجاد می‌کند؛ شخصیتی که عمل خودش را می‌بیند. بنابراین تصاویر مرد یا زنِ روان‌نژند به بینش کارگردانی تبدیل می‌شود که ازخلال افکار و خیالاتِ قهرمانش بازتاب می‌یابد و پیش می‌رود.^۱ آیا این بدین خاطر نیست که سینمای مدرن به شخصیت‌های روان‌نژند نیاز بیش‌تری دارد تا دربرابرِ گفتار غیرمستقیم آزاد،

۱. پازولینی فیلم *صحرائی سرخ* را نقطه‌ی عطفی در کارنامه‌ی فیلمسازی آنتونیونی می‌داند چراکه در این فیلم آنتونیونی موفق شد از طریق سوپرژکتیو غیرمستقیم آزاد به بیان اول شخص در سینما دست یابد. به تعبیر پازولینی، در این فیلم آنتونیونی موفق می‌شود از چشم قهرمان زن فیلم (مونیکا ویتی) که شخصیتی است روان‌نژند به جهان بنگرد و جهان را از نگاه او بازآفرینی کند. —م.

یا «زبان پست» جهان روزمره‌ی حال حاضر تاب آورد؟ اما اگر بینش آگاهی شاعرانه‌ی آنتونیونی اساساً زیباشناسانه است، بینش گذار «تکنیک‌گرایانه» است (و به همان اندازه شاعرانه)^۱. چنان‌که پازولینی مشتاقانه شرح می‌دهد، گذار هم از شخصیت‌هایی استفاده می‌کند که بی‌شک بیمارند، جداً مبتلا به چیزی‌اند، گرچه به درمان هم تن نمی‌دهند، شخصیت‌هایی سرشار از زندگی که کمابیش تولد یک گونه‌ی انسان‌شناختی جدید را نشان می‌دهند.^(۴)

پازولینی می‌توانست نام خودش و اریک رومر را هم به این فهرست اضافه کند، زیرا آنچه سینمای پازولینی را خاص می‌کند نوعی آگاهی شاعرانه است که صرفاً زیباشناسی‌گرایانه یا تکنیک‌گرایانه نیست، بلکه عرفانی یا «مقدس» است. این ویژگی به پازولینی اجازه می‌دهد تا ادراک-تصویر یا روان‌نژندی شخصیت‌هایش را در ابتذال و توحش موجود در پست‌ترین موضوعات داستانی به عمل آورد، در حالی که همزمان این شخصیت‌ها را در نوعی آگاهی شاعرانه‌ی ناب منعکس می‌کند و با عنصر عرفانی یا مقدس به آن‌ها جان می‌دهد. این جابه‌جا کردن امر اصیل با امر مبتذل، این ارتباط میان امر زیبا و مدفوع، و این فرافکنی به اسطوره است که پازولینی در گفتار غیرمستقیم آزاد به عنوان فرم بنیادین ادبیات تشخیص داده بود. و در تبدیل آن به فرم سینماتوگرافیک موفق بوده، فرمی که هم قابل قبض است و هم قادر به ایجاد وحشت.^(۵) در مورد رومر می‌توان گفت که او شاید برجسته‌ترین کارگردان در ساخت این تصاویر سوژکتیو غیرمستقیم آزاد، اما این بار به میانجی نوعی آگاهی حقیقتاً اخلاقی، باشد. و این خیلی عجیب است، چراکه این دو کارگردان — پازولینی و رومر — ظاهراً شناخت چندانی از کار یکدیگر نداشتند، اما این دو فیلمساز بودند که با مشقت در جستجوی شأن و موقعیت جدیدی برای تصویر بودند، و هر دو به این قصد که جهان مدرن را بیان و نوعی تعادل میان سینما و ادبیات ایجاد کنند. در کارهای رومر، از یک سو، مسئله‌ی اصلی تبدیل دوربین به نوعی آگاهی اخلاقی فرمال است که می‌تواند حامل تصویر غیرمستقیم آزاد جهان روان‌نژند مدرن (مثل مجموعه‌ی

۱. technician: به تعبیر پازولینی برای گذار هر آنچه حرکت می‌کند و سینما آن را ثبت می‌کند زیباست. بنابراین سینما برای گذار عبارت است از بازآفرینی فنی و شاعرانه‌ی واقعیت (جنبه‌ی همزمان تکنیک‌گرایی و شاعرانه گذار هم اینجا نهفته است). به زعم پازولینی گذار هم برای آن که آزادی فنی خود را تحمیل کند به شخصیتی نیازمند است که سوژکتیویتی مسلط او را مبنای کار خویش قرار دهد، شخصیتی روان‌نژند که ناتوان از ایجاد ارتباط با محیط است. در چنین وضعیتی ژست‌های قهرمانان گذار بسیار مهم و حیاتی است و از این روست که فن سینما برای فیلمساز فراتر از ادبیات و هر هنر دیگری قادر است این ژست‌ها و رفتارهای روزمره را ثبت کند.

قصه‌های اخلاقی) باشد؛ و از سوی دیگر دسترسی به نقطه‌ی مشترک سینما و ادبیات است که رومر همچون پازولینی تنها می‌تواند با ابداع نوعی تصویر بصری و شنیداری با آن در ارتباط باشد، تصویری که معادل دقیق نوعی گفتار غیرمستقیم است (و این ایده رومر را به ساخت دو فیلم دوران‌ساز رهنمون شد: *مارکیز آ و پرسینال*).^۴ هر دو این فیلم‌سازان مشکل رابطه‌ی تصویر با کلمه، جمله یا متن را دگرگون کردند: این رابطه نقش خاص تفسیر (commentary) و نماهای اینسرت در فیلم‌های این دو فیلم‌ساز را توضیح می‌دهد.

چیزی که فعلاً توجه‌مان را جلب می‌کند ارتباط با زبان نیست؛ ارتباطی که بعداً می‌توانیم به آن پردازیم. از تزیینی‌نهایت مهم پازولینی تنها این بخش را حفظ می‌کنیم: این که ادراک-تصویر می‌تواند موقعیت و شأن خاصی را در سوژکتیو غیرمستقیم آزاد داشته باشد، که شبیه به انعکاس تصویر در نوعی خودآگاهی دوربین خواهد بود. دانستن این که تصویر آیا ابژکتیو است یا سوژکتیو دیگر چندان مهم نیست: اگر به دنبال پاسخ‌آید، تصویر نیمه-سوژکتیو است، اما این نیمه-سوژکتیو به بیانگر هیچ چیز متغیر یا بی‌ثباتی نیست. این نیمه-سوژکتیو به دیگر مشخصه‌ی نوعی نوسان میان دو قطب نیست، بلکه نوعی سکون منطبق بر یک فرم زیباشناختی والاتر است. ادراک-تصویر نشانه‌ی خاص ترکیب‌بندی‌اش را می‌یابد. می‌شود آن را با عاریه گرفتن از اصطلاحات پرس نوعی سخن‌نشان «dicisign» نامید (اما برای پرس این گزاره‌ای کلی است، درحالی که برای ما نمونه‌ای خاص از گزاره‌ی غیرمستقیم آزاد است، یا دقیق‌تر، تصویر متناظر). پس آگاهی دوربین تبدیل به یک تعین به غایت فرمال می‌شود.

۲. به سوی حالت دیگر ادراک: ادراک سیال

اما این راه حل تنها به یک تعریف اسمی و صوری از «سوژکتیو» و «ابژکتیو» مربوط است. این تعریف حاکی از آن است که سینما با دانستن این که باید به حرکت-تصویر بی‌اعتماد باشد به حالتی تکامل یافته رسیده است. اما چه می‌شود اگر ما برای نقطه‌ی شروعمان تعریفی واقعی از دو قطب یا نظام مضاعف اختیار کنیم؟ برگسون گرایان تعریف زیر را پیشنهاد کردند: یک ادراک سوژکتیو ادراکی است که در آن تصاویر در نسبت با یک تصویر ممتاز و مرکزی تغییر می‌کنند؛ یک ادراک ابژکتیو جایی محقق می‌شود که، مثل درون چیزها، همه‌ی تصاویر

د. همه‌ی جوانب و همه‌ی اجزایشان در نسبت با یکدیگر تغییر می‌کنند. این تعاریف نه تنها تمایز میان دو قطب ادراک، بلکه امکان گذر از قطب سوبرکتیو به ابرکتیو را تصدیق می‌کند. چراکه هرچقدر خود مرکز ممتاز درگیر حرکت شود، بیش‌تر به سمت نظامی پراکنده (بدون مرکز) کشیده می‌شود، جایی که تصاویر در نسبت با یکدیگر تغییر می‌کنند و گرایش می‌یابند تا به کنش‌ها و نوسانات متقابل یک ماده‌ی طبیعی تبدیل شوند. چه چیزی می‌تواند سوبرکتیوتر از یک هذیان، رؤیا و توهم باشد؟ اما چه چیزی می‌تواند به مادیتی نزدیک‌تر باشد که از موج روشن و نورانی و اثر متقابل مولکولی تشکیل شده است؟ مکتب فرانسوی و اکسپرسیونیسم آلمانی کاشف تصویر سوبرکتیو بودند، اما در عین حال آن‌ها این تصویر را به مرزهای جهان رساندند. با قرار دادن خود مرکز ارجاع درون حرکت، حرکت اجزاء به مجموعه [ensemble] ارتقا یافت؛ حرکت امر نسبی به امر مطلق ارتقا یافت؛ و حرکت توالی به همزمانی. در فیلم وودویل دوپن، این صحنه تالار موسیقی بود، جایی که هنرمند بندباز در حین اجرای کار جمعیت و سقف را می‌بیند، یکی را در دیگری، همچون دوشی از جرقه‌ها و گردابی از نقاط سیال.^(۷) در فیلم قلب باوفا ساخته‌ی ایستاین، این صحنه بازار سیار است، جایی که در محوشدن سرسام‌آور نقاط ثابت، همه چیز به همزمانی حرکت شخصی که می‌بیند و حرکت دیده‌شده متمایل می‌شود. اینجا ادراک تصویر بی‌شک از پیش توسط نوعی آگاهی زیباشناسانه متحول شده است (نگاه کنید به ایده‌ی مشهور «خوش‌عکسی» در مکتب فرانسوی). اما این آگاهی زیباشناسانه هنوز در حکم آگاهی فرمال و انعکاس‌یافته‌ای نبود که از حرکت فراتر می‌رفت، بلکه نوعی آگاهی خام یا به قول پدیدارشناسان آگاهی فاقد جهت و موضوع خاص^۱ بود، نوعی آگاهی در عمل [en acte]، که حرکت را تشدید و آن را وارد ماده کرد؛ با همه‌ی لذت حاصل از کشف فعالیت مونتاز و دوربین. این آگاهی نه بهتر بود و نه بدتر، بلکه چیزی متفاوت بود.

درباره‌ی اشتیاق وافر رنوار به آب روان بسیار صحبت شده است. اما این اشتیاق نقطه‌ی مشترک همه‌ی فیلمسازان مکتب فرانسوی بود (گرچه رنوار به آن بُعدی تازه بخشید). در مکتب فرانسوی، گاه این اشتیاق به رود و مسیر آن است و گاه به آبراهه، بلم‌ها و آب‌بندهای آن، گاه به دریاست، مرز آن با خشکی، و در نهایت بندر و فانوس دریایی همچون چیزی نورانی و شب‌تاب.

۱. سارتر دو نوع آگاهی را از هم متمایز می‌کند. آگاهی جهت‌دار (thetic) که معطوف به یک موضوع یا ابژه است و آگاهی بدون جهت (non-thetic) که فاقد جهت است و به ابژه‌ی خاصی هم معطوف نیست.

اگر ایده‌ی یک دوربین منفعل به ذهن این فیلمسازان می‌رسید، آن‌ها حتماً آن را کنار آب روان برپا می‌کردند. مارسل لربیه سیلاب را با نمایی روشن کرده بود که در آن آب در حکم شخصیت اصلی بود و مرد سخاوتمند با دریا نه همچون نوعی ابژه‌ی ادراک خاص، بلکه همچون نظام ادراکی «متمایز» از ادراک خاکی و زمینی برخورد کرد، زبانی متمایز از زبان خاکی موجود.^۸ بخش قابل توجهی از آثار گرمیون و اپستاین به مکتب آندره برتون تعلق دارند، مکتبی که تحقق رؤیای سینماتوگرافیک یک درام بدون شخصیت است، یا دست‌کم درامی که از طبیعت به سمت انسان حرکت خواهد کرد. چرا به نظر می‌آید که آب با تمام نیازهای این مکتب فرانسوی تناسب دارد؛ نیاز زیباشناسانه‌ی انتزاعی، نیاز مستند اجتماعی، نیاز دراماتیک روایتی؟ پیش از هر چیز بدان‌خاطر است که آب کامل‌ترین محیطی است که می‌توان حرکت را از چیز حرکت‌کرده جدا کرد، یا به تعبیری تحرک را از خود حرکت. این ریشه‌ی اهمیت سمعی و بصری آب در تحقیق درباره‌ی ریتم است. عنصر روان و مایع باید در تمام جهاتی جاری، منتقل و پخش می‌شد که گانس با آهن و راه‌آهن شروع کرده بود. ژان میتری در کوشش‌های تجربی‌اش، با راه‌آهن شروع کرد، و سپس به سراغ آب رفت که همچون تصویری می‌توانست امر واقعی به مثابه‌ی نوسان را در عمیق‌ترین معنایش به ما عرضه کند؛ از فیلم پاسیفیک ۲۳۱ تا تصویری برای دبوسی.^۹ مستند گرمیون از خلال این حرکت گذر می‌کند، حرکت از مکانیسم جامدات به نوعی مکانیسم سیالات، از صنعت به پس‌زمینه‌ی دریایی آن.

این انتزاع سیال درعین حال محیط مشخص و انضمامی نوعی از آدمیان است، نژادی از انسان که به شیوه‌ی انسان‌هایی زندگی نمی‌کند که روی زمین زندگی می‌کنند، احساس و ادراکش نیز شبیه انسان‌هایی نیست که روی زمین زندگی می‌کنند: اوئیسان و سپس جزیره‌ی سن^۱ به اپستاین فیلم مستند کاملی دادند، جایی که ساکنان تنها می‌توانند نقش‌های خاص خودشان را ایفا کنند (در دو فیلم مستند دریای غراب‌ها، پایان خشکی). سرانجام این که مرز خشکی و آب تبدیل به صحنه‌ای از یک درام می‌شود، جایی که مواجهه‌ای میان لنگرگاه در خشکی و طناب‌های مهار شامل طناب‌ها، دو رشته و ریسمان‌های سیال آزاد-رخ می‌دهد. فیلم نیورنی زیبای اپستاین — در نسبت با کرجی‌ها — کیفیت جامد خشکی را نقطه‌ی مقابل سیالیت آسمان و آب

۱. Ouessant and Sein؛ اوئیسان جزیره‌ای است در شمال غربی فرانسه؛ سن نیز جزیره‌ای است در بروتانی. سو.

قرار می‌دهد؛ اشتباه گرمیون انسجام و تشکل ریشه‌ها، خشکی و ساکنین خانه را در نقطه‌ی مقابل فرایند آبراهه‌سازی قرار می‌دهد: «انسان-کشتی-اسب». درام فیلم این بود که گسستن پیوند با زمین، پیوند پدر با پسر، شوهر با همسر و معشوقه، زن با معشوق، بچه‌ها با والدین ضروری بود؛ ضروری بود پناه‌بردن به تنهایی و انزوا برای رسیدن به همبستگی انسانی، به همبستگی طبقاتی. و گرچه گزینه‌ی آشتی و سازش نهایی کنار گذاشته نمی‌شود، فانوس دریایی یا سد صحنه‌ی نوعی مواجهه‌ی مرگبار میان جنون زمین و عدالت والاتر آب بودند، جنون پسر خشمگین در نگهبان فانوس دریایی؛ سقوط باشکوه ارباب در لباس پرزرق و برق در نور تابستانی. البته هر حرفه‌ای به دریا مرتبط نیست، اما ایده‌ی گرمیون این است که پرولتاریا یا کارگر همه‌جا — حتی روی خشکی و در عنصر هوایی فیلم زنی که جسارت داشت — وضع و حال یک جمعیت سیال، و مردمی را که کنار دریا زندگی می‌کنند از نو سامان می‌بخشد؛ کارگری که توانایی فاش کردن و متحول کردن ماهیت منافع اقتصادی و تجاری رایج را در یک جامعه دارد، به شرطی که با تبعیت از قاعده‌ی مارکسیستی بند نافی را قطع کند که موجب اتصال او به زمین می‌شود.^{۱۱} در این معناست که حرفه‌های مرتبط با دریا یادگاری فولکلورهای مربوط به زندگی جزیره‌نشین‌ها نیستند؛ آن‌ها افق آینده‌ی همه‌ی حرفه‌ها هستند، حتی حرفه‌ی زن دکتر در فیلم معشوق یک زن. این حرفه‌ها رابطه با اقلیم و انسان را استخراج می‌کنند — رابطه‌ای که در هر حرفه‌ای وجود دارد — و حتی علم مکانیک، صنعت و پرولتاریایی شدن حقیقتشان را در نوعی امپراتوری دریا می‌یابند (امپراتوری هوا). گرمیون مجدانه با آرمان روستایی و خانوادگی در دوره‌ی ویشی مخالفت می‌کند. کارگردانان معدودی از کار انسانی فیلم‌هایی چنین خوب ساخته‌اند و توانسته‌اند در آن معادلی از یک دریا کشف کنند: حتی بهمن‌هایی از سنگ را به‌سان امواج ساخته‌اند.

در اینجا با دو سیستم متضاد مواجهیم: ادراک‌ها، تأثرها و کنش‌های انسان‌ها بر روی خشکی، و ادراک‌ها، تأثرها و کنش‌های انسان‌ها روی دریا. این تقابل به وضوح در آب‌های توفانی گرمیون دیده می‌شود، جایی که ناخدای ساکن خشکی به‌سوی کانون‌های ثابت کشیده می‌شود. به تصاویر همسر یا معشوق، تصویر ویلای رو به دریا، تصاویری که همگی نقاطی از سوژگی‌شدن خودپسندانه‌اند، درحالی‌که دریا او را با ابژکتیویته‌ای به‌سان نوسان عام نمایش می‌دهد، همبستگی و انسجامی که همه‌ی اجزاء را

دربرمی گیرد، عدالت و رای انسان‌ها، آنجا که نقطه‌ی ثابت سیم‌های بکسل (که همواره در معرض دید است) دیگر هیچ اعتباری ندارد مگر هنگامی که میان دو حرکت واقع می‌شود. اما در آتالانت و یگو است که این تقابل به نقطه‌ی اوج خود می‌رسد. همان‌طور که جی. پی. بامبرگر نشان می‌دهد، روی خشکی نظام حرکتی مشابه دریا وجود ندارد، آن «زیبایی و لطافت» حرکت روی دریا و در دریا در خشکی دیده نمی‌شود: حرکت روی خشکی همواره دستخوش عدم تعادل است، چراکه نیروی محرک همواره بیرون از مرکز ثقل قرار دارد (دوچرخه‌ی روزنامه‌فروش)؛ درحالی که حرکت روی آب طبق یک قانون ابژکتیو ساده مثل جابه‌جایی مرکز ثقل است، بیضی‌شکل یا صاف است (این کیفیت آن مسخره‌بودن ظاهری این حرکت را هنگامی که روی خشکی یا حتی روی بلم رخ می‌دهد نیز توضیح می‌دهد — راه‌رفتنی خرچنگ‌گونه، مارپیچ‌رفتن یا پیچ‌وتاب‌خوردن — البته این به‌سان فیض یا لطفی آن‌جهانی است). و روی خشکی، حرکت همواره از یک نقطه به نقطه‌ی دیگر است، همواره میان دو نقطه است، درحالی که روی آب آن نقطه همواره میان دو حرکت است؛ بنابراین آن نقطه‌ی واژگونی یا تغییر حرکت را مشخص می‌کند، مثل رابطه‌ی هیدرولیکی (آبی) یک شیرجه و شیرجه در جهت مخالف، چیزی که در حرکت خود دوربین نیز یافت می‌شود (سقوط پایانی بدن‌های درهم‌پیچیده‌ی دو عاشق را پایانی نیست، اما به نوعی حرکت صعودی و عروج‌گونه تبدیل می‌شود). رژیم شور و تأثر روی دریا هم شبیه به این رژیم بر روی خشکی نیست: بر روی خشکی این نوع شور و هیجان تحت تأثیر کالاهای، بت‌واره‌ها، تن‌پوش، اجزایی از بدن که فرد را ارضا می‌کنند و اشیایی است که خاطره‌ی لذتی را زنده می‌کنند؛ درحالی که بر روی آب، دستیابی به چیزی است که «ابژکتیویته»ی بدن‌ها خوانده می‌شود؛ نیل به چیزی که کراهت زیر لباس و همزمان زیبایی و لطافت پس‌ظاهری زمخت را آشکار می‌کند. اگر آشتی و توافقی میان دریا و خشکی وجود داشته باشد، این آشتی در شخصیت پدر ژول^۱ تجسم یافته است، آن هم تنها بدین خاطر که او می‌داند چگونه خودانگیخته همان قانونی را روی خشکی وضع کند که در دریا وضع می‌کند: در کابین او فتیش‌های خارق‌العاده، اشیای پیش‌پاافتاده، یادگاری‌ها و خرت‌وپرت یافت می‌شود؛ اما او از آن‌ها نه خاطره بلکه موزاییکی ناب از حالت‌های حاضر در

زمان حال می‌سازد، مثل آن گرامافون قدیمی که دوباره به کارش می‌اندازد. ^(۱۱) سرانجام این که در آب نوعی کارکرد نهان‌بینانه در تقابل با بصیرت زمینی پرورش می‌یابد: در آب است که محبوب ناپدیدشده پیدا می‌شود، تو گویی ادراک از فرصت و تعامل برخوردار است، حقیقتی که ادراک بر روی خشکی از آن بی‌بهره است. حتی در نیس، این نفس حضور آب است که باعث می‌شود بورژوازی همچون یک پیکره‌ی ارگانیک هیولایی توصیف شود. ^(۱۲) این آب است که کراهت بدن‌های بورژوازی پنهان در زیرجامه‌شان را آشکار کرد، درست همان‌طور که هم‌اینک لطافت و عظمت بدن محبوب را آشکار می‌کند. بورژوازی به ابژکتیویته‌ی یک بدن فتیش‌گونه، یک بدن خرت‌وپرت‌گونه، تقلیل می‌یابد، ابژکتیویته‌ای که کودکی، عشق و دریانوردی پیکره‌ی کاملشان را در ضدیت با آن قرار می‌دهند. «ابژکتیویته»، تعادل و عدالت به زمین تعلق ندارند: آن‌ها ملک طلق آب‌اند.

سرانجام این که آنچه مکتب فرانسوی در آب می‌یابد، وعده یا معنای ضمنی حالت دیگری از ادراک است: ادراکی فراتر از ادراک انسانی، ادراکی که برای جامدات طراحی نشده است، ادراکی که دیگر جامدات را به‌عنوان متعلق خود، شرط خود و محیط خود ندارد؛ نوعی ادراک وسیع‌تر و ظریف‌تر، نوعی ادراک مولکولی که خاص نوعی «سینما-چشم» (cine-eye) ^۱ است. این ادراک نتیجه‌ی شروع از تعریفی واقعی از دو قطب ادراک بود: ادراک-تصویر در یک آگاهی فرمال منعکس نمی‌شد، بلکه میان دو حالت تقسیم می‌شد، یکی حالت مولکولی و دیگری حالت مولار، یکی سیال و دیگری جامد، که یکی دیگری را به‌دنبال خود می‌کشید و محو می‌کرد. بنابراین نشانه‌ی ادراک نه نوعی سخن‌نشان (dicisign) بلکه نوعی پاره‌گفتار (reume) خواهد بود. ^(۱۳) درحالی‌که سخن‌نشان (dicisign) نوعی قاب را طراحی می‌کند که تصویر را جدا و منجمد می‌کند، پاره‌گفتار به تصویر در فرایند مایع‌شدن اشاره دارد. تصویری که از زیر یا میان قاب عبور می‌کند. آگاهی دوربین به نوعی پاره‌گفتار تبدیل می‌شود، چراکه در نوعی ادراک سیال و جاری تحقق می‌یابد و بنابراین به نوعی تعین

۲. cine-eye یا Kine-Glaz: به شیوه‌ی مونتاژی اطلاق می‌شود که ابتکار زیگا ورتوف بود. او معتقد بود مفهوم «چشم سینمایی» به انسان معاصر کمک می‌کند تا از مرتبه‌ی مخلوق ناقص و معیوبی که در حال حاضر هست به قالبی کامل‌تر و دقیق‌تر برسد. او به‌صورتی منفی آدمی را با ماشین‌ها مقایسه می‌کرد و بر این باور بود که مونتاژ ابداعی او به تکامل واقعی انسان مدد می‌رساند: شهروندی ناشی و دست‌وپاچلفتی که به یاری شعر ماشین به انسانی کامل و الکتریکی بدل می‌شود. —

مادی، به نوعی ماده‌ی سیال و روان دست می‌یابد.^۱ مکتب فرانسوی، به جای پذیرفتن کل مسئولیت آن، به این حالت دیگر، این ادراک دیگر، و این کارکرد نهان‌بینانه، اشاره می‌کند. به جز کوشش‌های انتزاعی (که از میان آن‌ها می‌شود به تاريس، رؤیای آب ژان ویگو اشاره کرد) مکتب فرانسوی از این ادراک نه تصویر جدید، بلکه مرز یا نقطه‌ی همگرایی حرکت-تصویرها را در بافت داستانی خلق کرد که باعث حفظ و انسجام آن شد. این داستان چنان آکنده از ریتم بود که قطعاً هیچ نقص و ضعفی نداشت.

۳. به‌سوی ادراکی گازی شکل

در «سینما-چشم»، ورتوف قصد داشت نظام نوسان عام را فی‌نفسه به‌دست آورد یا بازیابد. هر تصویری تحت‌تأثیر هر تصویر دیگر در همه‌ی ابعاد و اجزایش تغییر می‌کند. خود ورتوف سینما-چشم را این‌گونه تعریف کرد: «سینما-چشم آن چیزی است که هر نقطه‌ی هر جوره‌ی جهان را در هر نقطه‌گذاری هر جوره به‌هم وصل کند»^(۲) همه‌چیز در خدمت نوسان و تأثیر متقابل است: نماهای سریع یا کند، برهم‌نمایی، قطعه‌قطعه‌سازی، شتاب منفی [démultipliation]، فیلمبرداری از اشیای ریز. این یک چشم انسانی نیست — حتی یک چشم انسانی اصلاح‌شده. چراکه اگرچه چشم انسان می‌تواند بر برخی از محدودیت‌هایش به‌کمک اختراعات و تجهیزات غلبه کند، اما محدودیتی وجود دارد که چشم انسانی نمی‌تواند بر آن فائق آید چراکه وجود چشم انسان حاصل همین محدودیت است. سکون نسبی چشم انسان، همچون اندامی گیرنده، به این معناست که همه‌ی تصاویر به‌خاطر یک تصویر واحد، یعنی در نسبت با یک تصویر ممتاز و برجسته با یکدیگر فرق دارند و اگر

۱. سنخ‌شناسی نشانه‌ها در نظام نشانه‌شناسی پرس بسیار پیچیده و مفصل است. مناسبات نشانه‌ای در نشانه‌شناسی پرس به مجموعه‌ای از انواع نشانه‌ها تقسیم می‌شود: نشانه در نسبتی که با خودش دارد، نشانه در نسبتی که با ابژه‌اش دارد، و نشانه در نسبتی که با گزارنده (interpretant) اش دارد. نشانه در نسبتی که با گزارنده‌اش دارد نیز به سه دسته یا نوع تقسیم می‌شود. پاره‌گفتار (rhema)، سخن (dicent) یا سخن‌نشان (dicisign) که البته هر دو به یک معنا هستند و سرانجام برهان (argument). یک پاره‌گفتار (یا rhema) که پرس این واژه را از عرصه منطق و زبان یونانی وام گرفته به معنای نشانه‌ی وجود آن چیزی است که نه غلط است و نه درست. برای مثال کلمات منفرد، که به تنهایی واجد معنا هستند، اما نمی‌توان گفت که این معناها کاذب یا درست‌اند مگر هنگامی که درون یک جمله سامان یابند. یک سخن (یا dicent) یا سخن‌نشان که پرس این اصطلاح را نیز از منطق وام گرفته نشانه‌ای است که یا درست است و یا کاذب و قادر است به یک گزاره تبدیل و ترجمه شود. یک برهان نشانه‌ای است که ابژه را در حکم یک قانون عرضه و بازنمایی می‌کند، یعنی در حکم گزاره‌ای که درست و کامل است. بنابراین درحالی که نوع اول معلوم نیست که درست یا غلط است نوع دوم معلوم است که درست یا غلط است و نوع سوم معلوم است که کاملاً درست است. — م.

دوربین - ستگامی برای فیلمبرداری محسوب می‌شود، تابع محدودیت‌های مشروط مشابه چشم هم می‌شود. اما سینما صرفاً دوربین نیست؛ سینما مونتاژ هم است و اگر از نقطه دید چشم انسانی، مونتاژ بی‌شک نوعی ساختن است، از نقطه دید چشم دیگر، این گونه نیست؛ مونتاژ بصیرت ناب یک چشم غیرانسانی است، بصیرت ناب چشمی که در چیزها موجود خواهد بود. نوسان عام، تأثیر متقابل عام (تغییر گام) همان چیزی است که سزان جهان پیش از انسان نامید. «سپیده دم ما انسان‌ها»، «کائوس قزح سان»، «باکرگی جهان». عجیب نیست که ما باید این جهان را بسازیم چرا که این جهان کائوس گونه تنها به تصرف چشمی درمی‌آید که ما از آن محرومیم. این نکته درعین حال دیدگاه متعصبانه‌ی متری را هم توضیح می‌دهد، چرا که او در ورتوف تناقضی را محکوم می‌کرد که جرأت تقبیح آن را در کار یک نقاش نداشت؛ یعنی نوعی شبه تناقض میان خلاقیت (مونتاژ) و صداقت (امر واقعی).^(۵) به زعم ورتوف، کاری که مونتاژ می‌کند انتقال ادراک به درون چیزهاست، قراردادن ادراک درون ماده، به نحوی که هر نقطه‌ی هر جوره‌ای در فضا خودش تمام نقاطی را ادراک کند که آن نقطه بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد، یا آن‌ها بر آن نقطه تأثیر می‌گذارند، هرچقدر هم که این کنش‌ها و واکنش‌ها ادامه یابد. این تعریف ابژکتیویته است، «دیدن بدون مرزها یا فاصله‌ها». بنابراین از این جنبه همه‌ی روش‌ها مشروع و معقول‌اند و دیگر نماهای تروکاژی (مبتنی بر حقه‌های سینمایی) محسوب نمی‌شوند.^(۶) ورتوف ماتریالیست طرح ماتریالیستی نخستین فصل ماده و خاطره را از طریق سینما محقق می‌کند، یعنی همان وجه فی‌نفسه‌ی تصویر. چشم غیرانسانی ورتوف، یعنی سینما-چشم، چشم یک پرنده یا یک عقاب یا چشم حیوانی دیگر نیست. به شیوه‌ی اپستاین، چشم روحی برخوردار از یک پرسپکتیو زمانی هم نیست که می‌تواند کل روحانی را درک کند. برعکس «سینما-چشم» چشم ماده است، چشم درون ماده است، نه تابع زمان بلکه «فاتح» زمان است؛ سینما-چشم است که به «جنبه‌ی سلبی زمان» نائل می‌شود، و هیچ کل دیگری غیر از جهان مادی و برون‌گستری آن کل را نمی‌شناسد (اینجا ورتوف و اپستاین همچون دو تراز متفاوت از یک مجموعه‌ی دوربین-مونتاژ واحد با هم تضاد دارند).

این نخستین سرهم‌بندی ورتوف است. در درجه‌ی اول، نوعی سرهم‌بندی ماشینی حرکت-تصویر است. ما دیده‌ایم که این شکاف، این وقفه‌ی میان دو حرکت جایگاهی تهی را ترسیم می‌کند، جایگاهی که تا هنگامی نشان از سوژه‌ی انسانی دارد که این سوژه ادراک را به تصرف خویش درمی‌آورد. اما

برای ورتوف، مهم‌ترین چیز بازگرداندن وقفه‌ها به درون ماده بود. این معنای مونتاژ و معنای «نظریه‌ی وقفه‌ها» است که بسیار عمیق‌تر از نظریه‌ی حرکت است. وقفه دیگر آن چیزی نیست که یک واکنش را از کنش تجربه‌شده جدا می‌کند، چیزی که قیاس‌ناپذیری و نامنتظرگی واکنش را محاسبه می‌کند، بلکه کنشی است که در نقطه‌ای از عالم داده شده است و واکنش مناسب را در نقطه‌ای دیگر، هر قدر هم دور، دریافت خواهد کرد (یعنی «درمیان میلیون‌ها امر واقع یا فاکتی که نسبتی با سوژه‌ی مورد نظر دارند، پاسخ مناسب به آن سوژه را در زندگی یافتن»). اصالت نظریه‌ی وقفه‌های ورتوف این است که دیگر نشانه‌ی شکافی نیست که کنده شده است، نوعی فاصله‌گذاری میان دو تصویر متوالی، بلکه برعکس، نوعی همبستگی میان دو تصویر است که از هم دورند (و از زاویه دید ادراک انسانی ما غیرقابل مقایسه‌اند). و از سوی دیگر، سینما نمی‌توانست بدین نحو از یک سر جهان به سر دیگر آن با شتاب حرکت کند، بی‌آن‌که عاملی را در خدمت خویش داشته باشد که قادر باشد همه‌ی اجزا را همگرا سازد: آنچه ورتوف از روح گرفت — یعنی قدرت یک کل که پیوسته در حال شدن [صیرورت] است — حال وارد همبسته‌ی ماده، همبسته‌ی نوسانات و تأثیرات متقابل آن، می‌شد. درواقع سرهم‌بندی ماشینی چیزها، تصاویر فی‌نفسه، همچون پیوندش واجد نوعی سرهم‌بندی جمعی و اشتراکی بیان هم است. ورتوف در سینمای صامت از میان‌نویس به‌شیوه‌ای اصیل استفاده می‌کند، به‌نحوی که کلمه و تصویر یک قطعه تشکیل می‌دهند، نوعی ایده‌نگار (ideogram).^(۷۷) این‌ها دو جنبه‌ی اساسی سرهم‌بندی‌اند: ماشین تصویر از نوعی از گفتارها (utterances) نامتمایز می‌شود، از یک بیان کاملاً سینماتوگرافیک. در ورتوف این مشخصاً موردی است از آگاهی انقلابی اتحاد جماهیر شوروی، نوعی «رمزگشایی کمونیستی از واقعیت». همین ویژگی است که انسان فردا را به جهان پیش از انسان پیوند می‌زند، انسان کمونیست را با جهان مادی تأثیرات متقابل که اجتماع خوانده می‌شود پیوند می‌زند (کنش متقابل میان فاعل عمل و مفعول عمل).^(۷۸) فیلم یک‌ششم جهان، در روند استیلا بر زمان، تأثیر متقابل را در دوردست، درون اتحاد جماهیر شوروی، میان مردمان متفاوت، گله‌های حیوانات، صنایع، فرهنگ‌ها، همه‌نوع مبادله، نشان می‌دهد.

آنت میکلسون به‌درستی می‌گوید که مردی با دوربین فیلمبرداری نمایانگر تحولی در کار ورتوف است، چنان‌که گویی پیشتر او به برداشت کامل‌تری

از سرهم‌بندی رسیده بود. اما برداشت پیشین هیچ‌گاه فراتر از حرکت-تصویر نرفت، یعنی تصویری متشکل از فوتوگرام‌ها (عکس‌ها)، نوعی میانجی-تصویر سرشار از حرکت. بنابراین همچنان تصویری وجود داشت همتای ادراک انسانی، صرف‌نظر از هر معامله‌ای که از طریق مونتاز با آن می‌شد. اما چه می‌شود اگر مونتاز وارد خود اجزای تشکیل‌دهنده‌ی تصویر شود؟ ما از تصویر یک زن روستایی به مجموعه‌ای از فوتوگرام‌ها (عکس‌ها)ی آن باز می‌گردیم، یا این‌که از مجموعه‌ای از عکس‌های بچه‌ها به تصاویر متحرک این بچه‌ها حرکت می‌کنیم. با تداوم و گسترش این روش، ما تصویر یک دوچرخه‌سوار در حال دوچرخه‌سواری را با همان تصویر مقایسه می‌کنیم که از نو فیلمبرداری، منعکس و عرضه شده است، توگویی بر روی پرده‌ی نمایش داده شده. ری دیوانه‌ی رنه کلر تأثیر شگرف بر ورتوف داشت، چراکه جهانی انسانی را با غیبت انسان آشتی داد؛ همچنین اشعه‌ی دانشمند دیوانه (فیلمساز) حرکت را منجمد کرد و مانع کنش شد تا آن را در نوعی «تخلیه‌ی الکتریکی» رها کند. شهر-بیابان، شهری که از دید خویش غایب است، همواره ذهن سینما را به خود مشغول می‌کند، توگویی حامل رازی است. راز یکی دیگر از معانی ایده‌ی وقفه است. راز اکنون نقطه‌ای را مشخص می‌کند که حرکت در آن متوقف می‌شود، و در ورتوف این توان را می‌یابد تا معکوس شود، شتاب یابد و کند شود.... دیگر کافی نیست تا حرکت را معکوس کنیم — آن‌گونه که ورتوف این کار را تحت عنوان تأثیر متقابل انجام می‌داد، هنگامی که از تکه‌گوشت فاسد به گوشت و خون زنده حرکت می‌کرد — باید به نقطه‌ای رسید که معکوس‌سازی یا تعدیل را ضروری می‌کند.^(۱۹) چراکه قاب، از نگاه ورتوف، صرفاً نوعی بازگشت به عکس نیست: قاب به سینما تعلق دارد، چراکه عنصر ژنتیکی تصویر، یا عناصر تفاضلی حرکت است. قاب به حرکت «خاتمه» نمی‌دهد مگر آنکه مبنای شتاب، شتاب منفی و نوسان آن باشد. قاب ارتعاش است، تمنای اولیه‌ای که حرکت در هر لحظه از آن تشکیل می‌شود، کلینامن^(۲۰) (clinamen) ماتریالیسم اپیکوریان. بنابراین فوتوگرام را نمی‌توان از زنجیره‌ای جدا کرد که آن را در نسبت با حرکتی که از آن نشأت می‌گیرد به ارتعاش درمی‌آورد. اگر سینما به ورای ادراک می‌رود، به این معناست که به عنصر ژنتیکی کل ادراک ممکن دست یافته است، یعنی نقطه‌ای که تغییر می‌کند و باعث تغییر ادراک هم می‌شود، یا سویه‌ی تفاضلی

۱. تعبیر لاتین که لوکرتیوس به چرخش و تغییر ناگهانی پیش‌بینی‌ناپذیر اتم‌ها داد. به تعبیر لوکرتیوس تبدیل کانوس به نظم از طریق تصادف و ترکیب اتم‌ها رخ می‌دهد.

خود ادراک. بنابراین ورتوف سه جنبه‌ی جدایی‌ناپذیر یک امر واحد را کاملاً محقق می‌کند: از دوربین به مونتاز، از حرکت به وقفه، از تصویر به فوتوگرام (عکس).

ورتوف به عنوان فیلمسازی اهل اتحاد جماهیر شوروی نوعی برداشت علمی از مونتاز را پدید می‌آورد. اما به نظر می‌رسد مونتاز دیالکتیکی بیش‌تر مکانی برای رودررویی است، مکانی برای تقابل، تا نوعی واسطه‌مندی. هنگامی که آیزنشتاین «حماقت‌های فرمالیستی» ورتوف را سرزنش می‌کند، مطمئناً به این خاطر است که دو کارگردان نه در نظر برداشت یکسانی از دیالکتیک دارند و نه در عمل. از نگاه آیزنشتاین، تنها نوعی دیالکتیک انسان و دیالکتیک طبیعت، انسان در طبیعت، و طبیعت در انسان وجود دارد، طبیعتی که «بی تفاوت نیست» و انسانی که جدا از طبیعت نیست. در نظر ورتوف، دیالکتیک در ماده و از ماده است، و تنها می‌تواند ادراکی غیرانسانی را با ابرانسان‌های آینده، اجتماع مادی و کمونیسم فرمال آشتی دهد. این به ما کمک می‌کند تا به تمایز میان ورتوف از یک‌سو، و مکتب فرانسوی از سوی دیگر، پی ببریم. اگر روش‌هایی را که در این دو جریان به کار می‌رود مشابه قلمداد کنیم — یعنی مونتاز کمی، حرکت کند و بسیار تند، برهم‌نمایی، یا حتی سکون — می‌بینیم که در مکتب فرانسوی این روش‌ها در وهله‌ی اول نشانگر قدرت روحانی سینماست، یعنی جنبه‌ی روحانی «نما». به میانجی این «روح» است که انسان به ورای مرزهای ادراک می‌رود و، همان‌گونه که گانس می‌گوید، برهم‌نمایی‌ها تصاویر افکار و احساساتی‌اند که روح به یاری‌شان بدن‌ها را دربرگرفته و از آن‌ها پیشی می‌گیرد. ورتوف به شکلی کاملاً متفاوت از این روش‌ها استفاده می‌کند. برای او برهم‌نمایی بیانگر تأثیر متقابل نقاط مادی دور و حرکت آهسته و تند و جنبه‌ی تفاضلی حرکت فیزیکی بود. اما شاید از این منظر ما به تمایز ریشه‌ای این دو دست نیابیم. این تمایز دقیقاً زمانی مشخص می‌شود که ما به دلایلی بازگردیم که باعث شد مکتب فرانسوی اهمیت فراوانی به تصویر مایع می‌دهد؛ زیرا دقیقاً در این مکتب بود که ادراک انسانی به ورای مرزهای خاص خویش رفت، و حرکت تمامیت روحانی‌ای را بازیافت که تصویر مایع ارائه می‌کرد، در حالی که برای ورتوف تصویر مایع هنوز نابسند است، و در دست‌یابی به ذره‌ی ماده ناکام می‌ماند، حرکت باید از خویش فراتر رود، اما به‌سوی عنصر انرژی و مادی‌اش. بنابراین تصویر سینماتوگرافیک از پاره‌گفتار (reune) به‌مثابه‌ی نشانه برخوردار نیست، بلکه واجد کلمه

(gramme)، کلمه‌ی حک‌شده (engramme) و عکس (photogramme) است. فوتوگرام نشانه‌ی تکوین تصویر است. در تحلیل نهایی ما از نوعی ادراک سخن خواهیم گفت که دیگر مایع نیست، بلکه گازی است؛ چراکه اگر از یک حالت جامد شروع کنیم، حالتی که مولکول‌ها برای حرکت آزاد نیستند (ادراک مولار یا انسانی)، بعد به وضعیتی مایع می‌رسیم، جایی که مولکول‌ها در حال حرکت و جریان‌اند و در یکدیگر ادغام می‌شوند، و سرانجام به حالت گازی می‌رسیم که مشخصه‌اش حرکت آزاد هر مولکول است. به‌زعم ورتوف، احتمالاً لازم است تا از روانی و سیالیت مایعات فراتر رویم و به مرحله‌ی گازی برسیم، یعنی رسیدن به ذره‌ی ماده یا ادراک گازی.

در هر صورت سینمای تجربی امریکا می‌خواست تا آنجا که ممکن است با گسست کامل از سبک غنایی متکی به آب در مکتب فرانسوی از سنت‌های سینمایی پیش رویش فاصله گیرد و در عوض تأثیر ورتوف را بازیابد. جهت کلی آن سینما به‌دست آوردن نوعی ادراک ناب بود — یعنی همان ادراکی که در چیزها یا ماده وجود دارد — تا به نقطه‌ای برسد که تأثیرات متقابل مولکولی در آن استمرار دارد. براکیچ با فیلمبرداری از رنگ‌های سبز از زاویه دید کودکی مشغول بازی در چمنزار کاشف نوعی جهان سزانی پیش از بشر بود، همان سپیده‌دم ما انسان‌ها.^(۱۰) مایکل اسنو دوربین را از هر کانونی محروم می‌سازد و تأثیر متقابل تصاویری عام و کلی را فیلم می‌کند که در نسبت با یکدیگر در همه‌ی اجزاء و وجودشان با یکدیگر متفاوتند (منطقه‌ی عمومی).^(۱۱) بلسون و جیکوبز ردّ حرکات و اشکال رنگین را در نیروهای اتمی یا مولکول باز می‌یابند (پدیدارها، شتاب). حال اگر عنصر ثابتی در این سینما وجود داشته باشد، تنها از طرق مختلف حالت‌های گازی ادراک ساخته می‌شود. مونتاژ چشمک‌زن؛^۱ یعنی بیرون‌کشیدن آن فوتوگرامی که ورای تصویر در مقام میانجی وجود دارد، و بیرون‌کشیدن ارتعاش موجود در ورای حرکت (یعنی ایده‌ی «نمای فوتوگرامی» که در آن مجموعه‌ای از عکس‌ها با وقفه‌هایی حادثی و تصادفی تکرار می‌شوند که فرایند سوپرایمپوز آن را ممکن کرده است). مونتاژ فوق سریع: یعنی بیرون‌کشیدن نوعی نقطه‌ی واژگونی یا دگرگونی (چراکه همبسته‌ی سکون تصویر تحرک مفرط پشتیبان است، و عکس‌ها با ایجاد شتاب فراوان و تابندگی همچون عناصری افتراقی عمل می‌کنند). فیلمبرداری مجدد یا ضبط مجدد: یعنی بیرون‌کشیدن یک ذره‌ی ماده (فیلمبرداری مجدد

که باعث ایجاد نوعی تخت و هموارشدن فضا می‌شود با رخصت‌دادن به فهم و دریافت تأثیر متقابل دو نقطه در یک فاصله نوعی بافت «نقطه-نقطه‌ای» به‌شیوه‌ی سورا پیدا می‌کند.^(۲۲) در هیچ‌کدام از این شیوه‌ها فوتوگرام نوعی بازگشت به عکاسی نیست، بلکه با تبعیت از فرمول برگسونی می‌توان گفت که فهم و دریافت خلاقانه‌ی این عکسی است که «گرفته شده و برده شده به درون چیزها و برای همه‌ی نقاط فضا»؛ و ما بیش‌ازپیش از فوتوگرام تا ویدئو شاهد تکوین تصویری هستیم که مختصات مولکولی معرف آن است.

همه‌ی این روش‌ها، به‌رغم تفاوت‌هایی که با یکدیگر دارند، با هم عمل می‌کنند تا سینما را همچون نوعی سرهم‌بندی ماشینی تصاویر ماده بسازند. مسئله‌ی این سرهم‌بندی مشابه بیان همچنان بی‌پاسخ است، چراکه پاسخ ورتوف (جامعه‌ی کمونیستی) معنایش را از دست داده است. پاسخ ممکن است این باشد: مواد مخدر به‌مثابه‌ی اجتماع امریکایی. اما اگر مواد مخدر این تأثیر را دارد، به‌خاطر تجربه‌ورزی ادراکی است که این مواد به‌وجود می‌آورند، تجربه‌ای که می‌توان از طریق تمهیداتی کاملاً متفاوت به آن دست یافت. در واقعیت هنگامی که در موضع تحلیل جنبه‌ی فرمال تصویر ناطق در ذات خویش هستیم، تنها می‌توانیم مسئله‌ی بیان را طرح کنیم. با تبعیت از طرح کاستاندا درباره‌ی آئین تشرف به نتایج زیر می‌رسیم: قصد مواد مخدر توقف جهان است، رهاکردن ادراک از «انجام‌دادن»، یعنی جایگزین کردن ادراک‌های دیداری^۱ و شنیداری ناب به‌جای ادراک‌های حرکتی-حسانی؛ پدیدآوردن امکان دیدن وقفه‌ها و فاصله‌های مولکولی، حفره‌های درون صداها، شکل‌ها و حتی حفره‌های درون آب؛ اما، درعین حال، در این جهان متوقف‌شده، پدیدآوردن امکان عبور خطوط سرعت از این حفره‌های موجود در جهان.^(۲۳) این طرح حالت سوم تصویر است. تصویر گازی، ورای تصویر مایع و جامد: نیل به ادراکی دیگر که درعین حال عنصر ژنتیکی کل ادراک است. آگاهی دوربین خودش را به سطح معینی می‌رساند که دیگر فرمال یا مادی نیست، بلکه ژنتیکی و تفاضلی (differential) است. ما از یک تعریف واقعی به یک تعریف ژنتیکی ادراک رسیده‌ایم.

حماقت‌های باردو، ساخته‌ی لاندو^۲، از این لحاظ چکیده‌ای است از کل این فرایند، یعنی انتقال از حالت مایع به حالت گازی:

۱. اشاره به زرژ پی‌یر سورا، نقاش امپرسیونیست فرانسوی قرن نوزدهم، است. س.و.
 ۲. Georg Landow (۱۹۴۴-۲۰۱۱)؛ نقاش، نویسنده، عکاس و فیلمساز تجربی امریکایی. س.م.

فیلم با یک تصویر آغاز می‌شود. روی یک حلقه‌ی (loop) فیلم، تصویر زنی که با یک جلیقه‌ی نجات روی آب شناور است، زنی که در هر بار تکرار حلقه‌ی فیلم برایمان دست تکان می‌دهد. بعد از حدود ده دقیقه (البته نسخه‌ی کوتاه‌شده‌ای هم موجود است) همان حلقه‌ی فیلم درون دو دایره روی یک زمینه‌ی سیاه دوباره تکرار می‌شود. پس برای لحظه‌ای سه دایره ظاهر می‌شود. تصویر فیلم درون دایره‌ها آتش می‌گیرد و باعث پراکنده‌شدن گردهای جوشان نارنجی‌رنگ می‌شود. کل پرده با فوتوگرامی روی آتش پر می‌شود که با حرکتی آهسته در تصویری نیمه‌محو و دانه‌دانه فرومی‌پاشد. یک فوتوگرام دیگر هم می‌سوزد: کل پرده با سلولوئید گداخته به ارتعاش درمی‌آید. این تأثیر احتمالاً به‌خاطر مجموعه‌های متعدد فیلمبرداری‌های مجدد روی پرده بود؛ نتیجه اینکه خود پرده ظاهراً به تپیدن می‌افتد و می‌سوزد و از میان می‌رود. تنش حلقه‌ی ناسینک در سرتاسر این بخش ادامه می‌یابد، به‌نحوی که به‌نظر می‌رسد خود فیلم در آن می‌میرد. پس از مکثی طولانی، پرده به حباب‌های هوا در آب تقسیم می‌شود و از خلال میکروسکوپی با فیلترهای رنگی فیلمبرداری می‌شود، رنگی متفاوت برای هر سمت پرده. از طریق تغییر در فاصله‌ی کانونی، حباب‌ها شکلشان را از دست می‌دهند و در یکدیگر دیزالو می‌شود، و چهار فیلتر رنگی در هم ادغام می‌شوند. در پایان —چهل دقیقه پس از نخستین حلقه‌ی فیلم— پرده سیاه می‌شود.^(۲۴)

فصل ششم

تأثر- تصویر: چهره و نمای نزدیک

۱. دو قطب چهره: قدرت و کیفیت

تأثر-تصویر همان نمای نزدیک است و نمای نزدیک همان چهره... آیزنشتاین نشان داد که نمای نزدیک صرفاً یک نوع تصویر در میان تصاویر دیگر نیست، بلکه خوانشی تأثری (عاطفی) از کل فیلم ارائه می‌دهد. این تعریف درخصوص تأثر-تصویر هم مصداق دارد: یعنی هم نوعی تصویر است و هم جزء سازنده‌ی همه‌ی تصاویر. اما این تمام آن چیزی نیست که درباره‌ی تأثر-تصویر می‌توان گفت. نمای نزدیک به چه معنا مشابه تأثر-تصویر کامل است؟ و چرا چهره مشابه نمای نزدیک خواهد شد، آن هم به این خاطر که نمای نزدیک صرفاً تحقق نوعی بزرگ‌نمایی چهره، و البته بسیاری چیزهای دیگر، است؟ و چگونه می‌توانیم قطب‌هایی را استخراج کنیم که می‌توانند ما را در تجزیه و تحلیل تأثر-تصویر بر مبنای چهره‌ی بزرگ‌شده راهنمایی کنند؟

بگذارید از مثالی شروع کنیم که ارتباطی با چهره ندارد: ساعتی که در چندین نمای نزدیک به ما نشان داده می‌شود. چنین تصویری به‌راستی واجد دو قطب است. از یک سو این تصویر دارای عقربه‌هایی است که با حرکت‌های خرد یا دست‌کم حرکت‌های بالقوه حرکت می‌کند، حتی اگر این تصویر تنها یک‌بار، یا چندین بار با فواصل طولانی، به ما نشان داده شود: عقربه‌ها ضرورتاً جزئی از یک مجموعه‌ی درون‌گستر را تشکیل می‌دهند که یا نشانگر اوج گرفتن است...

یا به سمت لحظه‌ای بحرانی متمایل می‌شود و نوعی دل‌آشوبه را به دنبال دارد. از سوی دیگر، تصویر واجد یک چهره است، چهره‌ای که همچون یک سطح ساکن پذیرا، صفحه‌ی پذیرنده‌ی یک نوشته، و یا تعلیقی منفعل است: این تصویر نوعی وحدت بازتابنده (انعکاسی) و بازتابنده است.

تعریف برگسونی عاطفه (affect) مبتنی بر همین دو ویژگی است: نوعی تمایل حرکتی روی یک عصب حساس؛ به عبارت دیگر مجموعه‌ای از حرکت‌های خرد روی یک صفحه‌ی ساکن عصب. هنگامی که بخشی از بدن باید بخش اعظم تحرکش را فدا کند تا تکیه‌گاهی شود برای اندام‌های دریافت، آن‌گاه مشخصه‌ی اصلی این اندام‌ها چیزی نخواهد بود مگر گرایش‌هایی به حرکت یا حرکت‌های خردی که می‌توانند برای یک اندام واحد و خاص و یا از یک اندام به اندام دیگر جزئی از یک مجموعه‌ی درون‌گستر باشند. بدن متحرک حرکت برون‌گسترش را از دست می‌دهد و حرکت به حرکت بیان (expression) تبدیل می‌شود. این تلفیق وحدت منعکس‌کننده‌ی ساکن و حرکت بیانی درون‌گستر است که این تأثیر را به وجود می‌آورد. اما آیا این شبیه به چهره نیست؟ چهره درواقع همین اندام-حامل عصب‌هایی است که بخش اعظم تحرک فراگیر و سرتاسری‌اش را فدا کرده است و آزادانه همه‌ی انواع حرکت‌های موضعی را جمع یا بیان می‌کند که مابقی بدن معمولاً پنهان نگه می‌دارند. هر بار که ما این دو قطب را در چیزی کشف می‌کنیم (سطح انعکاسی و حرکت‌های خرد درون‌گستر) می‌توانیم بگوییم که می‌شود این چیز را به مثابه‌ی یک چهره [visage] قلمداد کرد: یعنی آن چیز «مصور» یا «صورت‌دار» [envisaged] شده است یا بهتر است بگوییم «چهره‌یافته» است [visagéifiée]، و درمقابل آن چیز به ما خیره می‌شود [dévisage]، به ما نگاه می‌کند... حتی اگر شباهتی به یک چهره نداشته باشد. بنابراین نمای نزدیک ساعت هم یک چهره است. همان‌طور که درمورد خود چهره نخواهیم گفت که نمای نزدیک مربوط به چهره است یا چهره را تابع نوعی برداشت از چهره می‌کند: هیچ نمای نزدیکی از چهره وجود ندارد، چراکه چهره فی‌نفسه نمای نزدیک است، نمای نزدیک به خودی خود چهره است، و هر دو آن‌ها عاطفه و تأثرند، یا به بیان دیگر تأثر-تصویرند.

در نقاشی، تکنیک پرتره ما را به این دو قطب چهره عادت داده است. گاهی اوقات نقاشی از طریق نوعی خط مدور که بینی، دهان، لبه‌ی پلک‌ها، و

حتی ریش و کلاه را ترسیم می‌کند، چهره را به مثابه‌ی نوعی پرهیب یا طرح کلی (outline) به‌چنگ می‌آورد؛ نوعی سطح چهره‌وارگی [visagéification]. اما گاهی اوقات، نقاشی از خلال خطوط و اجزای پراکنده‌ای عمل می‌کند که به‌صورت یک کل به‌نظر می‌آیند؛ خطوط شکسته و گسسته که در یک‌جا نشانگر تکان و لرزش، و در جای دیگر نشانگر درخشش یک نگاه‌اند، و محتوایی دارند که کمابیش از آن پرهیب کلی سر می‌پیچد: این‌ها ویژگی‌های چهره‌مندی [visagéité] اند.^۱ و تصادفی نیست که تأثیر حاصل از این دو، زاویه‌دید است که در برداشت‌های فلسفه و نقاشی نسبت به مفهوم شور (Passion) وجود دارد: آنچه دکارت و لوبرون^۲ 'اعجاب یا حیرت' می‌نامند، یعنی چیزی که نشانگر کمترین حرکت برای بیش‌ترین وحدت است، یعنی همان وحدت بازتابنده و بازتابته‌ی روی چهره؛ و آنچه میل نامیده می‌شود، که از تمناها یا تکانه‌های اندکی جدانشدنی است که یک مجموعه‌ی درون‌گستر بیان‌شده توسط چهره را می‌سازد. این که بسیاری «حیرت» را به‌این‌خاطر ریشه‌ی شور می‌دانند چون دقیقاً نقطه‌ی صفر حرکت است، درحالی که دیگران میل را در درجه‌ی اول اهمیت قرار می‌دهند، چرا که خود سکون مستلزم خنثی‌شدن متقابل حرکت‌های خرد متناظر است، چندان اهمیتی ندارد. به‌جای طرح موضوع ریشه‌ی اختصاصی شور باید به موضوع این دو قطب توجه کنیم، که گاهی یکی از آن‌ها بر دیگری فائق می‌آید و تقریباً همچون چیزی ناب و اصیل خود را می‌نمایاند، و گاه هر دو قطب در یک جهت یا آن جهت دیگر تلفیق می‌شوند.

دو پرسش هست که می‌توانیم، بسته به شرایط، از چهره سوال کنیم: به چه فکر می‌کنی؟ چه چیزی تو را ناراحت کرده، موضوع چیست، چه حس یا احساسی داری؟ گاهی اوقات که چهره به چیزی می‌اندیشد، روی یک شیء ثابت می‌ماند، و این همان حس تحیر است که واژه‌ی «بهت» واجد آن است. وقتی چهره به چیزی فکر می‌کند، مخصوصاً از طریق پرهیب و خطوط کلی پیرامونش، و وحدت بازتابنده‌ای که همه‌ی اجزاء را به‌سمت خود می‌کشاند،

۱. Le Brun؛ شارل لوبرون (۱۶۱۹-۱۶۹۰)، نقاش و نظریه‌پرداز هنر فرانسوی. لوئی چهاردهم او را بزرگ‌ترین هنرمند کل تاریخ فرانسه نامید. او تابلوهای عظیم با موضوعات تاریخی و مذهبی و درباری می‌کشید و در ضمن پرتره‌پردازی چهره‌دست بود. — م.

۲. admiration؛ شاخص‌ترین نوع شور (Passion) نزد دکارت، آن شور و شوقی که معطوف به سنجش مادی ابژه نمی‌شود. اعجاب یا حیرت صرفاً نمایانگر جنبه‌ی نامتعارف ابژه است، هیچ تحرکی در بدن ایجاد نمی‌کند، بلکه موجب تثبیت بی‌واسطه‌ی تأثیر ابژه بر مغز می‌شود. به‌تعبیری، بازیابی آن چیزی در خاطره است که پیش‌تر نسبت به آن غافل بوده‌ایم. — م.

اهمیتی بالاتر از همه می‌یابد. برعکس، گاهی اوقات چهره چیزی را احساس یا تجربه می‌کند و از خلال مجموعه‌ای درون‌گستر واجد ارزش می‌شوند که اجزایش متوالیاً تا زمانی که دچار غلیان احساسات‌اند از هم عبور می‌کنند و هر جزء در این فرایند برای لحظه‌ای استقلال می‌یابد. ما درباره‌ی این دو نوع نمای نزدیک پیش‌تر هم سخن گفته‌ایم. پیش‌تاز یکی از آن‌ها گریفیث است و دیگری آیزنشتاین. نماهای نزدیک گریفیث به‌این‌خاطر مشهورند که در آن‌ها همه‌چیز برای نمایش پرهیبی نرم و ناب از چهره‌ی زنانه سامان می‌یابد (مخصوصاً در شیوه‌ی آیریس^۱)؛ برای مثال، نمای نزدیک از زنی که در فیلم *اینوک آردن* [۱۹۱۱] دارد به شوهرش می‌اندیشد. اما در فیلم *خط‌مشی* عمومی آیزنشتاین، چهره‌ی جذاب کشیش دیزالو می‌شود و جایش را به نگاه فریبکارانه‌ای می‌دهد که با پشت‌گردن باریک و نرمه‌ی گوشتالود گوش او مرتبط است؛ چنانکه گویی خصیصه‌های چهره‌مندی از پرهیب می‌گریزند و گواهی‌اند بر کین‌توزی شخصیت کشیش.

نباید چنین نتیجه‌گیری کرد که قطب اول به احساسات مهرآمیز و قطب دوم به تمنیات شیطانی اختصاص دارند. در ادامه متذکر خواهیم شد که مثلاً دکارت چگونه تحقیر را نوع خاصی از «حیرت» می‌شمرد.^(۲) از یک‌سو شاهد کنش‌های بازتابنده‌ی عداوت و هراس‌ها و یأس‌های بازتابنده، به‌خصوص در زنان جوان فیلم‌های گریفیث و استروهایم، هستیم، و از سوی دیگر شاهد مجموعه‌ی درون‌گستر عشق یا محبت‌ایم. علاوه‌براین، هر جنبه‌ای حالات بسیار متفاوت چهره را یک‌جا گرد هم می‌آورد. بهت می‌تواند بر چهره‌ای سرد و بی‌احساس تأثیر گذارد که غرق در اندیشه‌ای شریرانه و مرموز است؛ اما همین بهت می‌تواند صاحب چهره‌ای کنجکاو یا کودکانه نیز باشد، چهره‌ای که حرکاتی کوچک به آن جان می‌بخشد (مثل فیلم *ملکه‌ی سرخ* [۱۹۳۵] استرنبرگ که بار دیگر یک دختر به همه‌ی اطراف و جهات نگاه می‌کند و هنگامی که وزیرمختار روس او را به گردش می‌برد از تماشای همه‌چیز شگفت‌زده می‌شود). جنبه‌ی دیگر هم به‌خاطر وابستگی‌اش به مجموعه‌ی موردنظر از تنوع کمتری برخوردار نیست.

بنابراین معیاری که این دو را از هم متمایز می‌کند در کجا باید جست؟ در واقع ما هر بار خودمان را مواجه با چهره‌ای درون‌گستر می‌یابیم، به‌نحوی

۱. Iris: بازوبسته‌شدن دایره‌وار و حلقوی تصویر. تکنیکی که در اوایل سینما بسیار رایج بود و گریفیث هم مبدع آن بود. — م.

که خصیصه‌ها از قید پرهیب رها می‌شوند، رفته‌رفته قائم‌به‌ذات می‌گردند و مجموعه‌های مستقلی را شکل می‌بخشند که به‌سمت یک مرز گرایش می‌یابند یا از یک آستانه عبور می‌کنند: مثل اوج گرفتن زنجیره‌ای از خشم، یا، آن‌گونه که آیزنشتاین می‌گوید، «نمودار رو به بالای عصبانیت» (ررمنار پوتمکین). به‌همین خاطر است که این جنبه‌ها به بهترین شکل ممکن توسط چهره‌های متوالی و همزمان تجسم می‌یابند، گرچه یک تک‌چهره هم می‌تواند کافی باشد، اگر اندام‌ها یا خطوط متفاوتش را پشت‌سرهم نشان دهد. اینجا مجموعه‌ی درون‌گستر کارکردش را آشکار می‌کند، یعنی همان گذر از یک کیفیت به کیفیت دیگر، تا در کیفیتی تازه آشکار شود. ایجاد یک کیفیت تازه، محقق کردن یک جهش کیفی، همان چیزی است که آیزنشتاین در نمای نزدیک دنبال آن است: از کشیش-مرد خدا به کشیش-استثمارکننده‌ی روستاییان؛ از خشم ملوانان به انفجار انقلابی؛ از سنگ به فریاد، آن‌گونه که در سه حالت مجسمه‌ی مرمرین شیر می‌بینم («و سنگ‌ها غریده‌اند»).

از سوی دیگر، مادامی که مختصات یک چهره تحت سلطه و نظارت یک اندیشه گردهم می‌آید -اندیشه‌ای که ثابت یا ترسناک، اما تغییرناپذیر و بدون صیوریت، یا به‌نحوی جاودانی است- ما در برابر چهره‌ای بازتابنده قرار داریم. با این وصف، در شکوفه‌های پژمرده‌ی گریفیث، دختری که شهید شده چهره‌ای مبهوت و خشک‌شده دارد، چهره‌ای که حتی به‌هنگام مرگ هم ظاهراً یک علامت سؤال و یک پرسش را منعکس می‌کند؛ درحالی که بر چهره‌ی عاشق چینی منگی تریاک و تأمل بوداگونه نقش می‌بندد. مسلماً این نمونه‌ی چهره‌ی بازتابنده از قطعیت کمتری نسبت به چهره‌ی دیگر برخوردار است، چراکه ارتباط میان چهره و آنچه دارد درباره‌اش فکر می‌کند غالباً رابطه‌ای اختیاری است. ما تنها از آنجا می‌توانیم بفهمیم که زن جوان در فیلم گریفیث دارد به همسرش فکر می‌کند که تصویر همسرش را بلافاصله پس از آن می‌بینیم: ما باید صرفاً صبر کنیم و به‌نظر می‌رسد که این پیوند صرفاً تداعی‌گرانه است. بنابراین مطمئن‌تر آن است که نظم را واژگون کنیم و با یک نمای نزدیک از شیء شروع کنیم، به‌خصوص شیئی که ما را نسبت به اندیشه‌ی قریب‌الوقوع چهره آگاه خواهد کرد. در فیلم جعبه‌ی پاندورا، ساخته‌ی پابست، نمای نزدیک چاقو ما را مهبای فکر وحشتناکی می‌کند که در سر جک درنده می‌گذرد (یا در فیلم قاتل در شماره‌ی ۲۱ زندگی می‌کند، ساخته‌ی آنری ژرژ کلوزو، مجموعه‌ی سه شیء در حال چرخش به

ما می‌فهماند که قهرمان زن دارد به عدد ۳ همچون کلیدی برای حل راز و معما فکر می‌کند). با این حال ما هنوز به ژرف‌ترین جنبه‌ی چهره‌ی بازتابنده نرسیده‌ایم. انعکاس روحی و ذهنی بی‌تردید فرایندی است که به کمک آن می‌توان به چیزی اندیشید. اما این فرایند به لحاظ سینماتوگرافیک با انعکاسی ریشه‌ای‌تر همراه می‌شود که بیانگر نوعی کیفیت ناب است، کیفیتی که در چندین چیز متفاوت مشترک است (شیزی که حامل آن است، بدنی که تابع آن است، ایده‌ای که آن را بازنمایی می‌کند، چهره‌ای که واجد این ایده است...). چهره‌های بازتابنده‌ی زنان جوان در فیلم‌های گریفیث می‌تواند بیانگر رنگ سفید باشد، و در عین حال بیانگر برفی که روی پلک‌ها نشسته است، سفیدی روحانی معصومیتی درونی، سفیدی محوشده‌ی تحقیری اخلاقی، و سفیدی گزنده و خصمانه‌ی کوه یخی که قهرمان زن روی آن سرگردان است (یتیمان توران). در فیلم زن عاشق، کن راسل توانست با کیفیت مشترک صورت‌های سنگی بازی کند، نوعی سردی درونی یا توده‌یخ‌های عظیم اندوه. خلاصه این که چهره‌ی بازتابنده صرفاً به اندیشیدن درباره‌ی چیزی قانع نیست. درست همان‌طور که چهره‌ی درون‌گستر بیانگر قدرتی ناب است — یعنی به واسطه‌ی مجموعه‌ای تعریف می‌شود که ما را از یک کیفیت به کیفیت دیگر می‌برد — چهره‌ی بازتابنده بیانگر کیفیتی ناب است، یعنی «چیزی» که در انواع متعدد اشیاء مختلف مشترک است. بنابراین می‌توانیم نموداری از این دو قطب تنظیم کنیم:

عصب حسی	گرایش حرکتی
صفحه‌ی گیرنده‌ی ثابت	حرکت‌های خرد بیان
چهره‌واره کردن پرهیب	خصوصیات چهره‌وارگی
وحدت انعکاسی	مجموعه‌ی درون‌گستر
بهت	میل
(حیرت، اعجاب)	(عشق، نفرت)
کیفیت	قدرت
بیان نوعی کیفیت که در چندین چیز متفاوت	بیان قدرتی که از یک کیفیت
مشترک است	به کیفیت دیگر حرکت می‌کند

۲. گریفیث و آیزنشتاین

جعبه‌ی پاندورا [۱۹۲۹] ساخته‌ی پابست، گستره‌ای را نشان می‌دهد که در یک سکانس نسبتاً کوتاه یک چهره از یک قطب به قطب دیگر می‌رود: نخست دو چهره، چهره‌ی جک و چهره‌ی لولو، آرام، خندان، رؤیایی و بهت‌زده‌اند.^(۳) سپس چهره‌ی جک، از بالای شانه‌ی لولو، چاقو را می‌بیند و وحشتی دم‌افزون آن را فرامی‌گیرد («ترس به طغیان هیجان تبدیل می‌شود... مردمک چشم جک باز و بازتر می‌شود... مرد از وحشت نفس نفس می‌زند»); سرانجام چهره‌ی جک آرام می‌شود، تقدیرش را می‌پذیرد و مرگ را همچون کیفیتی مشترک با نقاب قاتلش منعکس می‌کند؛ در دسترس بودن قربانی و ندای مقاومت‌ناپذیر آلت قتاله: تیغ چاقو می‌درخشد...^(۴)

این کاملاً درست است که در هر کارگردانی یکی از قطب‌ها غالب است. اما همواره به روش کاملاً پیچیده‌تر از آنی که در ابتدا گمان می‌بریم. آیزنشتاین در متنی مشهور می‌نویسد: «این کتری بود که شروع کرد...» (به گفته‌ی او، شما در اینجا عبارتی از دیکتور را بازخواهید شناخت، اما در عین حال یکی از نماهای نزدیک گریفیث هم تداعی می‌شود: کتری به ما نگاه می‌کند).^(۵) در این متن او تمایز میان خودش و گریفیث را از منظر نمای نزدیک یا تأثیرتصویر تجزیه و تحلیل می‌کند. او می‌گوید نمای نزدیک در کارهای گریفیث صرفاً سوژکتیو است، یعنی مرتبط با وضعیت ذهن و دید تماشاگر است، هم‌چنین نمای نزدیک جدا باقی می‌ماند و تنها نقش تداعی‌گرانه یا انتظاری دارد؛ در حالی که نماهای نزدیک در کارهای خودش ابژکتیو و دیالکتیکی‌اند، چراکه کیفیتی تازه خلق می‌کنند و جهشی کیفی را موجب می‌شوند. ما فوراً ثنویت چهره‌ی بازتابنده و چهره‌ی درون‌گستر را بازمی‌شناسیم. و این حقیقت دارد که گریفیث اولویت را به اولی می‌داد و آیزنشتاین به دومی. با وجود این، تحلیل آیزنشتاین زیادی عجولانه است، یا بهتر است بگوییم ناقص است، چراکه در کار او هم چهره‌های پرهیب‌گونه وجود دارد که از نقطه نظر اندیشه قوی‌اند: مثل چهره‌ی تزارینا آناستازیا، هنگامی که دچار دلشوره‌ی مرگ است، یا الکساندر نوسکی که نمونه‌ی عالی قهرمان فکور است. از همه مهم‌تر، در کار گریفیث هم مجموعه‌ی درون‌گستر حضور دارد: گاه در یک تک‌چهره، هنگامی که از یک حیرت کلی یا اعجاب آغاز می‌شود، عداوت یا ترس ایجاد می‌شود و مختصات متفاوتی به خود می‌گیرد (قلب‌های جهان، شکوفه‌های پژمرده); گاه حتی روی چندین چهره، هنگامی که نمای نزدیک تمام جنگجویان نبرد را

نقطه‌گذاری می‌کند (تولد یک ملت).

درست است که این چهره‌های متفاوت در فیلم‌های گریفیث بلافاصله پشت‌سرهم نمی‌آیند، اما جای نماهای نزدیک آن‌ها را متناوباً و براساس ساختاری دوتایی که گریفیث به آن علاقه‌مند است، نماهای دور می‌گیرد (عمومی-خصوصی، جمعی-فردی).^{۱۶} در این معنا، نوآوری آیزنشتاین نه ابداع چهره‌ی درون‌گستر بوده و نه حتی ساختن مجموعه‌ی درون‌گستر با چهره‌های متعدد و نماهای نزدیک متعدد، بلکه قصد او ایجاد مجموعه‌ی درون‌گستر پیوسته و فشرده‌ای بوده است که از همه‌ی ساختارهای دوتایی فراتر برود و از ثنویت جمعی و فردی نیز گذر کند. آن‌ها با وحدت‌بخشیدن میان یک انعکاس حجمی عظیم و عواطف خاص هر فرد، به واقعیتی تازه می‌رسند که می‌توان آن را «مشاع» نامید؛ خلاصه این که بیانگر وحدت قدرت و کیفیت‌اند.

به نظر می‌آید یک کارگردان همواره اولویت را به یکی از دو قطب می‌دهد — چهره‌ی بازتابنده یا چهره‌ی درون‌گستر — اما درعین حال به خودش امکان بازگشت به قطب دیگر را هم می‌دهد. در اینجا بد نیست تحت این عنوان جفت دیگری را بررسی کنیم، یعنی جفت اکسپرسیونیسم و انتزاع غنایی. البته اکسپرسیونیسم می‌تواند به‌اندازه‌ی هنر غنایی انتزاعی باشد، اما مسیر همواره یکی نیست. اکسپرسیونیسم اساساً بازی درون‌گستر نور با تیرگی و تاریکی است. تلفیقشان شبیه به قدرتی است که موجب می‌شود آدم‌ها درون حفره‌ی سیاهی سقوط یا به سمت نور صعود کنند. این تلفیق، مجموعه‌ای را برمی‌سازد، گاه در یک فرم متناوب پرتوها یا خطوط، گاه در فرم فشرده، بالارونده و پایین‌رونده‌ی تمام درجات سایه‌ای که ارزش و اهمیتی به‌اندازه‌ی رنگ‌ها دارد. چهره‌ی اکسپرسیونیستی مجموعه‌ی درون‌گستر را در هر دو فرمی متمرکز می‌کند که پرهیب‌اش را برهم می‌زند و آشفته می‌کند و آن را از تمامی مختصاتش محروم می‌کند. بدین ترتیب چهره به‌عنوان قطب اولیه‌ی اکسپرسیونیسم در حیات غیرارگانیک چیزها مشارکت می‌کند. چهره‌ای خط‌خطی و راه‌راه، گرفتار در یک تور ظریف، به جلوه‌ای همچون یک پرده‌کرکره، آتش، شاخ‌وبرگ، و پرتو خورشیدی دست می‌یابد که از خلال درختان می‌تابد. یک چهره‌ی مه‌آلود، دودگرفته و بخارآلود که روسری کمابیش ضخیمی روی آن را پوشانده است. مثل کله‌ی سیاه و چین‌خورده‌ی آتیلا در نیلون‌گن لانگ. اما در بیش‌ترین نقطه‌ی تمرکز یا در حد نهایی مجموعه می‌توانیم بگوییم که چهره خود را

تسلیم نور تقسیم‌ناپذیر یا کیفیت رنگ سفید و همچنین انعکاس تزلزل‌ناپذیر کریم‌هیلده (Kriemhilde)'' کرده است. این چهره پرهیبتش را از نو به دست می‌آورد و به قطب دیگر گذر می‌کند؛ همان حیات ذهن یا زندگی روحانی غیرروانشناختی. انعکاس‌های خام، که کل مجموعه‌ی طیف‌های مختلف سایه را همراهی می‌کنند، از نو با هم یکی می‌شوند، نوعی هاله‌ی نورانی پیرامون چهره ایجاد می‌کنند، چهره‌ای که درخشان، براق و فسفرسان (شب تاب) شده است، یا نوعی هستی نور. درخشش از درون سایه‌ها حاصل می‌شود؛ ما از تشدید به انعکاس گذر می‌کنیم. این فرایند می‌تواند شیطانی باشد، یعنی در شکل بی‌اندازه مالیخولیایی اهریمنی که ملال و یأس را در حلقه‌ای از شعله‌ها منعکس می‌کند، آنجا که زندگی غیرارگانیک چیزها در آتش می‌سوزد (اهریمن گولم و گنر یا فاوست مورتانو). اما می‌تواند فرایندی الوهی هم باشد، هنگامی که ذهن در خودش منعکس می‌شود، همچون گرچن که با والاترین شکل ایثار نجات می‌یابد و رستگار می‌شود^(۱)، برون‌مایه^(۲) یا عکسی که دائماً و پیوسته خود را برای نیل به زندگی درونی تابناک و سرشار از درخشش می‌سوزاند و از بین می‌برد (بازهم در مورتانو، شخصیت الن در *نوسفراتو* یا حتی ایندره در *طلوع*).

انتزاع غنایی در استرنبرگ مسیر کاملاً متفاوتی را طی می‌کند. استرنبرگ کمتر از اکسپرسیونیست‌های دیگر گوته‌ای نیست، اما او وجه دیگری از گوته را بازتاب می‌دهد، یعنی وجه دیگری از نظریه‌ی رنگ‌ها: نور دیگر نباید کاری با تاریکی داشته باشد، بلکه باید با شفافیت، روشنی یا سفیدی سروکار پیدا کند. ترجمه‌ی عنوان کتاب گوته در زبان فرانسه *خاطرات یک نمایشگر سایه‌ها* است، اما با عنوان *تفریح در یک رختشوی‌خانه‌ی چینی* مشهور است. همه چیز میان تاریکی و سفیدی رخ می‌دهد. این نبوغ استرنبرگ است که قاعده‌ی درخشان گوته را محقق کرده است: «میان شفافیت و ماتی سفید، شمار نامحدودی از درجات مختلف ابرناکی وجود دارد.... می‌توان سفید را به نحوی نامنتظره برق ماتی شفافیت ناب نامید»^(۳). این بدین خاطر

۱. همسر زیگفرید در افسانه‌ی نیبلونگن. — م.

۲. گرچن محبوب فاوست در تراژدی گوته و فیلم مورتانو است. فاوست به یاری شیطان او را فریفت، مادرش را کشت، و آبستنش کرد، و هنگامی که با اعتراض برادرش مواجه شد او را هم به قتل رساند. دادگاه گرچن را به خاطر فرزند نامشروع و مشارکت در قتل برادر به زندان افکند. فاوست کوشید تا او را از زندان خلاص کند، اما گرچن امتناع کرد. فاوست و شیطان از زندان گریختند، درحالی که ندایی از آسمان می‌گفت که گرچن باید نجات یابد و رستگار شود. — م.

۳. ectoplasm: سیتوپلاسم بیرونی، لایه‌ی بیرونی ژله‌مانند سلول. — م.

است که در نظر استرنبرگ، رنگ سفید اساساً رنگی است که بر فضایی متناظر با فضای نورانی حد می‌گذارد. و درون این فضا، نمای نزدیک چهره‌ای را وارد می‌کند که نور را منعکس می‌کند. بنابراین استرنبرگ از چهره‌ی بازتابنده یا کیفی آغاز می‌کند. در ملکه‌ی سرخ ما بیش از هر چیز چهره‌ی سفید مبهوت^(۸) دختر جوانی را می‌بینیم که پرهیب چهره‌اش را وارد فضای بسته‌ای می‌کند که با دیوار سفید و در سفیدی مشخص شده است که دختر بار دیگر آن را می‌بندد. اما بعداً، هنگام تولد پسرش، چهره‌ی زن جوان میان سفیدی یک پرده از جنس پارچه‌ی وال و سفیدی بالش و ملحفه‌ای گرفتار می‌شود که روی آن در حال استراحت است. تا این که ما تصویر حیرت‌انگیزی را می‌بینیم که گویی ویدئویی است، جایی که چهره دیگر چیزی به جز پوسته‌ای هندسی از پارچه‌ی وال نیست. در عوض حدود مرز خود فضای سفید مشخص می‌شود، و با پوشش یا نوری تشدید می‌شود که روی آن انداخته شده و به آن حجم، یا به تعبیر دقیق‌تر رایج در اقیانوس‌شناسی (و همچنین نقاشی) عمقی سطحی، داده است. استرنبرگ پارچه‌های نخی، ململی، توری و دانتل را به خوبی می‌شناسد: او از این پارچه‌ها همه‌ی منابع و ذخایر سفید روی سفید را استخراج می‌کند، وضعیتی که چهره درون آن نور را منعکس می‌کند. کلود اولیه در تحلیل سرگذشت *آنا‌تاهان* نشان داده است که این تقلیل فضا از طریق انتزاع، این فشردن مکان از طریق تصنع که معرف طرز و نحوه‌ی این کار است، ما را با حذف کل جهان به یک چهره‌ی زنانه هدایت می‌کند.^(۹) میان سفیدی پوشش و سفیدی پس‌زمینه، چهره‌ی خودش را همچون یک ماهی عرضه می‌کند و با یک فوکوس ملایم پرهیبش را از دست می‌دهد و به نمایی تار و مبهم تبدیل می‌شود، بی‌آن که چیزی از قدرت بازتابنده‌اش را از دست بدهد. مثل آثار فرانک بورزیجی، دیگر فیلمساز سبک انتزاعی غنایی، وارد فضاهایی آکواریومی می‌شویم. بنابراین در کارهای استرنبرگ تورها و پرده‌هایی از جنس پارچه‌ی وال از روبنده‌ها و تورهای اکسپرسیونیستی متمایزند — همان گونه که تصویرهای نیمه‌محو استرنبرگ از سایه‌روشن‌های اکسپرسیونیستی متمایز است.

دیگر نزاعی میان نور و تاریکی وجود ندارد، بلکه شاهد مغالطه‌ی نور با سفیدی هستیم؛ این همان آنتی‌اکسپرسیونیسم استرنبرگ است. نباید چنین

۱. *chiaroscuro*: اسلوب سایه‌روشن کاری در نقاشی. نمونه‌ی عالی این اسلوب را می‌توان در شاهکارهای کاراواجو مشاهده کرد. — و.

نتیجه گرفت که استرنبرگ خود را محدود به کیفیت ناب و جنبه‌ی بازتابنده‌ی آن می‌کند. و این که او از قدرت‌ها یا درون‌گستری [حدت و شدت درونی] ناآگاه است. اولیه به وضوح نشان می‌دهد که هرچقدر فضای سفید محدودتر و کمتر باشد، نسبت به بالقوگی‌های بیرون از خودش گشوده‌تر و ناپایدارتر است. به تعبیری که در *ثrust شانگهای* [۱۹۴۱] بیان می‌شود، «هر چیزی می‌تواند در هر لحظه رخ دهد.» هر چیز ممکن است... یک چاقو تور را پاره می‌کند؛ یک آهن گداخته در روبنده سوراخی ایجاد می‌کند؛ یک دشنه دیوار کاغذی را پاره می‌کند. جهان بسته با اتکا به پرتوهای نور، آدم‌ها و اشیایی که در یک مجموعه‌ی درون‌گستر نفوذ می‌کنند از میان آن عبور می‌کند. عاطفه (affect) از این دو عنصر تشکیل شده است: قابلیت ثابت و استوار یک فضای سفید، و همچنین بالقوه کردن 'شدید' آن چیزی که قرار است در آنجا رخ دهد. قطعاً نمی‌توانیم بگوییم که استرنبرگ از سایه‌ها و مجموعه‌ی طیف‌های آن‌ها تا خود تاریکی غافل است. او صرفاً از قطب دیگر شروع می‌کند، یا از انعکاس ناب. از همان شروع فیلمسازی‌اش، یعنی *باراندازهای نیویورک*، بخارهای دود تیرگی‌هایی سفیدرنگ‌اند که سایه‌هایشان تنها پیامد آنند. بنابراین از همان آغاز استرنبرگ به ایده‌ی مورد نظرش دست می‌یابد. بعدها حتی در فیلم *ماکائو*، جایی که روبنده‌ها، تورها و حتی زن چینی از میان سایه می‌گذرند، فضا همچنان با جامه‌های سفید دو قهرمان فیلم تعین می‌یابد و تقسیم می‌شود. نکته این است که برای استرنبرگ تاریکی فی‌نفسه وجود ندارد؛ تاریکی صرفاً مشخص‌کننده‌ی مکانی است که نور در آن خاموش می‌شود. و سایه نوعی تلفیق نیست، بلکه صرفاً یک نتیجه است، یک پیامد — پیامدی که نمی‌تواند از مقدماتش جدا شود. این مقدمات چه هستند؟ همان فضای سفید، نیمه‌مات و شفاف است که پیش‌تر آن را تعریف کرده‌ایم. چنین فضایی قدرت منعکس کردن نور را در خود نگاه می‌دارد، اما در عین حال با تغییر جهت دادن پرتوهای نوری که از آن می‌گذرد، قدرت دیگری را هم به دست می‌آورد که به انکسار نور تعلق دارد. بنابراین چهره‌ای که در این فضا باقی می‌ماند جزئی از نور را منعکس می‌کند، اما بخش دیگری از آن را هم منکسر می‌کند. چهره از بازتابنده بودن به درون‌گستر بودن تبدیل می‌شود. در اینجا با چیزی منحصر به فرد در تاریخ نمای نزدیک مواجه‌ایم. تا هنگامی که چهره به جهتی متفاوت با جهت دوربین نگاه می‌کند، نمای نزدیک کلاسیک

1. potentialization

متضمن انعکاسی جزئی است، و بنابراین تماشاگر را وامی‌دارد تا به سطح پرده بازگردد. ما همچنین مولد بسیار درخشانی از «نگاه‌های به دوربین» سراغ داریم، مثل آنچه در فیلم تابستانی با مونیکا دیده‌ایم که انعکاسی کامل را تثبیت می‌کند و نمای نزدیک را واجد فاصله‌ای مناسب با آن می‌کند. اما به نظر می‌رسد استرنبرگ به لطف محیط سفید یا ماتی که می‌ساخت، در تشدید انعکاس جزئی یک انکسار نور فیلمسازی منحصر به فرد است. پروست از روبنده‌های سفیدی سخن می‌گفت که قرار گرفتشان روی صورت پرتو نور اسیر و محبوس‌ی را که از میان آن‌ها می‌گذرد با شکوه و جلال بیش‌تری منکسر می‌کند. در همان حال که پرتوهای نورانی نشانگر انحراف و تغییر جهت در فضا هستند، چهره — یعنی تأثر-تصویر — جایش عوض می‌شود، در عمقی سطحی ظاهر می‌شود، در کناره‌ها تاریک می‌شود، و وارد مجموعه‌ی درون‌گستری می‌شود که یا متکی بر پیکره‌ای است که به درون این کناره‌ی تاریک می‌سُرد، یا کناره‌ی تاریک به سمت پیکره‌ی روشن می‌سُرد. نماهای نزدیک قطار سریع‌السیر شانگهای مجموعه‌ی فوق‌العاده‌ای از نوسانات در کناره‌ها هستند. از منظر سینمای پیش از ورود رنگ، این فیلم نقطه‌ی مقابل اکسپرسیونیسم است. به جای نوری که با گردآوری رنگ قرمز و استخراج درخشش، از درجات مختلف سایه حاصل می‌شود، نوری را داریم که درجاتی از سایه‌ی آبی‌رنگ را خلق می‌کند و درخشش را درون سایه قرار می‌دهد (در ژست شانگهای، سایه‌ها بر محل چشم‌ها در صورت اثر می‌گذارند).^(۱۱) استرنبرگ قادر است تأثیراتی مشابه با تأثیرات اکسپرسیونیسم پدید آورد، مثل آنچه در فرشته‌ی آبی می‌بینیم، اما او این کار را از طریق شبیه‌سازی انجام می‌دهد، با تمهیداتی کاملاً متفاوت، تا آن حد که انکسار نور بیش‌تر به شکلی از امپرسیونیسم نزدیک است، یعنی جایی که سایه همواره یک پیامد است. این صرفاً نوعی هجو اکسپرسیونیسم نیست، بلکه بیش‌تر شکلی از رقابت و هم‌وردی است، یعنی خلق تأثیراتی مشابه از طریق اصول متفاوت.

۳. عاطفه به‌مثابه‌ی ذات

ما دو قطب عاطفه را دیده‌ایم — قدرت و کیفیت — و این که چگونه براساس موردی خاص چهره ناگزیر از یک قطب به قطب دیگر گذر می‌کند. از این جنبه آنچه یکپارچگی نمای نزدیک را به‌خطر می‌اندازد این ایده است که

نمای نزدیک ابژه‌ای ناقص و محدود را عرضه می‌کند که از یک مجموعه جدا شده است که جزئی از آن را شکل می‌دهد. روانکاوی و زبانشناسی هر دو از این دیدگاه نصیبی می‌برند، یکی بدین خاطر که باور دارد در آن ابژه‌ی جدا افتاده ساختار ناخودآگاه (اختگی) را باز یافته، و دیگری بدین خاطر که در آن روال بر سازنده‌ی زبان را باز یافته است (مجاز جزء به کل). هنگامی که منتقدان ایده‌ی این ابژه‌ی ناقص را می‌پذیرند، در نمای نزدیک نشانه‌ی نوعی قطعه‌قطعه‌سازی یا یک برش (cut) را می‌یابند، برخی با گفتن این که نمای نزدیک باید با پیوستگی فیلم در هماهنگی و سازگاری باشد، و برخی با گفتن این که نمای نزدیک، برعکس، نوعی ناپیوستگی بنیادین درون فیلم را نمایش می‌دهد. اما در واقع، نمای نزدیک، یا نمای نزدیک چهره، هیچ ارتباطی با یک ابژه‌ی جزء ندارد (مگر در یک مورد که بعداً خواهیم دید). همان‌طور که بلا بالا با دقت تمام نشان داده است، نمای نزدیک ابژه‌اش را از مجموعه‌ای جدا نمی‌کند که آن ابژه جزئی از آن را شکل خواهد بخشید، مجموعه‌ای که ابژه جزئی از آن خواهد بود، بلکه برعکس، نمای نزدیک ابژه را از تمامی مختصات مکانی-زمانی متزع می‌کند، یعنی نمای نزدیک ابژه را به حالت ذات یا وجودی خود بنیاد (Entity) بر می‌کشد. نمای نزدیک نوعی بزرگ‌نمایی نیست، و اگر نمای نزدیک حاکی از تغییر بُعد باشد، این قسمی تغییر مطلق است، نوعی جهش حرکت که از انتقال بودن دست می‌کشد تا تبدیل به بیان شود:

یک چهره‌ی جدا افتاده کلی را بیان می‌کند که فی‌نفسه واضح و روشن است. نباید با اندیشه چیزی به آن بیفزاییم، همچنین نباید چیزی از زمان یا مکان را به آن بیفزاییم. هنگامی که چهره‌ای که ما در میانه‌ی یک جمعیت دیده‌ایم از محیط اطرافش جدا می‌شود، برجسته می‌شود، توگویی ما ناگهان با آن مواجه می‌شویم. یا بیش‌تر، اگر آن چهره را پیش از آن در اتاقی بزرگ دیده‌ایم، دیگر هنگامی که چهره را در نمای نزدیک به دقت بررسی می‌کنیم، به آن اتاق فکر نمی‌کنیم، چرا که بیان یک چهره و معنای این بیان پیوندی با فضا ندارد. هنگامی که با یک چهره‌ی جدا شده مواجه می‌شویم، فضا را ادراک نمی‌کنیم. احساس ما نسبت به فضا از بین می‌رود. بُعدی متعلق به نظمی دیگر به روی ما گشوده می‌شود.^(۱۱)

اپستاین هم هنگامی که این جمله را می‌گفت همین نظر را داشت: «به محض

آن‌که چهره‌ی یک آدم بزدل در حال فرار را در نمای نزدیک می‌بینیم، درواقع بزدلی درون او را می‌بینیم، احساس او را به‌صورت یک «شیء» یا نوعی ذات نظاره می‌کنیم.»^{۱۱۰} اگر حقیقت داشته باشد که تصویر سینماتوگرافیک همواره قلمروزدایی می‌شود، بنابراین نوعی قلمروزدایی خیلی خاص وجود دارد که مختص تأثر-تصویر است. هنگامی که آیزنشتاین دیگران را نقد می‌کرد -گریفیث یا داورنکو- آن‌ها را به‌خاطر ناکامی گه‌گاهشان در نماهای نزدیک سرزنش می‌کرد، چراکه آن‌ها به نماهای نزدیکشان این اجازه را دادند که معنای ضمنی مختصات فضا-زمانی یک مکان و یک لحظه باشند، بی‌آن‌که به آن چیزی دست یابند که خود آیزنشتاین «پاته‌تیک» می‌نامید، یعنی همان کیفیتی که یک عنصر در حالت وجد (جذبه) یا عاطفه درک می‌شود.

نکته‌ی عجیب این است که بالاژ آن خصوصیتی را در نماهای نزدیک دیگر انکار می‌کند که برای چهره پذیرفته است: یک دست، بخشی از بدن یا شینی که ناگزیر در فضا خواهد بود، و بنابراین صرفاً همچون ابژه‌های جزئی به نمای نزدیک تبدیل خواهد شد. این نگاه بالاژ از تشخیص دو مطلب بازمی‌ماند: یکی، ثبات نمای نزدیک در همه‌ی جلوه‌های گوناگونش و دوم، توانایی هر ابژه از منظر بیان. نخست آن‌که تنوع عظیمی از نماهای نزدیک وجود دارد: گاه پرهیب چهره، گاه جزئی از چهره؛ گاه یک تک‌چهره و گاه چندین چهره؛ گاه چهره‌هایی به‌دنبال هم می‌آیند و گاه چهره‌هایی همزمان نشان داده می‌شوند. نماهای نزدیک، خصوصاً در تکنیک عمق میدان، می‌توانند پس‌زمینه را هم شامل شوند. اما در همه‌ی این موارد نمای نزدیک از قدرت یکسانی برای خلاص کردن تصویر از مختصات مکانی-زمانی برخوردار است تا بدین ترتیب موجب برانگیخته شدن عاطفه به‌مثابه‌ی امری بیان شده شود. حتی مکان که در پس‌زمینه حاضر است، مختصاتش را از دست می‌دهد و به «فضای هرچوره» تبدیل می‌شود (که ایراد آیزنشتاین را رفع می‌کند). یک جزء از چهره‌وارگی [visagēitē] به‌اندازه‌ی یک چهره‌ی کامل و یک نمای نزدیک کامل است. یک جزء چهره صرفاً قطب دیگری از چهره است، و درون‌گستری بیان‌شده توسط یک جزء به‌اندازه‌ی کیفیت بیان‌شده توسط چهره اهمیت دارد. بنابراین هیچ دلیل و زمینه‌ای برای تفکیک قائل شدن میان نماهای نزدیک، نماهای بسیار نزدیک یا «اینسرت» که تنها جزئی از یک چهره را نشان خواهد داد، وجود ندارد. در موارد بسیار نیز تمایز دیگری میان نماهای نزدیک متوسط، نماهای دونفره و نماهای نزدیک هم وجود ندارد. و چرا بخشی از بدن مثل

چانه، قفسه‌ی سینه و شکم جزئی‌ترند، به عبارتی بیش‌تر مکانی-زمانی و کمتر بیان‌گرند تا یک جزء درون‌گستر چهره‌وارگی یا یک چهره‌ی کامل بازتابنده. مثلاً می‌توانیم به گروه کولاک‌های چاق در خط مشی عمومی آیزنشتاین اشاره کنیم. چرا بیان دردسترس چهره‌ها نیست؟ همواره عاطفه‌ی چیزها هم وجود دارد: «لبه»، «تیغه» یا دقیق‌تر بگوییم، «نقطه»ی چاقوی جک درنده به‌اندازه‌ی ترسی که بر اجزای صورتش حاکم شده و رضای از سر تسلیمی که کل چهره‌اش را دربرمی‌گیرد نوعی عاطفه است. رواقیون نشان دادند که خود چیزها رخدادهایی مثالی‌اند که دقیقاً با خواص، کنش‌ها و واکنش‌هایشان منطبق نیستند، مثل لبه‌ی یک چاقو....

عاطفه نوعی ذات یا وجود خودبنیاد است، یعنی قدرت یا کیفیت است. چیزی است بیان‌شده: عاطفه مستقل از چیزی که آن را بیان می‌کند هستی ندارد، گرچه کاملاً از آن متمایز است. چیزی که آن را بیان می‌کند یک چهره است، یا چیزی است معادل چهره (ابژه‌ای چهره‌یافته) یا آن‌طور که بعداً خواهیم دید حتی یک گزاره (proposition). ما مجموعه‌ی امر بیان‌شده و بیان آن را، یعنی مجموعه‌ی عاطفه و چهره‌ی آن را، «شمایل» (icon) می‌نامیم. بنابراین شمایل‌هایی از اجزای چهره و شمایل‌هایی از پرهیب چهره وجود دارد، یا بهتر است بگوییم که هر شمایل واجد این دو قطب است؛ نشانه‌ی ترکیب‌بندی دوقطبی تأثر-تصویر است. تأثر-تصویر قدرت یا کیفیتی است که همچون امور بیان‌شده به‌خاطر خودشان موردتوجه قرار می‌گیرند. واضح است که قدرت‌ها و کیفیت‌ها به‌شیوه‌ای کاملاً متفاوت نیز می‌توانند وجود داشته باشند؛ یعنی آن‌گونه که در حالات چیزها تحقق و تجسم می‌یابند. یک حالت از چیزها شامل نوعی فضا-زمان معین، نوعی مختصات مکانی-زمانی، ابژه‌ها و آدم‌ها، پیوندهای واقعی میان همه‌ی این داده‌هاست. در حالتی از چیزها که این آدم‌ها، ابژه‌ها، پیوندهای واقعی و... را محقق می‌کند، کیفیت به «خاصه»ی (quale) یک ابژه تبدیل می‌شود، قدرت به کنش یا شور، عاطفه به احساس هیجان، شور و حتی تکانه در یک شخص، و سرانجام چهره به شخصیت (character) یا نقاب شخصی تبدیل می‌شود (تنها از این زاویه‌دید است که بیان‌های کاذب هم می‌توانند وجود داشته باشند). اما حالا دیگر در قلمرو تأثر-تصویر قرار نداریم، بلکه وارد قلمرو کنش-تصویر شده‌ایم. تأثر-تصویر از مختصات مکانی-زمانی منتزع می‌شود که آن را به حالتی از چیزها پیوند خواهد زد، و چهره را از شخص

منتزع می کند که در آن حالت چیزها به شخص تعلق دارد. سی. اس. پرس، که پیش تر اهمیتش را در امر طبقه بندی تصاویر و نشانه ها خاطر نشان کردیم، میان دو نوع تصویر تمایز می گذارد که او آن ها را وضع اول^۱ و وضع دوم می نامد. "وضع دوم در جایی وجود دارد که فی نفسه دو چیز وجود داشته باشد: آنچه حاصل نسبت یک چیز با چیز دوم است. هر چه که فقط به میانجی یک جدال و در یک جدال می تواند از طریق مخالف و متضاد بودن وجود داشته باشد، به وضع دوم تعلق دارد؛ مثل اعمال نیرو-مقاومت، کنش-واکنش، تحریک-پاسخ، موقعیت-رفتار، فرد-محیط... وضع دوم به مقوله ی امر واقعی تعلق دارد، به مقوله ی امر بالفعل، حاضر یا فردیت یافته. و نخستین پیکره ی وضع دوم پیکره ای است که در آن قدرت-کیفیت ها به «نیروها» تبدیل می شوند، یعنی در حالت های خاص چیزها، فضا-زمان های معین، محیط جغرافیایی و تاریخی، عامل های جمعی و اشتراکی یا افراد آدمی تحقق می یابد. اینجا است که کنش-تصویر زاده می شود و پرورش می یابد. اما این تلفیق های انضمامی چقدر ممکن است دقیق باشند. وضع نخست به مقوله ای کاملاً متفاوت تعلق دارد که به نوع دیگری از تصویر یا نشانه های دیگر اشاره می کند. پرس این واقعیت را پنهان نمی کند که تعریف وضع نخست دشوار است، چرا که به جای درک و فهم آن باید احساسش کرد: وضع نخست درباره ی چیزی است که در تجربه نو است، آنچه تازه و ناپایدار و با این همه ابدی است. پرس مثال های بسیار عجیبی ارائه می کند، اما همه ی

۱. وضع اول (firstness)، وضع دوم (secondness) و وضع سوم (thirdness) مهم ترین طبقه بندی نظام نشانه شناسی پرس را، که متأثر از نظام مقولات کانت است، تشکیل می دهد. وضع اول، که شاید دشوارترین مفهوم نظام مقولات پرس باشد، به برداشت و تصویری از وجود هستی مستقل از هر چیز دیگر اشاره دارد. نوعی بالقوه گی یا احتمال است که ممکن است تحقق یابد؛ مثل رنگ سرخ که پیش از آن که هر چیز قرمزی در دنیا وجود داشته باشد از پیش موجود بوده است. رنگ سرخ فی نفسه چیزی است ایجابی. بنابراین وضع اول را می توان همچون احساسی خام، انی و تجزیه و تحلیل نشده تعریف کرد؛ مثل احساس یک درد، یا شوک الکتریکی. وضع دوم اما مفهوم و برداشتی از هستی در پیوند با چیزی دیگر، یا در واکنش به چیز دیگر، است. در واقع در غیر دنیای غیریت است. وضع دوم، برخلاف وضع اول، نوعی فعلیت است و چگونگی تجربه ی واقعیت پیرامونمان را تشکیل می دهد؛ مثل زمانی که چیزی را کشف می کنیم، یا تصمیمی می گیریم که همواره مبتنی بر تجربه ای در گذشته است. بنابراین تمامی معارف جهان و زندگی بشری ثانوی هستند، یعنی وضع دوم اند. اما وضع سوم، نوعی برداشت از وساطت است، هنگامی که وضع اول و وضع دوم وارد رابطه ای با یکدیگر می شوند. وضع سوم تجسم پیوستگی است. تمام اندیشه های روشنفکر نوعی وضع سوم است، چرا که موجب ایجاد نظم و قاعده مندی از درون آشفتگی و تضاد می شود. وضع سوم قریب الوقوع و منسوب به آینده است و به ما اجازه می دهد آینده را پیش بینی کنیم و براساس آن عمل کنیم. پرس در ادامه کاربرد این مقولات را در عرصه های مختلف نشان می دهد. مثلاً در عرصه ی منطق، وضع اول فرضیه است، وضع دوم همان استدلال و قیاس است، و وضع سوم استقرا است. در متافیزیک، به ترتیب روح، ماده و تکامل-م.

آن‌ها به این تعریف ختم می‌شود: اینجا کیفیات یا قدرت‌هایی هستند که تنها به‌خاطر خودشان مورد توجه و ارزیابی قرار می‌گیرند، بی‌آن‌که لازم باشد به چیز دیگری ارجاع داده شوند، مستقل از هر پرسشی درباره‌ی تحقق‌یافتنشان. وضع اول چیزی است که به‌خاطر خودش و برای خودش [فی‌نفسه] وجود دارد. برای مثال یک «سرخ» نوعی وضع اول است که همانقدر در گزاره‌ی «این سرخ نیست» حاضر است که در گزاره‌ی «این سرخ است». به‌تعبیری نوعی آگاهی آنی و بی‌واسطه است، آگاهی‌ای که با آگاهی واقعی‌ای بیان می‌شود که خودش هیچ‌گاه آنی و بی‌واسطه نیست. نوعی احساس نیست، یا حتی نوعی حس یا ایده، بلکه کیفیت یک حس، ایده یا احساس ممکن است. بنابراین وضع اول به مقوله‌ی امر ممکن تعلق دارد: وضع اول به امر ممکن انسجامی درخور آن می‌بخشد، و امر ممکن را بدون فعلیت‌دادن به آن بیان می‌کند و در همان حال آن را به حالت یا وجهی (mode) کامل بدل می‌سازد. این دقیقاً همان تأثر-تصویر است: تأثر-تصویر همان کیفیت یا قدرت است، ظرفیت یا امکانی است که هنگامی که بیان می‌شود تنها به‌خاطر خودش مورد توجه قرار می‌گیرد [به چیز دیگری اشاره نمی‌کند یا ارجاع نمی‌دهد]. بنابراین نشانه‌ی متناظر تأثر-تصویر نه فعلیت‌یافتن، بلکه بیان است. من دوبران^۱ از تأثرات ناب سخن گفته بود، تأثراتی غیرقابل مکان‌یابی، چراکه هیچ پیوندی با فضای معین ندارد، و تنها در شکل نوعی «وجود دارد» حاضر است... چراکه هیچ پیوندی با یک من [moi] ندارد (مثل دردهای یک فرد نیمه‌فلج، تصاویر سیال خواب‌رفتن، تصاویر جنون).^(۱۵) عاطفه غیرشخصی است و از حالات واجد فردیت و تشخیص چیزها متمایز است: با این‌همه تکین است و می‌تواند جزئی از ترکیبات تکین با هیجانات دیگر شود. عاطفه تقسیم‌ناپذیر و فاقد بخش [=بسیط] است؛ اما ترکیبات تکینی که آن عاطفه با عواطف دیگر تشکیل می‌دهد در عوض نوعی کیفیت تقسیم‌ناپذیر را شکل می‌دهد، که تنها از طریق تغییر کیفی تقسیم خواهد شد («مشاع»). عاطفه از کل فضا-زمان معین مستقل است، اما با وجود این، در تاریخی خلق می‌شود که آن را همچون امر بیان‌شده و بیان یک فضا یا یک زمان تولید می‌کند؛ بیان یک دوره یا یک محیط اجتماعی (به‌همین خاطر است که عاطفه «تازه» است و عواطف تازه بی‌وقفه، خاصه توسط اثر هنری، خلق می‌شوند).^(۱۶)

۱. Maine de Biran (۱۷۶۶-۱۸۲۴)؛ فیلسوف فرانسوی. او در مراحل مختلف زندگی به مکاتب گوناگون فکری گرایش یافت. ابتدا همانند کندیاک و جان لاک قائل به اصالت حس بود، سپس به جرگه‌ی هواداران اصالت عقل پیوست و سرانجام تنوسوفیستی عارف مسلک شد. -و.

خلاصه این که عاطفه‌ها یا کیفیت-قدرت‌ها را می‌توان از دو طریق به چنگ آورد: یا آن گونه که در یک حالت چیزها فعلیت می‌یابند، یا آن گونه که توسط یک چهره بیان می‌شوند، یا حتی مترادف چهره یا یک «گزاره». این وضع دوم و وضع اول پرس است. هر مجموعه‌ای از تصاویر از وضع اول، وضع دوم و بسیاری چیزهای دیگر تشکیل شده است، اما تأثیر-تصویر، به معنای دقیق کلمه، تنها به وضع اول اشاره می‌کند.

این برداشتی شبح گونه از عاطفه است که خطرات خودش را هم دارد: «و هنگامی که او در سمت دیگر پل بود، اشباح به دیدارش رفتند...» معمولاً برای چهره سه نقش متمایز قائل شده‌اند: فردیت-بخش (هر فرد را متمایز یا واجد شخصیت می‌کند)؛ اجتماعی کننده (بیانگر نقش اجتماعی است)؛ نسبتی یا ارتباطی (نه تنها ضامن ارتباط میان دو انسان، بلکه حتی ارتباط یک انسان است، یعنی همان توافق میان شخصیت او و نقشش). چهره در سینما هم، مثل جاهای دیگر، این سه جنبه را به شکل مؤثر عرضه می‌کند، اما در نمای نزدیک همه‌ی این جنبه‌ها را از دست می‌دهد. برگمان بی تردید کارگردانی است که بیش‌ترین تأکید را روی نسبت بنیادینی گذاشته است که سینما، چهره و نمای نزدیک را با هم متحد می‌کند. «کار ما با چهره‌ی انسانی شروع می‌شود... امکان نزدیک شدن به چهره‌ی انسان ابتکار اصلی و کیفیت متمایز و شاخص سینماست».^(۷) یک شخصیت کارش را رها کرده است، نقش اجتماعی‌اش را ترک کرده و دیگر قادر نیست یا دیگر نمی‌خواهد ارتباط برقرار کند؛ گرفتار نوعی خاموشی و سکوت مطلق شده است؛ او حتی فردیت یافتگی‌اش را از دست می‌دهد، به نقطه‌ای می‌رسد که دارای شباهتی غریب با دیگران می‌شود، شباهتی به واسطه‌ی غیبت یا قصور (عدم حضور). البته این نقش‌هایی که چهره بر گرده دارد حالتی از چیزها را مسلم فرض می‌کند که در آن آدم‌ها چیزی را ادراک می‌کنند و دست به عمل می‌زنند. تأثیر-تصویر این نقش‌های چهره را محو و ناپدید می‌کند؛ وضعیتی که ما را به یاد یکی از فیلمنامه‌های برگمان می‌اندازد.

نمای نزدیکی از چهره وجود ندارد. نمای نزدیک همان چهره است، اما چهره‌ای که نقش سه گانه‌اش را ویران کرده باشد — برهنگی یک چهره به مراتب عظیم‌تر از برهنگی بدن است، ناانسانیتی بسیار بزرگ‌تر از آنچه در حیوانات وجود دارد. بوسه از پیش بر وحدت کامل و منسجم چهره گواهی می‌دهد، و در آن حرکت‌های خردی را القا می‌کند که مابقی بدن پنهانشان

می‌کند. اما مهم‌تر آن‌که نمای نزدیک چهره را به شبیح و کتاب اشباح تبدیل می‌کند. چهره خون‌آشام است و نامه‌ها خفاشان او، وسیله‌ی بیان او. در نور زمستانی، «درحالی‌که کشیش نامه را می‌خواند، زن در پیش‌زمینه جملاتی را ادا می‌کند بی‌آن‌که آن‌ها را بنویسد»؛ در سونات پاییزی، «متن نامه میان زن که آن را می‌نویسد، همسرش که قرار است از آن مطلع شود، و گیرنده‌ای که هنوز آن را دریافت نکرده است تقسیم می‌شود».^(۱۸) چهره‌ها به هم نزدیک می‌شوند، خاطرات یکدیگر را از هم قرض می‌گیرند و آن‌ها را با هم عوضی می‌گیرند. در فیلمی مثل پرسونا، بیهوده است که از خود پرسیم آیا این دو زن شخصیت‌هایی هستند که پیش‌تر شبیه یکدیگر بوده‌اند، یا کم‌کم دارند شبیه یکدیگر می‌شوند، یا برعکس یک زن است که به دو زن تقسیم شده است. موضوع چیز دیگری است. نمای نزدیک چهره را صرفاً به مناطقی رانده که در آن اصل فردیت یافتن دیگر حفظ نمی‌شود. آن‌ها به این دلیل که شبیه یکدیگرند، یکی نیستند، بلکه به این خاطر است که تفرّدشان را درست به‌اندازه‌ی قدرت ارتباط و انطباق با جامعه از کف داده‌اند. این عملکرد نمای نزدیک است. نمای نزدیک یک فرد را تقسیم نمی‌کند، درست همان‌طور که دو را از نو به هم وصل نمی‌کند: نمای نزدیک فردیت یافتن را معلق می‌کند. پس چهره‌ی ضایع‌شده و تنها، جزئی از یک چهره را به جزئی از چهره‌ی دیگر پیوند می‌زند. در این نقطه چهره دیگر نه چیزی را منعکس می‌کند و نه حس می‌کند، بلکه تنها ترسی خاموش را تجربه می‌کند. دو هستی را جذب می‌کند، و آن‌ها را درون خلأ جذب می‌کند. و در خلأ خودش فوتوگرام است که می‌سوزد، و ترس تنها عاطفه‌ای است که دارد. نمای نزدیک چهره هم خود چهره است و هم محوکردن آن. برگمان نیهیلیسم چهره را به حد اعلای خود رسانده است، یعنی ارتباط چهره‌ی هراسان را با خلأ یا غیبت نشان داده است، هراس چهره‌ای که با نیستی خویش مواجه شده است. برگمان در بخشی گسترده از کارش به حد نهایی تأثیر-تصویر دست یافت؛ او شمایل را آتش می‌زند، چهره را با قطعیتی به‌سان بکت از بین می‌برد و نابود می‌کند.

آیا این همان مسیر محتومی است که نمای نزدیک، در مقام ذات یا وجودی خودبنیاد، از طریق آن به ما هجوم می‌آورد؟ اشباح هنگامی که از گذشته بر ما ظاهر نشوند به مراتب ما را بیش‌تر می‌ترسانند. کافکا دو شجره‌نامه‌ی تکنولوژیکی به یک اندازه مدرن را از هم متمایز می‌کند؛ از یک سو وسیله‌ی ارتباط-انتقال که ضامن قرارگرفتن ما در فضا و مکان و غلبه‌مان بر آن است

(کشتی، ماشین، قطار، هواپیما...)؛ از سوی دیگر وسیله‌ی ارتباط-بیان که اشباح را در مسیر ما احضار می‌کند و ما را از راه به‌در می‌برند و به‌سوی تأثراتی می‌رانند که نامنظم و بی‌رون از هرگونه مختصاتی‌اند (نامه‌ها، تلفن، رادیو، همه‌ی «گرامافون‌ها» و سینماتوگراف‌ها...). این نه یک نظریه بلکه تجربه‌ی روزمره‌ی کافکا است. هر بار که کسی نامه‌ای می‌نویسد، یک شبح بوسه‌های آن را پیش از رسیدن به مقصد می‌رباید — شاید پیش از آن که نامه فرستاده شود — بنابراین همواره لازم است تا نامه‌ای دیگر نوشته شود.^(۹) اما چه باید کرد تا دو مجموعه‌ی همبسته‌ای را متوقف کرد که به بدترین‌ها می‌انجامند؛ یکی شان تسلیم حرکتی می‌شود که بیش‌ازپیش نظامی و پلیسی است و عروسک-شخصیت‌ها را به سمت نقش‌های اجتماعی ثابت و انعطاف‌ناپذیر می‌کشاند، به سمت شخصیت‌های یخ‌زده و بی‌روح، درحالی که خلأ در مجموعه‌ی دیگر ارتقا می‌یابد، بر چهره‌های باقیمانده و زنده با ترسی یکسان و تکین اثر می‌گذارد؟ این الگویی است که در کار برگمان، حتی در جنبه‌های سیاسی آثارش، هم دیده می‌شود (شرم، تخم‌مار). و نیز در مکتب آلمانی، که امتداد و احیای پروژه‌ی این سینمای ترس است. از این منظر و ندرس می‌کوشد سازشی میان این دو شجره‌نامه برقرار کند: «من از ترسیدن می‌ترسم». در کار و ندرس غالباً مجموعه‌ای فعال و پویا وجود دارد، جایی که حرکت‌های انتقال مبادله و تبدیل می‌شوند — قطار، ماشین، مترو، هواپیما، کشتی — و پیوسته مداخله می‌کنند، پیوسته درهم می‌آمیزند، مجموعه‌ای تأثیری که در آن آدمی در جستجوی اشباح بیانگر و دیدار آن‌هاست، یا این که آن‌ها را از طریق چاپ، عکس و سینما احضار می‌کند. سفر آغازین سلاطین جاده از میان ماشین‌های اشباح آثار چاپی و سینمای سیار می‌گذرد. سفر آلیس در شهرها از طریق عکس‌های پولاروید نقطه‌گذاری می‌شود، تا نقطه‌ای که تصاویر فیلم با همان ریتم از بین می‌روند، تا لحظه‌ای که دختر کوچک می‌گوید: «آیا دیگر عکس می‌گیری؟»؛ حتی اگر معنایش این باشد که اشباح شکل دیگری به خود گرفته‌اند.

کافکا تلفیقی از این دو را پیشنهاد کرد، یعنی قرارداد ماشین‌های شبح روی دستگاه‌های انتقال. این کار او در آن زمان بسیار بدیع بود؛ یک تلفن در قطار، صندوق‌های پستی در کشتی، سینما در هواپیما.^(۱۰) آیا درعین حال این کار بیانگر تاریخ کامل سینما نبود: دوربین روی راه‌آهن، روی دوچرخه، وسایل حمل‌ونقل هوایی و غیره؟ و این همان چیزی است که و ندرس هنگامی که دو مجموعه را در نخستین فیلمش در هم می‌آمیزد دنبال می‌کند. تأثر-تصویر و کنش-تصویر

به نحوی از انحاء نجات خواهند یافت، یکی توسط دیگری... اما آیا هنوز راه دیگری وجود ندارد که به یاری آن تأثیر-تصویر بتواند خودش را نجات دهد و مرز خاص خویش را جابه‌جا کند (شسیوه‌ای که در دوست امریکایی و ندرس تصویر شده است)؟ عواطف نیاز دارند تا ترکیبات تکین و مبهمی را شکل دهند که همواره از نو خلق می‌شوند، آن هم به نحوی که چهره‌های مرتبط آن‌قدر از هم روی برمی‌گردانند که پنهان و محو نشوند. و حرکت به نوبه‌ی خود نیاز دارد تا به ورای حالت چیزها برود، تا خطوط پرواز را دنبال کند، آن‌قدر که در فضا بُعدی از نظم دیگر را بگشاید که مطلوب این ترکیب‌بندی‌های عواطف باشد. این تأثیر-تصویر است: حد این گونه تصویر، عاطفه‌ی بسیط ترس و از بین رفتن چهره‌ها در نیستی است. جوهر این تصویر، عاطفه‌ی مرکب میل و حیرت است — که مایه‌ی حیات تأثیر-تصویر است — و روی گرداندن چهره‌ها به صورت حی و حاضر و در فضای باز یا در ملأ عام.^(۳۱)

فصل هفتم

تأثیر - تصویر

کیفیات، قدرت‌ها، فضاها، هر جوره

۱. ذات پیچیده‌ی امر بیان شده

لولو، چراغ، چاقوی نان‌بری و جک درنده در صحنه حضور دارند: آدم‌هایی که به خاطر شخصیت فردی و نقش اجتماعی‌شان واقعی به نظر می‌آیند، اشیائی با کاربردهایی، و پیوندهای واقعی میان این اشیاء و این آدم‌ها — خلاصه این که همه‌ی چیزها در وضعی واقعی در صحنه وجود دارند. اما در عین حال روشنی نور روی چاقو، تیغه‌ی چاقوی زیر نور، ترس و رضای جک و نگاه شفقت‌آمیز لولو هم در صحنه حاضرند. این‌ها پتانسیل‌ها یا کیفیت‌های تکین ناب‌اند — به عبارتی «ممکن‌های» ناب. البته قدرت — کیفیت‌ها کاملاً به آدم‌ها و اشیاء مربوط‌اند، به حالت چیزهایی که، به عبارتی، علت‌های آن‌ها محسوب می‌شوند. اما این‌ها معلول‌ها یا جلوه‌هایی خیلی خاص‌اند: اگر همه‌شان با هم در نظر گرفته شوند، تنها به خودشان اشاره می‌کنند و وجه «بیان‌شده»ی حالت چیزها را برمی‌سازند، درحالی که علت‌ها به سهم خویش در ساختن وضعیت چیزها تنها به خودشان اشاره می‌کنند. همان‌طور که بالاژ می‌گوید، هرچقدر هم که ممکن است پرتگاه علت سرگیجه باشد، بیان حالتی را توضیح نمی‌دهد که بر روی چهره ایجاد می‌کند. یا بهتر است بگوییم آن را تبیین می‌کند، اما قابل درکش نمی‌کند. «پرتگاهی که آدمی روی آن خم می‌شود، ممکن است تبیین‌کننده‌ی هراس او باشد، اما آن را خلق

نمی‌کند، چراکه بیان حتی بدون توجیه هم وجود دارد؛ بدین خاطر تبدیل به بیان نمی‌شود که یک موقعیت یادآور آن در فکر حضور دارد.^(۱) البته قدرت-کیفیت‌ها نوعی نقش انتظاری دارند، چراکه مهبای رخدادی می‌شوند که در حالت چیزها فعلیت می‌یابد و آن را دگرگون می‌کند (ضربه‌ی چاقو، پرت‌شدن از روی پرتگاه). اما آن‌ها فی‌نفسه یا در مقام امور بیان‌شده، پیشاپیش وجه ابدی رخداد محسوب می‌شوند یا، به تعبیر بلانشو، «جنبه‌ای از رخداد که تحققش نمی‌تواند فعلیت یابد».^(۲)

بنابراین می‌توان بین دو حالت از قدرت-کیفیت‌ها، یعنی عاطفه‌ها، تمایز گذاشت، هرچند این دو حالت در یکدیگر دخیل‌اند: هنگامی که آن‌ها در یک حالت فردیت‌یافته‌ی چیزها و در پیوندهای واقعی متناظر آن فعلیت می‌یابند (با یک زمان-مکان خاص، اینجا و اکنون، شخصیت‌های خاص، نقش‌های خاص، اشیای خاص) و هنگامی که به خاطر خودشان، خارج از مختصات زمانی-مکانی، با تکینگی‌های آرمانی خاص خودشان و پیوستگی بالقوه‌شان بیان می‌شوند. بُعد نخست برای کنش-تصویر و نماهای متوسط مهم و اساسی است؛ اما بُعد دیگر تأثر-تصویر یا نمای نزدیک را برمی‌سازد. عاطفه‌ی ناب، امر بیان‌شده‌ی ناب موجود در حالت چیزها، درواقع با چهره‌ای مرتبط می‌شود که آن را بیان می‌کند (یا با چندین چهره، یا با گزاره‌ها و معادل‌ها). این چهره است — یا معادل چهره — که عاطفه را همچون ذاتی پیچیده گردآوری و بیان می‌کند و پیوستگی‌های بالقوه‌ی میان نقاط تکین این ذات را حفظ می‌کند (روشنی، تیغه، ترس، نگاه شفقت‌آمیز...).

عواطف برخلاف آدم‌ها و چیزها فاقد فردیت‌اند، اما با این همه در بی تفاوتی جهان هم ادغام نمی‌شوند. آن‌ها تکینگی‌هایی دارند که جزئی از پیوستگی بالقوه می‌شود و هربار نوعی ذات یا وجود خودبنیاد پیچیده را برمی‌سازد؛ درست مثل نقاط ذوب، جوش، میعان، انجماد و غیره. به همین خاطر است که چهره‌هایی که عواطف مختلف را بیان می‌کنند، یا نقاط مختلف یک عاطفه را، درون یک ترس واحد ادغام نمی‌شوند، ترسی که همه‌ی عاطفه‌ها را از بین خواهد برد (ترسی که مابقی عاطفه‌ها را از بین می‌برد چیزی نیست مگر موردی حدی). البته نمای نزدیک تفرد را به تعلیق درمی‌آورد و راجر لین هارت^۱، که از نمای نزدیک متنفر است، حق دارد بگوید که نمای نزدیک

۱. Roger Leenhardt (۱۹۰۳-۱۹۸۵)؛ نویسنده و فیلمساز فرانسوی. او در نشریه‌ی اسپریت نقد می‌نوشت و یکی از مشاهد‌گران تیزبین فرانسه‌ی پیش از جنگ به‌شمار می‌آمد. او تأثیر عمیقی بر آندره بازن و کل جریان «موج نو» داشت. —

همه‌ی چهره‌ها را شبیه هم می‌کند: همه‌ی چهره‌های گرم‌نشده را شبیه فالکونتی^۱ می‌کند و همه‌ی چهره‌های گرم‌شده را شبیه گرتا گاربو.^(۳) نکته‌ی مهم این است که بازیگر خودش را در نمای نزدیک نمی‌شناسد (به قول برگمان: «داشتیم خودمان را آماده‌ی مونتاژ می‌کردیم که لیو گفت: ببی را ببین، فوق‌العاده است! و ببی در جواب گفت: این من نیستم، خودتی»). این کاملاً بدین معناست که نمای نزدیک چهره به میانجی فردیت یک نقش یا یک شخصیت عمل نمی‌کند، یا حتی به میانجی شخصیت بازیگر — دست‌کم نه مستقیماً. اما با این همه، تمام این نماها واجد ارزش یکسانی نیستند. اگر یک چهره از نوعی باشد که به جای برخی تکینگی‌ها، تکینگی‌های دیگر را بیان می‌کند، این امر از طریق تمایزگذاری اجزای مادی خاص چهره و ظرفیت آن برای تغییر دادن مناسبات و روابط آن اجزاء ممکن می‌شود؛ اجزایی که سخت و لطیف‌اند، سایه‌دار و روشن، تیره و تابناک، صاف و برجسته، مضرّس و خمیده‌اند، و غیره. بنابراین می‌توان تصور کرد که یک چهره‌ی مناسب نوع خاصی از عاطفه یا ذات است تا انواع دیگر. نمای نزدیک چهره را به مصالح نابِ ساختِ عاطفه تبدیل می‌کند، به ماده‌ی جوهری (hyle) آن.^(۴) بنابراین این نوعی نکاح سینماتوگرافیک غریب است میان بازیگر زن و کارگردان، که در آن بازیگر زن چهره و قابلیت مادی اجزای آن را آماده می‌کند، و کارگردان عاطفه یا شکلی از بیان‌پذیری را ابداع می‌کند که آن اجزاء را عاریه و به کار می‌گیرد.

بنابراین نوعی ترکیب‌بندی درونی در نمای نزدیک وجود دارد، یعنی نوعی دکوپاژ، مونتاژ و قاب‌بندی حقیقتاً عاطفی. رابطه‌ی نمای نزدیک با نماهای دیگر و انواع دیگر تصویر را می‌شود ترکیب‌بندی بیرونی نامید. اما ترکیب‌بندی درونی ارتباط نمای نزدیک است یا با نماهای نزدیک دیگر، یا با خودش، عناصرش و ابعادش. علاوه‌براین، تفاوت بزرگی میان این دو جنبه وجود ندارد: یعنی نوعی توالی نماهای نزدیک می‌تواند وجود داشته باشد — فشرده یا در فواصل — اما در عین حال یک تک‌نمای نزدیک می‌تواند به شکل متوالی مختصات یا اجزای خاصی از چهره را شکل بخشد و اجازه می‌دهد تا شاهد روابط متغیرشان باشیم. و یک تک‌نمای نزدیک می‌تواند همزمان چندین چهره یا اجزای چهره‌های مختلف را به هم وصل کند (و نه فقط

۱. بازیگر فیلم *مصائب ژاندارک* در آیر که به خاطر چهره‌ی گرم‌نشده و آرایش‌نشده‌اش و ارانه‌ی تصویری واقع‌گرایانه از یک قدیس تاریخی، با همین یک فیلم، جایگاهی منحصر به فرد در تاریخ سینما دارد. ژنه ژان فالکونتی (۱۸۹۲-۱۹۴۶) در سال ۱۹۲۸ در شاهکار در آیر ایفای نقش کرد. —

به خاطر یک بوسه). سرانجام این که می تواند یک فضا زمان را دربرگیرد، در عمق یا سطح، گویی آن را از مختصات کنده است که خودش از آن منتزع شده است: نمای نزدیک با خود تکه ای از آسمان را حمل می کند، تکه ای از طبیعت یا آپارتمان، گوشه ای از تصویر یک رؤیا که قدرت یا کیفیت چهره به لطف آن شکل می گیرد. نمای نزدیک مثل نوعی اتصالی میان نزدیک و دور است. یک نمای نزدیک آیزنشتاینی: نیمرخ بسیار بزرگ ایوان، درحالی که خط سینوسی جمعیت مینیاتورگونه ی نیازمندان به شکل افقی در تقابل با زوایای تیز بینی، ریش و جمجمه قرار می گیرد. یک نمای نزدیک مانوئل الیویرایی: دو چهره ی مرد، درحالی که این بار در عمق، اسبی که دارد از پلکان بالا می رود، عواطف اغواء و سواری موزیکال را ترسیم می کند. درواقع ما دیده ایم به محض آن که نمای نزدیک، نه با ابعاد نسبی اش بلکه با بُعد مطلق آن یا کارکرد آن تعریف می شود — به عبارت دیگر هنگامی که عاطفه به مثابه ی ذات یا وجودی خود بنیاد بیان می شود — به سختی می توان میان نمای نزدیک بزرگ [*très gros plan*]، نمای نزدیک، نمای بسته [*plan rapproché*] یا حتی نمای دونفره [*plan américain*] تمایز قائل شد. بنابراین آنچه ما ترکیب بندی درونی نمای نزدیک می نامیم متکی بر عناصر زیر است: ذات پیچیده ی بیان شده، با تکینگی هایی که شامل می شود؛ چهره یا چهره هایی که بیانگر آن است، با اجزای مادی تفکیک شده ی خاص و روابط متغیر میان اجزاء (یک چهره بی احساس یا مهرآمیز می شود)؛ فضای پیوستگی بالقوه ی میان تکینگی ها، که گرایش دارند تا بر چهره منطبق شوند، یا این که برعکس، از آن فراتر روند؛ روی گردانی [*détournement*] چهره یا چهره ها، عملی که این فضا را می گشاید و توصیف می کند....

همه ی این جنبه ها به هم مرتبط اند. نخست این که روی گردانی نقطه ی مقابل «روگردن به» [*se tourner*] نیست. این دو از هم تفکیک ناپذیرند؛ یکی بیش تر حرکت محرکه ی (motor) میل خواهد بود و دیگری حرکت بازتابنده ی «حیرت». همان گونه که کورتیال نشان داده، هر دو به چهره تعلق دارند، اما مخالف یکدیگر نیستند، بلکه هر دو مخالف ایده ی یک چهره ی ثابت، مرده و سردند که همه ی چهره ها را از بین خواهد برد و موجب نیستی شان خواهد شد. مادامی که چهره ها وجود دارند، همچون سیارات پیرامون یک ستاره ی ثابت می چرخند و با چرخیدن، پیوسته روی برمی گردانند. یک تغییر خیلی کوچک در جهت چهره، رابطه ی اجزای سخت و لطیف آن را عوض می کند،

و بنابراین عاطفه را دگرگون می‌کند. حتی یک تک‌چهره هم دارای ضربی از «روی گرداندن» و «روکردن به» است. از طریق روی گردانی-روکردن به است که چهره افزایش و کاهش عاطفه را بیان می‌کند، درحالی که از بین بردن از آستانه‌ی کاستن فراتر می‌رود، و عاطفه را درون خلأ غرق می‌کند و باعث می‌شود چهره اجزایش را از دست بدهد. در جعبه‌ی پاندورا، ساخته‌ی پابست، چهره‌ی جک از چهره‌ی آن زن روی برمی‌گرداند، عاطفه‌اش را دگرگون می‌کند و عاطفه را در جهتی دیگر آن قدر افزایش می‌دهد تا به کاهش وحشیانه‌ی آن در نیستی می‌انجامد. نقطه‌ی اوج سینمای برگمان در نابودی چهره‌هاست: سینمای برگمان به چهره‌ها اجازه می‌دهد زندگی کنند و به آن‌ها فرصت تحقق تحول غریب، نفرت‌انگیز و حتی شرم‌آورشان را می‌دهد. زن پیر با چشمان پف‌کرده‌اش شبیه خورشیدی سیاه است که قهرمان زن چهره‌به‌چهره درحالی که روی برمی‌گرداند دور آن می‌چرخد. مستخدمه‌ی فیلم فریادها و نجواها چهره‌ی خاموش، پهن و لطیفش را جلو می‌آورد، اما دو خواهر تنها با چرخیدن دور او و البته روی گردان از یکدیگر بقا می‌یابند. همین روی گردانی دوجانبه است که بقای خواهران فیلم سکوت، و زندگی متزلزل دو قهرمان فیلم پرسونا را برمی‌سازد.^(۵) و بالاخره می‌رسیم به لحظه‌ای با شکوه، هنگامی که چهره‌های روی گردانده، تمامی قوایشان را ورای نیستی و، در هنگام چرخیدن دور مادر بازمی‌یابند و وارد پیوستگی بالقوه‌ای می‌شوند که یک عاطفه را به نیرومندی جنگ‌افزاری می‌کند که با پیمودن فضا به جای سوزاندن خود چیزها، حالت ناموزون چیزها را به آتش می‌کشد و حیات را در شکل چهره‌ی یک فرد هرمافرودیت و چهره‌ی یک کودک به حیات اولیه بازمی‌گرداند (فانی و الکساندر).

آنچه در قرون وسطی «مجموعه‌ی دلالت‌پذیر» یک گزاره، جدا از حالت چیزها خوانده می‌شد، همان ذات بیان‌شده است. امر بیان‌شده -یعنی همان عاطفه- پیچیده است، چراکه از همه‌ی انواع تکینگی‌هایی تشکیل شده است که امر بیان‌شده گاه با آن در ارتباط است و گاه درون آن تقسیم می‌شود. به همین خاطر است که امر بیان‌شده پیوسته عوض می‌شود و براساس پیوندها و ارتباطاتی که ایجاد می‌کند و تقسیماتی که بر آن اعمال می‌شود تغییر می‌کند. این همان امر مشاع است، امری که بدون تغییر کیفی نه زیاد و نه کم می‌شود. آنچه وحدت عاطفه را در هر لحظه به وجود می‌آورد پیوستگی بالقوه‌ای است که توسط بیان چهره

یا گزاره تضمین می‌شود. درخشش، ترس، قاطعیت و شفقت کیفیات و قدرت‌های بسیار متفاوتی‌اند که گاه با هم مرتبط و گاه نیز از هم جدا هستند. درخشش نوعی قدرت یا کیفیت احساس جسمانی است؛ ترس نوعی قدرت یا کیفیت احساس روانی؛ قاطعیت نوعی کیفیت یا قدرت کنش؛ و شفقت نوعی کیفیت یا قدرت حالت. ما می‌گوییم کیفیت احساس جسمانی و غیره، چراکه احساس جسمانی یا احساس روانی دقیقاً چیزی است که در آن قدرت-کیفیت فعلیت می‌یابد. باوجوداین، قدرت-کیفیت را نباید با حالت چیزهایی اشتباه گرفت که قدرت-کیفیت بدین طریق فعلیت می‌بخشد: روشنی با یک احساس جسمانی خاص یکسان نیست، همان‌طور که قاطعیت با کنشی خاص یکی نیست. آن‌ها امکان‌هایی ناب‌اند، بالقوه‌گی‌های ناب که در شرایطی خاص توسط احساسی خاص محقق می‌شوند، همان احساسی که چاقوی زیر نور، یا کنش چاقوی در دستان به ما منتقل می‌کند. همان‌طور که پرس گفته است، رنگی همچون قرمز، معیاری همچون روشنی، قدرتی همچون قاطعیت، کیفیتی همچون سختی و نرمی در وهله‌ی نخست امکان‌هایی ایجابی‌اند که تنها به خودشان اشاره دارند.^(۶) بنابراین همان‌طور که می‌توانند از هم جدا باشند، می‌توانند به هم مربوط باشند و به یکدیگر ارجاع دهند، آن هم در پیوستگی بالقوه‌ای که نباید آن را با پیوند واقعی و بالفعل میان چراغ، چاقو و آدم اشتباه گرفت؛ هرچند که این پیوستگی بی‌درنگ در پیوند فعلیت می‌یابد. ما باید همواره قدرت-کیفیت‌ها را به شکل فی‌نفسه بازشناسیم، آن‌گونه که توسط یک چهره، چهره‌ها یا معادل‌هایشان (تأثر-تصویر وضع نخست) بیان می‌شود و این قدرت-کیفیت‌های مشابه را آن‌گونه که در نوعی حالت چیزها فعلیت می‌یابد، یعنی در فضا-زمان معین، بازشناسیم (کنش-تصویر وضع دوم).

در نمونه‌ی عالی یک فیلم تأثیری، یعنی مصائب ژاندارک درایر، نوعی حالت تاریخی کامل چیزها وجود دارد؛ نقش‌های اجتماعی و شخصیت‌های جمعی و فردی، پیوندهای واقعی میان آن‌ها - ژان، کشیش، مرد انگلیسی، قاضیان، سلطنت، مردم: در یک کلام محاکمه. اما چیز دیگری هم وجود دارد که دقیقاً فراتاریخی یا ابدی نیست، همان چیزی که شارل پگی «باطنی» می‌نامید؛ چیزی که مثل دو اکنون است که بی‌وقفه همدیگر را قطع می‌کنند، یکی از آن‌ها مدام در حال رسیدن است، و دیگری از پیش تثبیت شده است. پگی همچنین می‌گفت که یکی از آن‌ها در تمام طول رخداد تاریخی حرکت می‌کند، اما

دیگری درون رخداد دیگر بالا می‌رود: اکنون نخست مدت‌هاست که تجسم یافته است، اما اکنون بی‌وقفه خود را بیان می‌کند و حتی کماکان در جستجوی بیان است. درواقع یک رخداد واحد است اما یک بخش از آن به‌نحوی کامل در قالب حالت اشیاء و امور تحقق می‌یابد، درحالی‌که بخش دیگر بیش‌ازپیش دربرابر فروکاسته‌شدن به هرگونه تحقق‌یافتگی مقاومت می‌کند. راز اکنون در یگی یا بلانشو — و همچنین در درایر و برسون — همان تفاوت میان محاکمه و مصائب است که باوجوداین، تفکیک‌ناپذیرند. علت‌های فعال در حالت چیزها تعین می‌یابد: درحالی‌که خود رخداد، امر تأثری، یا همان معلول، از علت‌های خویش فراتر می‌رود و تنها به معلول‌های دیگر اشاره می‌کند، علت‌ها به‌سهم خود کنار گذاشته می‌شوند. در اینجا رخداد همان خشم اسقف و شهادت ژاندارک است؛ اما همه‌ی آنچه از نقش‌ها و موقعیت‌ها حفظ خواهد شد آن چیزی خواهد بود که برای بیرون‌کشیدن عاطفه و تحقق‌بخشیدن به پیوستگی‌هایش مورد نیاز است — یعنی این «قدرت» خشم یا مکر است، یا این «کیفیت» قربانی یا شهادت — تا از این طریق مصائب از محاکمه بیرون کشیده شود، و از رخداد هم این بخش تمام‌نشدنی درخشانی بیرون‌کشیده شود که از فعلیت خاص خویش فراتر می‌رود، «یعنی همان فرایند تکمیل که هیچ‌گاه کامل نمی‌شود». عاطفه همچون وجه بیان‌شده‌ی حالت چیزهاست، اما این امر بیان‌شده به وضعیت چیزها ارجاع نمی‌دهد، تنها به چهره‌هایی مربوط است که آن را بیان می‌کنند، و با گردهم‌آمدن یا جداشدن، زمینه‌ی متحرک مناسبش را به آن می‌بخشند. فیلم که متشکل از نماهای نزدیک کوتاه است، آن بخش از رخداد را جذب خود می‌کند که به خودش جواز فعلیت‌یافتن در یک محیط معین را نمی‌دهد.

تناسب کامل میان وسایل فنی و این هدف نیز بسیار مهم است. قاب‌بندی عاطفی حاصل نماهای نزدیک بران [gros plans coupants] است. گاه لب‌های فریادکنان یا پوزخندهای یک دهان بدون دندان به کل چهره قطع می‌شود. گاه قاب یک چهره را به‌شکل افقی، عمودی، کج یا اریب قطع می‌کند. و حرکت‌ها در مسیرشان قطع می‌شوند، توالی نماها به‌طور حساب‌شده‌ای غلط است، گویی برای شکستن پیوندهای بیش‌ازحد واقعی و بیش‌ازحد منطقی ضروری بوده است. درعین‌حال چهره‌ی ژان غالباً به بخش پایینی تصویر هل داده می‌شود، به‌نحوی نمای نزدیک با خود قطعه‌ای از یک دکور سفید، یک منطقه‌ی خالی، فضایی از آسمان را حمل می‌کند که منبع وحی و

الهام ژان است. این یک سند فوق‌العاده درباره‌ی «روی گردانی» و «روکردن به» توسط چهره است. این قاب‌های برّان پاسخی‌اند به مفهوم «قاب منفی»؛ مفهومی که پاسکال بونیتزر برای اشاره به زوایای نامتعارفی پیشنهاد داد که الزامات کنش یا ادراک آن را توجیه نمی‌کند. درایر از روال نما-نمای معکوس اجتناب می‌کند. روالی که نوعی پیوند واقعی میان چهره‌ها را حفظ می‌کرد، و همچنان بخشی از یک کنش-تصویر می‌ماند. او ترجیح می‌دهد که هر چهره را در نمایی نزدیک از سایر چهره‌ها جدا و منزوی کند، نمای نزدیکی که تنها بخشی از آن پر می‌شود، به نحوی که سمت راست یا سمت چپ قاب مستقیماً نوعی پیوستگی بالقوه را ایجاد می‌کند که دیگر محتاج عبور از خلل پیوندهای واقعی میان آدم‌ها نیست.

دکوپاژ عاطفی به نوبه‌ی خود حاصل چیزی است که درایر «نماهای نزدیک سیال» می‌نامید. بی‌شک این نوع دکوپاژ حرکتی پیوسته است که به کمک آن دوربین از نمای نزدیک به نمای متوسط یا کامل صحنه گذر می‌کند؛ اما در وهله‌ی اول این نوع دکوپاژ نوعی روش برخورد با نمای متوسط یا نمای کامل به مثابه‌ی نماهای نزدیک است - از طریق غیبت عمق میدان یا سرکوب پرسپکتیو. حال آن‌که این نما، نمای بسته [plan rapproché] نیست، یعنی همان نمایی که می‌تواند وضعیتی مشابه نمای نزدیک و هر نوع نمای دیگر داشته باشد؛ تمایزهایی که میراث فضا به شمار می‌آیند، در بیش‌تر موارد محو می‌شوند. درایر با سرکوب پرسپکتیو جوّگونه [اتمسفریک] پیروزی یک پرسپکتیو کاملاً زمانی یا حتی معنوی را موجب می‌شود. او با تخت کردن بعد سوم، فضای دوبعدی را درون رابط‌هی بی‌واسطه با عاطفه، با بعد چهارم و پنجم، یعنی زمان و روح، قرار می‌دهد. البته نمای نزدیک اصولاً می‌تواند از طریق عمق میدان تابع پس‌زمینه‌ها شود یا این که بخشی از آن‌ها شود. اما این ویژگی درمورد درایر مصداق ندارد، فیلمسازی که در کارهایش عمق نشانه‌ی امحای شخصیت است. برعکس، در کار درایر، نفی عمق و پرسپکتیو، تخت بودن آرمانی تصویر، و با هم‌تراز کردن یک فضا با یک پس‌زمینه‌ی سفید با نمای نزدیک، باعث شباهت نمای متوسط یا کامل با نمای نزدیک می‌شود؛ نه تنها در فیلمی همچون *ژاندارک*، جایی که فیلم در سیطره‌ی نماهای نزدیک است، بلکه حتی فراتر از آن در فیلم‌هایی که نمای نزدیک غالب نیست، یعنی نیازی به غالب بودن، آن نیست، نمای نزدیک چنان

در فیلم جریان یافته است که نماهای دیگر را پیشاپیش دربرمی گیرد. بنابراین همه چیز برای مونتاژ عاطفی آماده است، یعنی برای روابط میان دکوپاژها [برش ها] و نماهای طولانی، رابطه ای که همه ی نماها را به نمونه هایی خاص از نماهای نزدیک بدل می کند، و آن ها را بر تخت بودگی یک پلان-سکانس حک یا ترکیب می کند که اصولاً نامحدود است (یعنی همان گرایش رایج در اردت و گرترود).^(۷)

۲. عاطفه ی معنوی و فضا در برسون

اگرچه نمای نزدیک چهره را از تمامی مختصات مکانی-زمانی بیرون می کشد، با این حال می تواند فضا-زمان خودش را با آن حمل کند - تکه ای از آسمان، طبیعت، حوزه ی دید، یا پس زمینه. گاهی اوقات این عمق میدان است که به نمای نزدیک نوعی زمینه می دهد. گاه، برعکس، این نفی پرسپکتیو و عمق میدان است که نمای متوسط را به نمای نزدیک شبیه می کند. اما اگر عاطفه بدین ترتیب واجد نوعی فضا برای خودش شود، چرا نتواند بدون چهره و مستقل از نمای نزدیک، مستقل از همه ی ارجاعات به نمای نزدیک، نیز آن را انجام دهد؟

برای مثال محاکمه ی ژاندارک برسون را در نظر بگیرید. ژان سمولو و میشل استو به روشنی شباهت ها و تفاوت های این فیلم با مصائب ژاندارک درایر را توضیح داده اند. شباهت اصلی این است که فیلم برسون با عاطفه همچون ذات معنوی پیچیده برخورد کرده است: یعنی فضای سفید پیوستگی ها، برخوردها و جدایی ها با آن بخش از رخداد که به حالت چیزها فروکاستنی نیست، و راز این اکنون از نو شروع شده. با این حال فیلم در وهله ی نخست متشکل از نماهای متوسط، نماها و نماهای معکوس است، و ژان بیش از آن که به واسطه ی مصائبش ادراک شود، در محاکمه اش ادراک می شود، همچون زندانی ای که به جای آن که قربانی و شهید باشد ترجیح می دهد مقاومت کند.^(۸) درست است که این محاکمه ی بیان شده را نباید با محاکمه ی تاریخی ژاندارک یکی دانست، اما این محاکمه خودش نوعی مصیبت است - فیلم برسون نیز هم مثل فیلم درایر چنین شرائطی دارد - و نوعی پیوستگی مجازی با مصیبت مسیح پیدا می کند. اما در فیلم درایر مصیبت به شیوه ی «جذبه» ظاهر می شود و از میان چهره، خستگی و فرسودگی آن، روی گردانی آن و مواجهه اش با حد نهایی جریان می یابد؛

در حالی که در فیلم برسون، این دیدگاه فی نفسه است که در حکم نوعی فرمان راحت باش، قدم، و پیشروی است (خاطرات یک کشیش روستا این وجه ایستگاه‌ها را در مسیر پیاده روی به سمت صلیب برجسته می کند). این ساختن فضا است، قطعه به قطعه، فضایی از ارزش های لامسه ای، جایی که دست با پذیرفتن نقش هدایت کننده ای که در جیب بر به آن داده شده است، چهره را از تخت به زیر می کشد. قانون این فضا «قطعه قطعه کردن» است. ^(۹) میزها و درها هیچ گاه یک کل داده شده نیستند. اتاق و صحن دادگاه ژان، سلول مرگ، هیچ گاه در نماهای دور نشان داده نمی شوند، بلکه متوالیاً از طریق نماهای القاگر تداومی درک می شوند که آن ها را به واقعیتی تبدیل می کنند که هر بار بسته می شود، اما این روند تا بی نهایت ادامه دارد. این است نقش خاص نقض قاب بندی ها. بنابراین خود جهان خارجی انگار یک سلول است، مثل جنگل آکواریوم گونه ی فیلم لانسلو دولاک. جنگل به نحوی است که گویی ذهن با هر جزء به گونه ای تصادم می کند که گویی زاویه ای بسته بوده، اما از نوعی آزادی عمل برای پیوند دادن اجزاء برخوردار بوده است. البته پیوند یا ارتباط مناطق مجاور می تواند به شیوه های مختلف تحقق یابد و متکی به شرایط جدید سرعت و حرکت است، مبتنی بر ارزش های ریتمیکی که نقطه ی مقابل تمام تعینات قبلی است — «یک وابستگی تازه...». لونگ شان [میدان اسبدوانی] و ایستگاه لیون در فیلم جیب بر فضا های قطعه قطعه شده ی عظیم اند، که از خلال نماهای القاگر تداومی که منطبق با عواطف سارق اند دگرگون شده اند. تباهی و رستگاری روی میز نامرتبی قرار می گیرند که اجزای متوالی آن ارتباطی را که خودشان ندارند از ژست های ما، یا بهتر بگوییم از ذهن ما توقع دارند. خود فضا مختصات و مناسبات متریک خاص خویش را رها کرده است. فضا در واقع همان فضای بساوایی است. بدین ترتیب برسون می تواند به نتیجه ای دست یابد که در درایر صرفاً ضمنی و غیرمستقیم است. عاطفه ی معنوی دیگر توسط چهره بیان نمی شود و فضا دیگر نیازی ندارد که تابعی از نمای نزدیک و یا شبیه به آن شود، و با آن همچون نمای نزدیک برخورد شود. حال آن که عاطفه مستقیماً و صریحاً در نمای متوسط به نمایش در می آید، در فضایی که قابلیت تطابق با آن را دارد. برخورد مشهور برسون با صدا، یا همان صدای سفید، نه تنها نشانگر نوعی غلیان گفتار غیرمستقیم در هر بیان، بلکه نوعی بالقوه شدن آن چیزی است که رخ می دهد و بیان می شود، نوعی

برابری فضا و عاطفه‌ای که به عنوان بالقوگی ناب بیان شده.

فضا دیگر فضای معین خاص نیست، بلکه به فضای هر جوره تبدیل شده است، اصطلاحی که پاسکال اژه ابداع کرد. یقیناً برسون هیچ فضای هر جوره‌ای ابداع نمی‌کند (گرچه او آن‌ها را به دلایل خویش و به شیوه‌ی خویش می‌سازد). اژه ترجیح می‌داد در سینمای تجربی به دنبال منشأ فضای هر جوره بگردد. اما در عین حال می‌توان گفت که فضای هر جوره قدمتی به اندازه‌ی خود سینما دارد. فضای هر جوره یک امر کلی انتزاعی در همه‌ی زمان‌ها، و در همه‌ی مکان‌ها، نیست بلکه یک فضای کاملاً تکین است که صرفاً همگنی‌اش را از دست داده است، یعنی اصل مناسبات متریکش یا ارتباط اجزای خاص خودش را از دست داده، به نحوی که پیوندها می‌توانند به بی‌نهایت شکل ساخته شود. فضای هر جوره نوعی فضای پیوستگی بالقوه است که همچون محل ناب امر ممکن به چنگ می‌آید. آنچه در واقع بی‌ثباتی، واگرایی، غیاب پیوند چنین فضایی را نشان می‌دهد، غنای موجود در پتانسیل‌ها یا تکینگی‌هایی است که به تعبیری پیش شرط هر گونه فعلیت‌یافتگی، هر گونه تعین‌یابی، است. به همین خاطر است که هنگامی که کنش-تصویر را از طریق کیفیت یا قدرت فعلیت‌یافته در فضایی متعین تعریف می‌کنیم (حالت چیزها)، کافی نیست که در برابر آن نوعی تأثر-تصویر را قرار دهیم که کیفیت‌ها و قدرت‌ها را با حالت ماقبل بالفعل مرتبط می‌سازد که بر روی چهره به خود می‌گیرند. حال می‌گوییم که دو نوع نشانه‌ی تأثر-تصویر وجود دارد؛ یا دو شکل وضع اول: از یک سو قدرت-کیفیتی که توسط یک چهره یا نوعی معادل آن بیان شده؛ و از سوی دیگر قدرت-کیفیتی که در فضای هر جوره عرضه شده. و شاید دومی ظریف‌تر از اولی باشد و برای بیرون‌کشیدن زایش، رشد و گسترش عاطفه مناسب‌تر. نکته این است که چهره واحدی بزرگ باقی می‌ماند، واحدی که حرکات آن، به زعم دکارت، بیانگر عواطف پیچیده و چندلایه است. آزمایش مشهور کوله‌شف، بیش‌تر از طریق نوعی ابهام حالات چهره که همواره مناسب عواطف متفاوت است توضیح داده می‌شود تا از طریق پیوند چهره با ابژه‌ای متغیر. برعکس، به محض آن‌که چهره و نمای نزدیک را رها می‌کنیم، به محض آن‌که ما نماهای پیچیده‌ای را در نظر می‌گیریم که از تمایز ساده‌انگارانه میان نمای نزدیک، نمای متوسط و نمای دور فراتر می‌رود، ظاهراً وارد نوعی «نظام هیجان و احساس» می‌شویم که بسیار ظریف‌تر و تفکیک‌شده‌تر است، شناسایی آن چندان ساده نیست، و آماده‌ی ایجاد عواطف غیرانسانی است،^(۱۰) به نحوی که

تأثر-تصویر شبیه ادراک-تصویر خواهد شد. همچنین تأثر-تصویر واجد دو نشانه خواهد شد، یکی از آن‌ها صرفاً نشانه‌ی ترکیب‌بندی دوقطبی خواهد بود، و دیگری نوعی نشانه‌ی ژنتیکی یا تفاضلی. فضای هر جوره عنصر ژنتیکی تأثر-تصویر خواهد بود.

فرد جوان اسکیزوفرنیک «نخستین احساساتش نسبت به فضای غیرواقعی» را در مواجهه با دو تصویر تجربه می‌کند: نخست تصویر رفیقی که نزدیک می‌شود و چهره‌اش به نحوی اغراق‌آمیز بزرگ می‌شود (می‌توان گفت شبیه یک شیر می‌شود)، و دوم تصویر مزرعه‌ی ذرتی که به «وسعت زردرنگ خیره‌کننده»ی بی‌انتهایی تبدیل می‌شود.^(۱۱) با استفاده از اصطلاحات پرس، این دو نشانه‌ی تأثر-تصویر از قرار زیر خواهد شد: شمایل، برای بیان نوعی قدرت-کیفیت توسط یک چهره، کیفی‌نشانه^۱ (یا پُتی‌ساین (Potisign)) برای نمایش آن در فضای هر جوره. برخی فیلم‌های یوریس ایونس تعریفی از کیفی‌نشانه به ما می‌دهد:

باران یک باران مشخص و معین نیست که جایی باریده است. این ارتسامات بصری از طریق بازنمایی‌های زمانی یا مکانی وحدت نمی‌یابند. آنچه اینجا با ظریف‌ترین حساسیت ممکن ادراک می‌شود، آنچه واقعاً باران است نیست، بلکه شیوه‌ی نمود آن است، هنگامی که خاموش و پیوسته از یک برگ روی برگ دیگر می‌ریزد، هنگامی که این استخر بر اثر برخورد باران دانه‌دانه می‌شود، هنگامی که تک‌قطره‌ی باران با شتاب راهش را روی قاب پنجره می‌جوید، هنگامی که حیات یک شهر بر روی آسفالت خیس منعکس می‌شود.... و حتی هنگامی که مسئله‌ی یک شیء یگانه مطرح باشد، مثل پل رتردام، این سازه‌ی فلزی در تصاویر غیرمادی حل می‌شود، و به هزاران شیوه‌ی مختلف

۱. در سنخ‌شناسی نشانه‌ها، پرس رابطه و نسبت نشانه را به مجموعه‌ای از انواع نشانه‌ها تقسیم می‌کند؛ یعنی نسبت و رابطه‌ای که نشانه با خودش دارد، رابطه و نسبتی که با ابژه‌اش دارد، و رابطه و نسبتی که با معناگزار آن یا همان مفسرش دارد. رابطه‌ی نشانه-نشانه را می‌توان به کیفی‌نشانه‌ها (qualisigns)، تک‌نشانه‌ها (sinsign) و قانون‌نشانه (Legisign) تقسیم کرد. کیفی‌نشانه عبارت است از کیفیت حسانی یک نشانه برای مثال رنگ آبی. تک‌نشانه به واقعیت خاص یا هستی یک نشانه اشاره دارد. مثلاً یک بیل‌بورد تبلیغاتی خاص در یک بزرگراه خاص. پسوند تک (sin) در این اصطلاح به معنای یک‌بار است، یعنی نشانه‌ای که تنها یک‌بار وجود دارد. قانون‌نشانه اشاره به قانونی دارد که یک نشانه است؛ نوع عام و معمولی از نشانه است که طبق عرف تعریف می‌شود. برای مثال واژه‌ی درخت که بر طبقه‌ای از اشیاء با مشخصات خاص اشاره می‌کند. تک‌نشانه‌ها پیش‌فرض کیفی نشانه‌هاست، چرا که همه‌ی ابژه‌هایی که وجود دارند اجباراً واجد برخی کیفیات‌اند، در حالی که قانون‌نشانه‌ها، پیش‌فرض تک‌نشانه‌ها هستند. در ادامه نیز پرس رابطه‌ی نشانه-ابژه را به شمایل‌ها (icons)، نمایه‌ها (indexes) و نمادها (symbols) تقسیم می‌کند. م.

قاب‌بندی می‌شود. این واقعیت که این پل را می‌توان به شیوه‌های متعددی دید، آن را کمافی‌السابق غیرواقعی می‌کند؛ همچون ساختمانی مهندسانی که پایانی قطعی و مشخص داشته به‌نظر نمی‌آید، بلکه همچون مجموعه‌ای عجیب از جلوه‌های بصری است. این‌ها نوسانات بصری‌اند که برای قطار باربری دشوار خواهد بود تا روی آن‌ها سفر کند.^(۱۲)

این یک مفهوم از پل نیست، ولی حالت فردیت‌یافته‌ی چیزهایی هم نیست که توسط شکل آن، ماده‌ی فلزی آن، کاربردها و کارکرد آن تعریف می‌شوند. این نوعی بالقوه‌گی است. مونتاژ سریع هفتصدنما به این معناست که دیدگاه‌های مختلف می‌توانند با هم از طریق راه‌هایی نامحدود جور درآیند و، از آنجا که در ارتباط با یکدیگر برای هدفی خاص طراحی نشده‌اند، مجموعه‌ای از تکنیکی‌ها را برمی‌سازند که در فضای هر جوره‌ای ترکیب می‌شوند، فضای هر جوره‌ای که در آن این پل همچون کیفیتی ناب ظاهر می‌شود، این فلز همچون قدرتی ناب، و خود رتردام همچون عاطفه ظاهر می‌شود. همچنین باران نوعی مفهوم باران نیست، ضمن این که یک زمان و مکان بارانی هم نیست، بلکه مجموعه‌ای از تکنیکی‌هاست که باران را آن‌گونه که فی‌نفسه وجود دارد عرضه می‌کند، یعنی همان قدرت یا کیفیتی ناب که بدون توسل به انتزاع همه‌ی باران‌های ممکن را ترکیب می‌کند و فضای هرگونه‌ی متناظر با آن را می‌سازد. این باران به‌مثابه‌ی عاطفه است و در تضاد کامل با یک ایده‌ی کلی یا انتزاعی نیست، گرچه در نوعی حالت فردی چیزها فعلیت نمی‌یابد.

۳. ساختن فضاها یا هر جوره

چگونه می‌توان فضای هر جوره را ساخت (در استودیو یا محل واقعی)؟ چگونه می‌توان فضای هر جوره را از حالت خاص چیزها بیرون کشید، از یک فضای معین؟ نخستین راه سایه بود، سایه‌ها: یعنی یک فضای سرشار از سایه یا پوشیده با سایه، تبدیل به فضای هر جوره می‌شود. دیده‌ایم که چگونه اکسپرسیونیسم با تاریکی و نور یا همان پس‌زمینه‌ی سیاه کدر و اصل روشن‌تابی کار می‌کند: این دو قدرت همچون کشتی‌گیران با هم گلاویز می‌شوند، به فضا عمق بسیاری می‌بخشند، نوعی پرسپکتیو تحریف‌شده و برجسته به فضا می‌دهند که گاه در شکل همه‌ی درجات سایه‌روشن، گاه در شکل پرتوهای نور متضاد و متناوب با سایه‌ها

پرخواهد شد؛ یک جهان «گوتیک» که خطوط کناره‌نما^۱ را خرد و خفه می‌کند؛ جهانی که چیزها را برخورددار از حیات غیرارگانیکی می‌کند که در آن چیزها فردیتشان را از دست می‌دهند، و سرانجام جهان گوتیکی که درحالی که فضا را به چیزی نامحدود تبدیل می‌کند، آن را بالقوه می‌گرداند. عمق کارزار نبرد است، که گاه فضا را به درون نوعی بی‌انتهایی یک سیاهچاله می‌کشاند، و گاه به سمت نور. و البته یک شخصیت ممکن است در جلوی پس‌زمینه‌ی یک دایره‌ی نورانی به‌نحوی غریب و هراس‌انگیز به‌نظر آید، یا این که سایه‌اش ممکن است با نورپردازی از پشت [contre-jour] تمامی حجمش را از دست بدهد؛ اما این فرایند صرفاً از طریق نوعی واژگونگی ارزش‌های نور و تاریکی ممکن می‌شود، از طریق نوعی واژگون کردن پرسپکتیو که عمق را به جلوی صحنه می‌آورد.^(۳) بنابراین سایه می‌تواند تمامی کارکرد پیشگوییانه‌اش را محقق کند، و عاطفه‌ی تهدید را در ناب‌ترین شکلش عرضه کند، مثل سایه‌ی تارتوف، یا سایه‌ی نوسفراتو، یا سایه‌ی کشیش روی عشاق خفته در تابو. سایه تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. بدین‌نحو سایه مشخص‌کننده‌ی پیوستگی‌های بالقوه‌ای است که با حالت چیزها یا موقعیت شخصیت‌هایی که موجد آنند تطابق ندارد؛ در سایه‌های هشد/ردهنده‌ی آرتور رابیسون، دو دست تنها از طریق امتداد سایه‌هایشان درهم می‌پیچند، یک زن تنها از طریق سایه‌ی دستانِ محبوبش روی سایه‌ی بدن او نوازش می‌شود. فیلم با نشان دادن این که چه رخ خواهد داد اگر نقش‌ها، شخصیت‌ها و حالت چیزها سرانجام در فعلیت یافتن عاطفه‌ی حسادت از بین نروند، آزادانه پیوستگی‌های بالقوه را پرورش می‌دهد؛ باعث می‌شود عاطفه بیش‌ازپیش از حالت چیزها مستقل شود. در فضای نئوگوتیک فیلم‌های ترسناک، ترنس فیشر هنگامی که دراکولا را با میخکوب کردن به زمین نابود می‌کند به این استقلال تأثر-تصویر ابعاد تازه‌تری می‌بخشد، اما در نوعی پیوستگی بالقوه با پره‌های یک آسیاب بادی مشتعل که سایه‌ی یک صلیب را دقیقاً در محل شکنجه شدنِ دراکولا می‌اندازد (عروس‌های دراکولا).

انتزاع غنایی روشی متفاوت است. همچنان که دیدیم، این سبک از طریق رابطه‌ی نور و تاریکی تعریف می‌شود، اما سایه همچنان نقش مهمی دارد؛ گرچه از نقشی که در اکسپرسیونیسم دارد بسیار متفاوت است. نکته این

است که اکسپرسیونیسم نوعی اصل تقابل را پرورش می‌دهد، اصل تضاد یا مبارزه: مبارزه‌ی روح با تاریکی. برای طرفداران انتزاع غنایی، کنش روح نوعی مبارزه نیست، بلکه یک گزینه است، یک «یا این... یا آن» بنیادین. بنابراین سایه دیگر نوعی تداوم تا بی‌نهایت، یا نوعی نقض حدومرز نیست. سایه دیگر یک حالت چیزها را تا بی‌نهایت گسترش نمی‌دهد، بلکه بیانگر نوعی گزینه میان خودِ حالت چیزها و امکان یا بالقوه‌گی خواهد بود که از خود حالت چیزها فراتر می‌رود. بنابراین سینمای ژاک تورنور نوعی گسست از سنت گوتیک فیلم ترسناک است؛ فضاها، نورانی و ملایم فیلم‌هایش، شب‌هایی که در تضاد با پس‌زمینه‌ی نورانی‌اند، او را به نماینده‌ی انتزاع غنایی تبدیل می‌کند. در سکانس استخر در آدم‌های گربه‌ای، ما حمله را تنها به واسطه‌ی سایه‌های روی دیوار سفید می‌بینیم: آیا این زن است که به پلنگ تبدیل شده (پیوستگی بالقوه) یا صرفاً پلنگی است که گریخته (پیوند واقعی)؟ و در من با یک زامبی قدم زدم، آیا این زامبی است که در خدمت راهبه‌هاست، یا دختری فقیر تحت نفوذ و سلطه‌ی مبلغ مذهبی است؟^(۱۲) عجیب نیست که ما ترغیب می‌شویم نمونه‌های متنوع این «انتزاع غنایی» را نقل کنیم؛ تنوع آن‌ها از تنوع میان خود اکسپرسیونیست‌ها بیش‌تر نیست و در عین حال تنوع پیروان یک سبک هرگز مانع از ایجاد یک مفهوم منسجم نشده است. چیزی که به نظر ما در سبک انتزاع غنایی مهم و اساسی است این است که روح در یک نزاع و جدال گرفتار نشده، بلکه طعمه‌ی نوعی گزینه است. این گزینه می‌تواند در فرمی زیباشناسانه یا شورمندانه (استرنبرگ)، اخلاقی (درایر) یا مذهبی (برسون) عرضه شود، یا حتی می‌تواند میان این فرم‌های متفاوت بازی کن مثلاً در استرنبرگ، گرچه انتخابی که قهرمان زن باید میان یک موجود دوجنسیتی سردمزاج جذاب و یک مرد عاشق‌پیشه‌ی اهل خانواده و زندگی انجام دهد، تنها می‌تواند در مواردی خاص رخ دهد (مراکش، ونوس موطلایی، قطار سریع‌السیر شانگهای) با همه‌ی این احوال این انتخاب در سرتاسر کارهای استرنبرگ حاضر است. ملکه‌ی سرخ نمای نزدیکی دارد که با سایه تقسیم شده است، و تنها اینجاست که شاهزاده عشق را وامی‌نهد و تصرف سرد و بی‌روح قدرت را برمی‌گزیند؛ در حالی که، از سوی دیگر، قهرمان زن ونوس موطلایی، لباس میهمانی سفید را رها می‌کند تا عشق مادرانه و خانوادگی‌اش را از نو کشف کند. گرچه اساساً گزینه‌ی استرنبرگ حسانی است، اما به لحاظ معنوی این گزینه از گزینه‌های به ظاهر فراحسانی

درایر و برسون دست کمی ندارد.^(۱۵) در هر صورت، در کارهای استرنبرگ مسئله فقط بر سر شور یا عاطفه نیست، زیرا، به تعبیر کی‌یرکگور، در ایمان هم همچنان مسئله بر سر شور و بر سر عاطفه است و دیگر هیچ.

انتزاع غنایی به واسطه‌ی رابطه‌ی اساسی‌اش با رنگ سفید به دو نتیجه می‌انجامد که در عین حال تفاوتش با اکسپرسیونیسم را برجسته می‌کند: تناوب حالات به جای تقابل؛ یک گزینه، انتخاب معنوی به جای نزاع یا مبارزه. از سوی دیگر، انتزاع غنایی نوعی تناوب سیاه-سفید است: رنگ سفید که نور را به تصرف درمی‌آورد، رنگ سیاه در نقطه‌ای که نور متوقف می‌شود، و گاه سایه روشن (half-tone)، یعنی رنگ خاکستری همچون امری ناشناخته و نامشخص که یک حالت سوم را شکل می‌دهد. تناوب‌ها میان یک تصویر و تصویر بعدی، یا در یک تصویر، برقرار می‌شوند. در کارهای برسون با تناوب‌های ریتمیک شب و روز مواجهیم، مثل خاطرات یک کشیش روستا، یا حتی لانسلو دولاک. در کارهای درایر، این تناوب‌ها به یک ترکیب‌بندی هندسی والا دست می‌یابند، مثل یک جور «سازه‌ی تونال»^۱ و موزاییکی شدن فضا (روز خشم، اردت). از سوی دیگر، گزینه‌ی معنوی ظاهراً منطبق بر تناوب حالات می‌شود، خیر، شر، عدم قطعیت یا بی‌تفاوتی، اما به شیوه‌ای کاملاً رازآمیز. با این حال مشخص نیست که باید رنگ سفید را انتخاب کرد یا نه. در درایر و برسون رنگ سفیدی که یادآور سلول‌های انفرادی و فضاهای بیمارستان است خصلتی ترسناک و هیولاگونه دارد که سردی‌اش هیچ دست کمی از سفیدی بی‌حال و یخ‌زده‌ی استرنبرگ ندارد. رنگ سفید در ملکه‌ی سرخ نوعی انکار خصمانه‌ی ارزش‌های صمیمیت و دوستی است، یعنی همان ارزش‌هایی که ونوس موطلائی، هرچند با انکار رنگ سفید، از نو باز می‌یابد. این همان ارزش‌های صمیمیت‌اند که قهرمان زن روز خشم، به جای سفیدی رنگ کلیسای پرسبتری^۲، برای لحظه‌ای در سایه‌ی نفوذناپذیر می‌یابد. رنگ سفیدی که نور را محبوس می‌کند ارزشی بیش‌تر از رنگ سیاهی ندارد که نسبت به آن بیگانه می‌ماند. سرانجام این که گزینه‌ی معنوی هرگز مستقیماً بر تناوب حالات تأثیر نمی‌گذارد، گرچه این دومی همچون مبنای آن عمل می‌کند.^(۱۶) ایده‌ای جذاب که از پاسکال

1. tonal construction

2. Presbyterian

تا کیرکگور پرورش یافته بود: گزینه میان حالات نیست، بلکه میان وضعیت‌های وجودی کسی است که انتخاب می‌کند. انتخاب‌هایی هستند که تنها به این شرط صورت می‌گیرند که آدمی خودش را متقاعد کند انتخاب دیگری ندارد، گاه به خاطر ضرورت اخلاقی (خیر، درستی)، گاه به خاطر ضرورت فیزیکی (حالت چیزها، موقعیت)، گاه به خاطر ضرورت روانشناختی (میلی که آدمی نسبت به چیزی دارد). انتخاب معنوی میان وضع وجودی شخصی گرفته می‌شود که با این شرط که از آن انتخاب معنوی بی‌اطلاع است انتخاب می‌کند، و وضعیت وجودی کسی که می‌داند این انتخاب معنوی همان مسئله‌ی انتخاب کردن است؛ گویی نوعی انتخاب انتخاب یا بی‌انتخابی در میان است. اگر من از انتخاب آگاه باشم، بنابراین از پیش انتخاب‌هایی وجود دارند که من می‌توانسته‌ام نکنم، و وضعیت‌های وجودی که دیگر نمی‌توانم از آن‌ها تبعیت کنم؛ همه‌ی آن وضعیت‌هایی که من به شرطی دنبالشان می‌کردم که متقاعد می‌شدم «هیچ انتخابی وجود نداشت». این تمام چیزی است که مفهوم شرط‌بندی نزد پاسکال دارد: تناوب حالات درواقع تصدیق وجود خدا، نفی آن و تعلیق آن است (شک، عدم قطعیت)؛ اما گزینه‌ی معنوی جای دیگری است، میان وضعیت وجودی کسی که «شرط می‌بندد» خدا وجود دارد و وضعیت وجودی کسی که شرط می‌بندد خدا وجود ندارد یا اصلاً شرط نمی‌بندد. به زعم پاسکال، تنها شخص اول آگاه است که مسئله‌ی انتخاب کردن مطرح است؛ دیگران تنها قادرند به این شرط انتخاب کنند که ندانند انتخاب به چه چیزی مربوط می‌شود. خلاصه‌این که انتخاب در مقام نوعی تعیین معنوی هیچ ابژه‌ای غیر از خودش ندارد. من انتخاب کردن را انتخاب می‌کنم، و به واسطه‌ی آن تمام انتخاب‌های مشروط به نداشتن انتخاب را حذف می‌کنم. این درعین حال همان نکته‌ی مهم و اساسی‌ای است که کیرکگور گزینش می‌خواند و سارتر با تعبیر ملحدانه‌ی آن «انتخاب» می‌نامد.

یک خط کلی الهام‌بخش را می‌توان از پاسکال به برسون، و از کیرکگور به درایر مشاهده کرد. در کارگردانان سبک انتزاع غنایی مجموعه‌ای غنی از شخصیت‌ها وجود دارند که تجسم حالات متعدد هستی و حیات انضمامی‌اند؛ مردان سفید پروردگار، خیر و فضیلت وجود دارند، «فداییان» پاسکال، پاسداران جبار و شاید ریاکار نظم، تحت عنوان

ضرورت دینی یا اخلاقی. مردان خاکستری «شک و عدم قطعیت» وجود دارند (همچون قهرمان درایر در فیلم خون/شام، یا لانسلو برسون، حتی قهرمان جیب‌بر، که می‌شد عنوانش را گذاشت «عدم قطعیت» یا «تردید»). مخلوقات شر بسیاری در فیلم‌های برسون هستند (انتقام هلن در خانم‌های جنگل بولونی، شرارت ژرار در ناگهان بالتازار، دزدی‌های فیلم جیب‌بر، جنایت‌های ایوون در پول). برسون در ژانسنیسم^۱ افراطی‌اش از منظر کارها، یعنی از منظر کار خیر و کار شر، است که این بدنامی‌ها را نشان می‌دهد. در پول، لوسین که فردی مؤمن و متقی است، صدقه‌دادنش را به شهادت دروغ و سرقت مشروط می‌کند، درحالی‌که ایوون تنها به خاطر وضعیت آدمی دیگر دست به جنایت می‌زند. می‌شود این‌طور اندیشید که انسان خوب ضرورتاً از جایی کارش را شروع می‌کند که انسان بد کارش به‌انتهای می‌رسد. اما چرا نباید به جای یک انتخاب شر که همچنان مبتنی بر میل خواهد بود، انتخابی برای «شر» وجود داشته باشد که با معرفت کامل از وقایع صورت گرفته باشد؟ پاسخ برسون مشابه پاسخی است که مفیستوفلس گوته می‌دهد: ما شیاطین یا خون‌آشامان دیگر، برای اولین کنشمان آزادیم، اما از پیش برده‌ی دومین کنشمان هستیم. این چیزی است که عقل سلیم (البته نه بدان خوبی) بیان می‌کند، مثل کمیسر در فیلم جیب‌بر: «تو نمی‌توانی دست از این کار بکشی»، موقعیتی را انتخاب کرده‌ای که دیگر به تو امکان انتخاب کردن نمی‌دهد. در این معناست که سه شخصیت قبلی بخشی از انتخاب کاذب‌اند، بخشی از آن انتخابی که صرفاً به شرط انکار این نکته که انتخاب وجود دارد (یا این که کماکان انتخابی وجود دارد) گرفته می‌شود. ما سرانجام از زاویه دید انتزاع غنایی می‌فهمیم که انتخاب چیست، آگاهی از انتخاب به‌مثابه‌ی تعیین معنوی تزلزل‌ناپذیر را می‌فهمیم. انتخاب به‌معنای انتخاب خیر یا شر نیست؛ این انتخابی است که از طریق آنچه انتخاب می‌کند تعریف نمی‌شود، بلکه از طریق قدرتی تعریف می‌شود که انتخاب از آن خویش می‌کند تا بتواند مجدداً در هر لحظه شروع کند، قدرت از نوع شروع کردن خویش است، و

۱. Jansenism؛ جنبشی کلامی (الاهیاتی) در تاریخ مسیحیت که ابتدا در فرانسه (قرن ۱۷) پانگرفت. ژانسنیست‌ها به‌سیاق اوگوستین قدیس بر «گناه اولیه» یا «جبری» پای می‌فشردند و آدمی را به‌حکم طبعش دستخوش ضلال و فساد می‌دانستند و سعادت را موقوف به فیض و لطف الهی و تابع قضا و قدر می‌شمردند. نام این نهضت مأخوذ از کرنلیوس یانس (متاله هلندی، متوفی به سال ۱۶۳۸) بود، اما چون در فرانسه نضج یافت با تلفظ ژانسنیسم جا افتاد.

بدین ترتیب با قرارداد دادن دوباره‌ی تمامی سرمایه‌اش روی میز قمار، خودش را از طریق خودش تأیید می‌کند. و اگر حتی این انتخاب حاکی از فداکاری شخصی باشد، این نوعی فداکاری است که او تنها به شرط دانستن این نکته انجام می‌دهد که هر بار آن را از نو آغاز خواهد کرد، و این که این انتخاب را همه‌ی دفعات خواهد کرد. (اینجا بار دیگر با برداشت کاملاً متفاوتی از مفهوم اکسپرسیونیسم مواجهیم، اکسپرسیونیسمی که فداکاری در آن یک‌بار برای همیشه است). در خود کارهای استرنبرگ انتخاب حقیقی نه بر عهده‌ی ملکه‌ی سرخ است، و نه بر عهده‌ی شخصی که انتقام را در ژست شانگهای انتخاب کرده است، بلکه بر عهده‌ی کسی است که از خودگذشتگی را در قطار سریع‌السیر شانگهای برمی‌گزیند. او این انتخاب را به یک شرط کرده است: توجیه‌نکردن خویش، عدم اجبار برای توجیه خود و ارائه‌ی تصویر خوبی از خود. شخصیتی که دست به انتخاب حقیقی می‌زند یا در ایثار نمود می‌یابد یا در ورای آن ایثاری از نو نمود می‌یابد که پیوسته در برسون بارها به کار می‌افتد؛ مثل ژاندارک، شخصیتی که به مرگ محکوم شده، و کشیش روستا^۱. در درایر بار دیگر این ژاندارک است، اما درعین حال سه‌گانه‌ی بزرگ او هم است؛ شخصیت آن در فیلم روز خشم، اینگر در اردت، و سرانجام گرتروود. نوع چهارمی هم باید به سه تایی قبلی افزود: شخصیتی که انتخابی صحیح و معتبر انجام می‌دهد یا آگاهی انتخاب دارد. مشخصاً نوعی مسئله‌ی عاطفه مطرح است؛ چراکه اگر دیگران عاطفه را به عنوان فعلیت در نظم یا بی‌نظمی تثبیت شده حفظ کنند، شخصیتی که انتخاب حقیقی می‌کند عاطفه را تا قدرت یا بالقوه‌گی ناب آن ارتقا می‌بخشد. مثل عاطفه‌ی موجود در عشق پارسایانه‌ی لانسلو^۲ اما درعین حال این عاطفه را تجسم می‌بخشد، هم‌چنان که عاطفه در او بخشی از چیزی را رها می‌کند که خودش فی‌نفسه اجازه‌ی فعلیت یافتن ندارد، بخشی از آن چیزی که ورای تمام اعمال و مهارت‌های لانسلو قرار دارد به آن جلوه و تأثیری هرچه بیش‌تر می‌بخشد (نوزایی ابدی). برسون درعین حال شخصیت پنجمی را هم اضافه می‌کند،

۱. اشاره به سه شخصیت اصلی سه فیلم برسون: محاکمه‌ی ژاندارک، یک محکوم به مرگ گریخته است، و خاطرات یک کشیش روستا. هم.

۲. courtly love؛ شکل آرمانی‌شده و غالباً نامشروع و غیرمجازی از عشق که در ادبیات قرون وسطا و در عهد رنسانس بزرگ داشته می‌شد: شوالیه یا یکی از درباریان زندگی خود را وقف محبتی قلبی به زنی بلندمرتبه می‌کرد که معمولاً شوهر داشت و محض خاطر نام‌وننگ معشوقش خود را به بی‌اعتنایی می‌زد و عشقش را پنهان می‌داشت. سو.

یعنی همان الاغ یا چهارپای فیلم *ناگهان بالتازار* که معصومیت کسی را دارد که مجبور به انتخاب کردن نیست. الاغ تنها تأثیر انتخاب کردن‌ها یا انتخاب نکردن‌های انسان را می‌داند، یعنی آن وجه از وقایع که در بدن‌ها به انجام می‌رسد و باعث جراحتهای انسان می‌شود، بی آن‌که بتواند به آن چیزی دست یابد (اما در عین حال بی آن‌که بتواند خیانت کند) که از هر عمل یا تصمیم معنوی فراتر رود. بنابراین الاغ نه تنها اسباب برگزیده‌ی رذالت و سبیت آدمیان است، بلکه در عین حال نماد منتخب اتحاد با مسیح یا با مرد انتخاب هم است.

این اخلاق‌گرایی مفرط که نقطه‌ی مقابل اخلاقیات متعارف است، این ایمانی که نقطه‌ی مقابل دین است، شیوه‌ی غریبی از اندیشیدن است. این نوع اخلاق‌گرایی هیچ ارتباطی به نیچه ندارد، اما نقاط مشترک فراوانی با پاسکال و کی‌یرکگور دارد، با ژانسنیسم و رفورمیسم (حتی در مورد سارتر). این نوع اخلاق‌گرایی مجموعه‌ای کامل از مناسبات گرانقدر میان سینما و فلسفه طراحی می‌کند.^(۱۷) در رومر هم یک داستان کامل [histore] وضعیت‌های وجودی، داستان انتخاب‌ها، انتخاب‌های کاذب، و آگاهی کاذب بر مجموعه‌ی قصه‌های اخلاقی حاکم است (مخصوصاً شب من در خانه‌ی مو؛ کار متأخر او، *ازدواج عالی* [۱۹۸۲]، درباره‌ی دختری است که ازدواج را انتخاب می‌کند و تصمیم خود را بر سر زبان‌ها می‌اندازد، آن هم به این دلیل که این ازدواج را به همان شیوه‌ای انتخاب کرده است که می‌توانسته در دوره‌ای دیگر انتخاب کند که ازدواج نکند، با همان آگاهی پاسکالی یا همان ادعایی که نسبت به نامتناهی و ابدیت داشته است). چرا این مضامین اهمیت فلسفی و سینماتوگرافیک دارند؟ چرا باید بر این نکات تأکید گذاشت؟ به این خاطر که در فلسفه، همانند سینما، در پاسکال همچون در برسون، درگیر گیر که گور همانند درایر، انتخاب حقیقی، که عبارت است از انتخاب کردن انتخاب، قرار است همه چیز را به ما برگرداند. انتخاب حقیقی به ما امکان می‌دهد همه چیز را در روح ایثار، در لحظه‌ی ایثار یا حتی پیش از انجام ایثار از نو بازیابیم. کی‌یرکگور می‌گفت که انتخاب حقیقی بدین معناست که با رها کردن عروس، از طریق همین کنش، او به ما بازگردانده خواهد شد؛ و ابراهیم با قربانی کردن پسرش، از طریق همین کنش، او را از نو باز خواهد یافت. آگاممنون، دخترش ایفگنیا را قربانی می‌کند، اما از روی وظیفه، وظیفه‌ی صرف، و با انتخاب حق انتخاب

نداشتن. ابراهیم، اما، پسرش را، پسری را که از خود نیز بیش تر دوست می دارد، با انتخاب صرف قربانی می کند، و با آگاهی از انتخابی که او را به خدا پیوند می زند، و رای خیر و شر: بنابراین پسرش به او باز پس داده می شود. این همان تاریخ انتزاع غنایی است.

ما از نوعی فضای متعین حالات چیزها شروع کردیم، فضایی متشکل از نوعی تناوب سفید-سیاه-خاکستری، سفید-سیاه-خاکستری... و گفتیم که سفید نشانگر وظیفه‌ی ما یا قدرتمان است، سیاه نشانگر ناتوانی و عجزمان یا عطشی که نسبت به شر داریم، و خاکستری نشانگر تردید و عدم قطعیتمان، جستجویمان یا بی تفاوتی مان. سپس خودمان را به گزینش معنوی ارتقا دادیم، به وجوب انتخاب میان وضعیت‌های وجودی. برخی وضعیت‌ها مثل سفید، سیاه یا خاکستری حاکی از این بودند که ما انتخابی نداشتیم (یا این که دیگر انتخابی نداشتیم)، اما تنها یک وضعیت دیگر حاکی از آن بود که ما انتخاب کردن را انتخاب کردیم، یا این که نسبت به انتخاب آگاهی داشتیم - نور معنوی یا درونی و ناب، و رای سفید، سیاه، خاکستری. به محض آن که به این نور دست می یافتیم، همه چیز را به ما باز می گرداند؛ سفید را به ما باز می گرداند، اما سفیدی که دیگر نور را محدود نمی کند و سرانجام سیاه را به ما باز می گرداند، سیاهی که دیگر توقف و انقطاع نور نیست. حتی خاکستری را به ما باز می گرداند، که دیگر نشانگر عدم قطعیت و بی تفاوتی نیست. ما به فضایی معنوی دست یافتیم که در آن، آنچه انتخاب می کنیم دیگر از خود انتخاب تمیزدانی نیست. انتزاع غنایی از طریق ماجرای نور و سفید تعریف می شود. اما انتزاع غنایی در حکم اپیزودهای این ماجراست و بدین معناست که نخست، رنگ سفید که نور را محدود می کند جای خود را به سیاهی می دهد، و سپس نور در نوعی گزینه آزاد می شود، آزادشدنی که سفید و سیاه را به ما باز می گرداند. ما، در جا، از یک فضا به فضای دیگر گذر کرده ایم، از فضای جسمانی به فضای روحانی، که نوعی فیزیک (یا نوعی متافیزیک) را به ما باز می گرداند. فضای نخست شبیه سلول است و بسته، اما فضای دوم متفاوت نیست و مادامی که صرفاً گشایشی معنوی را کشف کرده است که از طریق نوعی تجاehl نظری یا عملی بر همه‌ی الزامات فرمال و قیدوبندهای مادی غلبه می کند، این فضا با فضای نخست یکسان است. این همان چیزی است که برسون در «قطعه قطعه کردن» خویش پیشنهاد می کند: ما از مجموعه‌ی بسته‌ای که قطعه قطعه می شود به یک کل معنوی گشوده گذر می کنیم که خلق

یا بازخلق می‌شود. یا مثلاً درایر را در نظر بگیرید، جایی که امر ممکن، فضا را همچون بعدی متعلق به روح گشوده است (بعد چهارم یا پنجم). فضا دیگر متعین نیست، فضا به فضای هر جوره‌ای تبدیل شده که با قدرت روح یکی است، با تصمیم معنوی دائماً احیاشده؛ این تصمیم است که عاطفه یا «تأثر خودکار» را برمی‌سازد، و این تصمیم است که پیوند دادن اجزاء را خودش بر عهده می‌گیرد.

تاریکی و مبارزه‌ی روح با آن، سفیدی و گزینه‌ی روح، دو روال نخستینی‌اند که فضا با آن تبدیل به فضای هر جوره می‌شود و به قدرت معنوی امر نورانی ارتقا می‌یابد. حال ما باید به سومین روال، یعنی رنگ، پردازیم. اینجا دیگر نه با فضای اکسپرسیونیسم مواجهیم، و نه با فضای سفید موجود در انتزاع غنایی، بلکه با فضای رنگی موجود در رنگ‌پردازی^۱ مواجهیم. همچون در نقاشی، رنگ‌پردازی در سینما هم از تک‌رنگی و چندرنگی متمایز است، چندرنگی‌ای که همچون نمونه‌ی آیزنشتاین و گریفیث صرفاً یک تصویر رنگی را می‌سازد، و به‌نوعی سلف تصویر رنگی محسوب می‌شود.

از جهاتی خاص، تاریکی اکسپرسیونیستی و سفیدی انتزاع غنایی همان نقش رنگ‌ها را ایفا می‌کردند. اما تصویر-رنگ حقیقی نوعی وضعیت سوم از فضای هر جوره را برمی‌سازد. فرم‌های اصلی این تصویر-رنگ سطح‌تاب^۲ سطوح سفیدآمیز^۳ بزرگ و یک‌شکل، رنگ جوّنمایی که تمامی رنگ‌های دیگر را فرا می‌گیرد، حرکت-رنگ^۴ که از یک مایه‌ی رنگی به مایه‌ای دیگر گذر می‌کند-شاید در کمدی موزیکال و قابلیت آن در بیرون‌کشیدن جهان بالقوه‌ی نامتناهی از حالت مرسوم و متعارف چیزها ریشه داشته باشد. از میان این سه فرم، تنها حرکت-رنگ است که به سینما تعلق دارد و مابقی کاملاً بخشی از نقاشی‌اند. با این همه، به نظر ما رنگ-تصویر در سینما ظاهراً مشخصه‌ای دیگر تعریف می‌شود، مشخصه‌ای که بین سینما و نقاشی مشترک است، اما در سینما دامنه و کارکردی متفاوت می‌یابد. این مشخصه‌ی جاذب (absorbent) است. قاعده‌ی گذار، یعنی «این خون نیست، این رنگ قرمز است»، قاعده‌ی

1. colourism

2. surface-colour

۲. tints: رنگ‌های سفیدآمیز به رنگ‌هایی می‌گویند که به‌اندازه‌ای با سفید آمیخته و در گونه‌ی خود روشن شده باشند.

4. movement-colour

موجود در رنگ‌پردازی هم هست. در تقابل با یک تصویر صرفاً رنگی، رنگ-تصویر به یک ابژه‌ی خاص مربوط نیست، بلکه همواره ابژه‌هایی را جذب می‌کند که می‌تواند: این همان قدرتی است که همه‌ی آنچه را که درون محدوده‌اش رخ می‌دهد تصرف می‌کند، یا همان کیفیتی است که در ابژه‌های کاملاً متفاوت مشترک است. نوعی نمادگرایی رنگ‌ها وجود دارد، اما این نمادگرایی عبارت از نوعی تطابق میان یک رنگ و یک عاطفه (مثلاً میان سبز و امید) نیست. برعکس، رنگ خود عاطفه است، یعنی پیوستگی بالقوه‌ی همه‌ی ابژه‌هایی که برمی‌گزیند. براساس همین ایده، اولیه می‌گوید که کار فیلم‌های آنیس واردا، مخصوصاً فیلم خوشبختی، «در خود مستحیل کردن» [جذب کردن] است؛ نه تنها تماشاگر، بلکه خود شخصیت‌ها و موقعیت‌ها را هم در خود مستحیل می‌کند [جذب می‌کند]، آن‌هم با حرکات پیچیده‌ای که متأثر از رنگ‌های مکمل است.^(۱۸) این مسئله در خصوص فیلم نوک‌کوتاه هم مصداق دارد، جایی که رنگ سفید جنبه‌های زنانه پیدا می‌کند — کار سفید، عشق و مرگ سفید — در حالی که رنگ سیاه جنبه‌های مردانه می‌یابد و دو قهرمان «زوج انتزاعی» در گفتارشان فضای جایگزین یا مکمل‌بودگی را ترسیم می‌کنند. این ترکیب‌بندی است که به نوعی کمال رنگ‌پردازانه در خوشبختی با رنگ‌های مکملی همچون بنفش، ارغوانی و طلایی پرتغالی، و جذب پیاپی شخصیت‌ها در فضای رازآمیزی دست می‌یابد که با رنگ‌ها منطبق است. اگر اشاره به فیلمسازان بسیار متفاوت را همچنان ادامه دهیم، تا بدین ترتیب اعتبار ممکن یک مفهوم را دقیق‌تر تبیین کنیم، باید بگوییم که از ابتدای ظهور سینمای کامل متکی به رنگ، وینسنت مینلی جذب (absorption) را به قدرت کاملاً سینماتوگرافیک این بعد جدید تصویر تبدیل کرده بود. رنگ منشأ نقش رؤیا در فیلم‌های اوست؛ رؤیا صرفاً جاذب رنگ است. آثار مینلی — نه تنها کمدی موزیکال‌ها، بلکه ژانرهای دیگری که کار کرده، مضمون و سواسی شخصیت‌هایی را دنبال می‌کند که به معنای حقیقی کلمه مجذوب رؤیاهایشان شده‌اند، و از همه مهم‌تر مجذوب رؤیای دیگران و گذشته‌ی دیگران (یولاندا و سارق، دزد دریایی، ژری ژری، ملیندا) یا مجذوب رؤیای قدرت یک دیگری (بد و زیبا). اوج کار مینلی در چهار سوار سرنوشت است، جایی که آدم‌ها گرفتار کابوس جنگ می‌شوند. در سرتاسر کار او رؤیا تبدیل به یک

فضا می‌شود، اما فضایی همچون تار عنکبوت که بیش از آن‌که خود رؤیابین را در خود فروبرد، طعمه‌ی زنده‌ای را به‌بند می‌کشد که رؤیابین جذب می‌کند. اگر حالات چیزها به حرکت جهان تبدیل شود، و اگر شخصیت‌ها به پیکره‌ای از رقص تبدیل شوند، این از شکوه رنگ‌ها، و از کارکرد تقریباً گوشت‌خوار، ویرانگر، جاذب و بلعنده‌ی آن‌ها جدایی‌ناپذیر است (مثل کاراوان زرد روشن در کاروان طولانی طولانی). به همین دلیل مینلی می‌بایست سراغ موضوعی برود که برای بیان این ماجراجویی بدون بازگشت ایده‌آل است: تردید، ترس، و ملاحظه‌ای که ونگوگ با آن به رنگ‌ها نزدیک می‌شود، کشف او و شکوه خلق کردن او، و غرق‌شدنش در آنچه خلق می‌کند، غرق‌شدن هستی و عقلش در رنگ زرد (شور زندگی).^(۱۹)

آنتونیونی یکی دیگر از رنگ‌پردازان بزرگ سینماست. او از رنگ‌های سردی استفاده می‌کند که تا سر حد امکان تقویت و تشدید شده‌اند تا از کارکردی صرفاً جاذب فراتر روند، رویکردی که کماکان موقعیت‌ها و شخصیت‌های استحاله‌یافته را در فضای یک رؤیا یا کابوس نگه می‌دارد. در فیلم‌های آنتونیونی، رنگ همان‌قدر که حامل فضا است حامل مفاک هم است؛ آنچه را که جذب کرده است پنهان می‌کند. بونیتزر می‌گوید:

بعد از ماجرا، پروژه‌ی بزرگ آنتونیونی [استفاده از] نمای خالی بوده است، نمای تهی از آدمیزاد [deshabité]. در پایان کسوف تمامی نماهایی که زوج از خلالتشان عبور کرده‌اند، از سوی مفاک نگریسته و تصحیح می‌شود، چنان‌که عنوان فیلم هم نشان می‌دهد... آنتونیونی به دنبال صحراست: صحرای سرخ، زابریسکی پوینت، مسافر... [که] با نمای متحرک روبه‌جلو در محوطه‌ای خالی کامل می‌شود، در نوعی درهم‌پیچیدگی مسیرهای بی‌معنا، در سر حد هنر تجریدی یا غیرتصویری^۱... هدف سینمای آنتونیونی رسیدن به امر تجریدی از خلال نوعی ماجراست که پایان آن کسوف چهره یا محو و نابودی شخصیت‌هاست.^(۲۰)

این نکته کاملاً درست است که سینما بسیار پیش از آنتونیونی با همنشینی یک فضا، که در یک زمان سرشار از آدم است و در زمانی دیگر تهی از آن، در دستیابی به تأثیرات و جلوه‌های بزرگ پژواک موفق بوده است (مثلاً فرشته‌ی آبی استرنبرگ در صحنه‌ی کلاس درس یا تماشاخانه‌ی لولا). اما در آنتونیونی، این ایده یک گستره‌ی

سابقاً ناشناخته پیدا می‌کند و این رنگ است که این همنشینی را کنترل می‌کند رنگ فضا را به قدرت خلأ (void) ارتقا می‌بخشد، هنگامی که آنچه می‌تواند در رخداد محقق شود کاملاً انجام شود. فضا از رنگ همچون چیزی عاری شده از پتانسیل سربرنمی‌آورد، بلکه برعکس هرچه بیش‌تر سرشار از پتانسیل می‌شود. اینجا هم شباهت و هم تفاوت آنتونیونی با برگمان را می‌بینیم. برگمان به ورای کنش-تصویر می‌رود، به‌سوی وضعیت عاطفی نمای نزدیک یا چهره‌ای که او آن را با خلأ رودررو کرد؛ اما در آنتونیونی، چهره در همان زمانی محو می‌شود که شخصیت و کنش محو می‌شوند، و وضعیت عاطفی به فضای هر جوره تعلق دارد، وضعیتی که آنتونیونی به‌نوبه‌ی خود آن را تا سرحد خلأ می‌کشاند.

علاوه‌براین، به‌نظر می‌آید در اینجا فضای هر جوره سرشتی تازه می‌یابد. فضای هر جوره دیگر همچون سابق فضایی نیست که با اجزایی تعریف شود که از پیش جهت‌گیری و ارتباطشان مشخص نباشد، و می‌تواند به روش‌هایی نامحدود محقق شود. حالا این فضای هر جوره یک مجموعه‌ی آشفته و بی‌نظم است که آن چیزی را حذف کرده که درون آن رخ داده و اجرا شده است. این فضای هر جوره نوعی امحا و نابودی است، اما درعین حال فضایی است که متضاد عنصر ژنتیکی نیست. واضح است که این دو وجه مکمل یکدیگرند و متقابلاً همدیگر را مسلم می‌انگارند: مجموعه‌ی نامنظم و آشفته درواقع مجموعه‌ای از لوکیشن‌ها یا موقعیت‌هایی است که مستقل از نظم زمانی‌ای همزیستی دارند که از یک جزء به جزء دیگر حرکت می‌کند، مستقل از پیوندها و جهت‌هایی که شخصیت‌ها و موقعیت‌های ناپدیدشده به آن‌ها بخشیده‌اند. بنابراین دو حالت برای فضای هر جوره وجود دارد، یا دو نوع «کیفی‌نشانه»: یکی کیفی‌نشانه‌ی انفصال و دیگری کیفی‌نشانه‌ی خلأ. این دو حالت همواره تلویحاً در یکدیگر بیان می‌شود، و ما تنها می‌توانیم بگوییم که یکی «پیش» است و دیگری «پس». فضای هر جوره یک طبیعت یکسان را باز می‌یابد؛ طبیعتی که فاقد مختصات است، نوعی پتانسیل ناب است، صرفاً نشانگر قدرت‌ها و کیفیت‌های ناب است، مستقل از حالت چیزها یا محیطی که آن‌ها را فعلیت می‌بخشد (آن‌ها را بالفعل کرده یا بالفعل خواهد کرد، یا نه کرده و نه خواهد کرد — چندان مهم هم نیست).

بنابراین سایه‌ها، سفیدی‌ها و رنگ‌ها هستند که قابلیت تولید و ساختن

فضاهای هرجوره را دارند، فضاهای منفصل یا خالی. اما پس از جنگ جهانی دوم، به طرق مختلف می‌توان گسترش چنین فضایی را هم در صحنه و دکورهای فیلم و هم در صحنه‌های خارجی دید. این مسئله ناشی از عوامل مختلف است. عامل نخست، مستقل از سینما، وضعیت پس از جنگ و ویرانه‌های به‌جامانده از آن، یا بازسازی این ویرانه‌های شهری بود؛ زمین‌های مخروبه‌ی حاصل از جنگ، حلبی‌آبادها، و در جاهایی که حتی جنگی رخ نداده بود، بافت شهری یکدست و نامتمایز، مکان‌های عظیم بدون استفاده، اسکله‌ها، تلی از تیرآهن و آهن‌های قراضه. عامل دیگر، که بیش‌تر به سینما وابسته بود، همان‌طور که بعداً خواهیم دید، حاصل نوعی بحران کنش-تصویر بود: شخصیت‌هایی که کمتر خود را در موقعیت‌های برانگیزاننده‌ی حرکتی-حسانی^۱ می‌یافتند، بلکه در نوعی وضعیت پرسه‌زنی و گشت‌زنی بی‌هدف یا ول‌گشتن به‌سر می‌بردند که نشانه‌ی موقعیت‌های شنیداری و دیداری ناب بود. سپس کنش-تصویر، تمایل به ازهم‌پاشیدگی داشت درحالی‌که محل‌های معین بی‌ابهام، ابهام پیدا می‌کرد و امکان خیزش به فضاهای هرجوره را در جاهایی می‌داد که عاطفه‌های مدرن همچون ترس، جدایی، و درعین‌حال تازگی، حداکثر سرعت و انتظار بی‌پایان و ملال‌آور پرورش می‌یافتند.

در وهله‌ی نخست نئورئالیسم ایتالیایی را بدین‌خاطر نقطه‌ی مقابل رئالیسم می‌داشتند که گسست از مختصات مکانی بود، گسست از رئالیسم قدیمی مکان‌ها و با ارجاعاتی همراه می‌شد که به فیلم حرکت می‌بخشید (آن‌گونه که در باتلاق‌ها یا دژ نظامی در پاییزای روسلینی می‌بینیم)، یا انتزاع‌هایی بصری را (کارخانه‌ی اروپای ۵۱) در فضاهای ماه‌زده‌ی مبهم می‌ساخت.^(۲۱) موج نو فرانسه نماها را شکست و تعین مکانی متمایز آن‌ها را به‌نفع یک فضای تمام‌ناپذیر محو کرد: مثلاً آپارتمان‌های نیمه‌تمام فیلم‌های گدار که امکان نوسان و ناسازگازی [روابط زن و شوهر] را فراهم می‌کرد، مثل همه‌ی راه‌هایی که تنها از خلال یک در می‌گذرد که چارچوبش هم ناپیداست، کیفیتی که به صحنه‌ها ریتم و ارزش موسیقایی می‌بخشد و عاطفه‌ی جاری در صحنه را همراهی می‌کند (تحقیر). اشتراک نماهای از شکل‌افتاده و نامنظم حیرت‌انگیزی می‌سازد، فضاهای متروکه،

مبهم، یا فضا‌های زمین‌شناختی عمیق‌یافته، سالن‌هایی که در آن هیچ کاری که باید رخ دهد، رخ نمی‌دهد.^(۲۲) مکتب آلمانی ترس—مخصوصاً فاسبیندر و دانیل اشمیت—صحنه‌های خارجی‌اش را همچون صحراهای شهری ارائه می‌کرد، صحنه‌های داخلی آن از طریق آینه‌ها به دو تقسیم می‌شد، با حداقل نقاط ارجاع و چندگانه‌شدن زوایای دیدی که هیچ پیوندی میانشان وجود ندارد (ویولانتا [۱۹۷۷] اشمیت). مکتب نیویورک دیدی افقی از شهر ارائه می‌کرد، در سطح زمین، جایی که رخدادها روی پیاده‌روها زاده می‌شوند و حالا فضایی نامتمایز همچون لوکیشنشان می‌یابند، مثل آنچه در کارهای لومت می‌بینیم. کاساوتیس مثال بهتری است. او با فیلم‌هایی شروع کرد که تحت تأثیر چهره و نمای نزدیک بودند (سایه‌ها، چهره‌ها) و فضا‌های ازهم‌گسیخته را با نوعی صدای تنور قوی ساخت (کشتن مأمور چینی، بلوز دیروقت). بنابراین او از یک تأثر—تصویر به نوع دیگر آن عزیمت کرد، چراکه این کار نوعی امحای فضا بود، عملی که همان‌قدر تابع چهره‌ای است که از مختصات مکانی—زمانی متزع گشته که تابع رخدادی است که به همه‌طریق از هر جهت بر فعلیت‌یافتنش فزونی می‌گیرد.^(۲۳) در گلوریا، قهرمان زن دوران طولانی انتظار را می‌گذرانند، اما درعین حال فرصت نگاه کردن به عقب را هم ندارد؛ تعقیب‌کنندگان‌شان آنجا‌یند، گویی آن‌ها تمام وقت آنجا بوده‌اند، یا بهتر است بگوییم گویی خود لوکیشن بی‌وقفه مختصات را تغییر داده بود، و دیگر همان لوکیشن قبلی نبود، درحالی‌که در همان مکان همچون فضای هرگونه بود. این بار این فضای تهی است که ناگهان پر می‌شود....

در موقع مناسب به برخی از این نکات بازمی‌گردیم. اما شاید یکی از نقاط شروع این فضای هرجوره، به‌زعم پاسکال اژه، سینمای تجربی باشد، سینمایی که گسست کامل از روایت کنش‌ها و ادراک مکان‌هایی معین است. اگر سینمای تجربی به نوعی ادراک متمایل باشد که پیش (یا پس) از بشر بوده است، درعین حال به همبسته‌ی آن هم متمایل است، یعنی به نوعی فضای هرجوره‌ی رهاشده از مختصات انسانی آن. منطقه‌ی مرکزی مایکل اسنوبی آن‌که از ادراک نوعی فضای بدون نقاط مرجع را بیرون بکشد، یعنی نقاط بدون مرجعی که در آن جای زمین و آسمان، افقی و عمودی عوض می‌شود، هرگز ادراک به سطح نوسان عام یک ماده‌ی خام

و وحشی ارتقا نمی‌یابد. خود نیستی به سمت چیزی منحرف می‌شود که از آن ناشی می‌شود یا به آن اتکا می‌کند، عنصر ژنتیکی، ادراک تازه یا در حال نابودشدن که تنها با گزارش (recit) رخدادهای انسانی یک فضا را ممکن می‌کند. در طول موج، اسنو از یک زوم چهل و پنج دقیقه‌ای استفاده می‌کند تا اتاقی را در طول، از یک سمت به سمت دیگر، آشکار کند، یعنی تا آن دیواری که روی آن عکسی از دریا آویخته شده است؛ او از این اتاق فضایی ممکن و محتمل را بیرون می‌کشد، فضایی که قدرت و کیفیتش را اسنو به نحوی فزاینده مصرف می‌کند.^(۲۴) چند دختر می‌آیند تا به رادیو گوش کنند. آن‌ها می‌شنوند که مردی از پله‌ها بالا می‌رود، اما از روی پله‌ها به کف اتاق سقوط می‌کند. اما زوم پیش‌تر از او گذشته است و به جایش دختری را به ما نشان می‌دهد که دارد این رخداد را پشت تلفن توصیف می‌کند. شبیحی از دختر، در یک برهم‌نمایی منفی، صحنه را تشدید می‌کند، درحالی‌که زوم آن‌قدر ادامه می‌یابد تا به تصویر نهایی دریا بر روی دیواری برسیم که زوم هم‌اینک به آن رسیده است. فضا بار دیگر وارد دریای خالی می‌شود. همه‌ی عناصر پیشین فضای هر جوره—سایه‌ها، سفیدی‌ها، رنگ‌ها، پیشروی بی‌وقفه، کاهش بی‌وقفه، نقشه‌نما^۱، اجزای منفصل، صحنه‌ی خالی—همه و همه اینجا در چیزی دخیل‌اند که به قول سیتنی^۲ معرف «فیلم ساختاری»^۳‌اند.

فیلم آگاتا و خوانش‌های نامحدود، ساخته‌ی مارگریت دوراس، با ضرورت بخشیدن به نوعی گزارش (recit) یا بهتر است بگوییم نوعی خوانش از ساختاری مشابه پیروی می‌کند (تصاویر را بخوان و نه این که صرفاً ببین). گویی دوربین از ته یک اتاق متروک خالی و بزرگ شروع کرده، جایی که دو شخصیت تنها شبیح خودشان خواهند بود، سایه‌ی خودشان. در سمت مقابل، ساحلی خالی وجود دارد که پنجره‌ها رو به آن است. زمانی که طول می‌کشد دوربین از انتهای یک اتاق به سمت پنجره‌ها و ساحل برود، با مکث‌ها و بازگشت‌ها، معادل زمان گزارش است. و خود گزارش، صدا، تصویر، یک زمان پیش و یک زمان پس را به هم وصل می‌کند، حرکتی است از قبلی به بعدی؛ زمان پس از بشر، چراکه گزارش تاریخ یک زوج آغازین را حکایت

1. épure

۲. P. Adams Sitney (متولد ۱۹۴۴)؛ مورخ سینمای اوانگارد امریکا. —و.

3. structural film

می‌کند که پیشاپیش تمام شده است، و زمانی پیش از بشر، جایی که هیچ
حضورِ آرامش ساحل را به هم نمی‌زند. از زمان قبل به زمان بعد، بزرگداشت
آرام عاطفه، که اینجا زنای برادر و خواهر است.

فصل هشتم

از عاطفه به کنش:

تکانه- تصویر

۱. ناتورالیسم

هنگامی که کیفیات و قدرت‌ها آن‌گونه درک می‌شوند که در حالات چیزها فعلیت یافته‌اند، در محیط‌هایی که به لحاظ جغرافیایی و تاریخی تعیین پذیرند، ما وارد قلمرو کنش-تصویر می‌شویم. رئالیسم کنش-تصویر نقطه‌ی مقابل ایده‌آلیسم تأثر-تصویر است. با این حال میان این دو، میان وضع نخست و وضع دوم، چیزی وجود دارد که مثل عاطفه‌ی «فاسد» است، یا کنش «جنینی»؛ چیزی که نه تأثر-تصویر است، و نه درعین حال کنش-تصویر. آن‌گونه که دیده‌ایم، تأثر-تصویر در زوج فضاهاى هرجوره / عواطف پرورش می‌یابد. کنش-تصویر در زوج شیوه‌های رفتار / محیط‌های تعیین یافته پرورش خواهد یافت. اما میان این دو، ما با زوج عجیبی مواجه می‌شویم: جهان‌های اولیه / تکانه‌های ابتدایی. یک جهان اولیه یک فضای هرجوره نیست (اگرچه ممکن است شباهتی با آن داشته باشد)، چراکه فضای هرجوره تنها در ژرفای محیط‌های تعیین یافته ظاهر می‌شود؛ اما جهان اولیه نوعی محیط تعیین یافته هم نیست، محیطی که تنها از جهان اولیه مشتق می‌شود. یک تکانه یک عاطفه نیست، چراکه یک تکانه نوعی نقش و اثر درونی (impression) به دقیق‌ترین معنای ممکن است و نه یک بیان یا نمود بیرونی (expression). اما درعین حال شبیه احساسات یا عواطفی هم نیست که رفتار را کنترل می‌کنند یا از کنترل رها می‌کنند. حال باید متوجه

شویم که این مجموعه‌ی جدید یک مرحله‌ی بینابینی صرف هم نیست- نوعی مکان انتقال- بلکه واجد نوعی انسجام و استقلال کامل است، با این نتیجه که کنش-تصویر برای بازنمایی آن ناتوان باقی می‌ماند، و تأثر-تصویر نیز در محسوس ساختن آن ناتوان است.

یک خانه، یک کشور یا یک منطقه را در نظر بگیرید. این‌ها محیط‌های واقعی فعلیت‌یافتگی اجتماعی و جغرافیایی‌اند، اما کلاً یا جزئاً چنان می‌نمایند که گویی از درون با جهان‌های اولیه در ارتباط‌اند. جهان اولیه ممکن است همان‌قدر توسط مصنوعی بودن دکور یا صحنه (یک قلمرو اپرای کمیک، یک جنگل یا مُرداب استودیویی) مشخص شود که با اصالت و سندیت یک منطقه‌ی حفاظت‌شده (صحرائی دست‌نخورده، جنگلی بکر). جهان اولیه با ویژگی بی‌شکلی‌اش قابل شناسایی است. یک پس‌زمینه‌ی ناب است، یا بهتر است بگوئیم نوعی بی‌پس‌زمینگی متشکل از طرح‌ها، قطعات و مواد بی‌شکل است که کارکردهای غیرفرمال (غیرشکلی)، کنش‌ها یا دینامیسم‌های انرژی‌ای از آن گذر می‌کنند که حتی به سوژه‌های برساخته هم اشاره نمی‌کنند. اینجا شخصیت‌ها شبیه حیوانات‌اند: جتلمن شیک شبیه پرنده‌ی شکاری می‌شود، عاشق شبیه بز، پیرمرد شبیه گفتار. علت این مشابهت آن نیست که شخصیت‌ها شکل یا رفتار حیوانات را دارند، بلکه این است که کنش‌هایشان مقدم بر هرگونه تمایزگذاری میان انسان و حیوان است. این‌ها جانورانی بشری‌اند و این به‌راستی تکانه است: یعنی آن انرژی‌ای که قطعات را در جهان اولیه به‌تصرف خویش درمی‌آورد. به عبارت دیگر، تکانه‌ها و قطعات همبسته‌ی یکدیگرند. البته تکانه‌ها فاقد هوش نیستند؛ آن‌ها حتی نوعی هوش اهریمنی دارند که هرکدامشان را هدایت می‌کند تا سهمش را انتخاب کند، منتظر زمانش باشد، ژستش را به تأخیر اندازد، و طرح کلی فرمی را عاریه گیرد که به بهترین نحو او را قادر می‌سازد تا کنشش را اجرا کند. جهان اولیه فاقد قانونی است که بدان انسجام بخشد. جهان اولیه، پیش از هر چیز، جهان امپدوکلس^۱ است، متشکل از طرح‌های کلی و قطعات، سرهای بدون گردن، چشمان بدون چهره، دستان بدون شانه، ژست‌های بدون شکل. اما جهان اولیه درعین حال مجموعه‌ای است که همه‌چیز را به هم وصل می‌کند، نه در یک کل انداموار، بلکه همه‌ی اجزاء را در نوعی مرداب یا زباله‌دانی و همه‌ی تکانه‌ها را در قسمی تکانه‌ی

۱. Empedocles؛ فیلسوف یونان باستان و کسی که عناصر اربعه (آب، باد، خاک و آتش) و نقش آن‌ها در تشکیل ساختارهای اصلی جهان را به او نسبت می‌دهند.

مرگِ عظیم به هم نزدیک می‌کند. بنابراین جهان اولیه هم آغاز ریشه‌ای است و هم پایان مطلق؛ و سرانجام یکی را به دیگری متصل می‌کند، یکی را درون دیگری می‌کند، آن هم براساس قانونی که قانون تندترین شیب است. بنابراین جهانی است با نوعی خاص از خشونت (از جهاتی خاص، شر ریشه‌ای است)؛ اما از مزیت ایجاد یک تصویر اولیه از زمان برخوردار است، تصویری با آغاز، پایان، و شیب، تمام سببیت خرونوس^۱.

این ناتورالیسم است. ناتورالیسم نقطه‌ی مقابل رئالیسم نیست، بلکه برعکس بر شاخصه‌های آن، از طریق بسطشان در نوعی سورئالیسم غیرمتعارف، تأکید می‌کند. نماینده‌ی ناتورالیسم در ادبیات زولا است: او در نظر داشت محیط‌های واقعی را دوشادوش جهان‌های اولیه بسازد. زولا در هر یک از کتاب‌هایش محیطی دقیق را توصیف می‌کند، اما در عین حال آن را به ته می‌رساند، و آن را به جهان اولیه بازمی‌گرداند؛ از این منبع غنی‌تر است که نیروی توصیف رئالیستی حاصل می‌شود. محیط واقعی و بالفعل رسانه‌ی نوعی جهان است که با یک آغاز ریشه‌ای، یک پایان مطلق، و یک خط تندترین شیب تعریف می‌شود.

این نکته‌ای اساسی است؛ این دو به خودشان اجازه نمی‌دهند که از یکدیگر جدا شوند و شکلی متمایز به خود نمی‌گیرند. جهان اولیه هیچ هستی و حیاتی مستقل از محیط تاریخی و جغرافیایی ندارد که به عنوان رسانه‌ی آن عمل می‌کند. این محیط است که یک آغاز، یک پایان و از همه مهم‌تر نوعی شیب را می‌پذیرد. به همین خاطر است که تکانه‌ها از شیوه‌های واقعی رفتار جاری در یک محیط متعین استخراج می‌شوند، از شورها، احساسات و هیجاناتی که انسان‌های واقعی در این محیط تجربه می‌کنند. و قطعات از ابژه‌هایی کنده می‌شوند که عملاً در این محیط شکل گرفته‌اند. ممکن است گفته شود که جهان اولیه تنها هنگامی نمود می‌یابد که خطوط نامرئی که امر واقعی را تقسیم می‌کنند، خطوط نامرئی که کارشان جابه‌جایی شیوه‌های رفتار و ابژه‌هاست، تقویت و لبریز شوند و وسعت یابند. کنش‌ها به ورای خودشان می‌روند، به سمت افعال آغازینی که اجزاء آن‌ها نیستند؛ ابژه‌ها به سمت قطعاتی می‌روند

۱. خرونوس (Khronos) تشخیص انسان گونه‌ی زمان در فلسفه‌ی ماقبل سقراط و ادبیات متأخرتر یونان است. او خدایی است با شکل و شمایلی پیچ‌درپیچ، دارای سه سر: سر انسان و گاونر و شیر. خرونوس را نباید با کروونوس اشتباه گرفت؛ از اساطیر یونانی (جوان‌ترین پسر اورانوس و گایا و از تیتان‌ها) که برای به دست آوردن قدرت مطلق پدر را مثله کرد و هر مرز و حد اخلاقی را درنوردید (با خواهرش در آمیخت، فرزندان را قلع و قمع کرد)، اما سرانجام زنوس، یکی از فرزندان، بر او غلبه کرد. —و.

که آن‌ها را برنخواهند ساخت؛ مردم به سمت انرژی‌هایی می‌روند که آن‌ها را «سامان نمی‌بخشند». جهان اولیه تنها در اعماق محیطی واقعی وجود دارد و عمل می‌کند، و تنها از جلال درون‌ماندگاری‌اش در این محیط معتبر و اصیل است، جهانی که خشونت و سببیتش را این محیط آشکار می‌کند. اما در عین حال محیط تنها خودش را همچون محیطی واقعی در درون‌ماندگاری‌اش در جهان اولیه عرضه می‌کند، واجد منزلت و مرتبه‌ی «محیطی مشتق»^۱ است، محیطی که به حکم تقدیر نوعی زمانمندی^۲ را از جهان اولیه دریافت می‌کند. کنش‌ها یا شیوه‌های رفتار، آدم‌ها و اشیاء، باید این محیط مشتق را اشغال کنند و آنجا پرورش و بسط یابند، درحالی‌که تکانه‌ها و قطعات ساکن جهان اولیه‌ای می‌شوند که حامل کل است. به همین خاطر نویسندگان ناتورالیست شایسته‌ی عنوان نیچه‌ای «طبیان تمدن»^۳ اند. آن‌ها بیماری تمدن را تشخیص می‌دهند. تصویر ناتورالیستی، تکانه-تصویر، در واقع واجد دو نشانه‌ست: سمپتوم^۴‌ها (دردنشان‌ها)، و بت‌ها یا فتیش‌ها. سمپتوم‌ها در حکم حضور تکانه‌ها در جهان مشتق‌اند و بت‌ها و فتیش‌ها بازنمایی قطعات‌اند. این جهان قابیل است، عالم نشانه‌های قابیل. خلاصه اینکه، ناتورالیسم همزمان به چهار محور مختصات ارجاع می‌دهد: جهان اولیه/محیط مشتق؛ تکانه‌ها/شیوه‌های رفتار. اجازه دهید اثری را فرض کنیم که در آن محیط مشتق و جهان اولیه واقعاً از هم متمایز و منفک‌اند. اگرچه آن‌ها ممکن است همه‌نوع تناظری با هم داشته باشند، اما هرگز یک اثر ناتورالیستی نخواهند شد.^(۱)

ناتورالیسم در سینما دو استاد بی‌همتا دارد: استروهایم و بونوئل. در فیلم‌های این دو، ابداع جهان اولیه در فرم‌های محدود به یک محل (localized) ظاهر می‌شود، فرم‌هایی که بسیار متنوع، مصنوعی یا طبیعی‌اند. در کارهای استروهایم می‌شود به قله‌ی کوه در شوهران نابینا، کلبه‌ی جادوگر در همسران ابله، قصر ملکه کلی، مرداب در بخش افریقایی همین فیلم، و صحرا در پایان حرص اشاره کرد. در آثار بونوئل می‌توان به جنگل استودیویی در مرگ در باغ، اتاق پذیرایی در ملک‌الموت، صحرای ستون‌ها در شمعون صحرا، باغ سنگی عصر طلایی اشاره کرد. اگرچه جهان اولیه در این فیلم‌ها محدود به یک محل است، اما همچنان محلی سرشار است که کل فیلم در آنجا رخ می‌دهد، یعنی جهانی که بر پایه‌ی محیط اجتماعی نمود می‌یابد که با قدرت تمام توصیف می‌شود.

1. derived world

2. temporality

۳. کیفیات یا قدرت‌های مربوط به یک جهان اولیه را مشخص می‌کنند و توسط تکانه‌ها تعریف می‌شوند.

این بدین دلیل است که استروهایم و بونوئل رئالیست‌اند؛ در فیلم‌های آن‌ها هرگز محیطی را نمی‌بینیم که با خشونت و سببیت فراوان توصیف شده باشد، با تقسیم‌بندی دوگانه‌ی آن یعنی «فقر-غنی»، «مردان خوب-مردان شریر». اما آنچه به توصیف آن‌ها چنین نیرویی می‌بخشد، به‌راستی، روش آن‌ها برای پیوند دادن مشخصات به یک جهان اولیه است، مشخصاتی که در اعماق همه‌ی محیط‌ها می‌گردد و در زیر آن‌ها جریان می‌یابد. این جهان مستقل از محیط‌های متعین است، اما برعکس با مشخصات و ویژگی‌هایی که از بالا می‌آیند یا بهتر است بگوئیم از یک عمق همچنان ترسناک‌تر، به آن‌ها هستی می‌بخشد. جهان اولیه نوعی آغاز جهان است، نیز نوعی پایان جهان، و شیب مقاومت‌ناپذیر از آغاز به پایان هم هست؛ جهان اولیه محیط را به‌همراه خود منتقل می‌کند و درعین حال آن را به جهانی بسته تبدیل می‌کند، جهانی مطلقاً بسته، و در غیر این صورت آن را به روی امیدی مبهم می‌گشاید. زباله‌دانی که جسدها به درون آن انداخته می‌شود تصویر مشترک همسران ابله و جوان و نفرین شده است. محیط‌ها همواره از جهانی اولیه نشأت می‌گیرند و به درون آن پس می‌نشینند؛ البته محیط‌ها تنها به زحمت از آن نشأت می‌گیرند (همچون طرح‌هایی که از پیش محکوم به نابودی‌اند، طرح‌هایی که از پیش همچون سیاه‌مشق‌اند تا اگر به نجاتی نائل نشوند که خود فقط می‌تواند حاصل این بازگشت به اصل یا جهان اولیه باشد با قطعیت بیشتری به آن بازگردند. چنین نقشی را مرداب در فصل افریقایی ملکه کلی ایفا می‌کند، و از آن مهم‌تر رمان سینمایی پوتو-پوتو، جایی که عشاق معلق، درحالی که رودرروی هم قرار گرفته‌اند، منتظر بالا آمدن کروکودیل‌ها هستند. «اینجا [...] عرض جغرافیایی صفر است. اینجا [...] هیچ سنت، هیچ سابقه‌ای وجود ندارد [...]. اینجا [...] هرکس طبق غریزه‌اش و به حکم تکانه‌ی لحظه عمل می‌کند [...]. و کاری را انجام می‌دهد که پوتو-پوتو بدان وادارش می‌کند [...]. پوتو-پوتو تنها قانون ماست [...]. و او درعین حال تنها جلاد ماست [...]. ما همه محکوم به مرگ هستیم.»^(۲) عرض جغرافیایی صفر درعین حال محل آغازین ملک‌الموت هم است. عرض جغرافیایی صفر در اصل در اتاق پذیرایی خانواده‌ی بورژوایی که شکلی اسرارآمیز دارد تجسم یافته، بنابراین هنگامی که اتاق پذیرایی به زحمت گشوده می‌شود از نو در کلیسای جامع بنا می‌شود، جایی که بازماندگان بار دیگر به هم می‌رسند.

۱. Poto-Poto؛ نام یکی از نخستین محله‌های مسکونی شهر برازاویل، پایتخت جمهوری کنگو، است. استعمارگران فرانسوی در سال ۱۹۰۹ ابتدا در آنجا اقامت گزیدند.م.

عرض جغرافیایی صفر لوکیشن آغازین جذابت پنهان بورژوازی است، عرض جغرافیایی ای که در لوکیشن‌های مشتق متوالی از نو ساخته می‌شود تا مانع رخدادی شود که انتظارش آنجا می‌رود. این ماتریس عصر طلایی هم بوده است، ماتریسی که تمامی تحولات انسانیت را مشخص می‌کند و هنگامی که این تحولات به زحمت به دست آمده بودند آن‌ها را از نو جذب می‌کرد.

با ناتورالیسم، زمان نمود بسیار برجسته‌ای در تصویر سینماتوگرافیک می‌یابد. حق با متری بود که می‌گفت حرص نخستین فیلمی است که به یک «استمرار روانشناختی» به مثابه‌ی تحول یا سیر تکوین فردی (ontogenesis) شخصیت‌ها گواهی می‌دهد. و در بونوئل زمان به همان اندازه حاضر است، اما به عنوان سیر تکوین نوع (phylogenesis) و دوره‌بندی اعصار بشر (نه تنها به نحو بارزی در عصر طلایی، بلکه در راه شیری، که عناصری را از همه‌ی ادوار وام می‌گیرد، و نظم آن‌ها را درهم می‌ریزد).^(۳) اما در نگاه اول اینگونه به نظر می‌آید که زمان ناتورالیستی تحت نوعی نفرین جدانشدنی است. می‌توانیم درباره‌ی استروهایم چیزی را بگوئیم که آلبر تیوده^۱ درباره‌ی فلورر گفت: برای او استمرار بیش از آن که به خود شکل بخشد، خود را از بین می‌برد و در راه نابود کردن خویش شتاب می‌کند. بنابراین از آنتروپی غیرقابل تفکیک است، از نوعی زوال و تلاشی. و به راستی بدین نحو است که استروهایم با اکسپرسیونیسم تسویه حساب می‌کند. همان‌طور که دیده‌ایم، نقطه‌ی مشترک استروهایم و اکسپرسیونیسم برخوردش با نور و سایه‌ای است که او را هم‌تراز با لانگ یا مورنائو می‌کند. اما در مورنائو و لانگ زمان تنها در ارتباط با نور و سایه وجود دارد، به نحوی که زوال یک شخصیت تنها بیانگر نوعی سقوط درون تاریکی، درون حفره‌ای سیاه بود (نه تنها آخرین خنده‌ی مورنائو، بلکه جعبه‌ی پاندورا^۲ی پابست، و حتی فرشته‌ی آبی استرنبرگ که مشقی در تقلید از اکسپرسیونیست‌هاست)؛ در حالی که در استروهایم با عکس این رویکرد مواجهیم: او پیوسته نور و سایه را به تقلید از صحنه‌های زوال و تلاشی الگوبرداری می‌کرد؛ او مجذوب زوال و تلاشی بود، و نور را تابع نوعی زمان می‌کرد که به عنوان آنتروپی تلقی می‌شد.

در بونوئل پدیده‌ی زوال از استقلال کمتری برخوردار نیست — شاید حتی بیشتر هم باشد — چرا که ما در فیلم‌های او با زوالی مواجه می‌شویم که آشکارا به همه‌ی گونه‌های انسانی تسری می‌یابد. ملک‌الموت نوعی پس‌روی را به

۱. Albert Thibaudet؛ منتقد ادبی فرانسوی (۱۸۷۴-۱۹۳۶) که در محضر برگسون تعلیم دیده بود.

نمایش می‌گذارد که دست‌کم معادل پس‌روی شخصیت‌ها در حرص است. با این حال، تمایز میان استروهایم و بونوئل این است که در بونوئل زوال بیشتر به مثابه‌ی نوعی تکرار شتاب‌دهنده، نوعی بازگشت ابدی، است تا نوعی آنتروپی شتاب‌یافته. بنابراین جهان اولیه بر محیط‌های پشت‌سرهم و متوالی نه دقیقاً نوعی شیب، بلکه نوعی انحنا یا حلقه تحمیل می‌کند. درست است که یک حلقه، برخلاف یک سرازیری، نمی‌تواند کاملاً «بد» باشد همان‌طور که در امیدوکلس می‌بینیم، حلقه خیر و شر را به تناوب می‌آورد، عشق و نفرت، و البته عاشق، مرد خوب و حتی مرد پارسا اهمیتی در کارهای بونوئل می‌یابد که فیلم‌های استروهایم فاقد آن است. اما از برخی جهات این اهمیت ارزش ثانوی دارد، چراکه مرد یا زن عاشق، و خود مرد مقدس — به‌زعم بونوئل — همان‌قدر که فاسد یا منحرف‌اند، مضر هم هستند (نازارین). چه زمانِ زمانِ آنتروپی باشد، چه زمانِ بازگشت ابدی، در هر دو مورد مأخذ و منبع اصلی زمانِ جهان اولیه است، جهان اولیه‌ای که به زمان نقش نوعی تقدیر را محول می‌کند که قابل جبران کردن نیست. زمانِ پیچ‌خورده در جهان اولیه‌ای که همچون آغاز و پایان زمان است، در محیط‌های مشتق آشکار می‌شود. این را تقریباً می‌توان نوعی افلاطون‌گرایی جدید در زمینه‌ی زمان دانست، و بی‌شک یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای سینمای ناتورالیستی که به مفهوم زمان-تصویر بسیار نزدیک شده است. با این حال، آنچه مانع دستیابی سینمای ناتورالیستی به زمان همچون فرم ناب می‌شود، الزام آن به حفظ زمان همچون تابعی از مختصات ناتورالیستی و وابسته کردن زمان به تکانه است. در نتیجه، ناتورالیسم تنها قادر است به جلوه‌های منفی زمان دست یابد، یعنی به فرسایش، زوال، انهدام، تلاشی، فقدان یا نسیان محض.^(۴) (خواهیم دید هنگامی که سینما با فرم زمان مستقیماً مواجه می‌شود تنها می‌تواند زمان-تصویر را با گسست از گرایش ناتورالیستی به جهان اولیه و تکانه‌های آن بسازد).

درواقع مهم‌ترین عنصر ناتورالیسم تکانه-تصویر است. تکانه-تصویر شامل زمان هم می‌شود، اما صرفاً به عنوان تقدیر تکانه و صیورتِ ابژه‌ی آن. جنبه‌ی نخست به ماهیت تکانه‌ها مربوط می‌شود، چراکه اگر آن‌ها «ابتدایی» یا «خام» باشند، آن‌هم به این معنا که به جهان‌های اولیه مربوط‌اند، آن‌گاه می‌توانند پیکربندی‌هایی را بپذیرند که در پیوند با محیط مشتقی که در آن ظاهر می‌شوند بسیار پیچیده و غریب و غیرعادی‌اند. البته اغلب تکانه‌ها نسبتاً ساده‌اند — مثل تکانه‌ی گرسنگی، تکانه‌های مربوط به غذا، تکانه‌های جنسی

یا تکانه‌های برای طلاجویی در حرص. با این حال، تکانه‌ها نقداً از رفتارهای انحرافی‌ای که مولد و محرک تکانه‌هايند جدا ناشدنی‌اند: آدم‌خواری، رفتارهای سادومازوخیستی، مرده‌بارگی و غیره... بونوئل قصد داشت تا این فهرست را با مدنظر قراردادن انحراف‌ها و تکانه‌های به‌مراتب پیچیده‌تر و حقیقتاً معنوی گسترش دهد. و در این کوره‌راه‌های روان‌زیستی هیچ حدومرزی وجود ندارد. مارکو فرری بی‌شک یکی از معدود کارگردانان سال‌های اخیر است که وارث نوعی منبع الهام ناتورالیستی معتبر و هنر احضار جهان اولیه در قلب محیط‌های واقع‌گرایانه بوده است (مثل جسد عظیم‌الجثه‌ی کینگ‌کنگ در محل شهرک مدرن یا موزه-تئاتر در فیلم *رؤیای میمون*). در آنجا او تکانه‌های عجیبی را می‌کارد، مثل تکانه‌ی مادرانه‌ی مرد در *رؤیای میمون*، یا حتی تکانه‌ی مقاومت‌ناپذیر سوت‌زدن در یک بالون در *جدایی*.

جنبه‌ی دوم ابژه‌ی تکانه است، یعنی قطعه‌ای که به‌طور همزمان به جهان اولیه تعلق دارد و از ابژه‌ی واقعی محیط مشتق‌کنده شده است. ابژه‌ی تکانه همواره «ابژه‌ی کوچک و ناقص» (partial object) است، یا نوعی فetiš؛ یک ران گوشت، یک لقمه‌ی خام و عمل‌نیامده، ته‌مانده‌ی غذا، یک شورت زنانه، یک کفش. کفش به‌عنوان فetiš جنسی باعث قرابت استروهایم و بونوئل می‌شود، خصوصاً در فیلم *بیوه‌ی شاد استروهایم* و در *خاطرات یک مستخدم بونوئل*^۱. بنابراین تکانه-تصویر بی‌شک تنها موردی است که در آن نمای نزدیک عملاً تبدیل به ابژه‌ی کوچک می‌شود، البته نه به این خاطر که نمای نزدیک ابژه‌ی کوچک است، بلکه به این خاطر که ابژه‌ی کوچک از آن تکانه‌ای است که بعداً به‌طور استثنایی به نمای نزدیک تبدیل می‌شود. تکانه فعلی است که پاره می‌کند، ترک می‌اندازد و از جا درمی‌آورد. بنابراین انحراف جنسی (perversion) نه انحراف آن، بلکه اشتقاق آن است، یعنی بیان به‌هنجار آن در محیطی مشتق. تکانه نوعی رابطه‌ی پایدار میان حیوان شکارچی-شکار است. آدم علیل نمونه‌ی عالی یک شکار است، چراکه دیگر نمی‌دانیم قطعه در او چیست - عضوی که فاقد آن است یا مابقی بدن او. آدم علیل در عین حال شکارچی و در حکم عدم ارضای تکانه است؛ گرسنگی آدم فقیر همان‌قدر قطعه‌قطعه‌کننده است که سیری آدم پولدار. ملکه در *ملکه کلی* در جعبه‌ی شکلات را همان‌طور زیرورو می‌کند که یک گدا سطل زباله را. آدم علیل و هیولا در ناتورالیسم این‌طور حضور می‌یابند چراکه هم ابژه‌ی ازفرم‌افتاده‌ی

۱. البته بی‌تردید درخشان‌ترین کاربرد فetiš کفش در آثار بونوئل در فیلم *او نمود می‌یابدم*.

آن چیزی هستند که کنش تکانه به تصرف خود درمی آورد، و هم پرهیب بدشکلی اند که همچون سوژه‌ی این کنش عمل می‌کند.

در وهله‌ی سوم، قانون یا تقدیر تکانه از طریق نیرنگ هر چیزی را به نحوی قاطعانه به تصرف خویش درخواهد آورد، هر چیزی که آن تکانه می‌تواند در محیطی خاص به دست آورد، و اگر بتواند این کار را کند از یک محیط به محیط دیگر گذر خواهد کرد. این کاوش، این مصرف بی‌رویه‌ی محیط، ثابت و پایدار است. هر بار، تکانه قطعه‌ای را در محیطی خاص انتخاب می‌کند و تا وقتی که آن را انتخاب نمی‌کند هرچه را که محیط عرضه می‌کند کورکورانه از آن می‌گیرد، حتی اگر بعداً این روال ادامه یابد. صحنه‌ای از عروس‌های دراکولای ترنس فشر خون‌آشامی را نشان می‌دهد که دنبال قربانی‌ای است که انتخاب کرده، اما هنگامی که در یافتن آن قربانی ناکام می‌ماند با چیز دیگری سر می‌کند: چراکه تکانه‌اش برای خون باید ارضا شود. این صحنه‌ای مهم است، چراکه نشان‌دهنده‌ی تکاملی در فیلم‌های ترسناک از گوتیک به نئوگوتیک، از اکسپرسیونیسم به ناتورالیسم است. ما دیگر در اقلیم عاطفه به سر نمی‌بریم، ما به محیط تکانه‌ها گذر کرده‌ایم (تکانه‌ها، به نحوی دیگر، جان تازه‌ای به آثار برجسته‌ی ماریو باوا می‌بخشد). در همسران / بله استروهایم، قهرمان اغواگر از یک مستخدم به یک بانوی متشخص می‌رسد و سرانجام کارش به انسان علیل بیمار منتهی می‌شود، قهرمان اغواگر را نیروی طبیعی عناصر اربعه‌ی موجود در تکانه‌ای به حرکت در می‌آورد که در یک حیوان شکارچی وجود دارد، نیرویی که او را به کشف همه‌ی محیط‌ها و رهاکردن آن چیزی هدایت می‌کند که یک محیط به او ارائه می‌کند. سوزانای بونوئل هم به فرسودن و استفاده‌ی کامل از یک محیط نایل می‌شود: مادر، پیشخدمت، پسر و پدر. تکانه باید جامع و کامل باشد. حتی این مقدار هم کافی نیست که بگوییم تکانه نسبت به آنچه یک محیط به او می‌دهد یا برایش رها می‌کند قانع است. این قناعت به معنای تسلیم نیست، بلکه لذتی کامل است که در آن تکانه قدرت انتخابش را از نو کشف می‌کند، چراکه در عمیق‌ترین لایه، تکانه همان میل به تغییر محیط است، یا دنبال محیطی تازه برای کشف کردن و ازجا کردن، لذت بردن بیشتر از آنچه که این محیط ارائه می‌کند، هرچقدر هم که آنچه این محیط می‌دهد نفرت‌انگیز یا مشمئزکننده باشد. لذات تکانه را نمی‌توان با عاطفه مقایسه کرد، یعنی نمی‌توان با کیفیات ذاتی ابژه‌های موجود مقایسه کرد.

جهان اولیه همواره شامل نوعی همزیستی و نوعی توالی محیط‌های واقعی

متمایز است، آن گونه که در استروهایم و به خصوص در بونوئل دیده می شود. در اینجا ما باید میان موقعیت ثروتمندان و موقعیت فقیران، موقعیت اربابان و موقعیت نوکران تمایز قائل شویم. کندوکاو و مصرف بی رویه در محیطی پر نعمت برای یک فقیر به مراتب دشوارتر است تا کار شخصی ثروتمند — حقیقی یا قلابی — که قصد دارد به محیطی زشت و کثیف راه یابد و شکارش را در جمع فقیران به چنگ آورد. با این همه، ما باید با شواهد با محتاطانه برخورد کنیم. استروهایم در درجه ی اول تکامل مرد ثروتمند را در محیط خاص خودش و فرورفتنش در اعماق پایین تر را دنبال می کند. بونوئل، همچون لوزی متأخر، پدیده ای معکوس را مورد توجه قرار می دهد، پدیده ای که احتمالاً ترسناک تر است، چرا که ظریف تر است و کنایی تر، و به طبیعت گفتار و لاشخور نزدیک تر است که می داند چگونه انتظار بکشد — حمله ی مرد فقیر یا نوکر، استفاده اش از محیط غنی و شیوه ی خاصی که در آن او ته آن محیط را در می آورد: این ویژگی را نه تنها سوزانا، بلکه گدایان و زنان پیشخدمت ویریدیانا هم دارند. تکانه ها در فقیران و ثروتمندان هدفی مشترک و تقدیری مشترک دارند: با اصابت کردن به قطعات، با خرد کردن قطعات، جمع کردن خرده ریزها از زباله دانی های بزرگ، و همه چیز را با هم در نوعی تکانه ی مرگ واحد و یکسان گرد آوردن. مرگ، تکانه ی مرگ — ناتورالیسم از آن اشباع می شود. در اینجا ناتورالیسم به اوج دنائت و پستی اش می رسد، اگرچه این آخرین کلام آن نیست. و پیش از آخرین کلام — که به آن میزان که انتظار می رود یأس آلود نیست — بونوئل این نکته را می افزاید: نه تنها فقیران و ثروتمندان هستند که در کار مشترک انحطاط و زوال شرکت می جویند، بلکه نیکمردان و قدیسان هم در آن شریک اند، چرا که آن ها روی خرت و پرت ها پرورش می یابند و گرفتار و مفتون قطعاتی می شوند که با خود می برند. به همین خاطر است که سیکل های زمانی بونوئل همان قدر محصول نوعی انحطاط و تنزل مقام اند که آنتروپی استروهایم. جانور طعمه یا انگل — هر کس همزمان هر دو این هاست. صدایی شیطانی می تواند به مرد مقدسی چون نازارین، انسانی که اعمال نیکش پیوسته انحطاط و تلاش جهان را تسریع می کند، بگوید: شما به اندازه ی من بی فایده هستید، شما چیزی نیستید مگر یک انگل. ویریدیانای زیبا، ثروتمند و خوب تنها با این آگاهی تکامل می یابد که او نیز به نوبه ی خود موجودی سربار و انگل وار است، صفاتی که ذاتی تکانه های امر نیک اند. تکانه ی انگل وار یکسانی در همه جا وجود دارد.

این تشخیص بیماری است. بنابراین دو قطب فetiš، یعنی فetiš‌های خیر و فetiš‌های شر، فetiš‌های مقدس و فetiš‌های جنایت و میل جنسی، با هم تلاقی می‌کنند و جانشین هم می‌شوند، همچون مجموعه‌ی مسیح‌های گروتسک فیلم‌های بونوئل، یا دشنه-صلیب^۱ ویریدیانا. اولی را می‌شود بقایا^۲ خواند، و دومی را در قاموس علم جادو، اشیاء آئین وودو. آن‌ها دو وجه یک سمپتوم‌اند. حتی دو عاشق عصر طلایی با وصل خودشان به فetiš‌هایی که بر سر مالکیت آن‌ها دعوا دارند، هر یک با پیشگویی تأثیر فرسایش زمان بر دیگری، یا تصادفی که در آینده رخ خواهد داد و هم‌اینک منجر به جدایی‌شان شده، بیشتر شیب پائین مسیر جهان را طی می‌کنند تا مسیر روبه بالای آن را. همان‌طور که دروزی می‌گوید، عجیب است که سورئالیست‌ها فکر می‌کردند که این فیلم مثالی از عشق جنون‌آمیز است.^(۴) راست است که از ابتدا رابطه‌ی بونوئل با سورئالیسم تقریباً به‌اندازه‌ی رابطه‌ی استروهایم با اکسپرسیونیسم مبهم است؛ بونوئل از سورئالیسم استفاده می‌کرد اما بنا به اهدافی کاملاً متفاوت، اهدافی که به یک ناتورالیسم کاملاً مقتدر تعلق داشت.

۲. یک مشخصه‌ی کار بونوئل: قدرت تکرار در تصویر

با این‌همه، تفاوت‌های بسیاری میان ناتورالیسم استروهایم و ناتورالیسم بونوئل وجود دارد. در ادبیات شاید بشود رابطه‌ی این دو را با رابطه‌ی زولا و ییسمانس^۳ مقایسه کرد. ییسمانس می‌گفت که زولا تنها تکانه‌های بدن در محیط‌های اجتماعی کلیشه‌ای شده را تصور می‌کرد، جایی که انسان تنها با جهان اولیه‌ی حیوانات پیوند دوباره برقرار می‌کرد. ییسمانس مشخصاً در پی نوعی ناتورالیسم روح بود، نوعی ناتورالیسم که سازه‌های مصنوعی و ساختگی انحراف، و همچنین عالم ماوراءالطبیعه‌ی ایمان، را بهتر بازخواهد شناخت. به‌همین ترتیب، در بونوئل کشف تکانه‌های مناسب روح — که قدرتی به‌سان جنسیت و گرسنگی دارد و از آن‌ها تشکیل شده است — قصد داشت که به انحراف نقشی معنوی ببخشد، چیزی که فیلم‌های استروهایم فاقد آن بود. از همه مهم‌تر، نقد ریشه‌ای مذهب از منابع ایمان موجود تغذیه خواهد کرد؛

۱. dagger dagger-crucifix به‌معنای خنجر یا دشنه است و در صنعت چاپ به «چلیا» (صلیب) اطلاق می‌شود. دلوز اشاره به شباهت فرمال نوعی دشنه و شمایل عیسای مصلوب می‌کند. —و.

2. relics

۳. Charles Marie Huysmans (۱۸۴۸-۱۹۰۷)؛ شارل‌ماری ژرژ ییسمانس، رمان‌نویس شهیر فرانسوی که به استفاده‌ی نامتعارف و غیرعادی از زبان فرانسه شهره بود. —و.

نقد خشن و بی‌رحمانه‌ی مسیحیت به‌عنوان نوعی نهاد، به مسیح در مقام یک انسان فرصتی تازه خواهد بخشید. آن‌ها که در آثار بونوئل نوعی جدل درونی با تکانه‌ی مسیحی دیده‌اند به‌خطا نرفته‌اند؛ افراد منحرف، و از همه مهم‌تر خود مسیح، بیش از آن‌که درون را ترسیم کنند «فراسو» را ترسیم کرده‌اند و پرسشی را طنین‌انداز کرده‌اند که در مقام پرسش رستگاری بیان شده است، حتی اگر بونوئل با شک و تردید فراوان به هر یک از وسایل این رستگاری، یعنی انقلاب، ایمان و عشق، می‌نگرد.

ما به‌سختی می‌توانیم پیش‌داوری کنیم که کار استروهایم چگونه می‌توانست تحول یابد.^(۷) اما در کارهایی که از او موجود است، حرکت بنیادین، آن چیزی است که جهان اولیه بر محیط‌ها تحمیل می‌کند، یعنی نوعی زوال و تلاشی، نوعی سقوط یا آنتروپی. در نتیجه، پرسش رستگاری را تنها می‌توان در قالب نوعی افزایش موضعی آنتروپی در مکان ایجاد کرد، شکلی که بیانگر ظرفیت و قابلیت جهان اولیه برای گشودن نوعی محیط به‌جای بستن آن است؛ مثل صحنه‌ی مشهور ناب‌ترین عشق در میان درخت‌های پرشکوفه‌ی سیب در فیلم مارش عروسی، و بخش دوم، یعنی ماه عسل، که شاید اشاره‌اش به زایش زندگی معنوی باشد. اما در بونوئل، آن‌طور که پیش‌تر دیده‌ایم، جای آنتروپی را نوعی حلقه یا بازگشت ابدی می‌گیرد؛ حال آن‌که بازگشت ابدی به‌اندازه‌ی آنتروپی سویه‌ای فاجعه‌بار به‌همراه ندارد، درست همان‌طور که حلقه در همه‌ی اجزایش روبه‌زوال و تنزل نیست، اما باین‌همه اجزای حلقه نوعی قدرت معنوی تکرار را استخراج می‌کنند که به‌شیوه‌ای جدید پرسش رستگاری موجود را طرح می‌کند. نیکان و مقدسان به‌اندازه‌ی قاتلان و بدکاران در حلقه گرفتار می‌شوند، اما آیا تکرار توانایی شکستن حلقه‌ی خاص خودش و توانایی «جهیدن» فراسوی خیر و شر را ندارد؟ این تکرار است که ما را ویران و تحقیر می‌کند، اما همین تکرار می‌تواند ما را نجات دهد و به ما رخصت دهد تا از تکرار دیگر بگریزیم. کی‌یرکگور پیش از این‌ها تکرار خفت‌بار و اسارت‌بار گذشته را نقطه‌ی مقابل تکرار برخاسته از ایمان و معطوف به آینده نهاد بود، تکراری که نه با تکیه بر قدرت خیر بلکه به‌اتکای قدرت امر محال (absurd) همه‌چیز را به ما پس می‌دهد. بازگشت ابدی همچون بازتولید چیزی که همواره از پیش محقق شده است، در تقابل با بازگشت ابدی به‌مثابه‌ی رستاخیز قرار می‌گیرد؛ عطیه‌ی تازه‌ی امر نو، عطیه‌ی تازه‌ی امر ممکن. رمون روسل، نویسنده‌ای که به بونوئل نزدیک‌تر است، محبوب سورئالیست‌ها بود. او «صحنه‌ها» یا تکرارهایی

را می‌ساخت که بیش از دوبار گفته می‌شدند: در لوکوس سولوس، هشت جسد درون یک قفسه‌ی شیشه‌ای رخداد زندگی‌شان را بازتولید می‌کنند؛ و لوکوس اگروزار، هنرمند و دانشمندی نابغه که پس از قتل دخترش دیوانه شده است، شرایط قتل را آن‌قدر تکرار می‌کند که سرانجام ماشینی اختراع می‌کند که صدای یک خواننده را ضبط کند، آن را تغییر شکل دهد، و با دقت صدای دختر مرده‌اش را به او بازگرداند که به همه‌ی آنچه می‌خواهد برسد، یعنی دخترش و شادی را. او از یک تکرار نامحدود شروع می‌کند و به تکرار لحظه‌ای قطعی می‌رسد، از تکراری بسته به تکراری باز، از تکراری که نه تنها ناکام می‌ماند بلکه مایه‌ی ناکامی می‌شود، به تکراری که نه تنها موفق می‌شود، بلکه الگو یا نسخه‌ی اصل را از نو خلق می‌کند.^(۸) چنان دور از ذهن نیست اگر آن را به‌اشتباه یکی از فیلمنامه‌های بونوئل تصور کنیم. درواقع تکرار بد صرفاً به این خاطر اتفاق نمی‌افتد که رخدادها ناکام می‌مانند، بلکه این تکرار بد است که عامل ناکامی رخداد است، مثل فیلم *جذابت پنهان بورژوازی*، جایی که تکرار محل نهار خوردن اثر زوال و انحطاطش را در همه‌ی محیط‌هایی دنبال می‌کند که تکرار به روی آن محیط‌ها بسته می‌شود (یعنی محیط کلیسا، ارتش، دیپلماسی) و در *ملک‌الموت* قانون تکرار بد میهمان‌ها را در اتاقی نگه می‌دارد که از مرزهای آن نمی‌شود گذشت، درحالی که تکرار خوب ظاهراً مرزها را از بین می‌برد و آن‌ها را به روی جهان می‌گشاید.

در آثار بونوئل، همچون روسل، تکرار بد در قالب بی‌دقتی و نقص ظاهر می‌شود: ورود دو میهمان در *ملک‌الموت* از یک جهت گرم است و از جهتی دیگر سرد؛ یا به سلامتی نوشیدن میزبان را به یاد آورید که یک‌بار در فضایی سرد و بی‌تفاوت رخ می‌دهد و بار دیگر با توجه و گرمی فراوان. اما تکراری که نجات می‌دهد به نظر دقیق می‌آید و تنها تکراری است که دقیق است: درست هنگامی که دختر باکره خود را تسلیم خدا-میزبان کرده است، میهمانان دقیقاً نخستین موقعیتشان را باز می‌یابند و سرانجام خودشان را آزاد می‌یابند. اما صحت و دقت معیاری و جایگزین چیزی دیگر است. تکرار گذشته تحت عنوان زمان به لحاظ مادی ممکن، اما به لحاظ معنوی ناممکن است؛ برعکس، تکرار ایمان، که معطوف به آینده است، به لحاظ مادی ناممکن، اما به لحاظ معنوی ممکن است، چراکه این تکرار چیزی نیست مگر همه‌چیز را از نو آغاز کردن، بالارفتن از راهی که گرفتار و اسیر چرخه است، آن‌هم به لطف لحظه‌ی خلاق از زمان. بنابراین آیا ما دو تکرار داریم که همچون تکانه‌ی

مرگ و تکانه‌ی زندگی رودرروی هم قرار می‌گیرند؟ بونوئل ما را در حد اعلای عدم قطعیت وامی‌نهد، وضعیتی که با تمایز یا آشفتگی دو تکرار شروع می‌شود. میهمانان فرشته‌ی مرگ می‌خواهند خاطره‌ی تکراری را گرامی دارند یا به عبارتی تکرار کنند که آن‌ها را نجات داده است؛ اما در این راه به درون تکراری فرو می‌روند که ویرانشان می‌کند. آن‌ها که برای سرودی در حمدوثنای خدا^۱ در کلیسا جمع شده‌اند، هنگامی که غرش انقلاب را می‌شنوند بار دیگر خود را به طریقی عظیم‌تر و ژرف‌تر زندانی می‌یابند. در راه شیر، مسیح در مقام یک فرد مدت‌هاست که فرصت نوعی گشایش جهان را از طریق محیط‌های متفاوت حفظ کرده است، آن هم محیط‌هایی که زائران از میانشان می‌گذرند؛ اما در پایان این گونه به نظر می‌آید که همه چیز دوباره بسته می‌شود و خود مسیح بیش از آن که افقی گشوده باشد به مانعی تبدیل می‌شود.^(۹) برای نیل به تکراری که فراسوی خیر و شر نجات می‌دهد، یا زندگی را متحول می‌کند، آیا لازم نیست تا از نظم تکانه‌ها دل بکنیم، حلقه‌های زمان را بگشاییم، به عنصری دست یابیم که همچون نوعی «میل» راستین خواهد بود، یا همچون انتخابی که قادر است پیوسته از نو آغاز کند (ما پیش‌تر این موضوع را در خصوص انتزاع‌گرایی غنایی دیده‌ایم)؟

با این همه بونوئل از طریق تکرار چیزی را به دست آورد؛ به جای آنتروپی، به قانون جهان دست یافت. او قدرت تکرار را درون تصویر سینماتوگرافیک تزریق می‌کند. بدین ترتیب او از پیش به فراسوی جهان تکانه‌ها می‌رود تا بر درهای زمان بکوبد و جهان را از شیب یا چرخه‌هایی آزاد کند که آن را تحت انقیاد محتوایی خاص درمی‌آورند. بونوئل به سمپتوم‌ها و فتیش‌ها متوسل نمی‌شود؛ او به نوع خاصی از نشانه وضوح می‌بخشد که می‌شود آن را «صحنه» نامید، نوعی نشانه که احتمالاً به ما زمان تصویر مستقیم و صریح را عرضه می‌کند، این جنبه‌ای از کار اوست که بعداً به آن خواهیم پرداخت، چرا که کار او از ناتورالیسم فراتر می‌رود. اما از درون است که بونوئل از ناتورالیسم فراتر می‌رود، بی آن که از آن چشم‌پوشد.

۳. دشواری ناتورالیست بودن

فعلاً آنچه برای ما جذاب است راه دستیابی به خارج از مرزهای ناتورالیسم

۱. *Te Deum*؛ واژه‌های آغازین نیایشی که از صدر مسیحیت در کلیساها می‌خواندند: «تورا، ای خداوند، می‌ستاییم»...و.

نیست، بلکه وضعیتی است که در آن برخی از کارگردانان بزرگ به رغم کوشش‌های فکری‌شان در عزیمت به درون این مرزها ناکام مانده‌اند. و این بدین‌خاطر است که گرچه مشغولیت ذهنی این فیلمسازان جهان اولیه‌ی تکانه‌ها بوده است، با این‌همه نبوغ ویژه‌شان آن‌ها را به مشکلات دیگری معطوف کشانده است. برای مثال، ویسکونتی از نخستین فیلم‌تا واپسین کارش (وسوسه و بی‌گناه) می‌کوشد تا به تکانه‌های آغازین و خام دست یابد. اما به‌خاطر ذهنیت بیش از حد «آریستوکراتیک» اش موفق نمی‌شود، چراکه مضمون حقیقی کارهایش در جایی دیگر است و مستقیماً درگیر زمان است. مورد رنوار متفاوت اما قابل قیاس است. رنوار غالباً معطوف به تکانه‌های انحرافی و وحشیانه می‌شود (خصوصاً در *نانا*، *خاطرات یک مستخدمه*، *جانور انسانی*)، اما به موپاسان بی‌نهایت نزدیک‌تر است تا به ناتورالیسم. البته در موپاسان هم ناتورالیسم چیزی نیست مگر یک نمای بیرونی (*façade*)؛ چیزها گویی از خلال شیشه‌ی پنجره یا روی صحنه‌ی تئاتر دیده می‌شوند و بدین‌سان استمرار را از شکل‌بخشیدن به نوعی جوهره‌ی غیرعادی و زمخت در فرایند انحطاط و تنزل باز می‌دارند؛ هنگامی که شیشه‌ی پنجره ذوب می‌شود، جای خود را به آب روان می‌دهد. آب روانی که دیگر نمی‌تواند با جهان‌های اولیه، تکانه‌های آن‌ها، قطعاتشان و طرح‌های کلی‌شان سازگار شود. بنابراین آنچه الهام‌بخش رنوار است او را از ناتورالیسم دور نگه می‌دارد، ناتورالیسمی که باین‌حال مایه‌ی عذاب و آزار او بود.

سرانجام این‌که برخی از کارگردانان امریکایی — خصوصاً ساموئل فولر — عمیقاً به لحاظ ذهنی درگیر ناتورالیسم و جهان‌قابیل هستند.^(۱۰) اما آن‌ها از دست‌یافتن به آن ناکام می‌مانند چراکه گرفتار رئالیسم‌اند، یعنی گرفتار تفسیری از یک کنش-تصویر ناب که باید مستقیماً در رابطه‌ی اختصاصی میان محیط اجتماعی و شیوه‌های رفتار درک شود (نوعی از خشونت کاملاً متفاوت با خشونت ناتورالیستی). کنش-تصویر مانع تکانه-تصویر می‌شود که به‌خاطر خشونت، محدودیت و فقدان رئالیسم آن زیادی وقیحانه است. اگر فشارهای ناتورالیستی در سینمای امریکا وجود دارند، آن‌ها را احتمالاً باید در نقش‌های زنان و از خلال میانجی‌گری بازیگران زن خاصی جست. البته، جذب ایده‌ی یک زن اولیه، خصوصاً برای امریکایی‌ها، از سایر عناصر ناتورالیسم به‌مراتب ساده‌تر است. زولا، *نانا* را همچون «گوشت و خون اصلی»، «خمیرمایه» و «مگسی طلایی» معرفی کرد، دختری ذاتاً خوب، اما موجودی که با لمس هر

چیزی آن را فاسد می‌کند، آن را درون نوعی فروپاشی مقاومت‌ناپذیر می‌کشاند که البته کمانه می‌کند و به خود او باز می‌گردد. نوع دیگر زن اولیه، شاهانه و خوش‌بنیه را غالباً او نگاردنر به تصویر می‌کشید: تکانه سه بار او را به ازدواج ناگزیر با مرد مرده یا به لحاظ جنسی ناتوان می‌کشد (پاندورا و هلندی سرگردان لوین، کنتس پابرهنه‌ی منکه‌ویتس، خورشید همچنان می‌تابد هنری کینگ). اما تنها کارگردان امریکایی که می‌دانست چگونه پیرامون یک قهرمان زن جهان اولیه‌ی کاملی را ایجاد کند که با تکانه‌های خشن غل غل می‌کند، کینگ ویدر بود، به‌خصوص در فیلم‌هایی که پس از جنگ جهانی دوم ساخت، دوره‌ای که او از هالیوود و فرم رئالیسم دوری جست. در روبی جنتری [۱۹۵۲]، دختر مرداب‌ها (جنیفر جونز) در صدد انتقام گرفتن است و قصد دارد محیط فرسوده‌ی شهر و انسان‌ها را با بازگرداندن مرداب به مرداب ویران کند؛ یکی از بهترین مرداب‌های استودیویی که تا به حال ساخته شده است. این نکته‌ای است که در وسترن ناتورالیستی جدال در آفتاب و فراسوی جنگل هم می‌توان دید، جایی که شخصیت‌ها ظاهراً تابع «نیروی رازآمیز و هنوز ناشناختنی» اند.^(۱۱)

آنچه دستیابی به تکانه-تصویر و حتی تعریف یا شناسایی آن را چنین دشوار می‌کند، این است که تکانه-تصویر به نوعی میان تأثر-تصویر و کنش-تصویر «گیر» افتاده است. تحول نیکلاس ری نمونه‌ی خوبی از این گیرافتادگی است. منبع الهام او را به‌درستی «غنایی» دانسته‌اند: او به انتزاع غنایی تعلق دارد. سبک رنگ‌پردازانه‌ی او، که به رنگ‌ها بیش‌ترین حد جذب‌کنندگی را می‌بخشید — به همان اندازه که در مینلی می‌بینیم — رنگ سیاه و سفید را نادیده نمی‌گرفت، بلکه با آن‌ها همچون رنگ‌های حقیقی برخورد می‌کرد. از زاویه دید او، سیاهی یک اصل نیست، بلکه پیامدی است که از رابطه‌ی نور با رنگ‌ها و سفیدی سرچشمه می‌گیرد. حتی سایه‌ی مسیح، در نماهای خارجی پر از نور شاه شاهان، با دور کردن و راندن ظلمت است که پخش می‌شود: در بی‌گناهان وحشی، نماهای ساکن نوعی سفیدی پر از نور را برمی‌گزینند، نماهایی که ارجاعی به سیاهی تمدن سفیدپوستان اند (نسخه‌ی ایتالیایی فیلم سایه‌ی سفید نام دارد). گویی خشنونت از حد خود تجاوز کرده است: در این واپسین دوره‌ی کاری نیکلاس ری، شخصیت‌ها تراز انتزاع و آرامش را در مهار خود دارند، عزم جزمی معنوی که به آن‌ها امکان انتخاب می‌بخشد و ضرورتاً انتخاب جبهه‌ای که به آن‌ها امکان تعویض و بازآفرینی همیشگی همان انتخاب را می‌بخشد، در حالی که همزمان جهان را می‌پذیرند. آنچه

زوج فیلم جانی گیتار یا قهرمان فرار به جای امن به دنبالش بودند و در آستانه‌ی به دست آوردنش، زوج فیلم دختر ضیافت کاملاً به دست می‌آوردند. آن بازآفرینی پیوندی برگزیده که، با این همه، به درون تاریکی فروخواهد غلتید. در همه‌ی این معانی، انتزاع غنایی همچون عنصری ناب نمود می‌یابد که ری پیوسته می‌خواهد به آن نائل شود. حتی در فیلم‌های اولیه‌اش جایی که شب به نحوی بارز ترسیم می‌شود، زندگی شبانه‌ی قهرمانان صرفاً پیامدی از این انتزاع غنایی است، و مرد جوان فقط به عنوان یک واکنش به سایه پناه می‌برد. خانه‌ی فیلم در سرزمین خطرناک که سرپناه دختر کور و قاتل بی‌وجدان است، همچون آن روی سکه‌ی شل‌های برفی سفیدی است که سایه‌ی تماشاگران مراسم اعدام آن را سیاه کرده است.

با وجود این، ری می‌بایست از خلال تحولی آرام به استادی و تسلط بر این عنصر انتزاع غنایی می‌رسید.^(۱۲) او نخستین فیلم‌هایش را با تبعیت از الگوی امریکایی کنش-تصویر ساخت، الگویی که او را به الیا کازان نزدیک می‌کرد: خشونت مرد جوان خشونتی فعال و پویاست، نوعی خشونت واکنشی علیه محیط، علیه جامعه، علیه پدر، فقر و بی‌عدالتی و انزوا. مرد جوان با خشونت تمام می‌خواهد یک مرد باشد، اما خود این خشونت است که به او تنها این انتخاب را می‌دهد که میان مردن یا بچه‌ماندن یکی را انتخاب کند. هرچقدر او خشن می‌شود، بیش‌تر به یک کودک تبدیل می‌شود (این مضمون یاغی بی‌هدف است، اگرچه به نظر می‌رسد قهرمان در شرطی که برای «مردشدن در یک روز» می‌بندد موفق است، با این حال او خیلی سریع با آن تسکین می‌یابد). یک دوره‌ی دوم، که عناصر بسیاری از آن در دوره‌ی اول به شکل نارس و خام حضور دارند، می‌بایست تصویر خشونت و سرعت را به نحوی عمیق اصلاح کند. آن‌ها دیگر واکنش نسبت به موقعیت نیستند: خشونت و سرعت به درون شخصیت انتقال می‌یابند و به طبیعت آن‌ها تبدیل می‌شوند. ممکن است گفته شود که یاغی دقیقاً خود شر را انتخاب نکرده، بلکه «به خاطر» شر انتخاب کرده است، و این که او نوعی زیبایی را از خلال و درون آشوبی همیشگی به دست می‌آورد. این دیگر نوعی خشونت اعمال‌شده نیست، بلکه خشونتی فشرده و متراکم است؛ خشونتی که نتیجه‌اش صرفاً اعمالی ناگهانی، تأثیرگذار و دقیق و غالباً ترسناک است، که در عین حال نشانگر نوعی تکانه‌ی بدوی و خام است. در دختر ضیافت، این تکانه در قالب زندگی و مرگ دوست گنگستر بیان می‌شود، اما در عین حال در عشق شورمندانه‌ی زوج،

و در درون گستریِ رقص‌های زنانه نیز به‌نمایش درمی‌آید. از همه مهم‌تر، خشونت تازه‌ی باد در مرداب‌ها است، خشونتی که فیلم را به شاهکاری در عرصه‌ی ناتورالیسم تبدیل می‌کند: جهان بدوی و اولیه، مرداب اورگلیدز، سرسبزیِ روشن تابش، پرنده‌های سفید بزرگ آن، مردی متکی به تکانه‌ها که می‌خواهد «مستقیماً به چهره‌ی خدا شلیک کند»، به‌دست «برادران قابیل» اش، پرنده‌کش‌ها. و مستی‌شان پاسخ‌ی است به توفان‌های مهیب و رعدوبرق‌های سرسام‌آور. اما باید نقداً از این تصاویر فراتر رفت. شرط‌بندی‌ای که از پیش بر سر خروج از این مرداب است، حتی اگر بهایش مرگ هم باشد، نشانگر نوعی آشتی و سازش احتمالی است. سرانجام این‌که در دوره‌ی نهایی فیلمسازی نیکلاس ری، خشونت پایان‌یافته و صلح‌وصفای تثبیت‌شده شکل نهایی نوعی انتخاب را برمی‌سازند که خودش را انتخاب می‌کند و بی‌وقفه خود را از نو آغاز می‌کند، و این کار را با گردآوری همه‌ی عناصر سبک انتزاع غنایی انجام می‌دهد که رئالیسم دوره‌ی اول و ناتورالیسم دوره‌ی دوم به تدریج بسط داده بودند.

دشوار است که به خلوص تکانه-تصویر دست یابیم و به‌خصوص دشوار است که در آن ساکن شویم و در آن گشایش و خلاقیت کافی و درخور بیابیم. کارگردانان بزرگی که ناتورالیست می‌خوانیم کسانی‌اند که به این امر نائل شدند. جوزف لوزی که تاحدودی امریکایی محسوب می‌شود، درواقع نفر سوم است، هم‌سنگ استروهایم و بونوئل. کل فیلمسازی‌اش درون مختصات ناتورالیستی قرار می‌گیرد، درحالی‌که او آن‌ها را به‌شیوه‌ی خودش، همچون دو سلفش، از نو می‌سازد. آنچه در سینمای لوزی رخ می‌دهد ابتدا نوعی کاملاً خاص از خشونت است که در شخصیت‌ها نفوذ می‌کند و آن‌ها را در خود فرومی‌برد و بر هر کنشی تقدم می‌یابد (بازیگری همچون استنلی بیکر چنان از این نوع خشونت برخوردار بود که او را برای لوزی متمایز می‌کرد). این نقطه‌ی مقابل خشونت رئالیستی موجود در اکشن است. این نوعی خشونت بالفعل (en acte) پیش از رسیدن به کنش (action) است. این خشونت آن‌قدر که با باز نمود یک صحنه مرتبط است، با یک کنش-تصویر پیوند ندارد؛ نوعی خشونت است که صرفاً درونی یا ذاتی نیست، بلکه ساکن و ایستا (static) است، خشونتی که تنها معادل آن کارِ فرانسیس بیکن در نقاشی است،

۱. Everglades: نام منطقه‌ای مردابی است که قهرمان فیلم، مردی نوش‌خواره اما طرفدار محیط‌زیست، سعی می‌کند آن را از خطر شرکت‌های املاک و شکارچیان مصون دارد.

هنگامی که «فیضانی» را احضار می‌کند که از یک شخصیت ساکن برمی‌خیزد، یا ژان ژنه در ادبیات، هنگامی که خشونت را توصیف می‌کند که می‌تواند در یک دست بی‌حرکت و آرام مستتر باشد.^(۱۳) زمان بی‌رحم متهم جوانی را نمایش می‌دهد که صرفاً بی‌گناه نیست، بلکه باوقار و مهربان هم هست؛ و باین‌همه تماشاگر تحت تأثیر و نفوذ خشونت درونی و فروخورده‌ی او به لرزه و رعشه می‌افتد — همان‌قدر که این خشونت خود شخصیت را به لرزه و رعشه می‌اندازد.

در وهله‌ی دوم، این خشونت آغازین، این خشونت تکانه و غریزه، به تدریج درون محیطی خاص نفوذ می‌کند، محیطی مشتق، محیطی که این خشونت به معنای واقعی کلمه در فرایند طولانی فروپاشی آن را فرسوده و مضمحل می‌کند. از این جنبه لوزی علاقه‌ی فراوانی به یک «محیط ویکتوریایی» دارد، به خانه یا شهری ویکتوریایی، جایی که درام در آن رخ می‌دهد، جایی که پلکان‌ها اهمیتی بنیادین می‌یابند، تا آن حد که پلکان‌ها باز نمودی از خط تندترین شیب می‌شوند. تکانه محیط را صیقل می‌دهد، از هیچ چیز به جز تصرف چیزی که از آن منع شده ارضا نمی‌شود، چیزی که اصولاً به محیطی دیگر تعلق دارد، به ترازوی بالاتر. بنابراین انحراف در کارهای لوزی هم شامل این تکثیر فروپاشی و زوال می‌شود و هم شامل انتخاب یا گزینش «قطعه»‌ای که دشوارترین کار دست‌یافتن به آن است. پیشخدمت تصویری است از این استفاده از ارباب و خانه توسط پیشخدمت. فیلمی است درباره‌ی جهان شکارچیان: تشریفات پنهانی چند نوع حیوان شکارچی را رودرروی هم قرار می‌دهد؛ شیر، دو پرنده‌ی شکاری، کفتار، فروتن، مهربان و انتقام‌جو. واسطه این فرایند را تشدید می‌کند، چراکه مزرعه‌دار نه تنها صاحب دختر خانه می‌شود، بلکه عشاق صاحب کودک مفتون و مجذوب این ماجرا هم می‌شوند و با منفعل‌نگه‌داشتن او در نقشش به عنوان یک واسطه، او را تابع و تسلیم نوعی تخطی عجیب می‌کنند که باعث مضاعف‌شدن لذت آن دو می‌شود. در جهان تکانه‌های لوزی، شاید یکی از ویژگی‌های مهم «نوکرما‌بی» است، خصلتی که به وضعیت تکانه اولیه‌ی راستین انسانی ارتقا می‌یابد؛ نوکرما‌بی‌ای که در پیشخدمت بالفعل (en acte) است، اما در ارباب، عشاق و کودک پنهان و در حال غلیان است (حتی دُن جووانی نیز از این قاعده مستثنی نیست).^(۱۴) مثل انگل‌ما‌بی در آثار بونوئل، نوکرما‌بی همان‌قدر که خصلتی متعلق به پیشخدمت است به ارباب هم تعلق دارد. زوال سمپتوم این تکانه‌ی عام (universal) نسبت به نوکرما‌بی است که

همچون بسیاری از فتیشرها یادآور آینه‌های اغواکننده و مجسمه‌های سحرانگیز است. فتیشرها حتی در شکل اضطراب‌آور «وودوها» (خادمان ارواح) ظاهر می‌شوند، مثل قبایل *آقای کلاین* یا از همه مهم‌تر مهر گیاه واسطه.

اگر زوال ناتورالیستی در کارهای استروهایم از خلال نوعی آنتروپی و بی‌نظمی و در کارهای بونوئل از خلال نوعی حلقه یا تکرار محقق می‌شود، در سینمای لوزی شکل و پیکره‌ی دیگری به خود می‌گیرد. این همان شکلی است که می‌توان در وهله‌ی سوم—آن را بازگشت از خویش نامید. اینجا این مفهوم معنای ساده‌ای می‌یابد که مختص لوزی است. خشونت آغازین تکانه‌ها همواره بالفعل است، اما برای کنش (action) زیادی بزرگ است. ممکن است بگوییم که هیچ کنش به‌اندازه‌ی کافی بزرگی وجود ندارد که بتواند معادل آن در محیط مشتق باشد. شخصیت که طعمه و دامی برای خشونت تکانه‌ی خویش است، از ترس به خود می‌لرزد و در این معنا به طعمه و قربانی تکانه‌ی خویش تبدیل می‌شود. بنابراین لوزی تله‌ای می‌چیند که بسیاری از سوءتفسیرهای روانشناختی به دام آن می‌افتند. شخصیت ممکن است شخصیتی ضعیف‌النفس به‌نظر می‌آید که با نوعی خشونت و سببیت ظاهری تاوان ضعفش را می‌دهد، خشونتی که هنگامی که او نمی‌داند چه کار باید بکند خود را تسلیم آن می‌کند، گرچه حتی ممکن است بلافاصله پس از آن درهم بشکند. در زمان بی‌رحم و یا این اواخر در *قزل‌آلا* این نکته به‌وضوح دیده می‌شود. هربار که فرد بالغ دچار ناتوانی جنسی می‌شود آدم می‌کشد و همچون یک کودک در هم می‌شکند. اما در واقع لوزی هیچ مکانیسم روانشناختی‌ای را توصیف نمی‌کند؛ او نوعی منطق نهایی تکانه را ابداع می‌کند. صحبت از مازوخیسم بی‌مورد است. اساساً تکانه‌ای وجود دارد که، بنابر طبیعتش، برای شخصیت صرف‌نظر از خصوصیات فردی او زیادی نیرومند است. این خشونت درون است و به‌هیچ‌وجه نمود ظاهری ندارد، و سروکله‌ای پیدا نمی‌شود—یعنی خودش را در محیطی مشتق آشکار کند—مگر با درهم‌شکستن شخصیت با یک ضربه‌ی ناگهانی، یا با گیرانداختن او در صیوررت زوال و مرگ خویش. شخصیت‌های لوزی نه مردانِ عوضی قوی، بلکه سست‌عنصرانیِ عوضی‌اند. آن‌ها پیشاپیش به‌واسطه‌ی خشونتی محکوم به فنایند که درونشان سکنی گزیده است و آن‌ها را وامی‌دارد به آستانه‌ی محیطی بروند که تکانه در جستجوی آن است؛ اگرچه بهایی که می‌پردازند باعث محوشدن آن‌ها به‌همراه محیطشان است. *آقای کلاین*، بیش از سایر فیلم‌های لوزی، مثال اولیه‌ی چنین صیوررتی است

که تله‌ای برای سوء تفسیرهای روانشناختی و روانکاوانه برپا می‌کند. قهرمان فیلم آن بشک‌های خشونتی است که همواره در فیلم‌های لوزی می‌یابیم (آلن دلون واجد آن خشونت ایستایی است که قهرمانان لوزی به آن نیاز دارند). اما آنچه در مورد آقای کلاین عجیب و غیرعادی است این است که خشونتِ تکانه‌هایی که درون کلاین حضور دارد او را به سمتِ غریب‌ترین صیروت می‌کشاند: او که اشتباهاً یک یهودی در خلال دوره‌ی اشغال فرانسه به دست نازی‌ها انگاشته شده، شروع می‌کند به اعتراض و تمامی خشونت تیره‌وتارش را نثار کمیسیون تحقیق دادگاه می‌کند، دادگاهی که در آن قصد دارد بی‌عدالتی حاصل از این شباهت را محکوم کند. اما این محکومیت نه تحت عنوان قانون، یا بازشناسی عدالتِ بنیادین‌تر، بلکه کاملاً تحت لوای خشونت درونی‌اش صورت می‌گیرد که موجب می‌شود او به تدریج به کشف تعیین‌کننده‌ای برسد: حتی اگر او یک یهودی باشد، تمامی تکانه‌هایش همچنان در تقابل با خشونتِ مشتقِ نظم‌ی است که از آن یهودیان نیست، بلکه متعلق به نظم اجتماعی یک رژیم حاکم است. بنابراین شخصیت به تدریج آن وضعیت یهودی‌بودنی را می‌پذیرد که به او تعلق ندارد و به محو و نابود شدنش در میان انبوه یهودیانی رضایت می‌دهد که به سوی مرگ می‌روند. این دقیقاً یهودی شدن یک غیریهودی است.^(۱۵) درباره‌ی نقش همزاد و دادگاه کمیسیون تحقیق در آقای کلاین تفسیرهای زیادی ارائه شده است. برای ما این مضامین ثانوی‌اند و تابع تکانه‌تصویرند، یعنی تابع خشونت ساکن شخصیت‌اند که تنها خروجی‌اش در محیط مشتق، نوعی بازگونگی خویش است، صیرورتی که در عین حال که او را به نیستی و نابودی می‌کشاند، او را به پذیرش سنگین‌ترین مسئولیتش نیز وامی‌دارد.

آیا در کارهای لوزی رستگاری و نجات رخ می‌دهد، حتی به آن شکل دوپهلویی که در استروهایم و بونوئل شاهدیم؟ اگر این گونه است ما باید این رستگاری را در زمان بجویم. به نظر می‌آید که جهان تکانه‌ها و محیط سمپتوم‌ها، مردان را در فضایی بسته و بی‌منفذ حبس می‌کنند و آن‌ها را وارد نوعی بازی هم‌جنس‌خواهانه‌ی مردانه می‌سازند که نمی‌توانند از آن خارج شوند. از سوی دیگر، در ناتورالیسم لوزی هیچ زن اولیه‌ای وجود ندارد (به استثنای مودستی بلز، زن تکانه‌ها و فتیش‌ها، و باین حال زنی که به صورت یک پاردی یا نقیضه عرضه شده است). غالباً زنان در فیلم‌های لوزی پیشاپیش جلوتر از محیط، در تقابل آشوب‌گونه با محیط و بیرون از جهان اولیه‌ی مردان به نظر می‌آیند — جهانی که یا قربانی‌اند یا مصرف‌کننده‌ی آن. این زنان‌اند

که مسیر خروج را دنبال می کنند و آزادی ای را به دست می آورند که خلاق، هنری یا صرفاً عملی است: آن ها نه احساس شرم می کنند و نه گناه و نه واجد خشونت ایستایی اند که به آنان پشت خواهد کرد؛ مثل مورد مجسمه ها در فیلم *نهرین شده*، و همچنین *ایو و البته ایو* جدید که لوزی در *قزل آلا* می یابد. این فیلم ها ناتورالیسم را وامی نهند تا به انتزاع غنایی دست یابند. این زنان پیشرفته بیش تر شبیه به زنان تامس هاردی اند، با وظایفی مشابه.

جهان های اولیه ی لوزی؛ که از محیط های مشتق غیرقابل تفکیک است مشخصات خاصی دارد که متعلق به سبک اویند. فضاهایی تخت و غریب، غالباً، اما نه همیشه، برجسته، سنگلاخی و پر از ریگ که نهرها، گودال ها و راهروها و دالان هایی آن ها را قطع می کند که هزارتویی افقی را شکل می بخشد: صخره ی *نهرین شده*، فلات بلند پیکره هایی در یک چشم انداز، تراس بلند در بوم! اما در سطحی پایین تر، این فضاها می توانند شهر اشباح تقریباً ماقبل تاریخی باشند: مثل ونیز فیلم *ایو*، شبه جزیره ای که به لبه ی خارجی جهان می ماند؛ نورفک^۱ واسطه؛ باغ ایتالیایی فیلم *دن جووانی*؛ پارکی قدیمی مانند جایی که *قهرمان زمان بی رحم* بساط کارش را آنجا برپا می کند؛ یا مسیر مسابقه، یک مربع شنی، آن گونه که در *پیشخدمت می بینیم*، زمین کریکت (که لوزی عاشق فیلم برداری از آن بود، گرچه علاقه ای به بازی نداشت)؛ یک مسیر مسابقه ی دوچرخه سواری زمستانی با تونل هایش در *آقای کلاین*. جهان اولیه سرشار از غارها، پرندگان، هلی کوپترها، قلعه ها، مجسمه ها و تندیس ها است؛ و ما درست نمی دانیم که این آبراهه ها طبیعی اند یا ساختگی. بنابراین جهان اولیه طبیعت را در برابر سازه های انسانی قرار نمی دهد؛ جهان اولیه به این تمایز بی اعتناست، تمایزی که صرفاً در محیط های مشتق معتبر است. اما با قد علم کردن میان محیطی که هنوز به پایان نرسیده و محیطی که در متولد شدن ناکام مانده است، جهان اولیه مناسب و درخور بازمانده های محیط پیشین و هم خطوط و رئوس کلی محیط بعدی است، تا آن ها را درون «سمپتوم های بیمارگونه» اش بسازد، آن گونه که گرامشی آن را در قاعده ای بیان می کند که همچون آن روی سکه ی *دن جووانی* عمل می کند. جهان اولیه همزمان شامل فوتوریسم (آینده گرایی) و باستان گرایی است. تمام آنچه عمل یا ژست تکانه است به آن تعلق دارد، آن گونه که به ارباب دیوانه ی صخره تعلق دارد. و از

۱. Norfolk؛ ناحیه ای کم ارتفاع در شرق انگلستان. -و.

ارتفاع به عمق، در طول مسیرهای شیب‌داری که این‌بار عمودی‌اند، یا از خارج به داخل، جهان اولیه با محیط مشتق پیوند می‌یابد، هر دو همچون حیوان شکارچی که طعمه‌اش را انتخاب می‌کند و همچون انگلی که زوال و تباهی‌اش را تسریع می‌کند. محیط خانه‌ای ویکتوریایی است، درست همان‌طور که جهان اولیه منطقه‌ای وحشی است که آن را فراگرفته و برفراز آن قرار دارد. این‌گونه است که مختصات چهارگانه‌ی ناتورالیسم در آثار لوزی سامان می‌یابد. او خود این سامان‌یافتگی را به‌وضوح، و با تبیین یک هم‌جواری مضاعف، در فیلم *نفرین‌شده* نشان می‌دهد: از یک‌سو صخره‌های پورتلند، «چشم‌انداز بدوی و چیدمان‌های نظامی آن‌ها»، کودکان رادیواکتیو شده‌ی *ناقص‌الخلقه* (جهان اولیه)، و البته «سبک ویکتوریایی پاته‌تیک تفرجگاه کوچک وی‌ماث» (محیط مشتق)؛ از سوی دیگر، پیکره‌های عظیم پرندگان، هلی‌کوپترها و مجسمه‌ها (تصاویر و عمل‌های تکانه‌ها)، و البته گروه موتورسواری که دسته‌های موتورشان شبیه بال است (کنش‌های منحرفانه در محیط مشتق).^(۱۶) چهار بُعد ناتورالیسم با اتکا به آنچه لوزی می‌خواهد بگوید و نشان دهد از یک فیلم به فیلم دیگر فرق می‌کنند و وارد روابط مختلف و متنوع تقابل و مکمل‌بودگی می‌شوند.

فصل نهم

کنش-تصویر

فرم بزرگ

۱. از موقعیت به کنش: وضع دوم

ما به قلمرویی نزدیک می‌شویم که تعریفش آسان‌تر است: محیط‌های مشتق بر استقلال خود تأکید می‌کنند و رفته‌رفته برای خود اعتبار می‌یابند. کیفیت‌ها و قدرت‌ها دیگر در فضاها و هر جوره آشکار نمی‌شوند، دیگر ساکن جهان‌های اولیه نمی‌شوند، بلکه مستقیماً در فضا-زمان‌های اجتماعی، تاریخی، جغرافیایی و متعین فعلیت می‌یابند. حالا عواطف و تکانه‌ها تنها در رفتار تجسم می‌یابند، در شکل احساسات یا شور و شعف‌هایی که رفتار را بسامان و بی‌سامان می‌کند؛ این رئالیسم است. راست است که گونه‌های مختلفی از گذار (transition) وجود دارد. از پیش‌گرایشی در اکسپرسیونیسم آلمانی وجود داشت تا سایه‌ها و سایه‌روشن‌هایش را در فضاها و بگمارد که به لحاظ اجتماعی و فیزیکی تعریف شده‌اند (لانگ، پابست). برعکس، در رئالیسم یک محیط متعین می‌تواند آن‌چنان قدرتی را فعلیت بخشد که آن محیط خودش را به‌عنوان یک فضای هر جوره یا جهان اولیه معتبر جلوه دهد: چنین روالی را می‌توان در سبک غنایی سوئدی ببینیم. با این حال حقیقت دارد که رئالیسم را تراز خاص خودش تعریف می‌کند. در این تراز، داستان یا رؤیا کنار گذاشته نمی‌شود. رئالیسم می‌تواند شامل امر خیالی، شگفت‌انگیز، قهرمانانه و از همه مهم‌تر ملودرام باشد. تا زمانی که این کیفیات از نوع خاص رئالیسم باشد، می‌تواند

۱. از موقعیت به کنش: وضع دوم

ما به قلمرویی نزدیک می‌شویم که تعریفش آسان‌تر است: محیط‌های مشتق بر استقلال خود تأکید می‌کنند و رفته‌رفته برای خود اعتبار می‌یابند. کیفیت‌ها و قدرت‌ها دیگر در فضاها یا هر جوره آشکار نمی‌شوند، دیگر ساکن جهان‌های اولیه نمی‌شوند، بلکه مستقیماً در فضا-زمان‌های اجتماعی، تاریخی، جغرافیایی و متعین فعلیت می‌یابند. حالا عواطف و تکانه‌ها تنها در رفتار تجسم می‌یابند، در شکل احساسات یا شور و شعف‌هایی که رفتار را بسامان و بی‌سامان می‌کند؛ این رئالیسم است. راست است که گونه‌های مختلفی از گذار (transition) وجود دارد. از پیش‌گرایشی در اکسپرسیونیسم آلمانی وجود داشت تا سایه‌ها و سایه‌روشن‌هایش را در فضاها یا بگمارد که به لحاظ اجتماعی و فیزیکی تعریف شده‌اند (لانگ، پابست). برعکس، در رئالیسم یک محیط متعین می‌تواند آن‌چنان قدرتی را فعلیت بخشد که آن محیط خودش را به‌عنوان یک فضای هر جوره یا جهان اولیه معتبر جلوه دهد: چنین روالی را می‌توان در سبک غنایی سوئدی ببینیم. با این حال حقیقت دارد که رئالیسم را تراز خاص خودش تعریف می‌کند. در این تراز، داستان یا رؤیا کنار گذاشته نمی‌شود. رئالیسم می‌تواند شامل امر خیالی، شگفت‌انگیز، قهرمانانه و از همه مهم‌تر ملودرام باشد. تا زمانی که این کیفیات از نوع خاص رئالیسم باشد، می‌تواند

شامل اغراق و حتی فقدان اعتدال هم باشد. آنچه رئالیسم را می‌سازد صرفاً این ویژگی است: محیط‌ها و شیوه‌های رفتار، محیط‌هایی که فعلیت می‌یابند و شیوه‌های رفتاری که تجسم می‌یابند. کنش-تصویر رابطه‌ی میان این دو است و همه‌ی گونه‌های این رابطه. این الگو است که پیروزی جهانی سینمای امریکا را رقم زد و برای فیلمسازان خارجی که در شکل‌گیری و صورتبندی آن مشارکت داشتند، گذرنامه‌ی ورود به سینمای امریکا شد.

محیط همواره چند کیفیت و قدرت را فعلیت می‌بخشد. محیط به سنتزی جامع و فراگیر از قدرت‌ها و کیفیات تحقق می‌بخشد؛ خود محیط نوعی جو^۱ یا دربرگیرنده^۲ است، درحالی‌که کیفیات و قدرت‌ها به نیروهایی در محیط تبدیل شده‌اند. محیط و نیروهایش به درون خود رجوع می‌کنند، بر شخصیت تأثیر می‌گذارند و او را به‌چالش می‌کشند و موقعیتی را برمی‌سازند که او در آن گرفتار می‌شود. شخصیت نیز به‌نوبه‌ی خویش واکنش نشان می‌دهد (یا دقیق‌تر بگوییم، کنش نشان می‌دهد) تا به موقعیت پاسخ دهد و محیط یا رابطه‌اش با محیط، با موقعیت یا با شخصیت‌های دیگر را تغییر دهد. او باید شیوه‌ی جدیدی از بودن (*habitus*) را کسب کند یا شیوه‌ی بودن خویش را به نیازهای محیط و موقعیت ارتقا بخشد. از درون این وضعیت موقعیتی ترمیم‌شده یا اصلاح‌شده ظاهر می‌شود، موقعیتی جدید. همه‌چیز فردیت می‌یابد: محیط به‌مثابه‌ی یک فضا-زمان خاص؛ موقعیت همچون چیزی تعین‌بخش و متعین؛ نه فقط خصال فردی که خصال جمعی نیز. همان‌طور که دیده‌ایم، برطبق طبقه‌بندی پرس از تصاویر، اینجا قلمرو «وضع دوم» است، یعنی هر چیزی فی‌نفسه دو است. ما پیشاپیش در محیط قدرت-کیفیت‌ها و حالت چیزهایی را بازشناختیم که به آن‌ها فعلیت می‌بخشد. موقعیت، و شخصیت یا کنش، همچون دو حالت‌اند که همزمان متضایف (=همبسته) و متخاصم‌اند. کنش فی‌ذاته جدال میان نیروهاست، مجموعه‌ای است از جدال‌ها: جدال با محیط، با دیگران، با خودش. سرانجام این‌که موقعیت جدید که حاصل کنش است، به‌همراه موقعیت اولیه تشکیل یک زوج می‌دهد. این همان مجموعه *[ensemble]* ی کنش-تصویر یا دست‌کم نخستین فرم آن است. این مجموعه بازنمایی ارگانیکی را برمی‌سازد که به‌نظر می‌رسد که از نعمت نفس یا تنفس برخوردار است، چراکه به‌سمت محیط باز می‌شود (بسط) و از سمت کنش

1. Ambiance

2. Encompasser

بسته می‌شود (قبض). دقیق‌تر این‌که، کنش-تصویر در هر سمت و براساس حالات موقعیت و اقتضائات کنش، بازوبسته می‌شود.

با همه‌ی این اوصاف می‌توان گفت در این مجموعه دو مارپیچ معکوس وجود دارد، که یکی به سمت کنش باریک می‌شود و دیگری به سمت موقعیت جدید پهن می‌شود: شکلی مشابه ساعت شنی^۱ که هم شامل فضا است و هم زمان. فرمول این بازنمایی مارپیچی و ارگانیک همانا 'SAS' است (از یک موقعیت به موقعیتِ دگرگون‌شده از طریق واسطه‌ی کنش). به نظر می‌آید این فرمول برای ما شبیه چیزی باشد که نوئل برچ «فرم بزرگ»^(۱) می‌نامید. این کنش-تصویر یا بازنمایی ارگانیک دو قطب دارد، یا به بیان دقیق‌تر دو نشانه، که یکی از آن‌ها عمدتاً به جنبه‌ی ارگانیک و دیگری به جنبه‌ی کارکردی و فعال مربوط است. ما قطب یا نشانه‌ی نخست را به خاطر نوعی شباهت جزئی آن با آرای پرس تک‌نشانه^۲ می‌نامیم — تک‌نشانه، مجموعه‌ای است از قدرت-کیفیت‌های فعلیت‌یافته در یک محیط، در حالتی از چیزها یا فضا-زمانی متعین —^(۲) و قطب یا نشانه‌ی دیگر را دوجمله‌ای^۳ می‌نامیم، تا هر جدالی، یا به تعبیری هر آن چیزی را مشخص کنیم که به معنای واقعی کلمه در کنش-تصویر فعال است. به محض آن‌که حالت یک نیرو به نوعی نیروی آنتاگونیستی مربوط می‌شود و مخصوصاً وقتی که — در برانگیختگی یک (یا هر دو) نیرو — در خودِ اعمالِ آن نیرو کوششی برای پیش‌بینی اعمال نیروی دیگر در کار است، نوعی دوجمله‌ای وجود دارد: عامل انسانی در نقش چیزی عمل می‌کند که می‌پندارد دیگری قرار است انجام دهد. بنابراین حيله‌ها، طفره‌ها و دام‌ها بهترین تصویرسازی‌های دوجمله‌ای‌ها هستند. در یک فیلم و سترن لحظه‌ی جدال (دوئل) — یعنی هنگامی که خیابان خالی است، هنگامی که قهرمان ظاهر می‌شود و با گام‌هایی مختص خود قدم برمی‌دارد، و تلاش می‌کند حدس بزند شخص دیگر کجا پنهان شده و قصدش چیست — نمونه‌ای عالی از دوجمله‌ای است.

برای مثال فیلم باد و یکتور شوستروم را در نظر بگیرید (نخستین فیلم

۱. در زبان‌های اروپایی به ساعت شنی egg-timer هم می‌گویند، یعنی ساعتی که برای اندازه‌گیری زمان پختن تخم‌مرغ به کار می‌رود. دلو از هر دو واژه‌ی اروپایی برای ساعت شنی استفاده می‌کند، آن دیگر hourglass (شیشه‌ی ساعت‌نما) — هم.

۲. 'SAS': S اشاره به situation به معنای موقعیت؛ A اشاره به action به معنای کنش؛ (م ک م): یک وضعیت به میانجی کنش به وضعیتی ثانوی بدل می‌شود — هم.

3. synsign

4. binomial

امریکایی او). باد هیچ گاه از وزیدن در میان مرغزارها باز نمی ایستد. باد تقریباً نوعی جهان ناتورالیستی اولیه است، یا حتی نوعی فضای هرگونه‌ی اکسپرسیونیستی، یا همان فضای باد به مثابه‌ی عاطفه. اما در عین حال نوعی فضای کلی چیزها هم وجود دارد که به این قدرت فعلیت می بخشد و آن را با قدرت مرغزار در یک فضای متعین، یعنی آریزونا، ترکیب می کند: نوعی محیط رئالیستی. دختری از جنوب به این منطقه پا می گذارد، منطقه‌ای که به آن تعلق نداشته است، و خود را درگیر مجموعه‌ای از جدال‌ها می یابد، جدالی فیزیکی با محیط، جدالی روانشناختی با خانواده‌ی خشن متخاصم که او عضوی از آن می شود، جدالی احساساتی با کابوی خشنی که دل‌باخته‌ی دختر است، جدالی جسمانی با دلال احشام که قصد تجاوز به او را دارد. دختر پس از کشتن دلال تلاش می کند او را زیر شن‌ها پنهان کند، اما باد هر بار جسد را از زیر شن‌ها بیرون می کشد. این لحظه‌ای است که محیط او را به سخت‌ترین چالش می کشد. و جایی است که او به جوهره و ذات جدال دست می یابد. پس از آن است که آشتی و سازگاری آغاز می شود: هم با کابویی که او را درک می کند و یاری اش می کند، و هم با باد که هنگامی به قدرتش پی می برد که درمی یابد در وجودش شکل تازه‌ای از هستی در حال جوانه زدن است.

چگونه این نوع کنش-تصویر از خلال شماری از ژانرهای سینمایی بزرگ پرورش می یابد؟ در وهله‌ی اول، از طریق ژانر مستند. توین بی نوعی فلسفه‌ی پراگماتیستی تاریخ را پرورش داده است که بر طبق الگوی آن تمدن‌ها پاسخ‌هایی بودند به چالش‌هایی که محیط بر سر راه انسان‌ها قرار داده بود.^۲ از آنجا که مورد عادی یا، دقیق‌تر بگوییم، موردِ هنجاربنیاد به اجتماع‌هایی تعلق دارد که با چالش‌های بزرگ مواجه می شوند-البته نه آن قدر بزرگ که تمامی ظرفیت‌های انسان را درگیر خود کند- پس می توان به دو مورد دیگر نیز فکر کرد: موردی که در آن چالش‌های محیط آن قدر قوی و نیرومندند که انسان تنها می تواند با به کاربردن تمامی انرژی اش در برابر آن واکنش نشان دهد یا آن را دفع کند (تمدن بقا)؛ و موردی که در آن محیط آنچنان مطلوب است که انسان صرفاً خودش را وقف معاش می کند (تمدن فراغت). مستندهای فلاهرتی درباره‌ی این دو است و شرافت و اصالت موجود در این دورترین تمدن‌ها را کشف می کند. بنابراین او توجه چندانی به نقدهایی نمی کند که او را به روسویی بودن متهم می کنند، به این که او معضلات سیاسی موجود در جوامع بدوی و نقش سفیدپوستان در استثمار این جوامع را نادیده می گیرد.

این موضوع باعث معرفی مورد سوم خواهد شد، نوعی وضع سوم^۱ که هیچ دخلی به شرایط مورد تأکید فلاهرتی ندارد: یعنی فراچنگ آوردن طبیعی نوعی حرف‌های در گوشی و خصوصی با محیط که او در فیلم‌هایش برقرار می‌کند (رفتارشناسی به جای قوم‌شناسی). نانوک شمال با نمایش محیط شروع می‌شود، هنگامی که اسکیمو با خانواده‌اش نزدیک می‌شود. نوعی تک‌نشانه‌ی عظیم از آسمان تیره و شیب‌های یخ‌زده‌ی جایی که نانوک در آن نزاعش برای بقا در محیطی خشن را می‌برد: جدال با یخ‌ها برای ساختن کلبه‌ای یخی و از همه مهم‌تر جدال مشهورش با سگ‌ماهی. اینجا ما از یک ساختار 'SAS' عظیم و نمایشی برخورداریم، یا، دقیق‌تر بگوییم، یک ساختار SAS، چراکه عظمت کنش‌های نانوک بیش‌تر در بقای او در محیطی نفوذناپذیر ریشه دارد تا در تغییر محیط. برخلاف نانوک شمال، فیلم *موانا* تمدنی را نشانمان می‌دهد که هیچ چالشی با طبیعت ندارد. اما گویی بشر تنها از خلال تلاش و مقاومت در برابر رنج است که به انسانیت دست می‌یابد. او باید از طریق ابداع امتحان دشوار خالکوبی کردن تاوانِ برخورداری از محیطی تا بدین حد خیرخواه را بدهد، تاوانی که او را قادر می‌کند تسلیم جدال بنیادین با خویش شود.

در وهله‌ی دوم، فیلم روانشناختی-اجتماعی را در نظر بگیرید. کینگ ویدور در کل بخش رئالیستی آثارش ستنزهای فراگیر بزرگی ایجاد کرد که از جمع به فرد و از فرد به جمع حرکت می‌کردند. چنین فرمی را می‌توان «اخلاقی» (ethical) نامید. علاوه‌بر آن، این فرم خودش را در هر ژانری عرضه می‌کرد، تا آن حد که خلق و خو (ethos) همزمان محیط یا لوکیشن، اقامت در یک محیط و عادت (habit) یا ملکه (habitus)، یا همان شکل هستی را مشخص می‌کند. این فرم رئالیستی یا اخلاقی، فارغ از کنار گذاشتن رؤیا، دو قطب رؤیای امریکایی را شامل می‌شود: از یک سو ایده‌ی اجتماع متحد یا یک محیط-ملت، دیگر جوشان و آمیزش و ادغام همه‌ی اقلیت‌ها (فوران دسته‌جمعی خنده در پایان فیلم جمعیت، یا ابراز احساسات مشابه که بر چهره‌ی مرد چینی، یک سفیدپوست و یک سیاهپوست، در صحنه‌ی خیابانی نقش می‌بندد)؛ از سوی دیگر، ایده‌ی رهبر، یعنی مردی متعلق به این ملت که می‌داند چگونه در قبال چالش‌های محیط همچون مشکلات یک موقعیت واکنش نشان دهد (نان روزانه‌ی ما، یک داستان عاشقانه‌ی امریکایی). این وحدت‌گرایی هدایت‌شده حتی در میان جدی‌ترین بحران‌ها نیز جریان می‌یابد و تنها برای آن‌که در جایی

دیگر از نو شکل گیرد، یک مکان را ترک می‌کند: این وحدت‌گرایی^۱ که در شهر از بین رفته است، از درون اجتماع‌های کشاورزی عبور می‌کند، سپس از «ذرت به فولاد» جهش می‌کند، به صنایع عظیم. با این همه، وحدت می‌تواند کاذب باشد و فرد به خودش واگذاشته شده باشد. آیا این همان اتفاقی نیست که در جمعیت شاهدش هستیم، جایی که شهر تنها یک جمعیت مصنوعی، بی تفاوت و انسانی بود و فرد وجودی رها شده، محروم از هر نوع امکانات یا واکنش‌ها؟ الگوی SAS، که در آن فرد موقعیت را دگرگون می‌کند، نقطه‌ی مقابلی هم دارد، یعنی موقعیت SAS که در آن فرد دیگر نمی‌داند چه کار بکند و در بهترین حالت خودش را یک‌بار دیگر در همان موقعیت قبلی می‌یابد: مثل موقعیت کابوس امریکایی در جمعیت.

ممکن است حتی موقعیت بدتر شود و فرد در مارپیچی نزولی بیش‌تر در حضيض فرو رود: "SAS. سینمای امریکا قطعاً ترجیح می‌دهد شخصیت‌هایی را نشان دهد که پیشاپیش منزلت و شأن اجتماعی‌شان را از دست داده‌اند، مثل شخصیت‌های دائم‌الخمر در کارهای هاوارد هاگز که تلاش‌شان برای به‌دست آوردن دوباره‌ی عزت نفس داستان فیلم را شکل می‌بخشد. اما حتی هنگامی که سینمای امریکا فرایند زوال و ازدست رفتن شأن اجتماعی را نشان می‌دهد، رویکردش کاملاً با رویکرد اکسپرسیونیسم و ناتورالیسم متفاوت است. اینجا دیگر مسئله‌ی سقوط به درون چاه ظلمت مطرح نیست، مسئله‌ی نوعی آنتروپی، مثل کاهش و تنزل تکانه‌ی زندگی هم مطرح نیست (گرچه کینگ ویدور به این زاویه دید ناتورالیستی نزدیک می‌شود). فروپاشی رئالیستی — در شکل امریکایی — لغزیدن درون قالب محیط-رفتار و موقعیت-کنش است. فروپاشی رئالیستی نشانگر نوعی سرنوشت عاطفه یا نوعی سرنوشت تکانه‌ها نیست، بلکه بیانگر نوعی آسیب‌شناسی محیط و نوعی آشفتگی رفتاری است. این شکل از رئالیسم وامدار سنت ادبی درخشان امریکاست، سنت جک لندن و ادوارد فیتز جرالده: «نوشخوارگی یکی از شیوه‌های زندگی کردن من بود، عادت کسانی بود که با آن‌ها قاطی شدم...» فروپاشی بارزه‌ی مردی است که عمدتاً درگیر محیط‌های بدون قانون است، به یک وحدت کاذب یا اجتماع کاذب تعلق دارد، و تنها می‌تواند طبق فرم‌های کاذب رفتاری عمل کند، شیوه‌های خشن و ناخوشایند رفتاری که

۱. دلوز از واژه‌ی unanimism استفاده می‌کند که هم اشاره به unanimity به معنای «یکرایی» دارد و هم اشاره به animism به معنای «زنده‌انگاری» یا «جان‌باوری». unanimism فلسفه‌ای است که به «وحدت جان» اعتقاد دارد، یک‌جور «هم‌نفسی با جان جهان»-م.

در سامان بخشی به بخش های خاص خودشان ناکام اند. این مرد «بازنده‌ی بالفطره» است، «کارها را به خود سخت می گیرد»؛ مثل جهان نوشخوارگاه‌ها در تعطیلات از دست رفته‌ی وایلدر (علی رغم پایان خوش آن)، مثل جهان جرم و جنایت‌های سالن‌های بلیارد در بلیاردباز راسن، و از همه مهم‌تر جهان مرتبط با قانون ممنوعیت [مشروبات الکلی]، که ژانر بزرگ فیلم نوآر را تشکیل می‌داد. از این نقطه نظر، فیلم نوآر محیط را توصیف می‌کند، موقعیت‌ها را شرح می‌دهد، در فرایند آماده‌سازی و تدارک کنش و کنشی که به دقت سامان می‌یابد خود را کنار می‌کشد (برای مثال الگوی سرقت مسلحانه) و سرانجام درون موقعیتی جدید ظاهر می‌شود که متداول‌ترین حالتش همانا استقرار مجدد نظم است. اما درواقع اگر گنگسترها ذاتاً بازنده‌اند—به رغم قدرت محیط‌شان و کارآمدی کنش‌هایشان—به این خاطر است که چیزی، با واژگون کردن مارپیچ به هزینه‌ی خود آن‌ها، هم قدرت و هم کارآمدی را زایل می‌کند. از یک سو، «محیط» هرآینه اجتماعی کاذب است، درواقع جنگلی که در آن هر پیوندی نامطمئن و غیرقابل اعتماد است؛ از سوی دیگر، وجوه رفتاری، هر قدر هم مطالعه شوند، نه عادت‌ها و خلق و خوهای حقیقی و واکنش‌هایی راستین به موقعیت‌ها، بلکه سرپوشی بر خطاها یا عیب‌هایی‌اند که باعث زوال گنگسترها می‌شوند. این داستان صورت زخمی‌هاکز است، جایی که تمامی عیب و نقص‌ها، همه‌ی خطاهای ناچیزی که باعث شدند او زیادی سخت بگیرد، در بحرانی مخوف جمع شدند، بحرانی که به خاطر مرگ خواهرش در نهایت او را از پا درآورد. یا، به طریقی دیگر، در جنگل آسفالت هیوستون، توجه بیش از حد پزشک به جزئیات و مهارت آدمکش فیلم نمی‌تواند مانع از خیانت شخصیتی حقیر شوند که در یکی از آن دو نفر نقطه ضعف کوچک او نسبت به امور جنسی و در دیگری نوستالژی برای زادگاهش را موجب شد، دو نقطه ضعفی که باعث ناکامی و مرگ هر دو شخصیت اصلی می‌شود. آیا باید چنین نتیجه بگیریم که جامعه در تصویر جنایت‌های خویش ساخته می‌شود و این که همه‌ی محیط‌ها بیمارگونه‌اند و همه‌ی وجوه رفتاری دارای عیب و نقص‌اند؟ این نتیجه‌گیری درمورد آثار لانگ و پابست بیش‌تر مصداق می‌یابد. اما سینمای امریکا برای نجات رؤیایش تهمیداتی داشت تا با گذر از میان کابوس‌ها، رؤیایش را نجات دهد. و سترن چهارمین ژانر بزرگ است و قویاً به یک محیط وابسته است. از زمان فیلم‌های توماس اینس، و بر طبق فرمول 'SAS' (خواهیم دید که این تنها

قاعده‌ی ژانر و سترن نیست)، محیط همان جو یا همان دربرگیرنده است. اینجا، کیفیت اصلی تصویر نفس است، یا به عبارتی تنفس. محیط نه تنها الهام‌بخش قهرمان است، بلکه چیزها را در یک کل از بازنمایی ارگانیک گردهم می‌آورد و براساس شرایط باز و بسته می‌شود. هنگامی که رنگ این جهان را تسخیر می‌کند، آنجا که پخش می‌شود از قسمی درجه‌بندی کروماتیک (رنگی) پیروی می‌کند و جایی که رنگ تند و سیر (saturé) می‌شود پژواکی از رنگ‌پریدگی و نومیدی است (ما این رنگ جو را در صحنه‌های ساختگی (دکورها) چه دره‌ی من سرسبز بود فورد بازخواهیم یافت). دربرگیرنده‌ی نهایی همان آسمان و تپش‌های آن بود، نه تنها در فورد، بلکه در هاگز که باعث می‌شود یکی از شخصیت‌هایش در آسمان بزرگ بگوید: اینجا کشور بزرگی است، تنها آسمان از آن بزرگ‌تر است... محیط که آسمان آن را فراگرفته، در عوض جمعیت را دربر می‌گیرد. همچون نماینده‌ی جمعیتی است که قهرمان در آن توانایی انجام کنشی را می‌یابد که او را همسان محیط می‌کند و نظم در معرض خطر محیط را از نو تثبیت می‌کند: میانجی‌های اجتماع و زمین^(۴) برای ساختن یک رهبر و توانا ساختن یک فرد برای انجام چنین کنشی لازم‌اند. ما اینجا فورد را بازمی‌شناسیم، با لحظه‌هایی که جمع حضوری تعیین‌کننده در آن دارد (ازدواج، جشن، رقص‌ها و ترانه‌ها)، حضور دائمی زمین و حلول آسمان. بسیاری از منتقدان از این صحنه‌ها چنین نتیجه گرفته‌اند که در فیلم‌های فورد فضایی بسته وجود دارد، بدون زمان یا حرکتی واقعی.^(۵) البته به نظر ما حرکت واقعی است اما به جای این که از یک جزء به جزء دیگر رخ دهد، یا در ارتباط با کلی که حرکت بیانگر تغییر آن است، در یک دربرگیرنده رخ می‌دهد، که حرکت بیانگر تنفس آن است. بیرون درون را دربر می‌گیرد، هر دو با هم پیوند می‌خورند، و ما در هر دو جهت و از یکی به سوی دیگری می‌رویم، آن گونه که در تصاویر دلیجان می‌بینیم، جایی که تلاش و تقلای درون دلیجان متناوباً جای خود را به تلاش و تقلایی می‌دهد که از بیرون دلیجان دیده می‌شود. می‌توان از یک نقطه‌ی آشنا به یک نقطه‌ی ناآشنا رفت، به سرزمین موعود، آن گونه که در *ارابه‌ران* می‌بینیم: نقطه‌ی اساسی و محوری همان امر دربرگیرنده‌ای باقی می‌ماند که هر دو نقطه را شامل می‌شود، و هنگامی که یک نقطه پیش می‌رود این دربرگیرنده بازمی‌شود و هنگامی که یک نقطه متوقف می‌شود و آرام می‌گیرد، بسته می‌شود. نوآوری فورد در این واقعیت نهفته است که تنها دربرگیرنده است که به حرکت وزن یا ریتمی ارگانیک

می‌دهد. بنابراین این فضا نوعی دیگ جوشان از اقلیت‌ها است، یعنی آن چیزی است که آن‌ها را گرد هم می‌آورد، چیزی است که شباهت‌های آن‌ها را حتی زمانی که متضاد یکدیگر به نظر می‌آیند آشکار می‌کند، چیزی که نشان می‌دهد تلفیق و ترکیب آن‌ها برای تولد یک ملت ضروری است؛ برای مثال سه گروه مردمان آزاردیده که همدیگر را در فیلم *ارابه‌ران* ملاقات می‌کنند: مورمون‌ها، بازیگران سیار و سرخپوست‌ها.

اگر یک فیلم در این برآورد اولیه باقی بماند، آن فیلم به ساختار SAS تعلق دارد، ساختاری که کیهانی یا حماسی شده است — قهرمان به میانجی جامعه با محیط یکی می‌شود و بنابراین محیط را اصلاح نمی‌کند بلکه نظم ادواری درون آن را از نو تثبیت می‌کند.^(۶) با این حال خطرناک خواهد بود که به اینس و فورد نبوغی حماسی را نسبت دهیم و به دیگر فیلمسازان متأخرتر ابداع نوعی وسترن تراژیک یا حتی رمانتیک را. به کاربردن قاعده‌ی هگلی و لوکاچی درباره‌ی توالی ژانرها در مورد ژانر وسترن مفید نخواهد بود: همان‌طور که ژانر متری نشان داده است، ژانر وسترن از همان آغاز — با کابوی‌های نوستالژیک، منزوی، پابه‌سن گذاشته یا حتی ذاتاً بازنده، یا سرخپوستان اعاده‌ی حیثیت‌شده — از همه‌ی راهبردها و مایه‌ها بهره برده است، راهبردها و مایه‌های حماسی، تراژیک، رمانتیک.^(۷) فورد در سرتاسر آثارش پیوسته به تکامل نوعی موقعیت دست یافت، دستاوردی که باعث شد او یک زمان کاملاً واقعی را عرضه کند. مسلماً میان وسترن و آنچه نئو وسترن نامیده می‌شود تفاوتی آشکار وجود دارد، اما این تفاوت براساس مفهوم توالی ژانرها، یا مفهوم نوعی گذر از [محیط] بسته به باز در فضا تبیین‌شدنی نیست. در فورد قهرمان برای تثبیت دوباره‌ی نظم که در خطر تکه‌پاره شدن است آماده نیست. سازماندهی فیلم، یا همان بازنمایی ارگانیک، به شکل یک دایره نیست، بلکه نوعی مارپیچ است، جایی که موقعیت ورود با موقعیت عزیمت متفاوت است: 'SAS'. این بیش‌تر فرمی اخلاقی است تا حماسی. در مردی که لیبرتی والانس را کشت، راهزن کشته می‌شود و نظم از نو برقرار می‌شود؛ اما کابویی که او را کشته است می‌گذارد ما تصور کنیم که این سناتور آینده است که راهزن را از پای درآورده، و با این کار استحالهی قانونی را می‌پذیرد که دیگر قانون حماسی ضمنی غرب نیست، بلکه تبدیل به قانون مکتوب یا رمان‌گونه‌ی تمدن صنعتی شده است. همین امر را در دو نفر با هم تاختند [۱۹۶۱] نیز شاهدیم، جایی که این بار کلانتر شغلش را ترک می‌کند و توسعه و پیشرفت شهر کوچک را نمی‌پذیرد.^(۸) در هر دو

فیلم، فورد روشی جالب را ابداع می‌کند، روشی که همان تصویر اصلاح شده است: یک تصویر دوبار نشان داده می‌شود، اما بار دوم اصلاح یا کامل شده است به نحوی که باعث می‌شود تفاوت S و S' را احساس کنیم. در لیبرتی والانس، پایان فیلم مرگ حقیقی راهزن و کابویی را نشان می‌دهد که او را کشته است، در حالی که پیش‌تر ما تصویر ناقص این حادثه را دیده بودیم، تصویری که تاریخ رسمی همواره به آن رجوع خواهد کرد (یعنی تصویری که طبق آن این سناتور آینده است که راهزن را از پا درمی‌آورد). در دو نفر با هم تاختند تصویر ضد نور مشابهی از کلانتر در موقعیتی مشابه نشانمان داده می‌شود، اما این دیگر همان کلانتری نیست که قبلاً دیده بودیم. این حقیقت دارد که میان دو موقعیت، S و S' ، ابهامات و دروغ‌های فراوانی وجود دارد. قهرمان لیبرتی والانس مصرانه می‌خواهد دامنش را از جنایت پاک کند تا به سناتوری محترم تبدیل شود، در حالی که روزنامه‌نگاران مصرانه می‌خواهند که اسطوره‌ی او باقی بماند، چرا که می‌دانند بدون آن هیچ چیز نخواهد بود. و همان‌طور که روی (Roy) نشان داده است، دو نفر با هم تاختند ماریچ پول را دستمایه‌ی خود ساخته است، پولی که از همان ابتدا اجتماع را متزلزل می‌کند و در عوض امپراطوری‌اش را گسترش می‌دهد.

اما برای فورد نکته‌ی مهم در هر دو فیلم این است که اجتماع می‌تواند اوهام خاصی را درباره‌ی خویش پرورش دهد. این تمایز مهم میان محیط‌های بیمار و سالم است. جک لندن قطعات زیبایی نوشت تا نشان دهد که نهایتاً، اجتماع دائم‌الخمرها هیچ توهمی نسبت به خودش ندارد. الكل، فارغ از تمامی رؤیاهایی که می‌سازد، «مانع از رؤیابافی رؤیابین می‌شود»، همچون نوعی «عقل محض» عمل می‌کند که ما را متقاعد می‌کند زندگی نوعی فریب است، اجتماع نوعی جنگل و زندگی شکلی از سر خوردگی است (این است ریشخند و طعن یک دائم‌الخمر). چنین چیزی را می‌توان درباره‌ی اجتماع‌های جنایتکار هم گفت. برعکس، یک اجتماع تا هنگامی که نوعی اجماع عمومی بر آن حاکم باشد، سالم است، اجماعی که به اجتماع این امکان را می‌دهد تا توهماتش نسبت به خود را رشد و گسترش دهد، توهماتی درباره‌ی انگیزه‌هایش، امیال و حرص و آزش، ارزش‌ها و آرمان‌هایش؛ توهماتی «حیاتی»، توهماتی واقع‌گرایانه، که حقیقی‌تر از حقیقت محض‌اند.^(۹) فورد هم این زاویه‌دید را برگزید و در خبرچین نوعی فروپاشی و تنزل مقام تقریباً اکسپرسیونیستی یک خبرچین خائن را تا آنجا نشان داد که او دیگر

نمی‌توانست هیچ توهمی داشته باشد. بنابراین نمی‌شود رؤیای امریکایی را به‌خاطر این‌که صرفاً رؤیاست نقد کرد: این همان چیزی است که می‌خواهد باشد، و همه‌ی قدرت‌ش را از این واقعیت می‌گیرد که یک رؤیا است. برای فورد، همچون ویدور، جامعه تغییر می‌کند و از تغییر باز نمی‌ایستد، اما تغییر آن در امر دربرگیرنده‌ای رخ می‌دهد که خود این تغییرات را هم دربرمی‌گیرد و با نوعی توهم سالم از آن‌ها ستایش می‌کند، توهم سالمی که همان پیوستگی و انسجام ملت است.

سرانجام این‌که سینمای امریکا پیوسته در حال ساخت و بازسازی یک تک‌فیلم بنیادین و اصلی بوده است، فیلمی که همان تولد یک ملت-تمدن است و اولین نسخه‌ی آن را هم گریفیث ساخت. سینمای امریکا به‌لحاظ باور به نوعی غایت‌مندی تاریخ عام (universal) شبیه به سینمای اتحاد جماهیر شوروی است: اینجا شکوفایی ملت امریکا و آنجا پیدایش پرولتاریا. اما درمورد امریکایی‌ها، بازنمایی ارگانیک آشکارا از تحول دیالکتیکی بی‌خبر است؛ امریکا و تنها امریکا کل تاریخ است، نژاد و تباری مولد که هر تمدن-ملت دیگری خودش را به‌عنوان یک ارگانیزم از آن سوا می‌کند، هر تمدن-ملت دیگری نشان از امریکا دارد. این منشأ خصیصه‌ی عمیقاً قیاسی یا توازی‌باورانه‌ی این برداشت از تاریخ است، یعنی همان برداشتی که در تعصب گریفیث می‌بینیم، فیلمی متشکل از چهار دوره‌ی تاریخی، یا در نخستین نسخه‌ی ده فرمان سیسیل بی. دمیل شاهدش هستیم، فیلمی که دو دوره‌ی تاریخی را به موازات هم نشان می‌دهد، و دوره‌ی دوم درباره‌ی امریکا است. ملت‌های روبه‌زوال ارگانیزم‌های بیمارند، مثل بابل گریفیث یا رم دمیل. اگر کتاب مقدس برای این دو فیلمساز مهم و اساسی است، به‌این‌خاطر است که یهودیان و سپس مسیحیان ملت-تمدن‌هایی را به‌وجود آوردند که نشانگر دو ویژگی رؤیای امریکایی بودند: نخست همان دیگ جوشانی که در آن اقلیت‌ها درهم آمیخته می‌شوند و دوم خمیرمایه‌ای که رهبرانی را خلق می‌کند که قابلیت واکنش به همه‌ی موقعیت‌ها را دارند. برعکس، لینکلن جان فورد چکیده‌ای از تاریخ کتاب مقدس را در خود دارد: او همچون حضرت سلیمان داوری‌اش بی‌عیب و نقص است و همچون حضرت موسی بانی گذر از قانون ایلیاتی به قانون مکتوب، یا از نوموس به لوگوس، است و همچون حضرت مسیح سوار بر الاغ وارد شهر می‌شود (آقای لینکلن جوان). و بنابراین اگر فیلم تاریخی ژانری بزرگ در سینمای امریکا است، شاید به‌این‌خاطر است که

همه‌ی ژانرهای دیگر، هرچقدر هم که جنبه‌ی داستانی داشته باشند، از پیش فیلم‌های تاریخی بوده‌اند؛ مثلاً جنایت با تاریخ گنگستری، ماجراجویی با وسترن، همه از شأن و منزلت ساختارهای تاریخی یا بیماری‌زا برخوردار بودند. البته دست‌انداختن تصورات و برداشت‌های تاریخی هالیوود کار بسیار ساده‌ای است. برعکس، به نظر ما این برداشت‌ها جدی‌ترین جنبه‌های تاریخ را آن‌گونه که در قرن نوزدهم لحاظ می‌شد یک‌جا جمع کرده‌اند. نیچه سه جنبه‌ی مهم تاریخ را از هم متمایز می‌کند: تاریخ یادبودی (monumental)، تاریخ عتیقه‌مدار (antiquarian) و تاریخ انتقادی، یا دقیق‌تر، تاریخ اخلاقی.^(۱) تاریخ یادبودی به دربرگیرنده‌ی انسانی و فیزیکی می‌پردازد، به محیط معمارانه و طبیعی. مثلاً بابل و شکست و سقوط آن، یهودیان، صحرا و دریایی که باز می‌شود در فیلم گریفیث، یا فلسطینی‌ها، معبد داگون [خدای باروری در بابل و آشور قدیم] و نابودی آن توسط سامسون در فیلم سیسیل بی. دُمیل تک‌نشان‌های عظیمی‌اند که خود تصویر را یادبودی می‌سازند. برخورد با تاریخ می‌تواند کاملاً متفاوت باشد؛ چه فرسکوهای عظیم ده فرمان باشد، چه مجموعه‌ی حکاکای‌های سامسون و دلیله، در این حالات تصویر والا باقی می‌ماند، و اگرچه معبد داگون اسباب خنده‌ی ما می‌شود، اما این خنده‌ای المپوار است که افسار تماشاگر را در دست دارد. طبق تحلیل نیچه، چنین جنبه‌ای از تاریخ تطابق یا مقایسه میان یک تمدن و تمدن دیگر را ممکن می‌کند: لحظات و مقاطع بزرگ انسانی، هرچقدر هم که از ما فاصله گرفته باشند، بناست که از طریق نقطه‌اوج‌ها با ما ارتباط برقرار کنند، و «مجموعه‌ای از معلول‌های فی‌نفسه» را شکل بخشند، که بسیار ساده‌تر می‌توانند مورد مقایسه قرار گیرند و بر ذهن تماشاگر مدرن تأثیر به‌مراتب نیرومندتری بر جای بگذارند. بنابراین تاریخ یادبودی طبیعتاً به سمت امر عام یا کلی گرایش می‌یابد، و شاهکار آن را می‌توان در تعصب گریفیث دید، چراکه دوره‌های مختلف صرفاً به دنبال هم نمی‌آیند، بلکه از خلال نوعی مونتاژ ریتمیک خارق‌العاده جانشین یکدیگر می‌شوند (باستر کتین نسخه‌ی کمیک آن را در فیلم سه عصر ارائه می‌کند). و تاریخ به هر سبک و طریقی که جلو رود، نوعی مواجهه‌ی دوره‌ها در آن ادامه می‌یابد تا به رؤیای فیلم تاریخی یادبودی حتی در آثار آیزنشتاین تبدیل شود^(۲) این برداشت از تاریخ اما ایرادی بزرگ دارد: برخورد با پدیده‌ها همچون معلول‌هایی فی‌نفسه، جدا از هر علتی. نیچه به این ایراد بزرگ پیش‌تر اشاره کرده بود و این همان چیزی است که آیزنشتاین در

سینمای اجتماعی و تاریخی امریکا نقد می‌کند. نه تنها تمدن‌ها مشابه و موازی با یکدیگر محسوب می‌شوند، بلکه پدیده‌های مهم یک تمدن واحد، برای مثال اغنیا و فقرا، همچون «دو پدیده‌ی مستقل موازی» تلقی می‌شود؛ آن‌ها همچون معلول‌هایی ناب مشاهده می‌شوند (و در صورت لزوم با تأسف) که با این حال هیچ علتی را نمی‌توان به آن‌ها نسبت داد. بنابراین، اجتناب‌ناپذیر است که علت‌ها از منظری دیگر انکار و کنار گذاشته شوند، و تنها در شکل جدال‌های فردی ظاهر شوند که گاهی اوقات با یک نماینده‌ی فقرا و یک نماینده از اغنیا ضدیت دارند، گاهی با انسان فاسد و انسان آینده‌نگر و گاهی با انسان عادل و انسان خائن، و غیره. قدرت آیزنشتاین در نشان دادن این نکته‌ی ریشه‌ای است که جنبه‌های فنی اصلی مونتاژ امریکایی از زمان گریفیث به بعد — مونتاژ موازی متناوب که موقعیت‌ها را می‌سازد و مونتاژ متقاطع متناوب که به جدال ختم می‌شود — با این برداشت تاریخی بورژوازی و اجتماعی پیوند دارد. این همان بیماری بنیادینی است که آیزنشتاین می‌خواهد درمان کند: او خواهان عرضه‌ی علت‌های راستین است، که باید تاریخ یادبودی را تابع «ساخت دیالکتیکی کند» (در هر رخدادی، نزاع طبقاتی باید جایگزین جدال یک فرد خائن، یک فرد فاسد، یا یک تبه‌کار شود).^(۱۲)

اگر تاریخ یادبودی به معلول‌های فی‌نفسه توجه می‌کند، و اگر تنها علت‌هایی که این نوع تاریخ درک می‌کند جدال‌های صرف میان افراد متضاد است، تاریخ عتیقه‌گرا هم باید خود را با این جدال‌ها درگیر کند و شکل‌های آن‌ها را که در هر دوره رایج و معمول هستند از نو بسازد: جنگ‌ها و درگیری‌ها، نبردهای گلا دیاتورها، مسابقات ارا به‌رانی، بازی‌های ورزشی و غیره. تاریخ عتیقه‌گرا چندان از جدال‌ها به معنای دقیق کلمه ارضاء نمی‌شود، بلکه به سمت موقعیت بیرونی کش می‌آید و درون طریقه‌ی کنش و آداب و سنن خصوصی جمع می‌شود، مثل فرش‌های بزرگ، لباس‌ها، زیورآلات، دستگاه‌ها، جنگ‌افزارها و تجهیزات، جواهرآلات و وسایل شخصی. مراسم آرگیا^۱ این امکان را می‌دهد تا غول‌آسایی (gigantism) و صمیمیت همزیستی کنند. تاریخ عتیقه‌گرا به موازات تاریخ یادبودی جریان می‌یابد. اینجا بار دیگر اظهارات طعن‌آمیز سطحی و کم‌مایه درباره‌ی بازسازی‌های هالیوودی از تاریخ و ظاهر «آکبند» اثاثیه‌ی صحنه در این فیلم‌ها بیان می‌شود: در تاریخ عتیقه‌گرا، امر نو نشانه‌ای

۱. در مجالس ستایش و نیایش برخی خدایان یونانی و رومی آیین‌هایی همراه با شور و مستی و آمیزش جمعی برگزار می‌شد. امروزه این معنا به هرگونه مجلس بزم و عشرت جمعی اطلاق می‌شود.

از اکنون‌ی شدن (یا فعلیت یافتن) دوره‌ی تاریخی است. بناها به عنصری بنیادین از فیلم تاریخی تبدیل می‌شود، مخصوصاً در تصاویر رنگی، مثل فیلم سامسون و دلیله، جایی که وقتی تاجر لباس‌ها را نمایش می‌دهد و سامسون لباس‌ها را می‌دزدد، استفاده از رنگ به حد اعلای خود می‌رسد. دستگاه‌ها هم نوعی نقطه‌ی اوج را شکل می‌دهند، چه باعث تولد یک ملت-تمدن شوند چه برعکس بیانگر سقوط و زوال آن باشند. هاکز در تنها فیلم تاریخی‌اش به معنای حقیقی کلمه، سرزمین فراعنه [۱۹۵۵]، صرفاً به نظر می‌آید که به یک لحظه از فیلم، یعنی سراسر پایان‌بندی‌اش، علاقه‌مند است، جایی که معمار که هم‌اینک به یک مهندس هم تبدیل شده است یک ماشین جدید خارق‌العاده برای فرعون می‌سازد که شن و سنگ را با هم ترکیب می‌کند، سنگ‌ها را بالاوپایین می‌برد، به نحوی که تالار مقبره‌ی هرم را می‌توان به کمک آن کاملاً هوابندی کرد.

سرانجام این که حقیقت این است که برداشت‌های یادبودی و عتیقه‌گرا از تاریخ بدون تصویر اخلاقی که هر دو آن‌ها را بسنجند و سامان دهد هرگز با هم به‌درستی نخواهند آمد. همان‌گونه که سیسیل بی. دمیل می‌گوید، این مسئله‌ی خیر و شر است، با تمامی وسوسه‌ها یا ترس‌هایی که شر موجب می‌شود (بربرها، بی‌ایمانان، متعصبان، ارگیاها، و غیره). گذشته‌ی کهن یا متأخر باید تسلیم دادگاه شود، باید به صحن دادگاه رود، تا فاش کند که چه چیزی است که باعث زوال می‌شود و چه چیزی است که زندگی نوین را می‌سازد، خمیرمایه‌های زوال و ذرات زندگی نوین، ارگیا و نشانه‌ی صلیب، توانایی ثروتمندان و فلاکت فقرا چه چیزهایی‌اند. یک دآوری اخلاقی نیرومند باید بی‌عدالتی «امور» را محکوم کند، شفقت به‌بار آورد، و منادی تمدن جدید در حال پیشروی باشد، خلاصه‌این که پیوسته امریکا را از نو کشف کند.... خاص‌تر این که، از همان آغاز از تمامی واکاوی‌های علت‌ها صرف‌نظر شده است. سینمای امریکا آماده‌ی تصویرسازی از ضعیف‌شدن یک تمدن در محیط، و ورود یک خائن به صحنه‌ی کنش است. اما عجباً که سینمای امریکا با همه‌ی محدودیت‌هایش، در ارائه‌ی نوعی برداشت منسجم و قوی از تاریخ عام و جامع، یعنی همان تاریخ یادبودی، عتیقه‌گرا و اخلاقی، موفق بوده است.^(۱۳)

۲. قوانین ترکیب بندی ارگانیک

قوانین کنش-تصویر در میان تمامی این ژانرها چیست؟ قانون نخست به

کنش-تصویر به مثابه‌ی بازنمایی ارگانیک در تمامیت آن مربوط است. این قانون ساختاری است، چراکه مکان‌ها و لحظات به‌درستی در تقابل‌هایشان و در مکمل‌بودگی‌شان تعریف می‌شوند. از نقطه‌نظر موقعیت (S)، از نقطه‌نظر فضا، از نقطه‌نظر قاب و نما، شیوه‌ای را سامان‌دهی می‌کند که به کمک آن محیط قدرت‌های چندگانه را به اجرا درمی‌آورد، و به هریک وزن و جایگاهی می‌بخشد؛ برای مثال در آسمان‌های فیلم‌های فورد، کشمکش یا سازگاری این قدرت‌ها، نقش ویژه‌ی زمین، سرزمین، که هر دو یک قدرت در میان قدرت‌های دیگرند، و محل مواجهه یا آشتی همه‌ی آن‌ها؛ اما درعین حال شیوه‌ای که به یاری آن کل خودش را با برساختن نوعی امر دربرگیرنده که نیروهای موافق یا مخالف از آن فاصله می‌گیرند، دورتادور گروه، شخصیت یا خانه خم می‌کند، شیوه‌ای که در آن سرخپوستان بر بالای تپه در مرز میان زمین و آسمان ظاهر می‌شوند.... و از نقطه‌نظر زمان یا توالی نماها، نوعی گذر از S به S' را سامان‌دهی می‌کند، تنفس بزرگ، تناوب لحظات بازوبسته‌شدن، تناوب‌های بیرون و درون، تقسیم‌بندی موقعیت اصلی درون موقعیت‌های ثانوی که شبیه به بسیاری از مأموریت‌های محلی کوچک درون مأموریت جهانی‌اند. از همه‌ی این جهات، بازنمایی ارگانیک نوعی ماریپچ گسترش است که شامل درنگ‌ها و مکث‌های مکانی و زمانی می‌شود. ما این برداشت را در آیزنشتاین از نو بازمی‌یابیم، گرچه تلقی او از توزیع و توالی بُردارها در حرکت ماریپچ کاملاً متفاوت است. برای گریفیث و سینمای امریکا مونتاژ موازی متناوب کافی است تا به لحاظ تجربی پیوند دوطرفه‌ی میان بُردارها را سامان بخشد.

مونتاژ متناوب شکل دیگر مونتاژ را شامل می‌شود که دیگر موازی نیست بلکه متقاطع و همگراست. گذر از S به S' از خلال میانجی A ، یا همان کنش تعیین‌کننده، رخ می‌دهد، که غالباً جایش نزدیک S' است. تک‌نشانه باید درون یک دوجمله‌ای یا جدال جمع شود تا قدرتی که فعلیت می‌بخشد به شیوه‌ای جدید بازتوزیع یا فرونشانده شود یا پیروزی یکی از آن‌ها را بازشناسد. بنابراین قانون دوم بر گذر از S به A حاکم است. حالا از نقاط مختلف امر دربرگیرنده، کنش تعیین‌کننده یا جدال تنها هنگامی رخ می‌دهد که خطوط کنش تلاقی و برخورد در این لحظه و مکان را موجب می‌شود تا مواجهه‌ی فردی نهایی یا همان واکنش دگرگون‌کننده را ممکن کند. این‌ها خطوط کنشی‌اند که ابژه‌ی مونتاژ همگرای متناوب‌اند، دومین شکل مونتاژ

در گریفیث. اما صورت تکامل یافته‌ی این نوع از مونتاز احتمالاً حاصل کار فریتس لانگ در فیلم *ام است* (که در واقع نقطه‌ی عزیمت لانگ به سینمای امریکا را مهیا کرد). نوئل برچ در تحلیل مونتاز همگرای این فیلم است که مفهوم «فرم بزرگ» را طرح می‌کند. در واقع موقعیت جهانی در یک فضا-زمان فردیت یافته و معین نشان داده می‌شود: حیاط ساختمان، سفر از آپارتمان به مدرسه، پوسترهای روی دیوارها، هیجان مردم.... اما سریعاً دو نقطه از این محیط بیرون می‌زند، و سپس دو خط کنش که پیوسته در هنگام فرایند همگرایی و تلاقی جایگزین یکدیگر می‌شوند، با «سجع‌ها»ی پیوسته‌ای از یک خط به خط دیگر و گازانبری را شکل می‌دهند که باعث دستگیری جنایتکار می‌شود: خط پلیس و خط دنیای تبهکاران (دنیایی که نگران است قاتل بچه‌ها به فعالیت‌های آن‌ها آسیب رساند). گفته خواهد شد که به واسطه‌ی ویژگی قویاً ساختاری بازنمایی ارگانیک، مکان قهرمان مثبت یا منفی خیلی پیش از آن‌که او آن را اشغال کند و حتی پیش از آن‌که او بداند که آن را اشغال کرده است آماده می‌شود: فرایند لورفتن تدریجی قاتل هم این‌گونه است. و این هنگامی است که جهان تبهکاران به او یادآور می‌شود که ما شاهد کنش واقعی هستیم و واقعاً جنایتکار را می‌شناسیم. این جدال ام است با هیأت منصفه‌ی گدایان و تبهکاران. خط مضاعفی که با درنگ‌ها و سجع‌هایش ما را به موقعیت جدال رهنمون شده است، از تک‌نشان به دو جمله‌ای. حقیقت این است که بازنمایی ارگانیک ابهام نهایی‌اش را حفظ می‌کند: چرا که هنگامی که پلیس تبهکاران را گیر می‌اندازد و قاتل را از دست آن‌ها نجات می‌دهد تا او را در برابر یک هیأت منصفه‌ی قانونی قرار دهد، نمی‌دانیم که آیا موقعیت پس از این واقعه اصلاح خواهد شد، از نو سامان خواهد یافت و از جرم و جنایت عاری خواهد گشت یا این که هیچ چیز تغییر نخواهد کرد و همه چیز همان‌گونه خواهد شد که پیش‌تر بوده است و جنایت، لاجرم شکلی جدید خواهد پذیرفت («حالا، ما باید بیش‌تر مراقب فرزندان کوچکمان باشیم»): S یا S'؟

قانون سوم همچون شکل معکوس قانون دوم است. در واقع هنگامی که ضروری است مونتاز متناوب از یک موقعیت به کنش گذر کند، به نظر می‌آید که در کنش که به تبع آن فشرده شده، در خود ریشه‌ی جدال، چیزی وجود دارد که علیه هرگونه مونتازی می‌شورد. ما می‌توانیم این قانون سوم را قانون بازن یا قانون «مونتاز ممنوعه» بنامیم. آندره بازن نشان داد که اگر دو کنش

مستقل که در تولید یک معلول دخیل اند تابع مونتاژ باشند، پس در معلولی که ایجاد شده باید لحظه‌ای وجود داشته باشد که این دو کنش با هم رودررو شوند و باید در یک همزمانی تقلیل‌ناپذیر، بدون امکان توسل به مونتاژ، یا حتی به یک الگوی نما-نمای معکوس، متوقف شوند. بازن به عنوان مثال از فیلم سیرک چاپلین یاد می‌کند: همه‌ی نماهای تروکاژی فیلم مجازند، اما چارلی واقعاً باید وارد قفس شیر شود و با شیر در یک نمای واحد قرار گیرد. نانوک و سگ‌ماهی باید با یکدیگر در یک نمای واحد رودررو شوند.^(۱۲) این قانون دو جمله‌ای دیگر مربوط به الگوی SS' و SA نیست، بلکه به الگوی A فی‌نفسه مربوط است.

علاوه بر این، جدال یک لحظه‌ی منحصربه‌فرد و محدود به یک موضع کنش-تصویر نیست. جدال خطوط کنش را علامت‌گذاری می‌کند و همواره همزمانی‌های ضروری را مشخص می‌کند. بنابراین گذر از موقعیت به کنش با نوعی چفت‌شدن جدال‌ها در همدیگر همراه می‌شود. دو جمله‌ای نوعی چندجمله‌ای^۱ است. حتی در فیلم‌های وسترن که جدال (دوئل) را در ناب‌ترین حالتش عرضه می‌کند، دشوار بتوان در نهایت مرزهای آن را تعیین کرد. آیا این جدال میان کابوی و راهزنان یا سرخپوستان است؟ یا جدالی است با زن، دوست‌پسر، با مرد جدیدی که جانشین او خواهد شد (مثل نمونه‌ی لیبرتی والانس)^۲؟ در ام‌آیا این جدال واقعی میان ام و پلیس یا جامعه است، یا دقیق‌تر میان ام و دنیای تبهکاران است که او را نمی‌خواهد؟ آیا جدال واقعی در جای دیگری نیست؟ سرانجام این که ممکن است این جدال بیرون از فیلم باشد، گرچه درون سینماست. در صحنه‌ی هیأت‌منصفه‌ی دنیای تبهکاران، گدایان و خلافکاران از حقوق مربوط به ملکه یا عادت‌واره‌ی جنایت یا وجه رفتاری جنایتکاران و جنایت به‌مثابه‌ی نوعی سازمان عقلانی دفاع می‌کنند، و ام را به‌خاطر این که صرفاً از روی هیجان عاطفی دست به جنایت می‌زند نکوهش می‌کنند. پاسخ‌ام به آن‌ها این است که همین هیجان است که او را بی‌گناه می‌کند. او نمی‌تواند طور دیگری عمل کند، او تنها به میانجی عواطف و تأثیراتش عمل می‌کند، و دقیقاً در همین لحظه، و تنها در همین لحظه، بازیگر (پتر لوره) به سبکی اکسپرسیونیستی بازی می‌کند. سرانجام این که آیا جدال واقعی در ام میان لانگ و اکسپرسیونیسم نیست؟ وداع او با اکسپرسیونیسم و ورودش به قلمرو رئالیسم، آن‌گونه که فیلم وصیت دکتر مابوزه تصدیق خواهد کرد (فیلمی که در آن مابوزه ناپدید می‌شود و جایش را به یک سازمان

واقع‌گرای سرد و خشک می‌دهد).

اما اگر بدین ترتیب نوعی جفت‌وجورشدن کامل جدال‌ها وجود دارد، به‌خاطر وجود یک قانون پنجم است: ضرورتاً شکافی بزرگ میان امر دربرگیرنده و قهرمان، محیط و رفتاری که آن را تغییر می‌دهد، موقعیت و کنش که تدریجاً تنها می‌توان میانشان پلی برقرار کرد، در سرتاسر فیلم وجود دارد. آدمی می‌تواند موقعیتی را تصور کند که بی‌درنگ تبدیل به یک جدال خواهد شد، اما این موقعیت نوعی «بورلسک»^۱ خواهد بود. فیلدز در فیلم کوتاه شاهکاری با عنوان *ایوان آبخوی مرگبار*، در اتاقش را در فضای سرد و برفی سرزمینی شمالی با فواصلی منظم باز می‌کند تا به‌اعتراض بگوید «انصاف نیست سگ را در هوای سرد بیرون بگذاریم» و بلافاصله دو گلوله برف درست به صورتش برخورد می‌کند. اما طبیعتاً راهی که از محیط به جدال نهایی ختم می‌شود بسیار طولانی است. بدین‌خاطر است که قهرمان آناً بی‌واسطه آماده‌ی کنش نیست؛ مثل هملت، کنشی که برگرده‌اش نهاده شده، بسیار فراتر از توان اوست. این بدین‌خاطر نیست که او موجودی ضعیف است؛ برعکس، او هم‌تراز امر دربرگیرنده است، اما تنها به‌شکل بالقوه. عظمت و قدرتش باید فعلیت یابد. او باید از عزلت‌نشینی و کناره‌جویی‌اش دست کشد، یا باید قدرتی را بازیابد که محیط از او دریغ کرده است، یا منتظر لحظه‌ای مطلوب بنشیند، هنگامی که حمایت لازم از سوی اجتماع و گروه را به‌دست خواهد آورد. درواقع قهرمان به مردم نیاز دارد، گروهی بنیادی که زحمتش را نثار او می‌کند، اما درعین‌حال گروهی موقتی و آلت دست که او را یاری کنند، گروهی کوچک‌تر و ناهمگن‌تر. او باید از پس ناکامی‌ها و خیانت‌های یک گروه برآید، هم‌چنان که از پس بهانه‌جویی‌های گروه دیگر نیز برمی‌آید. این‌ها متغیرهایی هستند که در فیلم‌های تاریخی همچون فیلم‌های وسترن یافت می‌شوند. حتی در آیزنشتاین، آنچه منتقدان اتحاد جماهیر شوروی نمی‌پسندیدند سویی‌ی هملتی موجود در *ایوان مخوف* بود: دو لحظه‌ی بسیار مهم تردید که ایوان با آن درگیر می‌شود، شبیه دو درنگ فیلم است؛ و درعین‌حال سرشت اشراف‌منشانه‌اش که بدان معناست که مردم نمی‌توانند همچون گروه بنیادی به او خدمت کنند، بلکه تنها در حکم گروه موقتی‌اند که ایوان از آن‌ها به‌عنوان آلت دستش استفاده می‌کند. درکل، قهرمان باید

۱. burlesque؛ طرز یا سبکی ادبی به‌معنای «تسخیر» یا «سخریه» است که در نمایش‌های آمریکایی معادل «واریته» می‌شود. درکل دلالت به تقلید مسخره‌آمیز دارد. —

لحظات ناتوانی درونی و بیرونی‌اش را پشت سرگذارد. آنچه درون گستردگی سامسون و دلیله‌ی سیسیل بی. دُمیل را به وجود می‌آورد، تصاویری است که سامسون نابینا را نشان می‌دهد که در حال چرخاندن سنگ آسیاب است. و سپس درحالی که در غل و زنجیر است به زور به درون محوطه‌ی معبد هل داده می‌شود، کورمال کورمال راهش را می‌یابد و از دندان قروچه‌های گربه‌های وحشی که کوتوله‌هایی مخوف آن‌ها را تحریک می‌کنند می‌گریزد؛ سرانجام هنگامی که تمام قدرتش را باز می‌یابد، ستون عظیم معبد را روی پاستونش جابه‌جا می‌کند، در تصویری که نوعی «سجع» بصری با تصویر ناتوانی مطلقش ایجاد می‌کند، هنگامی که سنگ‌های آسیاب بادی را می‌چرخاند. برعکس، دندان‌های تیز گربه‌هایی که سامسون ناتوان را گاز می‌گیرند با استخوان‌های آرواره‌ی الاغی سجع بصری تشکیل می‌دهند که سامسون قدرتمند در آغاز فیلم برای بر زمین زدن هم‌اوردانش از آن استفاده کرد. خلاصه‌این که نوعی پیشروی زمانی-مکانی با فرایند فعلیت یافتن در هم تنیده می‌شوند، نوعی درهم‌تنیدگی که قهرمان به یاری آن «قادر» به کنش می‌شود، و قدرت او برابر می‌شود با قدرت دربرگیرنده. گه‌گاه حتی می‌شود نوعی انتقال (رله) میان دو شخصیت را دید، به نحوی که یکی از این شخصیت‌ها هنگامی که خود حالت چیزها تکامل می‌یابد قابلیتش را از دست می‌دهد، درحالی که شخصیت دیگر آن قابلیت را به دست می‌آورد؛ از موسی به یوشع بن‌نون^۱. فورد به این ساختار ثنوی علاقه‌مند بود، ساختاری که بیانگر دوجمله‌ای دیگری بود: مرد قانون که جانشین مرد غرب در لیبرتی والانس می‌شود؛ یا در خوشه‌های خشم، مادر مدرسالار خانواده‌ای کشاورز، که همزمان با فروپاشی گروه بینایی‌اش را از دست می‌دهد، درحالی که پسر هنگامی که به معنا و اهمیت مبارزه‌ی جدید پی می‌برد چیزها را با وضوح بیش‌تر می‌بیند. از همه‌ی این چشم‌اندازها، این آخرین قانون بسط و گسترش بر بازنمایی ارگانیک حاکم است. باید شکاف بزرگی میان موقعیت و کنشی که به دنبالش می‌آید وجود داشته باشد، اما این شکاف تنها وجود دارد تا پر شود، با فرایندی که توسط نوعی درنگ مشخص می‌شود، همچون بسیاری از پیشروی‌ها و پس‌روی‌ها.

۳. پیوند حسانی-حرکتی

کنش-تصویر الهام‌بخش نوعی سینمای رفتار (رفتارگرایی) است، چراکه

۱. یکی از دستیاران موسی در «سفر اعداد» کتاب مقدس. در تورات کتابی به نام او هست...و.

رفتار کنشی است که از یک موقعیت به موقعیت دیگر گذر می‌کند، چراکه به موقعیتی واکنش نشان می‌دهد تا با تلاش برای تغییر و اصلاح آن موقعیت جدیدی را برپا کند. مرلوپونتی در این ظهور رفتار نشانه‌ای می‌بیند که بین رمان مدرن، روانشناسی مدرن و روح سینما مشترک است.^(۱۵) اما از این منظر، پیوند حسانی-حرکتی باید بسیار قوی باشد؛ رفتار باید حقیقتاً ساخت یابد. بازنمایی ارگانیک بزرگ، یعنی همان 'SAS'، نه تنها باید ساخته شود، بلکه باید به وجود آید: یعنی از یک سو موقعیت باید به درون شخصیت عمیقاً و مستمراً نفوذ کند، و از سوی دیگر شخصیت که در او نفوذ شده باید در فواصل ناپیوسته و بریده، دست به کنش زند. این فرمول خشونت رئالیستی است، فرمولی که کاملاً با خشونت ناتورالیستی متفاوت است. ساختار شبیه به ساختار یک تخم مرغ است: یک قطب نباتی یا گیاهی (نفوذ) و یک قطب حیوانی (تقلید). می‌دانیم که کنش-تصویر، در این فضا، شکل نظام‌مندش را در آکتورز استودیو و سینمای کازان یافت. اینجاست که طرح و شمای حسانی-حرکتی مهار تصویر را به دست می‌گیرد و نوعی عنصر ژنتیکی آماده‌ی بروز و ظهور می‌شود. از آغاز، قواعد آکتورز استودیو نه تنها در مورد نحوه‌ی بازی و نمایش بازیگران، بلکه درباره‌ی برداشت و تفسیر فیلم، قاب‌بندی‌هایش، برش و مونتاژ آن نیز به کار می‌رود. ما باید یکی از این جنبه‌ها را از جنبه‌ی دیگر استنتاج کنیم، یعنی ماهیت رئالیستی فیلم را از نحوه‌ی بازی بازیگران استنتاج کنیم، و برعکس. حالا روشن است که بازیگر هرگز خنثی و ایستا و ساکن نیست. هرگاه بازیگر در حال صحبت کردن نیست، چیزی به درون او نفوذ و رخنه می‌کند و به همین خاطر او هیچ‌گاه آرام و بی‌دغدغه نیست. برای بازیگر، همچون شخصیت، روان‌نژندی اصلی همان هیستری است. حرکتِ قطبِ گیاهی در آن لحظه و مکان درواقع به بزرگی حرکتِ خشنِ قطبِ حیوانی است. نفوذ اسفنج‌گونه همان قدر شدید و درون‌گستر است که ایفای نقش به صورت تقلید و برون‌گستری ناگهانی. به همین خاطر این بازنمایی ژنتیکی و ساختاری کنش-تصویر نوعی قاعده را پدید می‌آورد که کاربردهایش حقیقتاً نامحدود است. کازان سفارش می‌کرد که آدم‌هایی که با یکدیگر تنش دارند حتماً باید با هم غذا بخورند: کشش و دلبستگی مشترک حتی فوران جدال‌ها را قوی‌تر می‌کند. اجازه دهید فیلم جدیدی را در نظر بگیریم که از متد یا سیستم در بازیگری استفاده می‌کند: جورجیا اثر آرتور پن. در صحنه‌ای از فیلم شاهد شام خوردن پدر میلیاردر

دختر و نامزد پرولتر و مهاجر دختر هستیم؛ پدر می گوید «عادت ندارم چیزهایی را که به من تعلق دارند راحت از دست بدهم»، و این کلمات مثل انفجاری است که موقعیت را دگرگون می کند، چراکه معرف عنصری جدید در داستان فیلم، یعنی رابطه ی جنسی میان پدر و دختر، است. بعداً در ضیافت نامزدی، به نظر می رسد که نوعی موقعیت، همانند گیاهی سمی، به درون پدر، که پشت پنجره ی درگاهی بزرگ به سختی قابل رؤیت و شناسایی است، نفوذ می کند؛ تنها یک کودک متوجه می شود و منتظر او می ماند. پدر با شتاب بیرون می آید، دخترش را می کشد و نامزد او را به سختی مجروح می کند. اینجا او بار دیگر موقعیت را توسط کنش حیوانی اش دگرگون می کند.

این وضعیت شبیه توصیف برگسون از تفکیک زندگی است: گیاه یا سبزیجات وظیفه ی انباشت ماده ی منفجره را برعهده دارد، درحالی که حیوان در حرکتی ناگهانی مسئول ترکاندن آن است.^(۱۶) احتمالاً اصالت فولر به کاربرستن این تفکیک تا آخرین حد ممکن بود، حتی شده با خردکردن سکانس ها و برهم زدن نظم و ترتیب پلان ها. فیلم های جنگی کاربرد این تکنیک را تسهیل می کنند، از طرفی به واسطه ی رخنه یابی های اتمسفر و تعلیق های نفسگیرشان و از طرف دیگر به واسطه ی انفجارهای وحشیانه و کنش گرایی. در این مرز، فولر قصد داشت شکل های این خشونت را در دیوانگان نباتی که همچون گیاهان در دالان فیلم دالان شوک [۱۹۵۶] ثابت می ایستادند بیابد، یا در سگ نژادپرست سگ سفید که در کنش حمله کردن منفجر شد. فولر به درستی نشان می دهد که دیوانگان انفجارهای نامنتظره ی خاص خودشان را دارند، و این که سگ دوره ی طولانی و رازآمیز نفوذ خاص خودش را داشت. «من برای سگ توضیح دادم که تو یک بازیگر هستی...». اما فولر درعین حال می داند که آن را برای گیاهان نیز چگونه توضیح دهد. چیزی که برای او مهم است این گسست مفرط است که هر یک از این دو جنبه ی خشونت را ترمیم و تحکیم می کند، و این که گاهی اوقات نوعی واژگونگی قطب ها را محقق می کند: این موقعیتی است که بعداً به نوعی ناتورالیسم تلخ و تیره نائل می شود.

کازان درعین حال قادر است تا قطب ها را از هم تفکیک کند، و بیبی دال [۱۹۵۶] یکی از بهترین فیلم های گیاهی است، فیلمی که هم بیانگر زندگی آرام و مسموم جنوب و هم حیات و هستی گیاهی زن جوان در گهواره است. اما چیزی که برای کازان جالب است و آنچه معرف تکامل کار اوست پیوند یافتن نفوذهای و انفجارها به نحوی است که به نوعی فرایند ساخت یافتن

(structuring) دست می‌یابد تا نوعی ساختار [صلب] با دو قطب. قالب دراز و کشیده‌ی سینمااسکوپ این گرایش موجود در فیلم را تشدید می‌کند. و این فراگیری و متعارف‌بودن آکتورز استودیو است: یک «مأموریت جهانی» بزرگ، SAS، که به مأموریت‌های محلی و موضعی متوالی و پیوسته تقسیم می‌شود (s1, a1, s2, a2, s3). در فیلم آمریکا، آمریکا، هر سکansı جغرافیای خاص خودش را دارد، و جامعه‌شناسی، روانشناسی و لحن خاص خودش را و دارای موقعیتی است که بر کنش متکی است، موقعیتی که با کشاندن قهرمان به درون موقعیت جایگزین، هر بار از طریق انفجار و نفوذ، تا رسیدن به انفجار نهایی، باعث ظهور موقعیتی جدید می‌شود (با به‌میان‌کشاندن بارانداز نیویورک). قهرمان با حرکت از میان سکانس‌هایی که مربوط به خیانت، فحشا، سرقت، و قتل است — سکانس‌هایی که در یک مأموریت بزرگ فشرده شده‌اند که در سرتاسر فیلم حضور دارد — از آناتولی (S) می‌گریزد تا به نیویورک (S') برسد. و فضای دربرگیرنده، مأموریت بزرگ، به قهرمان قداست می‌بخشد یا دست‌کم او را از همه‌ی کارهایی که اینجا و آنجا کرده است تبرئه می‌کند: او که به لحاظ بیرونی اعتبار و شرفش را از دست داده است، شرف درونی خویش، یعنی پاکی قلب و آینده‌ی خانواده‌اش، را حفظ می‌کند. با این حال او به آرامش دست نمی‌یابد. این جهان قابیل است، نشانه‌ی قابیل، که از صلح و آرامش هیچ نمی‌داند، اما می‌تواند معصومیت و گناه، شرم و شرف را در نوعی روان‌نژندی هیستریک بر هم منطبق کند: آنچه در یک موقعیت محلی خاص تحقیر به حساب می‌آید، همزمان همان قهرمان‌گرایی‌ای است که مورد نیاز موقعیت جهانی بزرگ است؛ بهایی که باید پرداخت. در فیلم در بارانداز این نوع الهیات بسیار بسط و گسترش می‌یابد: اگر من به دیگران خیانت نمی‌کنم، به خودم و عدالت خیانت می‌کنم. آدمی باید از خلال بسیاری از موقعیت‌های نفوذکننده‌ی کثیف و بسیاری از انفجارهای تحقیرکننده عبور کند تا از خلال آن‌ها نگاهش به تأثیر ذهنی‌ای نظر کند که ما را منزّه و پاک می‌کند؛ انفجاری که ما را عفو و رستگار می‌کند. شرق بهشت فیلم بزرگی در مایه‌ی کتاب مقدس است، همان داستان قابیل و خیانت، که به شیوه‌هایی مختلف دغدغه‌ی نیکلاس ری و ساموئل فولر است.^(۱۷) این مضمون همواره در سینمای آمریکا، در برداشتی که این سینما از تاریخ دارد، دیده می‌شود، چه از نوع مادی و دنیوی‌اش و چه از نوع مقدس و معنوی. اما حال این مضمون به نکته‌ای اساسی تبدیل شده است: قابیل بدل به عنصری رئالیستی

شده است. آنچه در مورد کنش-تصویر در سینمای کازان شگفت‌انگیز است شیوه‌ای است که به واسطه‌ی آن رؤیای امریکایی و کنش-تصویر به اتفاق هم رشد می‌کنند. این نکته که رؤیای امریکایی یک رؤیاست بیش از پیش تأیید می‌شود، این که چیزی جز یک رؤیا نیست، و واقعیت‌ها آن را نفی می‌کنند؛ اما از این امر فوران و انفجار ناگهانی قدرتی فزاینده به دست می‌آید، چرا که اکنون شامل کنش‌هایی همچون خیانت و تهمت هم می‌شود، کنش‌هایی که، به نظر فورد، رؤیا قصد کنار گذاشتنشان را دارد. و دقیقاً پس از جنگ است، درست در همان لحظه‌ای که رؤیای امریکایی در حال فروپاشی است، و هنگامی که کنش-تصویر وارد بحرانی تعیین‌کننده می‌شود (همان‌طور که بعداً خواهیم داد) که رؤیا خلاقه‌ترین شکلش را باز می‌یابد و کنش خشونت‌بارترین و انفجاری‌ترین شمای خویش را می‌یابد. این واپسین تلاش و تقلا ی سینمای کنش است، به رغم آن که ساخت این نوع فیلم‌ها همچنان در سینمای امریکا ادامه دارد.

سینمای رفتار از این قاعده‌ی حسانی-حرکتی ساده، حتی از نوع قوس انعکاس مشروط راضی نیست. نوعی رفتارگرایی به مراتب پیچیده‌تر وجود دارد که به عوامل درونی توجه می‌کند.^(۱۸) البته آنچه در بیرون نمود می‌یابد، همان چیزی است که درون شخصیت رخ می‌دهد، در تقاطع موقعیتی که نفوذ می‌کند و کنشی که در حال انفجار است. این قاعده‌ی آکتورز استودیو است: تنها درون مهم است، اما این درون چیزی پنهان یا در فراسو نیست، همچون عنصر ژنتیکی رفتار هم نیست، که باید نشان داده شود. درون نوعی کامل شدن کنش نیست، شرط مطلقاً ضروری تکوین کنش-تصویر است. البته این تصویر رئالیستی هرگز فراموش نمی‌کند که، طبق تعریف، ارائه‌دهنده‌ی موقعیت‌های کاذب کنش ساختگی است: یعنی این که هیچ کس واقعاً خودش را در یک موقعیت نومیدانه نمی‌یابد و هیچ کس واقعاً کسی را نمی‌کشد یا واقعاً چیزی را نمی‌نوشد. این صرفاً سینما یا تئاتر است. بازیگران واقع‌گرای بزرگ کاملاً از این مسئله آگاه هستند و آکتورز استودیو به آن‌ها شیوه‌ای برای بازی ارائه می‌کند. از یک سو یک تماس حسانی باید با ابژه‌هایی تثبیت شود که نزدیک به موقعیت‌اند — حتی اگر این تماس خیالی با یک ماده، با یک لیوان، نوع خاصی از لیوان، یک ساختمان، یک لباس، یک ابزار و آدامسی برای جویدن باشد — و از سوی دیگر ابژه باید، بدین ترتیب، نوعی خاطره‌ی عاطفی را برانگیزد، نوعی احساس را از نو فعلیت بخشد که ضرورتاً همان عاطفه‌ای که نقش به‌یاد

می‌آورد نیست، بلکه با آن هم‌سنگ و هم‌تراز است.^(۱۹) تحویل دادن شی‌ای که در نزدیکی است، برانگیختن عاطفه‌ای که شبیه به موقعیت است — از طریق این پیوند درونی میان ابژه و عاطفه است که پیوندیافتن بیرونی موقعیت کاذب و کنش ساختگی رخ خواهد داد. آکتورز استودیو بیش از سایر متدهای بازیگری بازیگر را به همانندسازی خویش با نقشش فرامی‌خواند؛ چیزی که مشخصه‌ی آکتورز استودیو است عملکردی معکوس است، عملکردی که به یاری آن بناست بازیگر واقع‌گرا نقش را با عناصر درونی معینی همانندسازی کند که واجد آن است و در خویش برمی‌گزیند.

اما عنصر درونی صرفاً تمرین بازیگر نیست، بلکه در تصویر نمود می‌یابد و بنابراین تهیج دائم بازیگر است. عنصر درونی، ذاتاً و مستقیماً، نوعی عنصر رفتار است، نوعی تمرین حسانی-حرکتی. انفجار و نفوذ را برهم منطبق می‌کند. بنابراین زوج ابژه و عاطفه در کنش-تصویر همچون نشانه‌ی ژنتیکی آن نمود می‌یابد. همزمان ابژه در همه‌ی بالقوگی‌هایش (مستعمل، فروخته‌شده، خریده‌شده، مبادله‌شده، شکسته، پذیرفته، ردشده...) همچون عواطف متناظری فعلیت‌یافته نمود می‌یابد؛ برای مثال در /امریکا، /امریکا، چاقویی که مادر بزرگ می‌دهد، کفش‌های رهاشده، کلاه فینه و کلاه پرکاهی که شبیه S و S' است. در همه‌ی این موارد نوعی زوج ابژه/عاطفه وجود دارد که تنها به رئالیسم تعلق دارد، اما به شیوه‌ای خاص خودش معادل زوج تکانه و فتیش، یا تأثر و چهره است. این بدین معنا نیست که سینمای رفتار ضرورتاً از کلوزآپ پرهیز می‌کند (تایلر تصویر بسیار زیبایی در فیلم بیبی دال را تحلیل می‌کند، جایی که مرد به معنای تحت‌اللفظی و واقعی وارد نمای نزدیک زن جوان می‌شود، دستش چهره‌ی زن را طی می‌کند و لب‌هایش کنار موهای زن قرار می‌گیرد).^(۲۰) باین حال راست است که تحویل دادن عاطفی یک ابژه، نوعی کنش عاطفه در پیوند با ابژه، تأثیری به مراتب بیش‌تر از یک کلوزآپ در کنش-تصویر دارد. در موقعیتی در فیلم در بارانداز، هنگامی که زن رفتاری مردد و مبهم دارد، و جایی که مرد احساس ترس و گناه می‌کند، دستکشی را که زن انداخته است برمی‌دارد با آن بازی می‌کند و سرانجام آن را در دست خود می‌کند.^{۲۱} این شبیه یک نشانه‌ی جنینی یا ژنتیکی برای کنش-تصویر است، که می‌توان آن را تأثیر ذهنی (impression) نامید (ابژه‌ی عاطفی) و تأثیری که از پیش همچون نوعی «نماد» در قلمرو رفتار عمل می‌کند. این تأثیر همزمان، به شیوه‌ای عجیب، ناخودآگاه بازیگر، گناه شخصی کارگردان

و هیستری تصویر مثل دست سوخته را گردهم می‌آورد. برای مثال می‌توان به تأثیری اشاره کرد که دائماً در فیلم‌های ادوارد دیمتریک به‌وجود می‌آید. تأثیر در عام‌ترین تعریفش پیوند درونی اما مرئی میان موقعیت نفوذکننده و کنش انفجاری است.

فصل دهم

کنش - تصویر

فرم کوچک

۱. از کنش به موقعیت

حالا باید جنبه‌ی کاملاً متفاوتی از کنش-تصویر را مورد توجه قرار دهیم. هم‌چنان‌که کنش-تصویر در همه‌ی سطوحش همواره «دو» جنبه را گردهم می‌آورد، پس عجیب نیست که خودش دو جنبه‌ی متفاوت داشته باشد. فرم بزرگ — SAS' — از موقعیت به کنش حرکت می‌کرد، حرکتی که موقعیت را دگرگون می‌ساخت. اما فرم دیگری هم وجود دارد که برعکس از کنش به موقعیت حرکت می‌کرد، به‌سوی نوعی کنش جدید: ASA'. این دفعه کنش است که موقعیت را آشکار می‌کند، تکه یا جنبه‌ای از موقعیت که نوعی کنش جدید را به دنبال دارد. کنش کورکورانه پیش می‌رود و موقعیت در تاریکی آشکار می‌شود، یا در ابهام. از کنش به کنش، موقعیت به تدریج به وجود می‌آید، تغییر می‌کند، و سرانجام وضوح می‌یابد یا رازآلودگی‌اش را حفظ می‌کند. ما کنش-تصویر را که از یک موقعیت بسان دربرگیرنده (تک‌نشانه) به کنش همچون جدال (دوجمله‌ای) حرکت می‌کند، «فرم بزرگ» خوانده‌ایم. برای راحتی بیش‌تر، ما نام «فرم کوچک» را به کنش-تصویر خواهیم داد که از یک کنش، یک شیوه‌ی رفتار، یا یک «ملکه»، به موقعیتی جزئاً آشکارشده حرکت می‌کند. این یک شمای حسانی-حرکتی معکوس است. این قبیل بازنمایی دیگر جهانی نیست، بلکه محلی یا موضعی (local) است؛ دیگر مارپیچ نیست، بلکه

بیضوی (elliptical) است؛ دیگر سیاحتاری نیست، بلکه از جنس رخدادهای تمام‌عیار (événementielle) است؛ دیگر اخلاقی نیست، بلکه کمدی‌گون (comedic) است (می‌گوییم «کمدی‌گون»، چراکه این بازنمایی نوعی کمدی را به وجود می‌آورد، گرچه ضرورتاً کمیک نیست و می‌تواند دراماتیک باشد). نشانه‌ای که این کنش-تصویر جدید از آن ساخته می‌شود نمایه (index) است. به نظر می‌آید این کنش-تصویر در فیلم باور عموم، فیلمی که چاپلین کارگردانی کرد اما خودش در آن بازی نکرد، و کل کارهای لوبیچ خودآگاه شده است. لازم نیست خیلی دقیق شویم تا ببینیم دو نوع یا دو قطب نمایه وجود دارد. در اولین مورد، یک کنش (یا معادل کنش، نوعی ژست ساده) موقعیتی را آشکار می‌کند که به ما داده نشده است. بنابراین موقعیت از کنش استنتاج می‌شود، با نوعی نتیجه‌گیری بی‌واسطه، یا از طریق استدلال نسبتاً پیچیده. از آنجا که موقعیت به خاطر خودش (لذاته) ارائه نمی‌شود، نمایه در اینجا نمایه‌ای از فقدان است؛ تلویحاً به نوعی شکاف در روابط اشاره می‌کند و شبیه به نخستین معنای واژه‌ی فرانسوی ellipse (حذف) است.^(۱) برای مثال در باور عموم بر شکاف یک‌ساله تأکید می‌کند، شکافی که هر چیزی آن را پر نمی‌کند، شکافی که مع الوصف از طریق رفتار و لباس‌های جدید قهرمان زن آن را استنباط می‌کنیم، قهرمان زنی که هم‌اینک محبوب مرد ثروتمندی شده است. همچنین چهره‌ها صرفاً واجد نوعی ارزش تأثیری یا بیانگرانه‌ی مستقل نیستند، در عین حال صرفاً بیانگر آنچه در خارج از قاب پرده جریان دارد هم نیستند؛ آن‌ها واقعاً کارکردی همچون نمایه‌های یک موقعیت جهانی دارند؛ همانند تصویر مشهور قطار که ورودش را تنها از طریق شعاع‌های نوری می‌بینیم که از روی چهره‌ی زن می‌گذرند، یا تصاویر اروتیکی که تنها از حالت تماشاگران می‌توانیم به آن‌ها پی ببریم. مثال‌ها زمانی به مراتب چشمگیرتر می‌شوند که نمایه هرچقدر هم احتمالاً سریع باشد شامل نوعی فرایند استنتاج شود؛ بدین سان است که مستخدمه کشوی گنجه را باز می‌کند و یقه جدای مردانه‌ای تصادفاً کف اتاق می‌افتد، تا پیوند و «رابطه‌ی» (نامشروع) ادنا را آشکار کند.^(۲) در کارهای لوبیچ، دائماً با این فرایندهای استنتاج سریع مواجهیم که درون خود تصویر تعبیه شده است و کارکردی همچون یک نمایه دارد. در طرحی برای زیستن که هنوز فیلم جسارت‌آمیزی است چون قهرمان زن باصراحت و بی‌ریا حق زندگی مشترک با هردو معشوقش را برای خودش قائل است، یکی از دو مرد، دیگری را اول صبح با لباس میهمانی می‌بیند. او از این نمایه نتیجه می‌گیرد (و تماشاگر

نیز با او همراه می‌شود) که دوستش شب را با زن جوان گذرانده است. بنابراین نمایه نتیجه‌ی زیر را به دنبال دارد: این که یکی از شخصیت‌ها لباسی «زیاده» شیک و رسمی پوشیده — لباس شب پوشیده است — نشانگر این است که او شب در موقعیتی صمیمی و نزدیک با زن بوده است، موقعیتی که نشان داده نشده است. این یک استدلال متکی بر تصویر است.

اما نوع دوم و به مراتب پیچیده‌تری از نمایه وجود دارد — نمایه‌ی ابهام — که شبیه به دومین معنای (هندسی) واژه‌ی "ellipse" (بیضی) در باور عموم است. بسیاری از نمایه‌های نوع اول باعث می‌شوند فکر کنیم قهرمان زن چندان دلبسته‌ی مردی نیست که او را دوست دارد (معدود لبخندهای معماگون زن). از سوی دیگر، او رابطه‌ای مبهم و دوپهلوی با محبوب ثروتمندش دارد که باعث می‌شود تماشاگر پیوسته سردرگم باشد که آیا دلبستگی زن به او به خاطر ثروت، تجملات یا نوعی فریب است، یا این که او را با عشقی عمیق‌تر و فراگیرتر دوست دارد. همین پرسش در مورد فیلم هشتمین همسر ریش‌آبی لوییج هم مصداق دارد. در این مثال‌ها، ما قرار است به واسطه‌ی جهان کاملی از جزئیات، یعنی نوع دیگری از نمایه‌ها، دچار تردید شویم؛ نه به خاطر این که چیزی داده نشده یا چیزی کم است، بلکه به واسطه‌ی نوعی ابهام که کاملاً به نمایه تعلق دارد (مثل صحنه‌ی گردن‌بندی که در باور عموم گم و سپس پیدا می‌شود). مثل این است که یک کنش، یک شیوه‌ی رفتار، تفاوتی جزئی را پنهان می‌کرد که معهدا برای پیوند همزمان آن، به دو موقعیت کاملاً دور از هم کفایت می‌کرد، موقعیت‌هایی که به کلی با هم متفاوتند. یا گویی دو کنش، دو رُست که تفاوت‌هایی جزئی با هم داشتند، به رغم تفاوت‌های بی‌نهایت کوچکی‌شان، به دو موقعیت متقابل یا قابل تقابل اشاره می‌کردند. دو موقعیت ممکن است این گونه باشند که یکی شان واقعی باشد و دیگری کاذب و واهی، اما ممکن است هر دو شان واقعی باشند و سرانجام این که می‌توانند تا آنجا جابه‌جاکردنی باشند که یکی شان واقعی شود و دیگری کاذب، و برعکس. برخی از این موارد در هر نوع فیلمی رایج است: برای مثال مرد بی‌گناهی که گناهکار پنداشته می‌شود (مردی که چاقوبه‌دست بر بالای سر جسدی ایستاده است: آیا مقتول را او کشته است، یا این که صرفاً چاقو را از بدن او بیرون آورده؟). موارد پیچیده‌تری که به آن اشاره کرده‌ایم جالب‌ترند. آن‌ها به ما این امکان را می‌دهند تا قانون نمایه‌ی جدید را شناسایی کنیم: تفاوتی تقریباً نامحسوس در کنش، یا میان دو کنش، به فاصله‌ای بسیار عظیم میان دو موقعیت ختم می‌شود. این

نوعی بیضی است در معنای دوم آن — شکلی هندسی — چراکه موقعیت‌های دور شبیه به یک مرکز دوکانونه (double centre) هستند. دوکانونه نمایه‌ای از ابهام یا فاصله است تا از فقدان. اهمیت چندانی ندارد که یکی از این موقعیت‌ها نقض یا انکار می‌شود، چراکه این نقض و انکار صرفاً پس از آن رخ می‌دهد که کارکرد آن موقعیت کاملاً به پایان رسیده، و اهمیت آن هرگز تا آن حد نیست که ابهام نمایه و فاصله‌ی میان موقعیت‌هایی را حذف کند که باعث شده است. در بودن یا نبودن، لوبیچ بی‌شک به افاده‌ی بی‌نقص این نمایه‌های پیچیده دست می‌یابد؛ گاهی اوقات در تصاویر تجزیه‌ناپذیر، مثلاً هنگامی که در فیلم تماشاگر صندلی‌اش را درست هنگامی ترک می‌کند که بازیگر تک‌گویی‌اش را شروع می‌کند: آیا این بدین خاطر است که تماشاگر خسته شده است یا این که در این لحظه‌ی خاص با همسر بازیگر قرار ملاقات دارد؟ گاهی اوقات در پیوند با کل [ensemble] طرح داستانی، که کل مونتاژ را درگیر می‌کند: تفاوت بسیار جزئی در ژست، اما درعین حال بزرگی فاصله‌ی میان دو موقعیت بسته به این که آیا گروه بازیگران در حال ایفای نقش آلمانی‌ها در جلو یک مخاطب تئاترند، یا برعکس دارند همان کار آلمانی‌ها را در جلو آلمانی‌هایی انجام می‌دهند که در نتیجه به‌نظر می‌رسد نقش خاص خودشان را دارند بازی می‌کنند. مسئله‌ی مرگ و زندگی: فاصله‌ی میان موقعیت‌ها متناسب با این است که بازیگران تا چه حد می‌دانند که همه‌ی این‌ها منوط به تفاوت‌های بسیار جزئی در رفتار است.

در هر صورت، در فرم کوچک از کنش است که موقعیت یا موقعیت‌ها را استنتاج می‌کنیم. به‌نظر می‌رسد این فرم اساساً کم‌هزینه‌تر و اقتصادی‌تر باشد. بنابراین چاپلین می‌گوید که او نور و سایه‌ی منعکس‌شده از قطار را روی یک چهره حفظ کرد، چراکه یک قطار فرانسوی واقعی نداشت تا مستقیماً آن را نشان دهد... این گفته‌ی طنزآمیز و کنایه‌آلود چاپلین بسیار مهم است، چراکه مشکلی اساسی را بیان می‌کند: یعنی همان تأثیری که فیلم‌های رده‌ی ب یا فیلم‌های کم‌هزینه بر ابداعات تصویری در سینما داشتند. محدودیت‌های اقتصادی بی‌شک باعث بارقه‌های الهام شدند و تصویرهایی که با ملاحظات اقتصادی ابداع شدند نتایج عامی برای کل سینما به‌بار آوردند. نمونه‌های بسیار زیادی از این ابداعات تازه را می‌توان در نئورئالیسم و موج نو دید. اما این ابداعات در همه‌ی دوره‌ها به‌کار رفته است و به‌همین خاطر می‌توانیم فیلم‌های رده‌ی ب را همچون کانون فعال تجربه‌اندوزی و خلاقیت سینمایی در نظر

بگیریم. با این حال، قطعاً خاستگاه و جلوه‌ی کامل «فرم کوچک» را نباید لزوماً در فیلم‌های کم‌هزینه بازجست. این فرم بسیاری از عناصر بیان را در سینما اسکوپ می‌یابد، در رنگ، در نمایش‌های پرزرق‌وبرق و در صحنه‌هایی مشابه آنچه در «فرم بزرگ» شاهدیم. اگرچه آن را فرم کوچک می‌خوانیم، اما این عنوان فی‌نفسه نابسنده است: ما صرفاً از این طریق به تضاد دو فرم کنش‌تصویر — SAS' و ASA' — اشاره می‌کنیم. به بیان دیگر، برای متمایز شدن از ارگانیسم بزرگ تک‌صدایی (univocal) که شامل همه‌ی ارگان‌ها و کارکردهای کنش است و ارگان‌هایی که به تدریج در نوعی سازماندهی مبهم شکل می‌گیرند این عبارت را وضع کردیم.

بنابراین فهم این‌که کدام ژانرها یا وضعیت‌های ژانری با دو فرمول کنش-تصویر تناظر دارند و از آن‌ها الهام می‌گیرند ساده می‌شود. هم‌اینک دیدیم که کمدی موقعیت‌ها که به فرم کوچک یا ASA تعلق دارد را باید از فیلم روانی-اجتماعی که به فرم بزرگ SAS تعلق دارد متمایز کرد. اما تقابل یا تمایزی مشابه در متنوع‌ترین عرصه‌ها نیز کاربرد دارد. اجازه دهید پیش از هر چیز به فیلم‌های تاریخی عظیم الگوی SAS، فیلم‌های یادبودی یا عتیقه‌مداری، بازگردیم. نوعی فیلم در تقابل با فیلم تاریخی قرار می‌گیرد که کمتر از آن تاریخی نیست — نوعی فیلم ASA — و به درستی درام «لباس» یا فیلم مبتنی بر طراحی لباس — costume film — نامیده می‌شود. در این مورد لباس، جامه‌ها و حتی پارچه‌ها کارکردی می‌یابند همچون نوعی شیوه‌ی رفتار یا «ملکه»، و نمایه‌های موقعیتی‌اند که آشکار می‌کنند. این نوع فیلم‌ها کاملاً با فیلم‌های تاریخی متفاوت‌اند. در فیلم‌های تاریخی — همان‌گونه که تاکنون دیده‌ایم — بناها و لباس‌ها اهمیت به‌سزایی دارند، اما تنها تا آنجا که درون نوعی برداشت عتیقه‌مدار یا یادبودی از تاریخ ادغام شوند؛ اینجا نوعی برداشت مد‌گرایانه یا مد‌ل‌گرایانه مطرح است، به نحوی که خیاطان و طراحان لباس جای معمار و باستان‌شناس را گرفته‌اند. در درام‌های لباس، مثل کمدی موقعیت، «ملکات» از اسباب و اثاثیه‌ی صحنه تفکیک‌ناپذیرند، کنش از وضعیت لباس‌ها و جامه‌هایی که فرم آن‌ها را برمی‌سازد جدایی‌ناپذیر است، و موقعیتی که به دنبال آن می‌آید از پارچه‌ها و پرده‌ها جدایی‌ناپذیر است. عجیب نیست که لوبیچ در کارهای اولیه‌اش — دوره‌ی اکسپرسیونیستی‌اش در آلمان — فیلم‌های مبتنی بر طراحی لباس می‌ساخته است (آن‌بولین، مادام دوباری، و از همه مهم‌تر فانتزی شرقی سومورون) که همان زمان بارقه‌هایی از نبوغ ویژه‌ی او بودند — پارچه‌ها، لوازم

صحنه، حالت لباس‌هایی که او قادر بود بافت مات و براقشان را در تصویر بازتولید کند، عناصری که کارکردی همچون نمایه‌ها داشتند.^(۳)

در عرصه‌ی سینمای مستند، مکتب انگلیسی دهه‌ی ۱۹۳۰ نقطه‌ی مقابل مستندهای عالی فلاهرتی بود. گریرسون و روتا، فلاهرتی را به‌خاطر بی‌تفاوتی سیاسی و اجتماعی‌اش نقد می‌کردند. به‌جای شروع از نوعی فضای دربرگیرنده، از محیطی که رفتار انسان‌ها به‌طور طبیعی از آن استنباط می‌شود، لازم بود تا از شیوه‌های رفتار شروع شود، تا از آن‌ها موقعیت اجتماعی‌ای که فی‌نفسه داده نمی‌شود استنتاج گردد، موقعیت اجتماعی‌ای که خودش به مبارزات و حالات رفتاری اشاره داشت که همواره در کنش یا استحاله بودند. بنابراین «ملکات» بیانگر تفاوت تمدن‌ها و تمایزهای درون یک تمدن بودند. بنابراین می‌توان از یک رفتار به یک موقعیت به‌نحوی حرکت کرد که از یکی به دیگری، امکان نوعی «تفسیر خلاق از واقعیت» وجود داشته باشد. این حرکت بار دیگر در شرایطی دیگر توسط سینمای مستقیم و سینما-وریته ادامه یافت.

همچنین فیلم کارآگاهی را نیز باید از فیلم جنایی متمایز کرد. هیچ‌بعد نیست در فیلم جنایی کارآگاهی حضور داشته باشند، همان‌طور که ممکن است در فیلم کارآگاهی اصلاً کارآگاهی وجود نداشته باشد. آنچه این دو نوع فیلم را از هم متمایز می‌کند این است که در فرمول جنایی —SAS— حرکت از یک موقعیت یا محیط به‌سمت کنش‌هایی هدایت می‌شود که از نوع مقابله و جدال (duel) هستند، درحالی‌که در فرمول کارآگاهی —ASA— حرکت از کنش‌های کور، مثل نمایه‌ها، به موقعیت‌های مبهمی است که بسته به نوسانی بس کوچک در نمایه کاملاً فرق می‌کنند یا دستخوش افت‌وخیز می‌شوند. فرمول دشیل همتِ رمان‌نویس دقیقاً بیانگر این نوع تصویر است: «چوب لای چرخ گذاشتن». این ژست کور است که موقعیت کاملاً سیاه را خُرد و تکه‌های موقعیت را پاره‌پاره می‌کند. بسیاری از فیلم‌های برجسته حاصل این قاعده‌اند: خواب بزرگ هاکز، شاهین مالت هیوستن (همان کارگردانانی که در فرم بزرگ فیلم‌های جنایی هم بهترین‌اند). لانگ شاید به شاهکار ژانر در فیلم ورای شکلی معقول [۱۹۵۶] دست یافت: قهرمان، برای افشای نواقص قوانین کیفری، نمایه‌های کاذبی جعل می‌کند تا متهم به قتل شود، اما از آنجا که شواهدی که دلالت بر دروغ‌بودن کل ماجرا می‌کند ناپدید شده او خود را در وضعی می‌بیند که درشرف دستگیری و محکومیت است. بااین‌حال در آستانه‌ی اعدام هنگام آخرین ملاقات با نامزدش، راز خود را فاش می‌کند و غفلتاً به نمایه‌ای اشاره

می‌کند که باعث می‌شود نامزدش متوجه شود او واقعاً گناهکار است و مرتکب قتل شده است. جعل نمایه‌های کاذب شیوه‌ای بود برای از بین بردن نمایه‌های حقیقی، اما به‌طور غیرمستقیم منجر به موقعیتی مشابه همانند نمایه‌های حقیقی شد. هیچ فیلم دیگری خودش را چنین تسلیم این رقص نمایه‌ها با چنین تحرک و تغییرپذیری موقعیت‌های دور متضاد نمی‌کند.

۲. ژانر وسترن در هاگز: کارکردگرایی

سرانجام این‌که سینمای وسترن همین مشکل را در شرایط بسیار مناسبی طرح می‌کند. همان‌طور که دیدیم، فرم «تنفس» بزرگ به فرم حماسه قانع نیست، اما در تمامی انواع و گونه‌هایش محیطی فراگیر را حفظ می‌کند، موقعیتی جهانی که موجب بروز نوعی کنش خواهد شد که در عوض توانایی دگرگون‌ساختن موقعیت را از درون دارد. این بازنمایی ارگانیک عظیم — برای مثال در *فورده* — مشخصات دقیقی دارد: از یک یا چندین گروه بنیادین تشکیل شده است که هر کدام با لوکیشن‌هایش، فضاها و داخلی‌اش، لباس‌هایش (مثل پنج گروه فیلم *ارابه‌ران*) همگن و روشن‌اند؛ همچنین از گروهی موقت تشکیل شده است که شرایط یا تصادف آن‌ها را گرد هم آورده است، گروهی ناهمگن‌تر و ناهماهنگ‌تر اما کارکردی‌تر. سرانجام این‌که شکافی بزرگ میان موقعیت و کنشی که بر گذشته‌ی موقعیت است وجود داشت، اما این شکاف فقط برای این ایجاد شده بود که پر شود. قهرمان باید قدرتی را فعلیت می‌بخشید که او را با محیط برابر می‌کرد، اما باید قادر به انجام هر کنشی می‌شد، و تا زمانی که او گروه بنیادین خوب را بازنمایی می‌کرد و پشتیبانی لازم را در گروه موقت می‌یافت، باید به تدریج دست به کنش می‌زد (گروهی متشکل از دکتر دائم‌الخمر، فاحشه‌ای با قلبی از طلا و غیره، ثابت شده که کارآمد است). و قابل ذکر است که هاگز نیز این بازنمایی ارگانیک را تصدیق می‌کند، اما با آن چنان رفتار می‌کند که عمیقاً متأثر و تغییرشکل یافته ظاهر شود. این بازنمایی بیان کاملش را در آغاز رود سرخ نشان می‌دهد، جایی که زوج در زمینه‌ی آسمانی ترسیم می‌شوند که معادل کل طبیعت است. تصویر آن قدر نیرومند است که قادر است ادامه یابد؛ و وقتی ادامه می‌یابد، در وضعیتی دیگر است: تصویر باید سیال و روان شود، افق به رود می‌پیوندد و این اتفاق به همان اندازه در رود سرخ حادث می‌شود که در آسمان بزرگ. ممکن است بگوییم که در هاگز بازنمایی ارگانیک زمینی به سمت خود فضایی تهی گرایش دارد و چیزی

باقی نمی‌گذارد مگر کارکردهای سیالِ تقریباً مجردی که به پیش‌زمینه می‌آیند. قبل از هر چیز، لوکیشن‌ها حیاتِ ارگانیکی را از دست می‌دهند که آن‌ها را فراگرفته، درنور دیده و در یک صحنه مستقر ساخته است: زندانِ کاملاً کاربردی در فیلم ریو براوو حتی لزومی نمی‌بیند زندانی‌اش را به ما نشان دهد؛ کلیسای فیلم *الدورادو* دیگر شاهد هیچ چیز نیست مگر کارکردی رهاشده؛ شهر ریو لوبو به یک «نمودار» تقلیل می‌یابد، «اما فقط با نشان دادن کارکردها، شهری بی‌روح محکوم به کشیدن بار سنگین گذشته». در همان حال، گروه بنیادین مبهم می‌شود و تنها جماعتی که همچنان روشن و قطعی است گروه موقت ناهمگن است (یک مرد دائم‌الخمر، یک پیرمرد، پسر جوان...)؛ این گروهی کارکردی است که دیگر هیچ مبنایی در امر ارگانیک ندارد. این گروه انگیزش خود را در دینی می‌جوید که باید ادا شود، اشتباهی که باید جبران شود، نوعی سقوط به ورطه‌ی تباهی که باید از آن خلاصی جست، و نیروها یا شگردهایش را بیش‌تر در ابداع نوعی ماشین بدیع و ابتکاری می‌جوید، تا در بازنمایی یک جمع (درختی که همچون فلاخن می‌نماید^۱ در آسمان بزرگ، آتش‌بازی‌ها در پایان ریو براوو، و در فیلم‌های غیروسترن، از ماشین دانشمندان در فیلم *آتش‌پاره* تا ابداع بزرگ فیلم *سرزمین فراعنه*).^(۲) در فیلم‌های هاکز، کارکردگرایی ناب می‌خواهد جایگزین ساختار دربرگیرنده شود. عشق به فضای بسته در برخی از فیلم‌های هاکز مورد توجه قرار گرفته است؛ مشخصاً *سرزمین فراعنه*، جایی که ابداع عبارت است از قفل کردن مقبره‌ها از داخل، و همچنین در ریو براوو، که می‌توان آن را نوعی وسترن مجلسی (Chamber Western) نامید. این بدان‌خاطر است که در ازبین‌بردن دربرگیرنده، دیگر (مثل فیلم‌های فورد) ارتباطی میان یک اندرونی ارگانیک و بیرونی که آن را دربر گرفته است وجود ندارد؛ بیرونی که محیطی زنده و زایا به درون می‌دهد که منبع کمک و درعین حال پرخاش است. اینجا، برعکس، امر نامتظره، رخداد و امر خشن از درون نشأت می‌گیرد، درحالی‌که بیرون محل کنش عادی یا ازپیش‌برنامه‌ریزی‌شده است؛ درواقع، با نوعی واژگونی عجیب درون و بیرون مواجهیم.^(۳) همگان به اتاقی که کلاتر در آن حمام می‌کند وارد می‌شوند و از آن خارج می‌شوند، گویی این اتاق مکانی عمومی است (*الدورادو*). محیط بیرونی انحنایش را از دست می‌دهد و شکلی مانند خط مماس (تانژانت) از یک نقطه یا از پاره‌خط می‌یابد که

۱. catapult-tree: درختی که ظاهرش یادآور فلاخن یا منجنیق است و بیننده را به یاد یک تیرکمان بزرگ (Y) می‌اندازد.

همچون فضای داخلی عمل می‌کند. بنابراین بیرون و درون نسبت به یکدیگر بیرونی‌اند؛ آن‌ها وارد یک رابطه‌ی کاملاً خطی می‌شوند، که نوعی جابه‌جاشدنِ کارکردی نقاط مقابل و متضاد را ممکن می‌سازد. این همان مکانیسم همیشگی صور معکوس در هاگز است که کاملاً آشکار و صریح، مستقل از یک پس‌زمینه‌ی نمادین، عمل می‌کند، حتی هنگامی که آن‌ها صرفاً به بیرون و بیرون پیوند نمی‌یابند، اما همانند فیلم‌های کمدی، به همه‌ی مناسبات دوتایی توجه می‌کنند. اگر بیرون و درون کارکردهای ناب هستند، درون می‌تواند کارکرد بیرون را بپذیرد. اما زن می‌تواند درعین حال نقش و کارکرد مرد را در رابطه‌ی اغوا بپذیرد، و مرد نقش زن را (مثل بزرگ‌کردن بیبی، من عروس مذکر زمان جنگ بودم، و نقش‌های زنان در وسترن‌های هاگز). جوانان و پیرها کارکرد کودکان را می‌یابند، و کودک کارکرد هیولاهای یک فرد بالغ را (آتش‌پاره، آقایان موطلائی را ترجیح می‌دهند). همین مکانیسم می‌تواند میان عشق و پول هم نقش بازی کند، زبان فاخر و زبان کوچه‌بازاری. همان‌گونه که خواهیم دید، این صور معکوس، به‌مثابه‌ی جابه‌جاشدن‌های کارکردی، **نقش‌های واقعی** را شکل می‌بخشند که ضامن نوعی استحاله‌ی فرم است.

هاگز خودش را تسلیم تغییر شکل مکان‌شناختی فرم بزرگ می‌کند. این بدان‌خاطر است که فیلم‌های هاگز نوعی «تنفس عمیق» را حفظ می‌کند (به‌تعبیر ریوت)؛ گرچه این تنفس روان و سیال شده است، با این حال بیش‌تر مبین پیوستگی و جابه‌جایی کارکردهاست تا وحدت و انسجام یک فرم ارگانیک.^(۶) اما به‌رغم دینی که نئووسترن‌ها به هاگز دارند، این فیلم‌ها در جهتی دیگر حرکت می‌کنند: «فرم کوچک» را مستقیماً حتی بر پرده‌ی عظیم وام می‌گیرند. بیضی جایگزین مارپیچ و نمایش آن می‌شود. دیگر مسئله‌ی قانون فراگیر یا کامل (انتگرال) SA مطرح نیست (شکافی بزرگ که تنها وجود دارد تا پر شود)، بلکه نوعی قانون تفاضلی (دیفرانسیل) AS وجود دارد: کم‌ترین فاصله، که صرفاً وجود دارد تا بیش‌تر شود و موقعیت‌های متضاد یا بسیار بعید را به‌وجود می‌آورد. در وهله‌ی اول، سرخپوستان دیگر در بالای تپه ظاهر نمی‌شوند و در پهنه‌ی آسمان هم ترسیم نمی‌شوند، بلکه ناگهان از میان علفزارهای بلند بیرون می‌جهند، علفزارهایی که از آن غیرقابل تفکیک‌اند. سرخپوست‌ها تقریباً با سنگی که پشت آن انتظار می‌کشند یکی شده‌اند (مرد مارتین ریت)، و کابوی حالتی شبیه کانی‌ها دارد که او را با چشم‌انداز یکی می‌کند (مردی از غرب آنتونی مان).^(۷) خشونت به نیروی محرک اصلی تبدیل می‌شود و

به لطف این نیروی محرک هم کیفیتی درون گستر و هم حالتی غیرمنتظره می یابد. در سمنوله ی باتیکر، آدم ها از شلیک های دشمنی نامرئی می میرند که در مرداب پنهان شده است. نه تنها گروه بنیادین به خاطر گروه های موقت بیش از پیش ناهمگن و مختلط از بین رفته است، بلکه همین گروه های موقت، در فرایند افزایش و تکثیرشان، تمایز آشکار و روشنی را از دست داده اند که در فیلم های هاکز از آن برخوردار بودند: روابط بسیار و پیوندهای پیچیده ای میان آدم های یک گروه و آدم هایی در گروه های مختلف وجود دارد که ندرتاً قابل تفکیک اند و تقابل ها و تضادهایشان پیوسته تغییر می کند (سرگرد دندی و د/رودسته ی وحشی پکین پا). تفاوت میان شکارچی و شکار، اما در عین حال میان مرد سفید و سرخپوست، کوچک و کوچک تر می شود: در مهمیز برهنه ی آنتونی مان، شکارچی مزدور و طعمه اش تفاوت چندانی با هم ندارند، و در بزرگ مرد کوچک آرتور پن، قهرمان دائماً با سفیدپوستان سفید است و با سرخپوستان سرخپوست، و در هر دو مسیر مرزهای جزئی و کم اهمیت را با انجام کنش هایی در می نوردد که به ندرت از یکدیگر قابل تفکیک اند. این از آن روست که کنش را هرگز نمی توان از طریق و در یک موقعیت قبلی تعیین کرد؛ برعکس، این موقعیت است که به طور فزاینده از کنش نشأت می گیرد. باتیکر معمولاً می گفت مشخصه ی شخصیت هایش «آرمان» شان نیست بلکه چگونگی دفاعشان از آن آرمان است. و هنگامی که گذار فرم در فیلم های آنتونی مان را تحلیل می کرد، فرمول 'ASA' را استخراج کرد، فرمی که آن را در تقابل با فرم بزرگ 'SAS' قرار می داد: «میزانسن عبارت است از پیدا کردن و نشان دادن به صورت همزمان، در حالی که در وسترن کلاسیک، میزانسن عبارت است از پیدا کردن و سپس نشان دادن». اما اگر خود موقعیت بدین ترتیب متکی بر کنش است، در عوض کنش باید ضرورتاً به لحظه ی زایش آن مرتبط شود؛ به لحظه، ثانیه، و کوچک ترین وقفه ی زمانی، همانند تفاضلی (دیفرانسیل) که مناسب نیروی محرکه ی آن است.

در وهله ی دوم، این قانون تفاوت جزئی صرفاً تا آنجا معتبر است که موقعیت هایی را ایجاد کند که منطقاً خیلی بعید و دور باشند. موقعیت بزرگ مرد کوچک واقعاً بسته به این که وارد سرخپوست ها یا سفیدپوست ها شود کاملاً تغییر می کند. و اگر لحظه تفاضل کنش است، در هریک از این لحظات کنش می تواند درون یک موقعیت متضاد یا کاملاً متفاوت عقب و جلو رود. هیچ چیز هرگز به دست نمی آید، بردی در کار نیست. بنابراین شکست،

بدهی و ترس دیگر واجد آن مفهومی نیستند که در بازنمایی ارگانیک دارند: آن‌ها دیگر گام‌هایی — حتی رنج‌بار — نیستند که شکاف را پر کنند، گام‌هایی که قهرمان به خواست و طلب موقعیت جهانی برمی‌دارد، تا قدرت شخصی‌اش را با آن محقق کند و قادر به انجام چنین کنش عظیمی شود؛ چرا که دیگر خبری از هیچ کنش عظیمی نیست، حتی اگر قهرمان خصایص فنی فوق‌العاده‌اش را حفظ کرده باشد. در این مرز، او یکی از بازندگان است، آن‌چنان که پکین‌پا آن‌ها را توصیف می‌کند: «آن‌ها ظاهر سازی نمی‌کنند، حتی یک توهم کوچک هم برایشان باقی نمانده است؛ مظهر ماجراجویی‌هایی بی‌قصد و غرض‌اند که در نهایت هیچ سودی برایشان ندارد مگر رضایت ناب زنده ماندن». هیچ چیز از رؤیای امریکایی برایشان باقی نمانده است؛ صرفاً حیاتشان باقی مانده، اما در هر لحظه‌ی بحرانی، موقعیتی که کنش پدید می‌آورد، می‌تواند با برخورد به آن‌ها کمانه کند و باعث شود تنها چیزی را که برایشان باقی مانده است از دست بدهند. خلاصه این که، کنش-تصویر نشانه‌هایی همچون نمایه‌ها دارد، که هم نمایه‌های فقدان‌اند — فقدان‌ی که حذف‌های بی‌رحمانه در داستان آن را نشان می‌دهد — و هم نمایه‌هایی از فاصله یا ابهام — که در احتمال و واقعیت وارونه‌شدن‌های ناگهانی موقعیت نمود می‌یابد.

اینجا صرفاً مسئله‌ی تردید میان دو موقعیت نیست که دور از هم و متضاد یکدیگرند، بلکه دو موقعیتی است که همزمان‌اند. موقعیت‌های متوالی — که هریک فی‌نفسه واجد ابهام است — به نوبت همراه با یکدیگر و همراه با لحظه‌های بحران‌زایی که آن موقعیت‌ها را پدید می‌آورند یک خط شکسته تشکیل می‌دهند، خطی شکسته که هر چند ضروری و دقیق است مسیرش پیش‌بینی‌ناپذیر است. این نکته در خصوص محل‌ها همان قدر مصداق دارد که در خصوص رخدادها. در پکین‌پا دیگر از یک محیط واحد خبری نیست؛ غرب وجود ندارد، بلکه غرب‌ها وجود دارند: غرب‌هایی با شترها، غرب‌هایی با چینی‌ها، به عبارتی تمامیت‌هایی از محل‌ها، مردان و وضعیت‌هایی که در یک فیلم واحد «دگرگون و حذف» می‌شوند.^(۸) در مان و همچنین دل‌مر دیوز، مسیری کوتاه‌تر وجود دارد که خطی مستقیم نیست، مسیری است که کنش‌ها یا اجزاء را گردهم می‌آورد — A و A' — که هر کدامشان استقلال خودش را حفظ می‌کند، هر کدام که یک لحظه‌ی بحرانی ناهمگن است، «زمان حالی که تا بیش‌ترین حد ممکن تیز شده است»؛^(۹) مثل طنابی گره خورده است که در هر کنش، در هر رخداد، خودش را می‌پیچاند. بنابراین در تضاد با تنفس-فضای فرم

ارگانیک، فضایی کاملاً متفاوت شکل می‌گیرد: اسکلت-فضایی با میانجی‌هایی گم‌شده و عناصری ناهمگن که از یکی به دیگری می‌جهند، یا مستقیماً به هم وصل می‌شوند. دیگر فضایی فراگیر نیست، بلکه فضایی برداری است، یک بُردار-فضا، با فواصل موقت. دیگر خط دربرگیرنده‌ی یک کناره‌نما (contour) نیست، بلکه خط شکسته‌ی طرحی از عالم است. بُردار نشانه‌ی چنین خطی است. این نشانه‌ی ژنتیکی کنش-تصویر جدید است، درحالی‌که نمایه نشانه‌ی ترکیب‌بندی (composition) آن است.

۳. قانون فرم کوچک و بورلسک

دیدیم که چگونه به‌شکل کلی می‌توان ژانرهای کلاسیک سینما را به یکی از دو فرم کنش-تصویر نسبت داد. ژانری وجود دارد که به‌نظر می‌رسد انحصاراً به فرم کوچک اختصاص یافته است، تا حدی که آن را خلق کرده است، و تا حدی که همچون پیش‌شرط کمدی انتقادی^۱، یا همان بورلسک (ریشخند)، عمل می‌کند. در این نوع کمدی قاعده‌ی فرم AS به کامل‌ترین شکل ممکن بسط و پرورش یافته است؛ تفاوتی بسیار جزئی در کنش، یا میان دو کنش، که باعث فاصله‌ای نامحدود میان دو موقعیت می‌شود، تفاوتی که فقط بدین‌خاطر وجود دارد تا آن فاصله را به‌وجود آورد. اجازه دهید مثال‌هایی مشهور از کارهای چاپلین انتخاب کنیم: همسر چارلی او را ترک کرده و چارلی، که پشتش به دوربین است، ظاهراً در فراق همسر گریه می‌کند و تکان‌ها و لرزه‌هایش به این خاطر است؛ اما وقتی رو به دوربین می‌چرخد، می‌بینیم که درواقع تکان‌هایش به‌خاطر درست کردن کوکتل است. شبیه به همین موقعیت را در نبرد داریم؛ چارلی با هر تیری که شلیک می‌کند به خودش امتیاز می‌دهد، اما سپس دشمن با گلوله جوابش را می‌دهد و او از خودش امتیاز کسر می‌کند. عنصر مهم یعنی خود فرایند بورلسک یا ریشخند، عبارت است از این‌که: کنش از زاویه‌ی کوچک‌ترین تمایز از کنش دیگر فیلمبرداری می‌شود (شلیک اسلحه-تیراندازی)؛ اما بدین ترتیب بزرگی و گستردگی فاصله‌ی میان دو موقعیت آشکار شود (بازی بیلیارد-جنگ). وقتی چاپلین دو دستی به سوسیس که در قصابی آویزان است می‌چسبد، نوعی قیاس را پدید می‌آورد که همه‌ی فاصله‌هایی که یک قصابی را از یک تراموا جدا می‌کند به

۱. *comedy of manners* تقریباً معادل همان چیزی است که در فارسی «طنز اجتماعی» در عرصه‌ی نمایش گفته می‌شود. *manners* به معنای آیین و آداب است.

ذهن متبادر می‌کند. این همان چیزی است که در گوناگون‌ترین اشیاء زندگی روزمره می‌یابیم: تمایزی بسیار جزئی که در شیء تعبیه شده است کارکردهای ضد هم یا موقعیت‌های متضاد را به وجود می‌آورد. این بالقوگی ابزار است، و حتی هنگامی که چارلی با ماشین‌ها رودررو می‌شود، به ایده‌ی یک ابزار بزرگ می‌چسبد که به شکل خودکار به موقعیتی مخالف تبدیل می‌شود. بنابراین اومانیزم چارلی نشان می‌دهد که یک «هیچ محض» کافی است تا ماشین را در برابر انسان قرار دهد، و آن را به نوعی ابزار حبس، سکون، نومیدی و حتی شکنجه در سطح ابتدایی‌ترین نیازها تبدیل کند (دو ماشین عظیم عصر جدید با ایجاد دشواری‌های غیرقابل حل رودرروی نیاز ساده‌ی انسان به خوردن قرار می‌گیرد). در کارهای چارلی، صرفاً قوانین فرم کوچک را کشف نمی‌کنیم، بلکه مأخذ و منشأ آن‌ها را به دست می‌آوریم: گیجی، همانندسازی با محیط (چارلی در شن، چارلی - مجسمه، چارلی - درخت پیشگویی مکبث...); تمایز کوچکی که موجب نوسان پیدا کردن موقعیت می‌شود، مثل گسست شخصیتی کاراکتر اصلی در جویندگان طلا و روشنائی‌های شهر؛ دم همچون لحظه‌ی بحرانی موقعیت‌های متضاد. چارلی در دم گرفتار است، و از یک دم به دم دیگر حرکت می‌کند، در حالی که هر کدام به توان کامل او در بداهه‌پردازی نیاز دارد؛ سرانجام این که خط فراگیری که او بدین ترتیب توصیف می‌کند، آن حرکت شکسته‌ای که حتی در تغییر مسیرهای ناگهانی و قناس گام‌هایش محسوس است که سرانجام بخش‌ها و جهت‌های آن را با یک خط کردنشان در جاده‌ای طولانی همسو می‌کند، یعنی همان صحنه‌هایی که چارلی از پشت دیده می‌شود، میان تیرهای تلگراف و درختان بی‌برگ قرار می‌گیرد، یا این که در جایی دیگر در امتداد مرز، میان امریکا، جایی که پلیس دنبال اوست، و مکزیک، جایی که راهزنان منتظرش هستند زیگزاگ می‌رود. بنابراین نشانه‌ی بورلسک را کل بازی نمایه‌ها و بردارها برمی‌سازد؛ ellipse در هر دو معنایش (حذف و بیضی).

البته به نظر می‌آید قانون نمایه - تمایز جزئی در کنش که فاصله‌ای نامحدود میان دو موقعیت ایجاد می‌کند - در بورلسک فراگیر باشد. هرولد لوید، به خصوص، نوسانی را بسط و گسترش می‌دهد که فرایند را از کنش تصویر به ادراک تصویر ناب سوق می‌دهد. یک ادراک اولیه به ما عرضه می‌شود، برای مثال هرولد در یک ماشین لوکس، که در کنار یک علامت توقف متوقف می‌شود؛ سپس ادراک ثانویه ظاهر می‌شود، هنگامی که ماشین حرکت می‌کند و

متوجه می‌شویم که هرولد روی دو چرخه‌ی مردی فقیر نشسته است. او صرفاً از خلال پنجره‌ی ماشین قاب‌بندی شده بود، و تمایز بی‌نهایت جزئی میان دو ادراک به مراتب کامل‌تر از فاصله‌ی بسیار زیاد میان دو موقعیت ثروتمند-فقیر چیزی دستگیرمان می‌کند. همین‌طور در صحنه‌ای عالی از *ایمنی آخر از همه* [۱۹۲۳]، یک ادراک اولی به ما تصویر مردی قوزکرده و نشسته را می‌دهد، تصویری از زنی در حال گریستن، کشیشی در حال دعا؛ حال آن‌که ادراک ثانویه مشخص می‌کند که صرفاً یک صحنه‌ی خداحافظی در سکوی ایستگاه قطار را شاهدیم، جایی که هر عنصری جای مناسب خودش را دارد.

اگر بخواهیم اصالت چاپلین را تعریف کنیم و دریابیم که چه چیزی به او جایگاهی چنین منحصر به فرد در زمینه‌ی بورلسک می‌دهد، باید آن را در جای دیگر بجویم. چرا که چاپلین می‌دانست چگونه ژست‌هایی را برگزیند که به یکدیگر و موقعیت‌های متناظری نزدیک باشند که از هم دورند، به گونه‌ای که با ایجاد رابطه میان آن‌ها همزمان با خنده عاطفه و حس عمیقی را ایجاد کند و از طریق این عاطفه خنده را تشدید کند. اگر تمایزی جزئی در کنش موقعیت‌های متضاد یا بسیار دوری را موجب شود — S و S' — و آن‌ها را متناوب کند، یکی از این موقعیت‌ها «واقعاً» تأثیرآور، هراس‌انگیز و تراژیک خواهد شد (و نه صرفاً به میانجی نوعی خطای باصره، آن‌گونه که در کارهای هرولد لوید شاهدیم). در مثال قبلی از فیلم *دوش‌فنگ*، جنگ موقعیتی واقعی و حاضر است، در حالی که بازی بیلارد تا بی‌نهایت دور می‌شود. با این حال آن قدر دور نمی‌شود که مانع خنده‌مان شود؛ برعکس، خنده‌ی ما مانع احساسمان در برابر تصویر جنگ نمی‌شود، تصویری که خود را تحمیل می‌کند و بسط می‌دهد، حتی درون سنگرهای آب‌گرفته. خلاصه این‌که، فاصله‌ی عظیم میان S و S'' (جنگ و بازی بیلارد) ما را همچون تلاقی دو کنش بیش‌تر متأثر می‌کند، اما تمایز جزئی در یک کنش ما را بیش‌تر می‌خنداند. این بدین دلیل است که چاپلین می‌داند چگونه تمایزی حداقلی میان دو کنش درست انتخاب شده ابداع کند. همچنین او قادر است بیش‌ترین فاصله‌ی میان دو موقعیت متناظر را ایجاد کند، که یکی‌شان به عاطفه نائل می‌شود، در حالی که موقعیت دوم به کم‌دی‌ناب می‌انجامد. این یک مدار خنده-عاطفه است، که در آن یکی به تمایز جزئی اشاره می‌کند، دیگری به فاصله‌ی عظیم، بی‌آن‌که یکی دیگری را نابود کند یا تقلیل دهد، اما هر دو با هم در تبادل‌اند و یکدیگر را دوباره به کار می‌اندازند. هیچ مثالی برای تراژیک‌شدن چاپلین وجود ندارد. قطعاً هیچ مثالی

هم برای گفتن این که ما می‌خندیم وجود ندارد، درحالی که باید گریه کنیم. نبوغ چاپلین در این است که هر دو را با هم انجام می‌دهد و باعث می‌شود همان موقع که متأثر شده‌ایم بزنیم زیر خنده. در روشنائی‌های شهر، دختر کور و چارلی نقش‌ها را میان خودشان تقسیم نمی‌کنند. در صحنه‌ی رازگشایی — میان، از یک طرف، کنشی نادیده، که هرگونه تفاوت میان یک ریسمان و ریسمان دیگر را برمی‌دارد، و، از طرف دیگر، موقعیتی مرئی که بسته به این که آیا چارلی ثروتمند است و کلافِ کاموا را نگه داشته یا مرد فقیری است که دارد ریسمان‌های لباس کهنه‌اش را از دست می‌دهد، کاملاً دگرگون می‌شود — دو شخصیت در یک مدارند، هر دو کمیک و تأثرآور.

واپسین فیلم‌های چارلی هم صدا را کشف می‌کنند و هم چارلی را به قتل می‌رسانند (صرفاً این گونه نیست که وردو هنگامی که به مرگ محکوم می‌شود، تبدیل به چارلی می‌شود، بلکه دیکتاتوری که از جایگاه بالا می‌رود تبدیل به چارلی‌ای می‌شود که از چوبه‌ی دار بالا می‌رود). اینجا به نظر می‌رسد همان اصل قبلی قدرتی تازه می‌یابد. بازن اصرار داشت که دیکتاتور بزرگ هرگز وجود نمی‌داشت اگر هیتلر در واقعیت سبیل چارلی را به اسم خود جا نزده و ندزدیده بود.^(۱۰) تفاوت میان آرایشگر یهودی کوچک و دیکتاتور همان قدر جزئی است که تفاوت میان دو سبیل آن‌ها. بااین حال، از این تفاوت دو موقعیت حاصل می‌شود که بی‌نهایت از هم فاصله دارند، دو موقعیتی که به اندازه‌ی قربانی و جلاد با هم متضادند. به همین منوال در موسیو وردو تفاوت میان دو جنبه یا دو شیوه‌ی رفتار آدمی واحد — مرد زن‌کش و شوهر عاشق یک زن افلیج — آن قدر ناچیز است که همسرش باید تمام شم و حواسش را به کار بیندازد تا متوجه شود او «تغییر» کرده است. همان گونه که می‌ری لاتی می‌گوید، نه به خاطر درماندگی بلکه از روی حسن تصادف و خوش شانسی بود که چاپلین «ظاهر شخصیت را چندان عوض نکرد و هرگز هم سبک بازیگری‌اش را در ترسیم دو جنبه‌ی شخصیت وردو تغییر نداد».^(۱۱) فاصله‌ی بزرگ میان موقعیت‌های متضاد از تفاوتی جزئی و زودگذر ناشی می‌شود که نشانه‌ی آن رفت و آمدهای جنون‌آمیز میان خانه‌های جعلی و خانه‌ی حقیقی است. در این فیلم، آیا چاپلین می‌خواهد به ما بگوید که یک هیتلر وجود دارد، جنایتکاری بالقوه درون هر یک از ما؟ و این که صرفاً این موقعیت‌ها هستند که از ما خیر و شر می‌سازند، قربانی یا جلاد، مستعد دوست داشتن یا نابود کردن؟ چه این ایده‌ها عمیق باشند چه مبتذل، به نظر نمی‌رسد تناسب چندان با

شیوه‌ی نگاه کردن چاپلین به امور داشته باشند، مگر از طریق کاملاً ثانوی. چراکه آنچه همچنان مهم‌تر از دو موقعیت متضاد خیر و شر است گفتارهای پنهان است، که در پایان این دو فیلم بدین نحو بیان می‌شوند. به همین خاطر است که این فیلم‌ها همزمان به سمت نوعی غلبه و پیروزی تدریجی سینمای ناطق و همچنین حذف تدریجی چارلی پیش می‌روند. آنچه این گفتارها در موسیو وردو و دیکتاتور بزرگ بیان می‌کنند این است که جامعه خودش را در موقعیتی قرار می‌دهد که هر مرد قدرتمندی را به یک دیکتاتور خونریز تبدیل می‌کند و هر تاجری را به جنایتکار، جنایتکار به معنای واقعی کلمه، چراکه جامعه دلایل و انگیزه‌های فراوانی به ما می‌دهد تا شرور باشیم، به جای این که موقعیت‌هایی را موجب شود که آزادی و انسانیت در جهت علایق و منافعمان یا دلیل وجودی‌مان باشد. این ایده‌ای روسویی است، روسویی که تحلیل اجتماعی‌اش اساساً واقع‌گرایانه بود. در نتیجه ما آنچه را در واپسین فیلم‌های چاپلین تغییر کرده است می‌بینیم. گفتار بُعد کاملاً تازه‌ای به آن‌ها می‌بخشد و تصویرهایی «گفتاری» را برمی‌سازد.

ما دیگر صرفاً با دو موقعیت متضادی سروکار نداریم که ظاهراً زاده‌ی تفاوت‌های جزئی میان کنش‌ها، میان انسان‌ها، یا در یک انسان واحد است، بلکه اینجا با مورد دو وضعیت جامعه، دو جامعه‌ی متضاد، سروکار داریم که یکی از آن‌ها تفاوت جزئی میان انسان‌ها را دستاویز یک فاصله‌ی بسیار عظیم میان دو موقعیت می‌کند (استبداد)، و دیگری تفاوت جزئی میان انسان‌ها را به متغیر یک موقعیت بزرگ اجتماع^۱ و اشتراک تبدیل می‌کند (دموکراسی).^(۱۲) در فیلم‌های صامت، چاپلین می‌توانست فقط از طریق تصاویر رؤیاگونه یا باصفا به این مضمون دست می‌یابد (رؤیای بزرگ خیابان آرام یا تصاویر باصفا در عصر جدید). اما این سینمای ناطق در شکل گفتار است که قرار بود به این مضمون نیروی رئالیستی ببخشد. می‌توانیم بگوییم که چاپلین در آن واحد یکی از کارگردانانی است که کمترین اعتماد را به سینمای ناطق نداشتند، و یکی از کسانی که استفاده‌ی اصیل و رادیکالی از آن کردند. چاپلین از آن بهره جست تا سیمای گفتار را وارد سینما کند و در نتیجه مسائل آغازین کنش تصویر را دگرگون کند. از اینجا است اهمیت منحصر به فرد دیکتاتور بزرگ، که گفتار نهایی‌اش (با هر ارزش ذاتی که داشت) با کل زبان بشری یکی می‌شود و هر چیزی را باز می‌نمایاند که انسان می‌تواند بیان کند، در قیاس با زبان دروغین یاوه و

وحشت و خشم و هیاهویی که چاپلین در ابداع آن و قراردادنش در دهان فرد مستبد نابغه بود. فرم کوچک بورلسک هیچ چیزی کم نداشت؛ اما در واپسین فیلم‌ها، چاپلین آن را به حدی می‌رساند که بار دیگر آن را با فرم بزرگی پیوند می‌زند که دیگر به بورلسک نیازی ندارد، فرمی که قدرت و نشانه‌هایش را اما حفظ می‌کند. البته همواره تفاوت جزئی است که در دو موقعیت متضاد یا قیاس‌ناپذیر ظاهر می‌شود. (این امر پرسش صریح لایم‌لایت را موجب شد: این «هیچ صرف» چیست، این ترکِ زمانه، این تفاوت جزئی فرسودگی که اجرای یک دلک فوق‌العاده را به یک نمایش رقت‌انگیز تبدیل می‌کند؟) اما در واپسین فیلم‌ها، و باز مشخصاً در لایم‌لایت، تفاوت‌های جزئی میان انسان‌ها، یا تفاوت جزئی درون یک انسان، مستقلاً، به حالت‌های زندگی تبدیل می‌شود، حتی در پایین‌ترین سطح، نوسانات یک نیروی حیاتی که دلک از آن تقلید می‌کند، در حالی که موقعیت‌های متضاد به دو حالتِ جامعه تبدیل می‌شوند، یکی بی‌رحم و بی‌اعتنا به زندگی و دیگری حالتی که دلکِ محتضر همچنان می‌تواند پیش‌بینی کند و با زنِ شفایافته گفتگو کند. و باز هم در لایم‌لایت است که همه چیز از خلال ارائه‌ی گفتارها منتقل می‌شود، به شیوه‌ای شکسپیری، و شاید شکسپیری‌ترین گفتار چاپلین در میان سه گفتار. چاپلین قصد داشت هنگامی که در سلطانی در نیویورک گفتار هملت را به کار می‌بندد، به آن ارجاع دهد، گفتاری که به نوعی صورت معکوس یا متضادِ قطری جامعه‌ی امریکا است (دموکراسی به «سلطنت» تبدیل شده است، چرا که امریکا به جامعه‌ی تبلیغات و پلیس تبدیل شده است).

جایگاه باستر کیتن اما بسیار متفاوت است. پارادوکس کیتن این است که بورلسک را مستقیماً وارد یک فرم بزرگ می‌کند. درست است که بورلسک اساساً به فرم کوچک تعلق دارد، اما در کیتن چیزی وجود دارد که قیاس‌ناپذیر است، حتی با چاپلین که فرم بزرگ را فقط از طریق سیمای گفتار و محو نسبی خصلت بورلسک فتح کرد. نوآوری ژرف کیتن این بود که به فرم بزرگ محتوایی بورلسک‌گونه داد که ظاهراً آن را زیر سؤال می‌برد و محتوای بورلسک و فرم بزرگ را — به زعم همه‌ی اختلاف‌ها — آشتی داد. قهرمان شبیه به نقطه‌ای کوچک است که محیطی عظیم و هولناک او را دربر گرفته است، در یک فضای استحاله‌ای: چشم‌اندازهای پهناور و در حال تغییر و ساختارهای هندسی از شکل افتاده، تندآب‌ها و آبشارها، کشتی عظیمی که در دریاها به

این سو و آن سو کشانده می شود، شهری که تندباد آن را درمی نوردد، پلی که شبیه به یک متوازی الاضلاع تخت فرو می ریزد... نگاه کیتن، به توصیف بنایون، یا کامل یا از کنار دیده است، گاهی اوقات همه چیز را در موقعیت یک پریسکوپ (دوربین زیر دریایی) می بیند، و گاه از دور در موضع یک دیده بان.^(۱۳) این نگاهی است که برای فضاهاى خارجى یا داخلى عظیم ساخته شد. در عین حال، نوعی تصاویر که در قالب بورلسک غیر منتظره اند در برابر چشمانمان ظاهر می شوند. برای مثال سکانس افتتاحیه ی میهمان نوازی ما را در نظر بگیرید: شب است، رعد و برق، توفان، جنایت مضاعف و زن هراسان — گریفیث ناب. همچنین تندباد در کشتی بخار بیل جونیور، یا خفه شدن راننده در ته دریا در نیویگیتور [۱۹۲۵]، له شدن قطار و سیل در ژنرال، مسابقه ی بوکس خوفناک در باتلر مبارز. هر از چند گاهی مشخصاً این عنصری از تصویر است: تیغ شمشیری که در آستانه ی فرورفتن در کمر دشمن است در فیلم ژنرال، یا چاقویی که فیلمبردار در دستان تظاهر کننده ی چینی فرو می کند. برای مثال مسابقه ی بوکس را در نظر بگیرید، چرا که تمامی فیلم های ژانر بورلسک از این مضمون استفاده کرده اند. مسابقه های چارلی چاپلین به خوبی با قانون تفاوت جزئی مطابقت دارند: یک مسابقه ی باله، یا مسابقه ی خانه داری. اما در باتلر مبارز سه مسابقه وجود دارد: مسابقه ای که مشخص می شود واقعی است و با همه ی خشونتش ادراک می شود؛ یک جلسه ی تمرینی، که به سبک بورلسک سنتی اجرا شده است، با کیتن که مثل پسر بچه ای هیجان زده و رجه وورجه می کند، و بعد توسط پدر-مربی تهدید می شود؛ و سر آخر مسابقه ی رسمی میان کیتن و قهرمان با همه ی خشونت ها و زشتی های موجود در یک مسابقه ی بوکس: بدن های لت و پار شده، له و لورده شدن بدن زیر ضربات مشت ها، و نفرتی که روی چهره های آنها نقش می بندد. این یکی از بهترین ادعای نامه ها علیه مشت زنی است. بنابراین یکی از حکایت های کیتن روشن تر می شود: کیتن که می خواست صحنه ای از یک سیل را فیلمبرداری کند، با اعتراض تهیه کننده مواجه شد که چنین صحنه هایی هیچ کس را نمی خنداند. کیتن جواب داد که چاپلین از دل جنگ جهانی اول خنده بیرون کشید، اما تهیه کننده زیر بار نرفت و تنها پذیرفت که به جای سیل، کیتن تندباد را وارد صحنه کند (چرا که ظاهراً او نمی دانسته تندباد باعث مرگ چند نفر خواهد شد).^(۱۴) این شم تهیه کننده کاملاً درست بود، چرا که اگر چاپلین می توانست از دل جنگ جهانی اول خنده بیرون بکشد، همان طور که دیدیم، به این خاطر

بود که او یک موقعیت هراس‌انگیز را به یک تفاوت جزئی مرتبط می‌کرد که خودش مسخره و مضحک بود. کیتن، اما، به خودش صحنه‌ای یا موقعیتی خارج از فرم بورلسک می‌داد، یک حد-تصویر: در تندباد به‌همان اندازه که در مشت‌زنی وجود دارد. دیگر اینجا با نوعی تفاوت جزئی سروکار نداریم که موجب موقعیت‌های متضاد می‌شود، بلکه با نمونه‌ای از شکاف و خلأ عظیم میان موقعیت ارائه‌شده و کنش کمیکی روبه‌رویم که از پیش انتظار داریم (قانون فرم بزرگ). این شکاف چگونه پدید می‌آید، نه صرفاً به‌نحوی که کنش کمیک «در ضمن آن» اجرا می‌شود، بلکه به‌نحوی که بر تمامیت موقعیت حاکم است و در طول آن جریان می‌یابد، و با آن مطابقت می‌یابد؟ نمی‌شود درباره‌ی کیتن گفت که او فیلمسازی به‌مراتب تراژیک‌تر از چاپلین است. اما مسأله‌ی کیتن با مسأله‌ی چاپلین کاملاً متفاوت است.

آنچه در مورد باستر کیتن منحصربه‌فرد و یگانه است شیوه‌ای است که او به باری آن بورلسک را مستقیماً تا سطح فرم بزرگ ارتقا می‌دهد. با این حال او از شیوه‌های متعددی استفاده می‌کند. نخستین روش همان چیزی است که دیوید رابینسن «شیرین‌کاری در خط سیر»^۱ می‌نامد، که نوعی هنر کامل مونتاژ سریع را به‌کار می‌گیرد. بنابراین به‌محض آن‌که قهرمان در فیلم سه‌دوره (به‌عنوان یک رومی باستان) از سیاه‌چال می‌گریزد، بر نگهبان غلبه می‌کند، از پلکان بالا می‌رود، نیزه‌ای به‌دست می‌گیرد، روی اسب می‌پرد، و از میان یک پنجره بلند به بیرون می‌جهد، دو ستون را کنار می‌زند، باعث فروریختن سقف می‌شود، دختر را نجات می‌دهد، از روی تیرک به پایین سر می‌خورد، و به درون آشغال‌هایی می‌جهد که دارند حمل می‌شوند. یا جایی دیگر قهرمان دوره‌ی مدرن از بالای یک خانه به نوک خانه‌ی دیگر می‌جهد، اما سقوط می‌کند و خودش را با آویزان‌شدن به یک سایه‌بان نجات می‌دهد، اما باعث افتادن میله می‌شود، و به‌همراه او دو طبقه بر روی ایستگاه آتش‌نشانی فرو می‌ریزد، جایی که او از میله به پایین سر می‌خورد تا به پشت یک ماشین آتش‌نشانی برسد که در حال راه‌افتادن است. در بورلسک‌های دیگر، و از جمله ریشخندهای چاپلین، تعقیب‌و‌گریزها و مسابقات بسیار سریعی وجود دارد، که در عین تنوع از پیوستگی برخوردارند، اما احتمالاً کیتن در اجرای مسیرهای کاملاً پیوسته در صحنه‌های بورلسک فیلمسازی یگانه است. سریع‌ترین این مسیرها را در فیلم‌بردار داریم، جایی که دختر به قهرمان تلفن می‌کند تا به‌سرعت به نیویورک

بیاید و وقتی گوشی را می‌گذارد قهرمان در حضور او ایستاده است. یا در شرلوک جونپور، بدون مونتاژ، در یک نمای واحد، کیتن از طریق دریچه‌ی سقف به بالای سقف قطار می‌رود، از یک واگن به واگن دیگر می‌پرد، زنجیر تانکر آبی را می‌گیرد که در آغاز دیدیم، و با سیلاب آبی که او از تانکر آب سرازیر می‌کند به سمت پایین می‌رود، به فاصله‌ای دور، جایی که دو مرد وارد صحنه می‌شوند که آن‌ها هم به خاطر سرریز شدن آب خیس شده‌اند. یا بار دیگر، «شیرین کاری در خط سیر» با تغییر نما به دست می‌آید، بازیگر همچنان ساکن است؛ حاصلش سکانس مشهور رؤیا در شرلوک جونپور است، جایی که تقطیع نماها به شکل متوالی به ما خیابان، باغ، پرتگاه، توده‌ی شن، صخره‌ای که آب دریا به آن برخورد می‌کند، دشت برفی، و سرانجام بار دیگر باغ را نشان می‌دهد (علاوه‌براین، گذر از طریق نوعی تغییر منظره به یک ماشین ساکن).^(۱۵) شیوه‌ی دیگر را می‌شود «شیرین کاری با ماشین» نامید. شرح حال نویسان و مفسران کیتن بر اشتیاق او به ماشین‌ها تأکید کرده‌اند و شباهت و قرابتی که او بیش‌تر با دادائیس‌ها دارد تا سورئالیست‌ها: خانه‌ماشین، کشتی-ماشین، قطار-ماشین، سینما-ماشین... و ماشین‌ها و نه ابزارآلات: این نخستین جنبه‌ی مهم تمایز کیتن از چاپلین است، کسی که ابزارآلات کارش را پیش می‌برد و با ماشین دشمنی دارد. اما، در وهله‌ی دوم، کیتن ماشین را به گرانبهاترین پشتیبان و متحد خویش تبدیل می‌کند، چراکه شخصیت او ماشین‌ها را ابداع می‌کند و بخشی از آن می‌شود، ماشین‌های «بی‌مادر» مثل ماشین‌های پیکابیا. آن‌ها ممکن است از کنترل خارج شوند، ابسورد و بی‌معنا شوند، یا از همان آغاز بی‌معنا باشند، یک هدف سر راست را پیچیده کنند، اما هرگز از خدمت به یک غایت والاتر پنهان که در قلب کار کیتن است دست نمی‌کشند. خانه‌ی ماکتی در یک هفته، که اجزایش در بی‌نظمی و بی‌سامانی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و به یک گرداب تبدیل می‌شوند؛ مترسک، جایی که خانه‌ی تک‌اتاقه‌ی «بی‌مادر»، هر اتاق بالقوه‌ای را با اتاق بالقوه‌ای دیگر قاطی می‌کند، هر چرخ‌دنده‌ای را با چرخ‌دنده‌ی دیگر، اجاق را با گرامافون، وان را با کاناپه، تخت را با ارگ. این‌ها خانه-ماشین‌هایی‌اند که کیتن به عنوان نمونه‌ی عالی یک معمار دادائیس طراحی می‌کند. اما، در وهله‌ی سوم، آن‌ها ما را به این پرسش می‌رسانند: غایت ماشین ابسورد چیست؟ غایت این فرم متمایز مهمل در آثار کیتن چیست؟ آن‌ها هم علت‌های فیزیکی‌اند و هم ساختارهای هندسی، اما در کل فیلم‌های کیتن، خاصیت آن‌ها این است که ساختارهایی هندسی با نوعی

کارکرد «مینورسازی» یا کوچک‌سازی‌اند، یا علیت‌های فیزیکی با کارکردی «تکرارشونده».

در نیویگیتور، ماشین صرفاً یک کشتی مسافربری عظیم نیست، بلکه کشتی عظیمی است که باید همراه با کارکرد «مینورسازی» اش درک شود، که به موجب آن هریک از عناصرش، که برای صدها آدم طراحی شده، مناسب یک زوج فقیر شده‌اند. بنابراین حد، یعنی حد-تصویر، اثره‌ی مجموعه‌ای است که در صدد رخنه در آن، یا حتی رسیدن به آن نیست، بلکه قصد جذب یا قطب‌بندی کردن آن را دارد. با چه سیستمی یک تخم‌مرغ کوچک می‌تواند در یک دیگ بزرگ پخته شود؟ در کیتن، عظمت ماشین معرف آن نیست؛ ماشین است که دلالت بر عظمت دارد، اما این کار را با ابداع کارکرد «مینورسازی» که ماشین را کاملاً دگرگون می‌کند، با نظامی خلاقه که خودش ماشینی است مبتنی بر انبوهی از قرقره‌ها، سیم‌ها و اهرم‌ها انجام می‌دهد.^(۱۶) علاوه‌براین، در فیلم *ژنرال*، نباید تصور کنیم دختری که دیگ بخار قطار را با قطعات کوچک چوب تغذیه می‌کند، دارد عملی ناشیانه و مضحک انجام می‌دهد. البته این گونه است، اما او در عین حال رؤیای کیتن را در باب گرفتن بزرگ‌ترین ماشین جهان و در عین حال به کار بستن آن با ریزترین عناصر محقق می‌کند، تا در نتیجه برای کاربرد هریک از ما آن را تغییر دهد و آن را به دارایی همگان تبدیل کند. کیتن گاهی اوقات مستقیماً از ماشین واقعی و عظیم به بازتولید آن اسباب‌بازی گذر می‌کند، برای مثال در پایان *بلک / سمیت*. در به غرب برو، با «مینورسازی» های بسیار متفاوتی مواجهیم؛ از یک هفت‌تیر کوچک تا گوساله‌ی کوچکی که وظیفه‌ی گردهم‌آوردن احشام را دارد. این غایت خود ماشین است: فقط ترکیبی از اجزاء اصلی و مکانیسم‌های آن نیست، بلکه واجد مکانیسم تبدیل آن به شیئی کوچک است، مکانیسم نوعی دگرگونی و استحاله که آن را مناسب یک مرد تنها می‌کند، مناسب زوجی گمشده، و رای مهارت‌ها و تخصص‌ها. این باید جزئی از ماشین را شکل دهد: از این لحاظ نمی‌توانیم مطمئن باشیم که کیتن فاقد بینش سیاسی چاپلین است. در حقیقت، دو بینش «سوسیالیستی» بسیار متفاوت در این دو وجود دارد: بینش کمونیستی-اومانیستی در چاپلین، و بینش آنارشوییستی-ماشینی در کیتن (تا حدودی شبیه به ایلچ، که بعدها مدعی حق کاربرد، یا «کوچک (مینور) سازی» ماشین‌های بزرگ شد).

این «مینورسازی» ها می‌تواند تنها از خلال فرایندهای علیت فیزیکی رخ دهد، یعنی از گذر در خلال راه‌های فرعی، امتدادها، راه‌های غیرمستقیم، پیوندهای

میان عناصر ناهمگن، که عنصر پوچ و بی معنایی را فراهم می کند که برای ماشین ضروری است. در مجموعه‌ی «مالک»، فیلم نشانه‌ی والا خلاصه‌ای عجیب از زنجیره‌های علی را طرح می کند: یک ماشین تیراندازی که در آن قهرمان اهرمی مخفی را فشار می دهد، به نحوی که دستگاهی که از سیم و قرقره ساخته شده استخوانی را پایین می آورد و سگی تلاش می کند با کشیدن ریسمان که موجب می شود زنگ روی هدف به صدا درآید، به آن استخوان دست پیدا کند (یک گربه برای خلاص کردن دنده کافی به نظر می آید). اینجا ما به یاد طراحی‌های روب گلدبرگ — که در ضمن دادائیست بود — می افتیم، زنجیره‌ی علی عجیبی که در آن، برای مثال، «پست کردن یک نامه» از میان یک زنجیره‌ی طولانی از مکانیسم‌های ناهمگون، که هر مکانیسمی با مکانیسم‌های دیگر درگیر می شود، با لگدی به کار می افتد که یک توپ را گبی را وارد ظرفی می کند، و از میان مکانیسم‌های به هم متصل عبور می کند و با آشکار شدن این جمله بر روی صفحه‌ای در جلو چشمان فرستنده پایان می پذیرد: *تو ابله آن نامه را فرستادی.* هر عنصری از این مجموعه به نحوی است که گویی هیچ کارکردی ندارد، هیچ پیوندی با هدف ندارد، اما در ارتباط با عنصر دیگر کارکردی می یابد که خودش فاقد هرگونه ارتباط یا کارکرد است.... این علیت‌ها از خلال مجموعه‌ای از گسست‌ها عمل می کند: همچون ماشین کیتن، برخی از ماشین‌های تینگولی^۱ چندین ساختار را به هم مرتبط می کند که هریک شامل عنصری است که کارکردی نیست، اما آن کارکردی را می یابد که به دنبال می آید (مادر بزرگی که در ماشین روی پدال‌ها فشار می دهد باعث به راه افتادن ماشین نمی شود، بلکه دستگاهی را به کار می اندازد که برای اره کردن چوب استفاده می شود...). این علیت‌های تکرار شونده دستیابی به ساختارهای هندسی بزرگ و گسترش مسیرهای بزرگ را ممکن می کند. یک ساختار نمای کلی نوعی مسیر است، اما یک مسیر طرح کلی یک ماشین نیست. هر مسیری خودش نوعی ماشین را بر می سازد، که در هریک انسان چرخ دنده‌ای است میان عناصر متفاوت؛ همچون مکانیکی روی محور متحرک لوکوموتیوی نشسته است که بدن ساکنش را درون قوس‌های یک دایره می کشاند. دو فرم بنیادین شیرین کاری در کارهای کیتن — شوخی مسیر — شیرین کاری و ماشین — شیرین کاری — دو جنبه‌ی یک واقعیت واحدند، ماشینی که مرد «بی مادر» را تولید می کند، یا

۱. Jean Tinguely (۱۹۲۵-۱۹۹۱)؛ نقاش و مجسمه ساز سوئیسی که به خاطر ماشین-مجسمه‌هایش (هنر جنبشی یا کینه تیک) در سنت دادا شهره بود.

مرد آینده را. شکاف بزرگ میان موقعیت بزرگ و قهرمان کوچک با این کارکردهای «مینورسازی» و با این مجموعه‌های تکرارشونده پر می‌شود که قهرمان را با موقعیت یکسان می‌کند. بدین ترتیب، کیتن بورلسکی را ابداع می‌کند که همه‌ی پیش‌شرط‌های ظاهری ژانر و طبیعتاً فرم بزرگ را به‌عنوان چارچوب خود می‌پذیرد.

فصل یازدهم

پیکره‌ها، یا استحاله‌ی فرم‌ها

۱. گذر از یک فرم به فرمی دیگر در آیزنشتاین

تمایز میان دو فرم کنش فی نفسه واضح و ساده است، اما کاربردهای آن پیچیده ترند. همان گونه که دیدیم، ملاحظات مالی می توانند دخیل باشند، اما تعیین کننده نیستند، چرا که فرم کوچک — به همان اندازه ی فرم بزرگ — به یک پرده ی بزرگ، دکورهای پرهزینه و رنگ هایی نیاز دارد تا خود را بیان و شکوفا کند. اینجا باید این نکته را به خاطر داشت که بزرگ و کوچک به مفهوم افلاطونی اش به کار می روند. او دو ایده را طرح کرد که متناظر با این دو مفهوم اند، و البته این ایده پیش از هر چیز فرم کنش است. این قضیه پیامدهایی برای سینما دارد. برخی از کارگردانان مشخصاً یکی از این دو فرم را به دیگری ترجیح می دهند و به آن کنش دارند. با این حال، در دوره های مختلف آن ها از فرم دیگر نیز بهره جسته اند؛ چه به قصد پاسخ به ضرورت های تازه، چه به قصد تغییر یا گسست، و چه به قصد این که خود را به شیوه ای دیگر بیازمایند یا این که چیز تازه ای را تجربه کنند. برای مثال فورد استاد فرم بزرگ است، با تک نشان ها و دوجمله ای ها؛ با این حال او با استفاده از نمایه ها در فرم کوچک نیز شاهکارهایی خلق کرد (مثل سفری طولانی به خانه، آنجا که حمله ی هواپیماها تنها از طریق صدا نشان داده می شود، و تلاطم دریا از طریق برخورد امواج آب به سینه ی کشتی). کارگردانان دیگر از یک فرم به فرم دیگر

به سادگی گذر می کنند، گویی میان این دو فرم هیچ ترجیحی وجود ندارد. ما این مسئله را در فیلم نوآرهای هاوارد هاگز می بینیم، چون او می دانست چگونه فرمی اصیل خلق کند، فرمی در حال فرم زدایی [forme à déformation] که قادر است از هر دو فرم بزرگ و کوچک استفاده کند، همانند وسترنهاش. نشانه‌ی این قسم تغییر شکل‌ها، دگرگونی‌ها یا دگردیسی‌ها را پیکره [Figure] می‌نامیم. اینجا همه‌ی انواع ارزیابی‌های زیباشناسانه و خلاقانه وجود دارند که ورای مسئله‌ی کنش-تصویر قرار می‌گیرند، و آشکارا نه تنها در بافت سینمای امریکا رخ می‌دهند، بلکه به همه‌ی دوره‌های سینمای جهان مربوط می‌شوند. نکته این جاست که بزرگ و کوچک صرفاً فرم‌های کنش را مشخص نمی‌کنند، بلکه توسط برداشت، راه‌های تصور و دیدن یک «سوژه»، یک داستان یا یک فیلمنامه را تعیین می‌کنند. معنای دوم ایده، یا همان تصور یا توسط برداشت، برای سینما به مراتب بنیادی‌تر است؛ چراکه معمولاً مقدم بر فیلمنامه و تعیین‌کننده‌ی آن است، اما به همان اندازه می‌تواند پس از فیلمنامه بیاید (هاگز بر این نکته تأکید کرد، یعنی خشتی بودن فیلمنامه‌ای که او می‌توانست همچون چیزی حاضر-آماده بردارد). میزانشن، تقطیع و مونتاژی که صرفاً به فیلمنامه متکی نیستند توسط برداشت مهار می‌شوند. میخائیل رُم از گفتگویی یاد می‌کند که وقتی فیلم تپلی را با اقتباس از داستان کوتاه گی دوموپاسان می‌ساخت با آیزنشتاین انجام داده بود.^(۱) آیزنشتاین می‌پرسد کدام یک از دو قسمت این داستان را می‌خواهد انتخاب کند: اشغال آلمانی‌ها و کل شخصیت‌های آن قسمت، یا قصه‌ی پایمردی؟ رُم جواب می‌دهد او قصه‌ی همت و پایمردی را انتخاب می‌کند، «قصه‌ی کوچک» داستان را. آیزنشتاین می‌گوید او شخصاً قسمت اول را برمی‌گزیند، بخش عمده و اصلی داستان؛ این یک انتخاب کامل میان دو فرم کنش-تصویر، SAS' و ASA'، است. سپس آیزنشتاین از رُم می‌خواهد «میزانشن را توضیح دهد». رُم با توضیح فیلمنامه پاسخ او را می‌دهد، اما آیزنشتاین می‌گوید منظور او اصلاً این نبوده است. پرسش این است که فهم و تلقی رُم از فیلمنامه چیست؛ برای مثال اولین تصویر را چگونه دیده است. او می‌گوید «راهره»، در نمای درشت، چکمه کنار در». آیزنشتاین نتیجه‌گیری می‌کند که: «خب، دست کم چکمه‌ها را طوری فیلمبرداری کن که تصویری چشمگیر به نظر آیند، حتی اگر کار دیگری نمی‌کنی...» این به نظر ما بدین معناست: اگر شما فرم کوچک SAS' را انتخاب می‌کنی، پس تصویری را انتخاب کن که واقعاً یک نمایه است، که کارکردی به سان یک نمایه دارد. شاید

آیزنشتاین نمونه‌ای موفق از آن ژانر را به خاطر آورده، کفش‌های پودوفکین در فیلم توفان برفراز آسیا. خود پودوفکین این گونه توضیح می‌دهد: او «ایده‌ی فیلمش» را داشت، واقعاً آن را تصور می‌کرد، نه از روی فیلمنامه، بلکه زمانی که یک سرباز انگلیسی را در ذهن مجسم می‌ساخت، شق‌ورق و آراسته، که طبیعتاً مراقب بود هنگام راه‌رفتن کفش‌هایش را کثیف نکند. اما در ادامه‌ی فیلم در همان خیابان در حال راه‌رفتن است و با بی‌توجهی تمام، شلپ‌شلپ‌کنان در میان گل‌ولای می‌رود و کفش‌هایش را کثیف می‌کند.^(۲) این نوعی توضیح میزانشن است. میان دو شیوه‌ی رفتار، A و A' ، چیزی اتفاق افتاده است: سرباز باید خودش را در موقعیتی تقریباً شرم‌آور و ناراحت‌کننده یافته باشد (اعدام فرد مغول)، که نمایه‌ی آن موقعیت A' است. و این شیوه‌ای متداول در کار پودوفکین است: هرچقدر محیط بزرگ نشان داده شود، خواه سن پترزبورگ خواه دشت‌های پهناور مغولستان، هرچقدر که عظمت کنش انقلابی جلوه نموده باشد، ما حرکت خود را از صحنه‌ای آغاز می‌کنیم که شیوه‌های رفتار جنبه‌ای از موقعیت را نمایان می‌کند و به صحنه‌ی دیگری می‌رسیم، و هریک نشانگر لحظه‌ای معین از آگاهی است و با صحنه‌های دیگر پیوند می‌خورد تا پیشرفت نوعی آگاهی را شکل بخشد که برابر با کل موقعیت نمایان شده است. رُم بیش‌تر از آنچه خودش تصور می‌کند به نوعی شاگرد پودوفکین است (در نسلی که برای آن‌ها فرم بزرگ صرفاً نوعی یادگار است، یا نوعی قیدوبند که استالین وضع می‌کرد).^۳ نه روز از یک سال رُم با روزهای مشخصاً متمایز از هم جلو می‌رود، روزهایی که هرکدامشان نمایه‌های خودش را دارد، و در کل پیشروی در زمان است. و بار دیگر، آنچه او در فاشیسم عادی دنبال می‌کند نوعی مونتاژ تصویرهای مستند است، که مسیر نوعی تاریخ فاشیسم یا بازسازی رخداد‌های مهم را دنبال می‌کند: لازم است فاشیسم همچون موقعیتی ترسیم شود که خودش را از خلال رفتار عادی نمایان می‌کند، رخداد‌های روزمره، نگرش‌های مردم، یا ژست‌های رهبر که به لحاظ محتوای روانشناختی‌شان فهم می‌شوند، همچون لحظاتی از یک آگاهی بیگانه‌شده.

دیدیم که فیلمسازان شوروی دیالکتیکی از مونتاژ داشتند. این تعریفی صوری بود که برای متمایز کردن آن‌ها از دیگر گرایش‌های مهم در سینما کفایت می‌کرد، اما مانع از تفاوت‌های عمیق آن‌ها از یکدیگر و حتی مواضع متضادشان نمی‌شد، چراکه هرکدام به جنبه‌ای خاص، یا «قانون» خاصی از دیالکتیک، علاقه‌مند بودند. برای آن‌ها دیالکتیک نوعی مستمسک یا پیشامتن (pretext)

نبود، بازتابی نظری و پس از وقوع هم نبود: بلکه پیش از هرچیز نوعی مفهوم ذهنی از تصاویر و مونتاژ آن‌ها بود. چیزی که برای پودوفکین جالب بود قانون کمیت و کیفیت بود، قانون فرایند کمی و جهش کیفی. آنچه همه‌ی فیلم‌های او به ما نشان می‌دهد لحظات و جهش‌های ناپیوسته‌ی نوعی طلوع آگاهی بود، تا آنجا که نه تنها این لحظات نوعی گسترش خطی پیوسته و نوعی پیشرفت در زمان را بر عهده دارند، بلکه بر آن‌ها اثر هم می‌گذارند. این فرمی کوچک است -ASA- با نمایه‌ها و بردارها، یک اسکلت، اما مملو از دیالکتیک: خط شکسته دیگر غیرقابل پیش‌بینی نیست و به «خطی» سیاسی و انقلابی تبدیل می‌شود. واضح است که داورنکو جنبه‌ی دیگری از دیالکتیک را درک می‌کند، قانون کل، مجموعه و اجزاء: چگونه کل از پیش در اجزاء موجود است، اما باید از فی‌نفسه (in-itself) به لذاته (for-itself) حرکت کند، از بالقوه به بالفعل، از قدیم به جدید، از افسانه به تاریخ، از رؤیا به واقعیت و از طبیعت به انسان. این ترانه‌ی زمین است، که از خلال همه‌ی ترانه‌های انسانی انتقال می‌یابد -حتی غمگین‌ترین آن‌ها- ترانه‌هایی که ترجیع‌بندشان در سرود بزرگ انقلابی باز می‌گردد. با داورنکو، فرم بزرگ SAS- از دیالکتیک نوعی «تنفس» را دریافت می‌کند، نوعی قدرت رؤیابینانه و سمفونیک فراروی از مرزهای امر ارگانیک.

آیزنشتاین خود را استاد همه‌ی آن‌ها قلمداد می‌کند، چراکه به قانون سومی علاقه‌مند است، قانون تضادی که رشد می‌کند و رفع می‌شود (چگونه یک به منظور ایجاد یک وحدت تازه به دو تبدیل می‌شود). البته دیگران پیرو او نیستند. اما آیزنشتاین به حق خودش را خالق فرمی در حال استحاله می‌داند، که قادر است از SAS به ASA گذر کند. البته همان‌طور که گفتگویش با رُم به ما یادآوری می‌کند، او «بزرگ را می‌بیند». اما، با آغاز از بازنمایی ارگانیک بزرگ، آغاز از مارپیچ یا تنفس آن، آن‌ها را تابع تلقی‌ای می‌کند که مارپیچ را نوعی علت یا قانون «رشد» مرتبط می‌داند (تناسب طلایی) و بنابراین همان‌قدر درنگ‌های درون بازنمایی ارگانیک را مشخص می‌کند که فرجه‌های تنفس را. و می‌توانیم ببینیم که چگونه این درنگ‌ها نشانه‌ی بحران‌ها یا لحظات ممتاز و برجسته‌ای‌اند که، خودبه‌خود، براساس بردارها وارد روابطی با یکدیگر می‌شوند. این پاته‌تیک است که با تحقق جهش‌های کیفی میان دو لحظه‌ای که به نقطه‌ی اوجشان رسیده‌اند «رشد یا انکشاف» را بر عهده می‌گیرد. این پیوند میان ارگانیک و پاته‌تیک، این «پاته‌تیک‌شدن» به بیان آیزنشتاین، طوری است

که گویی فرم کوچک خودش را از درون به فرم بزرگ پیوند می‌زند. قانون فرم کوچک (جهش‌های کیفی) پیوسته با قانون فرم بزرگ (کل مرتبط با علت) تلفیق می‌شود. در نتیجه ما از جدال -تک‌نشانهای بزرگ به بردار- نمایه‌ها گذر می‌کنیم: در رزمناو پوتمکین، چشم‌انداز و تصویر ضد نور کشتی در مه تک‌نشان هستند، اما عینک یک چشمی ناخدا که در میان طناب‌ها تکان می‌خورد یک نمایه است. فرم در حال استحاله‌ی آیزنشتاین غالباً طالب نوعی مدار پیچیده‌تر است: استحاله غیرمستقیم است و بنابراین تأثیرگذارتر. اینجا ما درگیر مسئله‌ی دشوار «مونتاژ جاذبه‌ها» می‌شویم. ما از پیش آن را از طریق الحاق یا تصاویر ویژه تحلیل و تبیین کردیم؛ گاهی اوقات بازنمایی‌های صحنه‌نگارانه یا تئاتری، گاهی اوقات بازنمایی‌های تجسمی یا مجسمه‌مانند، که به نظر می‌رسد مسیر کنش را مختل می‌کند. بار دیگر، در بخش دوم *ایوان مخوف*، بازنمایی تئاترگونه‌ای بر موقعیت حاکم می‌شود که یا جایگزین کنش می‌شود یا حاکی از کنشی می‌شود که فرار است رخ دهد: در یک موقعیت، این کنش مربوط به بویرهایی^۱ است که دوستانشان را که سرهایشان از تن جدا شده است تطهیر می‌کنند؛ در موقعیتی دیگر، کنش مربوط به ایوان است که برای قربانی بعدی‌اش به کمک دلقک‌ها و سیرک اجرایی جهنمی را تدارک می‌بیند. برعکس، یک کنش می‌تواند در بازنمایی‌های تجسمی و مجسمه‌گون تداوم یابد، کنشی که ما را از موقعیت کنونی جدا می‌کند: مثال آشکار و معروفش شیرهای سنگی در رزمناو پوتمکین است، اما مجموعه‌ی مجسمه‌گون/کتبر هم وجود دارد (برای مثال توسل جستن نیروهای ضدانقلاب به مذهب درون مجموعه‌ای از فتیش‌های افریقایی، خدایان هندو و بوداهای چینی ادامه می‌یابند). در *خط‌مشی عمومی*، این جنبه‌ی ثانوی اهمیت کاملش را به دست می‌آورد: کنش به تعلیق درمی‌آید - آیا دستگاه شیرساز درست کار خواهد کرد؟ یک قطره می‌چکد، سپس سیلابی از شیر، در تصاویر جریان آب و جریان جایگزین آتش ادامه می‌یابد (چشمه‌ای از شیر، انفجاری از شیر). روانکاوی این تصاویر مشهور دستگاه شیر و تصاویر بعد از آن را تابع برداشتی چنان بی‌معنا و ساده‌لوحانه کرده است که بازیابی زیبایی ساده‌ی آن بسیار دشوار شده است. توضیحات تکنیکی که آیزنشتاین ارائه می‌کند راهنمای بهتری است. او می‌گوید در اینجا مسئله‌ی «پاته‌تیک کردن» (pathetising) چیزی ساده و پیش‌پاافتاده مطرح است: دیگر با موقعیتی مشابه رزمناو پوتمکین مواجه

۱. boyars؛ اعضای بلندمرتبه‌ترین قشر جامعه‌ی فئودالی سرزمین‌هایی چون بلغارستان، روسیه، کیف و - که پس از شهریاران و امرای حاکم (از قرن ۱۰ تا قرن ۱۷) در رده‌ی دوم هرم اجتماعی قرار داشتند -

نیستیم که فی نفسه پاته‌تیک بود. بنابراین ضرورتاً جهش کیفی دیگر نباید کاملاً مادی و مرتبط با محتوا باشد، بلکه باید فرمال باشد و از یک تصویر به وجه کاملاً متفاوتی از تصویر گذر کند که تنها نوعی رابطه‌ی بازتابی غیرمستقیم با تصویر اولیه دارد. آیزنشتاین می‌افزاید که برای این وجه تصویری دیگر، میان نوعی بازنمایی تأثرگونه و نوعی بازنمایی تجسمی باید دست به انتخاب زد: اما یک بازنمایی تأثرگونه، همچون رقص روستایی در کوهستان بالد، مضحک خواهد بود و، علاوه‌براین، او در همین فیلم و در سکانس قبل‌تر از وجه تأثری استفاده کرده بود. بنابراین او حالا به نوعی بازنمایی تجسمی نیاز داشت که آن قدر نیرومند باشد که بتواند از خلال مسیر فرعی‌اش به کنش بازگردد. این نقش آب و آتش بود.^(۳)

ما باید در دو مورد بازنگری کنیم. از یک سو در بازنمایی تأثرگونه، موقعیت واقعی به شکل بی‌واسطه موجب کنشی متناظر با آن موقعیت نمی‌شود، بلکه در کنش ساختگی و جعلی‌ای بیان می‌شود که صرفاً حاکی از یک پروژه یا کنشی واقعی‌اند که در پی می‌آید. به جای $S \rightarrow A$ ، ما $S \rightarrow A'$ را داریم (کنش تأثری ساختگی). در نتیجه A' همچون نمایه‌ای برای کنش واقعی، یا A ، عمل می‌کند، که در حال آماده‌شدن است (جنایت). از سوی دیگر، در بازنمایی تجسمی، کنش به شکل بی‌واسطه موقعیتی را آشکار نمی‌کند که کنش آن را دربرمی‌گیرد، بلکه خودش در موقعیت‌های عظیمی شکوفا می‌شود که دربرگیرنده‌ی موقعیت‌های ضمنی یا پنهان است. به جای $A \rightarrow S$ ، $A \rightarrow S'$ (پیکره‌سازی تجسمی) را داریم، جایی که S' همچون تکیه‌نشان یا دربرگیرنده‌ی موقعیت واقعی S عمل می‌کند، که تنها از خلال میانجی آن مشخص خواهد شد (شادی اهالی روستا). در یک مورد، موقعیت به تصویری غیر از تصویر موقعیتی که آن را نشان می‌دهد ارجاع می‌دهد. بنابراین آشکار می‌شود که، در مورد اول، فرم کوچک همانند قبل از خلال بازنمایی تأثرگونه وارد فرم بزرگ می‌شود و در مورد دوم، فرم بزرگ از خلال میانجی بازنمایی تجسمی و مجسمه‌گونه وارد فرم کوچک می‌شود. در هر صورت، دیگر رابطه‌ی مستقیمی میان یک موقعیت و یک کنش، و یک کنش و یک موقعیت وجود ندارد: میان دو تصویر، یا میان دو عنصر تصویر رابطه، نوعی عنصر سوم مداخله می‌کند تا موجب تبدیل و تغییر فرم‌ها شود. ممکن است گفته شود که ثنویت بنیادینی که کنش-تصویر را مشخص می‌کند مایل است تا به ورای خودش و به سمت نوعی وضعیت والاتر رود، همچون نوعی «وضع سوم» (thirdness)

که قابلیت تبدیل تصاویر و عناصر آن‌ها را دارد. مثالی از کانت وام می‌گیرم: دولت خودکامه مستقیماً در کنش‌های معینی، مثل برده‌داری و سازمان‌های مکانیکی کار، نمود می‌یابد؛ اما «آسیاب بادی» پیکربندی غیرمستقیمی است که این دولت در آن بازتاب می‌یابد^(۲) شیوهی آیزنشتاین در فیلم *اعتصاب دقیقاً* همین است: دولت تزاری مستقیماً در تیراندازی به تظاهرکنندگان نمایانده می‌شود، اما کشتارگاه تصویر غیرمستقیمی است از دولت تزاری که هم آن دولت را منعکس می‌کند و هم این کنش را بازمی‌نمایاند. چه این تصاویر تئاترگونه باشند چه تجسمی، جاذبه‌های آیزنشتاین صرفاً موجب تبدیل یک فرم کنش به فرم کنش دیگر نمی‌شود: آن‌ها موقعیت‌ها و کنش‌ها را به یک حد نهایی می‌رسانند، آن‌ها را به سطح سوم ارتقا می‌دهند که فراتر از ثنویت برسانندهی آن‌هاست. مقاماتی که مسئول نظارت بر سینمای شوروی بودند ضرورتاً این تصاویر غیرمستقیم و ضمنی را نمی‌پذیرفتند و حتی ممکن بود آن‌ها را روشی خطرناک و انحرافی بدانند. بنابراین در زنده‌باد مکزیک بود که آیزنشتاین توانست به پرورش آزادانه‌ی بازنمایی‌های تجسمی و تئاترگونه‌ای نائل شود که با تلفیق صحنه‌ها و دیوارنگارها، مجسمه‌ها و جلوه‌های نمایشی، خدایان و اهرام، ایده‌ی مرگ و زندگی در مکزیک را منعکس می‌کردند: تصلیب عیسی، گاوبازی، گاو مصلوب، رقص باشکوه مرگ...

پیکره‌ها این تصاویر جذاب و پرجاذبه‌ی تازه‌اند، که از خلال کنش-تصویر به‌گردش درمی‌آیند. البته، هنگامی که فونتانیه^۱ در آغاز قرن نوزدهم اقدام به طبقه‌بندی فوق‌العاده‌اش از «پیکره‌های گفتار^۲» کرد، این پیکره‌ها را در چهار فرم عرضه کرد: اول، مجاز — trope — به معنای دقیق آن، یعنی کلمه‌ای به معنایی مجازی، جایگزین کلمه‌ی دیگر می‌شود (استعاره‌ها، مجازهای جزء به کل، مجاز مرسل)؛ دوم، مجازهای ناقص، یعنی گروهی از کلمات یا نوعی گزاره که معنایی مجازی دارد (تمثیل، تشخیص یا انسان‌نمایی، و غیره)؛ سوم، جانشین وجود دارد، اما کلمات در معنای تحت‌اللفظی خود تابع استحاله‌ها و تبادل‌هایند (صورت معکوس یا واگشت یکی از این روال‌هاست)؛ چهارم به پیکره‌های فکری یا همان صنایع بدیع معنوی تعلق دارد که از خلال هیچ‌گونه

۱. Pierre Fontanier؛ نویسنده‌ی عمدتاً ناشناخته‌ی فرانسوی که به‌جهت دواثر نامش بر سر زبان‌ها افتاد: *راهنمای کلاسیک مطالعه‌ی مجازها* (۱۸۲۱) و *صنایع ادبی به‌غیر از مجاز* (۱۸۲۷)، هر دوی این کتاب‌ها در سال ۱۹۶۸ و در جریان احیای علوم بلاغی در دوران اوج ساختارگرایی چاپ شدند، زیر عنوان واحد *پیکره‌های گفتار*. سو.
۲. figures of discourse؛ می‌توان از آن به «صنایع کلامی» یا «صناعات گفتاری» تعبیر کرد، نظیر ترکیب figures of speech که در فارسی معادل «صنایع بدیعی» است. سو.

زحاف^۱ یا تغییر و اصلاح کلماتی گذر نمی‌کند (تأمل، توافق، پشتیبانی، زبان‌بخشی یا شخص‌نمایی...).^(۵) در این تراز تحلیل‌مان، قصد نداریم هیچ مسئله‌ی عامی درباره‌ی رابطه‌ی سینما و زبان مطرح کنیم، رابطه‌ی تصاویر و کلمات؛ ما صرفاً این نکته را متذکر می‌شویم که تصاویر سینماتوگرافیک پیکره‌هایی مناسب و درخور آن‌ها دارند که به‌شیوه‌ی خودشان متناسب با چهار نوع فرم فونتانیه‌اند. بازنمایی‌های تجسمی یا مجسمه‌گون آیزنشتاین تصاویری‌اند که تصویری دیگر را بازنمایی می‌کنند و یک به یک واجد ارزش‌اند، حتی هنگامی که به‌شکل مجموعه و سری هستند. اما بازنمایی‌های تئاترگونه به‌شکل متوالی و زنجیره‌ای جریان می‌یابند، و این زنجیره‌ی تصاویر است که نقش پیکره‌ای (figural) دارند. می‌توانیم دو مورد ابتدایی چهار نوع فوق‌الذکر را بازشناسیم. موارد دیگر از طبیعت و ماهیت متفاوتی برخوردارند. پیکره‌های ادبی — که برای مثال از خلال واگشت یا دگرگونی ناگهانی عمل می‌کنند — همواره به‌شکل گسترده‌ای در سینما، و مشخصاً در نقیضه‌ی (پارودی) بورلسک، گسترش یافته‌اند. اما همان‌طور که دیدیم، در آثار هاکز است که مکانیسم واگشت به حالت و جایگاه نوعی پیکره‌ی تعمیم‌یافته و مستقل دست می‌یابد. در مورد پیکره‌های فکری (صنایع معنوی) — که در فیلم‌های ناطق چاپلین حضور دارند — نمی‌توانیم طبیعت و کارکردشان را تا فصل بعد بازشناسیم، چراکه هنوز آماده‌ی بهره‌برداری از حدود کنش-تصویر نیستند، بلکه در نوع تازه‌ای از تصویر تکامل می‌یابند که صرفاً پیکره‌های قبلی وعده‌اش را می‌دهند.

۲. پیکره‌های ایده‌ی بزرگ و ایده‌ی کوچک در هرتزوج

بزرگ و کوچک، همچون ایده‌ها، هم دو فرم و هم دو تصور را مشخص می‌کنند. از هم تمایزند، اما قابلیت این را دارند که در یکدیگر تداخل کنند. در عین حال واجد یک معنای سوم و مشخص‌کننده‌ی خیال‌هایی بصری‌اند که حتی سزاوارتر این است که ایده‌ها نامیده شوند. و اگرچه این نکته در مورد همه‌ی کارگردانانی که بررسی می‌کنیم صدق می‌کند، مایلیم تا سینمای کنش‌مدار هرتزوج را از این جنبه به‌عنوان نمونه‌ی اعلای آن قلمداد کنیم، چراکه کارنامه‌ی هرتزوج براساس دو مضمون و سواس‌گونه تقسیم‌بندی می‌شود که همانند دو مایه‌ی بصری و موسیقایی‌اند.^(۶) در یکی، مردی که بزرگ‌تر از زندگی است تماماً در محیطی به‌سر می‌برد که خودش بزرگ‌تر

۳. زحاف (modification)؛ در علم عروض به تغییراتی اطلاق می‌شود که در اجزای اصلی وزن شعر پدید می‌آیند.

از زندگی است، و رؤیای کنشی را در سر می‌پروراند که به بزرگی همان محیط است. این یک فرم 'SAS' است، اما از نوع بسیار خاص آن: کنش، در عمل، به حکم موقعیت انجام نمی‌شود، این یک کار و اقدام جنون‌آمیز است که در ذهن انسانی نهان‌بین زاده می‌شود، شخصی که به نظر تنها کسی است که توانایی رقابت با کل محیطش را دارد. یا دقیق‌تر، کنش تقسیم به دو می‌شود: کنش والا وجود دارد، که همواره در فراسو است، اما کنشی است که خودش کنش دیگر را به وجود می‌آورد، کنشی قهرمانانه که به خاطر خودش با محیط رودررو می‌شود، به فضای رخنه‌ناپذیر نفوذ می‌کند، و فضای نفوذناپذیر را می‌شکافد. از این روی هم ساحتی وهم‌آور وجود دارد و هم ساحتی خواب‌آور (هیپنوزی). در ساحت اول، روح فعال خود را در متن طبیعت به مرتبه‌ی بی‌کرانگی برمی‌کشد و در ساحت دوم روح با حدود مرزهایی مواجه می‌شود که طبیعت در مقابلش می‌گذارد. و این دو با هم متفاوت‌اند، آن‌ها دارای رابطه‌ای پیکره‌ای (figural) هستند. در آگیره، خشم خد/وند، کنش قهرمانانه، هجوم تندآب، تابعی از کنش والا و شکوهمند می‌شود، تنها کنشی که هم‌تراز جنگل عظیم و بکر است. نقشه‌ی آگیره برای تبدیل شدن به خیانتکار اعظم این است که در آن واحد به همه خیانت کند - خدا، سلطان، انسان‌ها - تا نژادی پاک را در آمیزش نامشروع با دخترش بیابد، نژادی که در آن تاریخ به «اپرای» طبیعت بدل خواهد شد. در فیتز کارالدو، عمل قهرمانانه حتی به شکل مستقیم‌تر وسیله‌ی امر والا است (عبور از کوهستان با قایق سنگین و عظیم)؛ کل جنگل بکر و دست‌نخورده به معبد اپرای وردی و صدای کاروزو تبدیل می‌شود. سرانجام این که، در قلب شیشه‌ای، مناظر باواریاست که همچون یاقوت افسون‌کننده است، اما همچنان پا فراتر از خویش می‌گذارد و وارد چشم‌اندازهای وهم‌آوری می‌شود که جستجوی ورطه‌ی عظیم عالم را به دنبال دارد. بنابراین بزرگ همچون ایده‌ی ناب محقق می‌شود، در طبیعت دوگانه‌ی مناظر و کنش‌ها.

اما در مضمون دیگر، یا با دنبال کردن جنبه‌ی دیگر کار هرتزوغ، این کوچک است که به ایده تبدیل می‌شود، و نخست در کوتوله‌هایی تحقق می‌یابد که «درضمن کوچک می‌شوند»^۱، و در انسان‌هایی ادامه می‌یابد که به نحوی مشابه از کوتوله‌بودن دست نکشیده‌اند. آن‌ها دیگر «فاتحان چیزهای بی‌فایده» نیستند؛

۱. اشاره است به دومین فیلم بزرگ ورنر هرتزوغ با عنوان حتی کوتوله‌ها هم کوچک می‌شوند، محصول سال ۱۹۷۰؛ اثر خارق‌العاده‌ای که در آن کوتوله‌هایی واقعی نقش‌ها را ایفا می‌کنند. و.

آن‌ها دیگر انسان‌هایی نهان‌بین نیستند، بلکه انسان‌هایی ابله و ضعیف‌النفس‌اند. مناظر کوچک یا تخت شده‌اند، محزون و دلگیر می‌شوند، حتی در آستانه‌ی محوشدن‌اند. موجوداتی که در این چشم‌اندازها حضور دارند، دیگر قوه‌ی خیال و شهود یا درون‌بینی‌شان را از کف داده‌اند و جز حس ابتدایی لامسه برایشان نمانده است — همچون ناشنوایان خاموش فیلم سرزمین سکوت و سیاهی — و نزدیک به زمین راه می‌روند، با دنبال کردن خطی غیرقابل اتکا که تنها به آن‌ها اجازه‌ی یک مکث را می‌دهد، نوعی پس‌مانده‌ی بینش و شهودی میان دو عذاب با ریتم گام‌هایشان یا پاهای هیولاسانشان. این ریسمان کاسپر هاوزر در باغ پروفیسور است. این استروژک است با کوتوله و فاحشه‌اش، و خط پروازش از آلمان به سمت امریکایی رقت‌بار. این نوسفراتو است، شخصیتی نقطه‌ی مقابل شخصیتی که مورنائو در فیلمش خلق کرد، گرفتار در زهدان، جنینی فروکاسته به بدن نحیفش و آنچه لمس می‌کند و می‌مکد، موجودی که تنها خویش را در عالم و در شکل جانشینش تکثیر می‌کند، نقطه‌ای کوچک در حال فرار به سمت افق زمینی تخت. این وویتسک است، که همواره به شور و اشتیاقش تقلیل یافته است، جایی که هم‌اینک زمین، ماه سرخ، استخر سیاه تنها از نمایه‌های جدا و منقطع به جای تک‌نشان‌های عظیم استنباط می‌شود.^(۷) بنابراین، در این وضعیت، این فرم کوچک 'ASA' است که به نحیف‌ترین و ناتوان‌ترین جنبه‌اش تقلیل یافته است، چراکه در هر دو مورد — والایش فرم بزرگ و تضعیف فرم کوچک — هرتزوگ یک متافیزیک‌شناس است. او متافیزیکی‌ترین کارگردان سینماست (گرچه سینمای اکسپرسیونیسم آلمان سرشار از متافیزیک بوده است، این متافیزیک درون محدوده‌های نوعی معضل خیر و شر بود که هرتزوگ به آن اعتنایی نداشت). وقتی برونو می‌پرسد: «اشیاء کجا می‌روند هنگامی که بی‌استفاده می‌شوند؟» ممکن است پاسخ دهیم که طبیعتاً به آشغال‌دانی؛ اما این پاسخ قانع‌کننده نخواهد بود، چراکه پرسش متافیزیکی است. برگسون همین پرسش را طرح کرد و به آن پاسخی متافیزیکی داد: آنچه دیگر قابل استفاده نیست، از این پس فقط هست. و هنگامی که هرتزوگ می‌گوید «او که راه می‌رود بی‌دفاع است»، ممکن است بگوییم که آدم در حال راه‌رفتن در قیاس با اتوموبیل و هواپیما فاقد هر قدرت است. اما بار دیگر این جمله متافیزیکی بود.^(۸) «مطلقاً بی‌دفاع» تعریفی است که برونو از خودش ارائه می‌کند. مرد در حال پیاده‌روی بی‌دفاع است، چراکه او کسی است که آغاز بودن می‌کند و هرگز از کوچک‌بودن به‌در

نمی آید و بزرگ نمی شود. این قدم کاسپر است، قدم امر نام ناپذیر. می توانیم بینیم که چگونه کوچک وارد نوعی رابطه با بزرگ می شود، به نحوی که دو ایده پیکره ها را در تبادل شکل می بخشند و پیوند می دهند. طرح والای نهان بین در فرم بزرگ ناکام ماند و کل واقعیتش سست و نحیف شد: آگیره در قایق لجن آلودش تنها و بی کس ماند، با گروهی از میمون هایی که در حکم نژاد او هستند؛ فیتز کارالدو به عنوان واپسین اجرایش، گروهی میان مایه از خوانندگان را در جلو مخاطبان پراکنده و خو کچه ای سیاه آماده کرد؛ و آتش در کارخانه ی شیشه سازی هیچ نتیجه ای بیش از برداشتن قطعات توسط کارگران نداشت. اما، برعکس، موجودات ضعیف النفس که در فرم کوچک در حال راه رفتن اند، روابطی چنان بساوایی با جهان دارند که خود تصویر را بزرگ جلوه می دهند و الهام می بخشند، همانند زمانی که کودک کر و لال درخت یا کاکتوس را لمس می کند، یا هنگامی که ویتسک قدرت های زمین را با لمس کردن چوب هایی که قطع می کند افزایش می دهد. و این رهاسازی ارزش های بساوایی صرفاً الهام بخش تصویر نیستند؛ آن را تا حدودی می گشایند تا مناظر وهم گونه ی پرواز، صعود یا حتی عبور را به آن وارد کنند، مثل اسکی باز سرخ در حال جهش در سرزمین سکوت و سیاهی، یا سه رؤیای عظیم مناظر در معمای کاسپار هاوزر. بنابراین اینجا ما بار دیگر شاهد نوعی تقسیم به دوی مشابه تقسیم به دوی امر والا هستیم؛ و امر والای کامل در سمت کوچک از نو کشف می شود. این کوچک، همان طور که در افلاطون می بینیم، درست به اندازه ی امر بزرگ ایده به شمار می رود. در هر دو معنا، هرتزوگ نشان خواهد داد که پاهای بزرگ مرغ توفان و بال های سفید بزرگ آن یک چیزند.

۳. دو فضا: نفس-دربیرگیرنده، و خط جهان

سرانجام این که، قلمروهای اساسی که در آن فرم های بزرگ و کوچک هم تمایز واقعی شان و هم تمامی استحاله های محتملشان را آشکار می کنند باید مشخص شود. نخست این که، قلمرو فیزیکی-بیولوژیکی وجود دارد که متناظر با مفهوم محیط است؛ چرا که محیط در یک معنای اولیه، فاصله ی میان دو جسم یا، دقیق تر بگوییم آن چیزی را مشخص می کند که آن فاصله را پر می کند، یا چیز سیالی که کنش یک جسم را به جسمی دیگر در مسافتی نه چندان نزدیک انتقال می دهد (بنابراین کنش تماس متضمن فاصله ای بی نهایت کوچک است). بنابراین باید خودمان را در یک فرم 'ASA' خاص بیابیم. اما آن گاه محیط

حال و هوا یا دربرگیرنده‌ای را مشخص می‌کند که یک جسم را احاطه می‌کند و بر آن تأثیر می‌گذارد. — گیرم که جسم نیز به نوبه‌ی خود بر محیط تأثیر گذارد. — یک فرم 'SAS'. ما به سادگی از یک معنا به معنای دیگر حرکت می‌کنیم، اما ترکیبات خاستگاه متمایز دو ایده را پاک نمی‌کند، دو ایده‌ای که یکی از آنها به مکانیک سیالات تعلق دارد و دیگری به قلمرو زیست-انسان‌شناختی.^(۹)

قلمرو ریاضیاتی که متناظر با مفهوم فضا است در ضمن دو تصور متفاوت را موجب می‌شود. تصویری که از مجموعه‌ای آغاز می‌شود که ساختارش مفروض است تا مکان و کارکرد تک‌معنای (univocal) عناصری را تعیین کند که به آن مجموعه تعلق دارند (حتی پیش از آن که ماهیت آن شناخته شود) تصویری «فراگیر» یا «جهانی» نامیده خواهد شد. این نوعی فضای القاگر حال و هواست که می‌تواند در پیوند با پیکره‌هایی که در آن غوطه‌ور می‌شوند متحمل تغییر و دگرگونی‌های خاصی شود: 'SAS'. تصور «موضعی» یا «محلی»، از سوی دیگر، از عنصری بی‌نهایت کوچک شروع می‌کند که، با محیط پیرامونی بی‌واسطه‌اش، تکه‌ای از فضا را شکل می‌دهد؛ اما این عناصر، یا این قطعه‌ها، تا زمانی که نوعی خط پیوند توسط بردارهای مماس تعیین نشده باشد، به یکدیگر مرتبط نخواهند شد ('ASA'). گفته خواهد شد که این دو تصور همانند کل و جزء با هم تقابل ندارند، بلکه به مثابه‌ی دو شیوه برای برساختن رابطه‌ی جزء و کل اند؛^(۱۰) نمونه‌ای از دو فضا است که تفاوت ماهوی دارند و مرز مشترکی میانشان نیست. مرز فضای اول فضای تهی خواهد بود، اما مرز فضای دوم فضای ناگسسته و منقطع است که اجزایش به بی‌نهایت شیوه می‌توانند با یکدیگر مرتبط شوند. با این همه، شرایطی وجود دارد که تحت آن می‌توان از یک فضا به فضای دیگر حرکت کرد و خود دو مرز در مفهوم فضای هر جوره از نو به هم متصل می‌شوند. اما این‌ها فضاهایی اند که خاستگاه‌ها و مفهوم‌هایی بس متفاوت دارند. اگر فیلم‌های وسترن واجد نوعی بازنمایی هندسی ناب بود، این دو جنبه‌ای که ما تجزیه و تحلیل کرده‌ایم متناظر با این دو فرم فضایی می‌شد.

سوم این که، ما به قلمرو زیباشناسانه‌ای می‌پردازیم که شبیه به مفهوم منظره است. نقاشی چینی و ژاپنی به دو اصل بنیادین متوسل می‌شوند: از یک سو خلأ آغازین و نفس حیات که همه‌ی اشیاء را در یک وجود واحد جاری و ساری می‌کند و آن‌ها را در کلی واحد متحد می‌سازد و مطابق با حرکت دایره‌ای عظیم یا مارپیچی ارگانیک تغییر می‌دهد؛ از سوی دیگر، خلأ میانی و استخوان‌بندی، مفصل‌بندی، مفصل‌ها یا بندها، چین خوردگی یا چرخش قلمی که با گرفتن

آن‌ها در لحظه‌ی اوج حضورشان و با دنبال کردن یک خط جهان از یک وجود به وجود دیگر حرکت می‌کند. در یک مورد این وحدت (union) است که اهمیت دارد — دیاستول و سیستول^۱ — اما در مورد دیگر جدایی و انشقاق درون رخدادهای مستقلى که جملگی مهم و تعیین‌کننده‌اند. در یک مورد، حضور چیزها در «نمود» یافتنشان تحقق می‌یابد، اما در مورد دیگر خود حضور در نوعی «نمودنیافتن» است که تحقق می‌یابد، مثل برجی که نوکش در آسمان گم شده است و پیاپی نامرئی است، یا شبیه اردهایی که پشت ابرها پنهان شده است.^(۱۱) این دو اصل قطعاً تفکیک‌ناپذیرند، و اصل اول هم مسلط است: «توصیه می‌شود چرخش‌های قلم، بدون نفس، منقطع باشند و فرم‌ها، بدون روح، ناپیوسته». تمام هنر اجرا در علامت‌گذاری‌ها و وقفه‌های بریده‌بریده و ازهم‌گسیخته است، گرچه هدف آن نیل به محصولی کامل است... چگونه می‌توان اردک‌ماهی‌ای را بدون کشف چرخش قلم شکسته‌ی جهانی کشید که آن را به سنگی وصل می‌کند که اردک‌ماهی در اعماق آب آن را می‌شوید و به نیزارهای کرانه‌ای مرتبط می‌کند که اردک‌ماهی در آن کمین می‌کند؟ اما چگونه می‌توان اردک‌ماهی را بدون جان‌بخشیدن به آن با دم کیهانی کشید، دم کیهانی که او تنها جزئی از آن است؟ امپرسیونی از آن است؟ تحت این دو اصل، چیزها نشانه‌ی واحدی ندارند و فضاها فرم واحدی ندارند: تک‌نشان‌ها برای نفس یا ماریچ، بردارها برای خطوط عالم: «چرخش یگانه‌ی قلم» و «چرخش قلم چین‌خورده».

آیزنشتاین مفتون نقاشی مناظر ژاپنی و چینی بود، چراکه در آن نوعی پیکر اولیه‌ی (prefiguration) سینما را می‌دید.^(۱۲) اما در خود سینمای ژاپن، هرکدام از دو فیلمساز بزرگ ژاپنی — کوروساوا و میزوگوچی — اولویت خاص را به یکی از دو فضای کنش می‌داد. کار کوروساوا را دمی جان می‌بخشد که جدال‌ها و نبردها را سرشار از خود می‌کند. این دم را چرخش قلمی یگانه بازنمایی می‌کند، هم در مقام تک‌نشان اثر و هم در مقام امضای شخصی کوروساوا. خط عمودی ضخیمی را تصور کنید که از بالا تا پایین پرده کشیده می‌شود، و دو خط افقی نازک‌تر آن را قطع می‌کند، از راست به چپ و از چپ به راست. در کاگه‌موشا این خط نشانه‌ی سقوط شگفت‌انگیز وزیرمختار است که دائماً به چپ و راست منحرف می‌شود. کوروساوا یکی از بزرگ‌ترین کارگردانان باران است. در هفت سامورایی، باران شدید هنگامی می‌بارد که راهزنان گرفتار در

۱. دیاستول همان انقباض دهلیزها در قلب و سیستول انقباض بطن‌ها در قلب است؛ دو فرایندی که فشار خون انسان براساس آن اندازه‌گیری می‌شود. و.

تله، از انتهای روستا به سمت دیگر آن و برعکس چهارنعل می‌تازند. زاویه‌ی دوربین غالباً تصویری تخت را شکل می‌دهد، که بانی حرکات بی‌وقفه‌ی جانبی دائم می‌شود. این نفس-فضای بزرگ - چه باز باشد چه بسته - را در صورتی می‌توانیم درک کنیم که به مکان‌شناسی ژاپنی مراجعه کنیم. نمی‌شود با یک فرد آغاز کرد و در ادامه پلاک، خیابان، محل (locality) و شهر را نشان داد؛ برعکس از دیوارها، از شهر، شروع می‌شود، سپس بلوک‌های بزرگ و بعد محل مشخص می‌شود، و سرانجام فضایی که در آن به دنبال زن ناشناس می‌گردند.^(۱۳) نمی‌شود از یک زن ناشناس به داده‌هایی رسید که قادرند هویت او را تعیین کنند، بلکه از این داده‌ها آغاز می‌شود، از آن‌ها به سمت پایین عزیمت می‌شود تا مرزهایی را مشخص کند که زن ناشناس درون آن قرار می‌گیرد. به نظر می‌آید این یک فرمول بی‌اندازه ناب SA است: باید همه‌ی داده‌ها را پیش از بازی کردن و به منظور بازی کردن شناخت. کوروساوا می‌گوید دشوارترین زمان برای او لحظه‌ای است درست پیش از آن که شخصیت شروع به بازی می‌کند: «برای رسیدن به آن نقطه لازم است ماه‌ها درباره‌ی آن فکر کنم».^(۱۴) اما، درواقع، دشواری آن فقط بدین خاطر است که برای خود شخصیت دشوار است؛ او ابتدا باید همه‌ی داده‌ها را داشته باشد. به همین خاطر است که فیلم‌های کوروساوا اغلب دو بخش کاملاً مجزا دارند؛ نخست شرح طولانی و دوم هنگامی که کنش وحشیانه و بی‌معنا آغاز می‌شود (سگ ولگرد، بهشت و دوزخ). درعین حال، به همین خاطر است که فضای فیلم‌های کوروساوا می‌تواند یک فضای بسته‌ی تئاتری باشد، جایی که قهرمان همه‌ی داده‌ها را پیش روی خویش دارد و آن‌ها را هنگام بازی مدنظر قرار می‌دهد (یوجیمبو).^(۱۵) سرانجام به همین خاطر است که فضا باز می‌شود و حلقه‌ی بزرگی را شکل می‌دهد که جهان ثروتمندان و فقرا، ارتفاع و عمق، بهشت و دوزخ، را به هم وصل می‌کند. کاوش اعماق زیرین تر باید همزمان با نمایش ارتفاعات رخ دهد تا این حلقه‌ی فرم بزرگ را پیدا کنند، حلقه‌ای که به شکل جانبی توسط قطری قطع می‌شود که در آن قهرمان حضور دارد و حرکت می‌کند (بهشت و دوزخ). اما اگر هیچ ویژگی دیگری در کار نبود، کوروساوا صرفاً فیلمساز متمایزی می‌شد که کارش گسترش فرم بزرگ بود و می‌شد کارش را براساس معیارهای سینمای وسترن فهمید، معیارهایی که کلاسیک شده‌اند. کاوش اعماق زیرین تر را می‌توان دقیقاً منطبق با فیلم جنایی یا فیلم‌هایی «مصیبت‌پسند»

۱. **miserabilist**: به شخصی می‌گویند که از افسرده‌شدن و مصیبت دیدن لذت می‌برد، به خصوص از نواختن یا استماع موسیقی‌های محزون - و.

دانست؛ او دنیای فقرا و دنیای اغنیا را در دایره‌ی عظیمی نمایش می‌دهد که می‌تواند بازتاب جهان‌بینی اومانیستی لیبرالی باشد که گریفیث قادر به تحمیل آن بود، هم به منزله‌ی یکی از داده‌های عالم و هم به منزله‌ی یکی از بنیان‌های مونتاژ و به‌راستی که نسخه‌ی گریفیثی در کوروساوا وجود دارد: ثروتمندان و فقرا باید یکدیگر را درک کنند و به نوعی سازش و توافق دوجانبه دست یابند.... خلاصه‌این که ضرورت نوعی نمایش موقعیت پیش از وقوع کنش دقیقاً منطبق با فرمول SA خواهد بود، یعنی از موقعیت به کنش. درون بافت این فرم بزرگ اما جنبه‌های مختلفی وجود دارد که شاهدهی است بر اصالتی که می‌توان آن را مشخصاً به سنت‌های ژاپنی مربوط دانست، اما می‌شود در عین حال آن را به نبوغ شخصی کوروساوا هم نسبت داد. در وهله‌ی اول، داده‌ها، که باید از آن نمایش کاملی وجود داشته باشد، صرفاً داده‌های موقعیت نیستند، آن‌ها داده‌های پرسشی مستتر و نهفته در موقعیت‌اند که قهرمان باید آن را استخراج کند تا قادر به کنش باشد، تا بتواند به موقعیت واکنش نشان دهد. بنابراین «واکنش» صرفاً پاسخ کنش به موقعیت نیست، بلکه دقیق‌تر، واکنش یا پاسخی است به یک پرسش یا به مسئله‌ای که موقعیت برای آشکار ساختن آن کافی و وافی نبود. اگر قرار باشد کوروساوا و داستایفسکی در نقطه‌ای به هم برسند، این نقطه دقیقاً همین جاست. در داستایفسکی، ضرورت یک موقعیت، هرچقدر هم که بزرگ باشد، عامدانه از سوی قهرمان نادیده گرفته می‌شود؛ کسی که در ابتدا به دنبال پرسشی است که به مراتب ضروری‌تر است. این چیزی است که کوروساوا در ادبیات روسیه می‌پسندد، پیوندی که او میان روسیه و ژاپن بنا می‌کند. باید از یک موقعیت پرسشی را جدا کرد که در دل موقعیت مستتر است، باید داده‌های پرسش نهانی را کشف کرد که تنها یک پاسخ به آن را روا می‌دارند و بدون آن‌ها کنش بدون حتی پاسخ هم نخواهد بود. بنابراین کوروساوا به واسطه‌ی ابداع نوعی تعمیم فرم بزرگ به سبک خودش یک متافیزیک‌دان است. او به ورای موقعیت می‌رود، به سوی یک پرسش، و داده‌ها را به شأن و جایگاه داده‌های پرسش، و نه دیگر داده‌های موقعیت، برمی‌کشد. بنابراین اهمیت چندانی ندارد که این پرسش گاهی مایوس‌کننده و بورژوا منشانه و محصول قسمی اومانیسم بی‌معنی می‌نماید. نکته‌ی مهم این فرم استخراج یک پرسش هرچوره، درون‌گستری آن به جای محتوایش، داده‌هایش به جای ابژه‌اش، است که در هر رخدادی آن را به پرسش ابولهلول، پرسش یک ساحره، تبدیل می‌کند. شخصیتی که نمی‌فهمد، شخصیتی که برای انجام یک کنش عجله دارد چرا که

بر این باور است که صاحب تمامی داده‌های یک موقعیت است و از این امر نیز راضی است، مرگی فلاکت‌بار خواهد داشت: در سریر خون^۱ فضای تنفس به شبکه‌ای عنکبوتی تبدیل می‌شود که مکبث را به دام می‌اندازد، چراکه او پرسش را نفهمیده است، پرسشی که تنها ساحره از رازش باخبر است. درمورد دوم، یک شخصیت بر این باور است که درک داده‌های یک موقعیت کافی است. او حتی تا جایی پیش می‌رود که همه‌ی نتایج را بیرون می‌کشد، اما متوجه می‌شود که پرسشی پنهان وجود دارد، پرسشی که او ناگهان به آن پی می‌برد و تصمیم او را عوض می‌کند. بدین‌سان است که دستیار ریش‌قرمز موقعیت آدم‌های مریض و داده‌های جنون را به‌شکلی علمی درک می‌کند؛ او قصد دارد استادش را ترک کند چون روش‌های او قدیمی، سلطه‌جویانه و غیرعلمی‌اند. اما آن‌گاه زن دیوانه‌ای را ملاقات می‌کند و در گلایه‌های او متوجه چیزی می‌شود که از پیش در همه‌ی زنان دیوانه‌ی دیگر نیز وجود دارد، پژواکی از یک پرسش توضیح‌ناپذیر جنون‌آمیز، که ورای هر موقعیت عینی یا عینیت‌پذیری جای دارد. او ناگهان درمی‌یابد که استاد این پرسش را «فهمیده» است و با روش‌های خاص خود ریشه‌های آن را کاویده است؛ بنابراین او پیش ریش‌قرمز خواهد ماند (در هر صورت، در فضای کوروساوا هیچ گریزی ممکن نیست). آنچه در اینجا مشهود است این است که داده‌های پرسش فی‌نفسه متضمن رؤیاها و کابوس‌ها، تصورات و خیالات، انگیزش‌ها و کنش‌هایی است که سوزها درگیرشان‌اند، درحالی‌که داده‌های موقعیت صرفاً شامل علت‌ها و معلول‌ها می‌شود که تنها می‌توان با ازبین‌بردن این نفس بزرگ در برابرش ایستاد، نفس بزرگی که هم حامل پرسش است و هم پاسخ آن. در واقعیت، اگر پرسش حفظ نشود و به آن توجه نشود هیچ پاسخی وجود نخواهد داشت، گرم در قالب تصاویر بی‌معنا، احمقانه و هولناکی که این پرسش در متنتان بیان می‌شود. این ریشه‌ی رؤیامداری (oneirism) در کار کوروساوا است، به‌نحوی که خیالات و مکاشفات و هم‌آلود صرفاً تصاویر ذهنی نیستند، بلکه پیکره‌های تفکری‌اند که داده‌های یک پرسش متعالی را تا جایی کشف می‌کند که به جهان تعلق داشته باشند، به ژرف‌ترین بخش جهان (بله). تنفس در فیلم‌های کوروساوا، صرفاً عبارت نیست از تناوب میان صحنه‌های حماسی و خودمانی، شدت و فراغت، نمای متحرک و نمای نزدیک، سکانس‌های واقع‌گرایانه و غیرواقع‌گرایانه، بلکه

۱. در متن دلوز عنوان اصلی این فیلم ژاپنی آمده: «قصر تار عنکبوت». سوزوکی (مکبث ژاپنی) قصرش در تار عنکبوت واقع شده. دلوز به دلالت‌های این نام نظر دارد. م.

تا حد زیادی به گونه‌ای است که در آن یک صحنه از یک موقعیت واقعی به داده‌های ضرورتاً غیرواقعی پرسشی ارتقا می‌یابد که چونان شبیح مدام در یک موقعیت پرسه می‌زند.^(۱۶)

در مورد سوم آشکارا ضروری است که شخصیت باید همه‌ی داده‌ها را جذب کند. اما از آنجا که این وضعیت بیش‌تر به یک پرسش اشاره دارد تا یک موقعیت، این تنفس-جذب عمیقاً با آنچه در اکتورز استودیو جریان دارد متفاوت است. شخصیت به جای جذب یک موقعیت به قصد خلق پاسخی که صرفاً کنش انفجاری است، ضروری است تا به قصد خلق کنشی که حقیقتاً پاسخی درخور است یک موقعیت را جذب کند. در نتیجه، نشانه‌ی تأثیر (impression) از نوعی شکوفایی بی‌سابقه برخوردار می‌شود. در کاگه‌موشا، بدل باید تمامی چیزهای پیرامون استاد را فراگیرد (جذب کند)، خودش باید تبدیل به یک تأثیر شود و از میان موقعیت‌های مختلف عبور کند (زنان، بچه‌ی کوچک، و از همه مهم‌تر اسب). ممکن است گفته شود که سینمای وسترن نیز چنین مضمونی دارد. اما در این دوره بدل باید همه‌ی داده‌های پرسش را که تنها استاد از آن مطلع است فراگیرد (جذب کند)، «به سرعت باد، به خاموشی جنگل، مهیب همچون آتش، ساکن همچون کوه». این توصیفی متعلق به استاد نیست؛ معمای است که او پاسخش را دارد و با خود به گور می‌برد. تقلید و تأسی از او نه تنها آسان‌تر نیست بلکه همان چیزی است که او را ابرمرد می‌سازد و مقام والای او در پهنه‌ی کیهان را تضمین می‌کند. اینجا به نظر می‌آید با مرز تازه‌ای مواجه می‌شویم: کسی که همه‌ی داده‌ها را فرا می‌گیرد (جذب می‌کند) صرفاً یک بدل خواهد شد، سایه‌ای در خدمت ارباب، در خدمت جهان. درسواوزالا، که درکی غریزی و استادانه از جنگل دارد، هنگامی که بینایی‌اش کم‌سو می‌شود و دیگر نمی‌تواند پرسش والایی را بشنود که جنگل از مردان می‌پرسد، خودش به جهان سایه‌ها فرو می‌خزد. او خواهد مرد، گرچه «جایگاه» راحتی برایش تدارک دیده‌اند. و هفت سامورایی: اگر آن‌ها به زمانی طولانی برای گردآوری اطلاعات درباره‌ی موقعیت نیاز دارند، اگر آن‌ها نه تنها داده‌های فیزیکی روستا را فرا می‌گیرند، بلکه داده‌های روانشناختی ساکنان را هم جذب می‌کنند، به این خاطر است که پرسش مهم‌تری وجود دارد که تنها می‌توان آن را تدریجاً از تمامی موقعیت‌ها استخراج کرد. این پرسش این نیست که «روستا می‌تواند دفاع کند؟» بلکه این است «امروزه، در این مقطع خاص از تاریخ، یک سامورایی چیست؟» و پاسخی که با این پرسش می‌آید، این خواهد بود که سامورایی به سایه‌هایی تبدیل شده است که دیگر

هیچ جایگاهی ندارند، چه با ثروتمندان و چه با فقرا (روستاییان فاتحان حقیقی بوده‌اند).

اما در خود آن مرگ‌ها، چیزی ارضاء می‌شود که اجازه می‌دهد یک پاسخ کامل‌تر وعده داده شود. مورد چهارم، عملاً، به ما اجازه می‌دهد کل را خلاصه و جمع‌بندی کنیم. زیستن، یکی از بهترین فیلم‌های کوروساوا، این پرسش را طرح می‌کند: «تکلیف مردی که می‌داند تنها چند ماه دیگر زنده است چیست؟» همه چیز متکی بر داده‌هاست. آیا ما باید آن را این‌گونه تعبیر کنیم: «برای آن‌که بالاخره معنای لذت را درک کنیم چه باید کرد؟» مرد، حیران و دست‌وپاچلفتی، به‌راستی به پاتوق‌های لذت‌جویی سر می‌زند، به میخانه‌ها و عشرتکده‌ها. آیا این کار داده‌های واقعی یک پرسش را ارائه می‌کند؟ آیا نوعی بی‌قراری نیست که تنها برای محوکردن و پوشاندن آن به کار می‌آید؟ مرد که دل به دختری جوان باخته است، از او می‌آموزد که مسئله بر سر یک ماجرای عاشقانه در واپسین لحظات زندگی هم نیست. دختر جوان از خودش مثال می‌زند، می‌گوید کارش ساختن خرگوش‌های مکانیکی کوچک در یک کارگاه تولیدی است، و خوشحال است از این که می‌داند این عروسک‌ها به دست کودکانی ناشناس می‌رسد، و بدین ترتیب در کل شهر دست‌به‌دست می‌شود. و مرد درمی‌یابد که داده‌های پرسش «چه باید کرد؟» داده‌های کار و وظیفه‌ی مفیدی است که باید انجام داد. بنابراین مرد تصمیم می‌گیرد یک پارک عمومی بسازد و پیش از مرگش همه‌ی موانع سد راه این طرح را برطرف کند. بار دیگر می‌توان گفت که کوروساوا می‌خواهد به ما یک پیام اومانستی مبتذل و پیش‌پاافتاده دهد. اما فیلم چیزی کاملاً متفاوت ارائه می‌کند: جستجوی سرسختانه برای پرسش و داده‌های آن از خلال موقعیت‌ها. همچنانکه جستجو به تدریج پیش می‌رود، پاسخ هم کشف می‌شود. تنها پاسخ ممکن عبارت است از فراهم کردن داده‌ها، از نو تجهیز کردن جهان با داده‌ها، چیزی را به جریان انداختن، هرچقدر که ممکن است، حتی هرقدر کم که ممکن است، به نحوی که از خلال این داده‌های تازه یا تجدیدشده، پرسش‌هایی، طرح و منتشر می‌شوند که چندان بی‌رحمانه نباشند، پرسش‌هایی که لذت‌بخش‌ترند، و به طبیعت و به زندگی نزدیک‌تر. این همان کاری است که درس‌و اوزالا انجام داد هنگامی که خواست برایش کلبه‌ای فراهم شود و اندک غذایی کنار گذاشته شود تا مسافران بعدی بتوانند زنده بمانند و البته همین کار را برای مسافران بعدی بکنند. پس آدمی ممکن است یک سایه باشد، ممکن است بمیرد. اما به آدمی نفسی برای فاصله‌انداختن داده خواهد شد؛ آدمی نفس-فضا را از نو بازخواهد یافت،

به پارک یا جنگلی تبدیل خواهد شد، یا خرگوش مکانیکی، به همان معنایی که هنری میلر می گفت که اگر قرار است تناسخ بیابد، ترجیح می دهد در قالب یک پارک تناسخ یابد.

تضاد میان کوروساوا و میزوگوچی از نوع تضاد میان پی یر کرنی و راسین است (نظم گاه شمارانه معکوس می شود). جهان انحصاراً مردانه ی کوروساوا نقطه ی مقابل جهان زنانه ی میزوگوچی است. جهان میزوگوچی به فرم کوچک تعلق دارد، به همان اندازه که جهان کوروساوا به فرم بزرگ تعلق دارد؛ امضای میزوگوچی یک چرخش قلم (stroke) واحد نیست، بلکه خطی چین خورده است، همچون خط روی رودخانه در فیلم گاه شماری فصل باران^۱، جایی که چین خوردگی های آب کل تصویر را اشغال می کند. دو کارگردان شواهدی برای تمایز قطعی و صریح میان دو فرم فراهم می کنند، به جای فراهم کردن شواهد برای مکمل بودگی که یکی را به دیگری تبدیل می کند. اما کوروساوا، از خلال تکنیک و متافیزیکش، فرم بزرگ را تابع نوعی عریض کردن می کند که درجا همچون یک استحاله عمل می کند. از سوی دیگر، میزوگوچی فرم کوچک را تابع نوعی طویل کردن می کند، نوعی کش دادن که فرم را فی نفسه دگرگون می کند. از چندین نقطه نظر پیدا است که میزوگوچی از اصل دوم آغاز می کند: دیگر نه نفس، بلکه استخوان بندی، یا قطعه ی کوچک فضا است که باید به قطعه ی دیگر متصل شود. همه چیز از «پس زمینه» آغاز می شود، یعنی قطعه ی فضا برای زنان کنار گذاشته می شود و به آنان اختصاص می یابد، بخشی از خانه که با چارچوب و پرده ی ظریفش بیشترین بخش را اشغال می کند. در *داستانی از چیکاماتسو* [۱۹۵۴]، کنش — یعنی فرار زن — به وسیله ی رخدادهایی در اتاق های زنان آغاز می شود. البته حتی در خانه یک نظام کامل ارتباطات به یمن وجود پارتیشن های کشویی متحرک فعال می شود. اما در ارتباط با خیابان است که نخست معضل پیوند یک قطعه از فضا به قطعه ای دیگر ایجاد می شود؛ و به نحوی عام تر، بسیاری از خلاهای میانی میان دو قطعه از فضا میانجی گری می کنند، شخصیتی که قاب را ترک کرده است، یا دوربین شخصیت را رها کرده است. یک نما نوعی منطقه ی محدود شده را تعریف می کند، همچون بخش مرئی رودخانه در *اوگتسو مونوگاتاری* که مه آن را فراگرفته است، یا در جای دیگر تپه ای که مانع افق است و گذر از یک نما به نمای دیگر تکنیک فید کردن

۱. عنوان این فیلم در ژاپنی *سامیداره زوئسی* است که در انگلیسی به دو گونه ترجمه شده: «وقایع نگاری باران ماه مه» یا «گاه شماری فصل باران» — و.

را کنار می‌گذارد و به همین خاطر نوعی همسایگی را تصدیق می‌کند که نقطه‌ی مقابل پیوستگی است. گرچه اینجا مسئله‌ی جداسازی دائمی مطرح است، با این حال ما از یک فضای قطعه‌قطعه‌شده صحبت نخواهیم کرد. اما هر صحنه، هر نما، باید یک شخصیت یا رخداد را به نقطه‌ی اوج استقلالش و حضور درون‌گسترش برساند. این درون‌گستری باید حفظ شود و حتی باید تا نقطه‌ی حضيض آن، یعنی صفر، ادامه یابد، نقطه‌ای که به‌شخصه به این درون‌گستری تعلق دارد و آن را با چیز دیگری درهم نمی‌آمیزد، به‌نحوی که خلأ یک جزء برساننده‌ی هر درون‌گستری است، مثل «غیب‌شدن»، وضعیتی که درون‌ماندگار هر حضوری است (همان‌طور که خواهیم دید این وضعیت با آنچه در آزو رخ می‌دهد کاملاً متفاوت است).^(۱۷) بنابراین هرچه قطعات تعیین‌شده بیش‌تر درگیر فرایند ساختن فضا باشند، کمتر به یک فضای قطعه‌قطعه‌شده تعلق دارند: یعنی فضا با عمل دیدن ساخته نمی‌شود، بلکه با پیشروی ساخته می‌شود، خواه واحد پیشروی منطقه باشد خواه قطعه. در تقابل با کوروساوا — که در فیلم‌هایش حرکتِ جانبی همه‌ی اهمیتش را مدیون این واقعیت است که این حرکت در هر دو جهت با مرزهای یک حلقه‌ی کوچک‌تر یا بزرگ‌تری برخورد می‌کند که قطر آن است — حرکات جانبی میز و گوی به‌تدریج در یک جهت معین اما نامحدود حرکت می‌کند که فضا را خلق می‌کند به‌جای آن که وجود آن را مسلم فرض کند. و جهت معین به‌هیچ‌وجه نشانه‌ی وحدتِ جهت نیست، چرا که با هر قطعه‌ای جهت عوض می‌شود، با برداری که به هر قطعه ضمیمه می‌شود (این نوسانِ جهت‌ها در *قهرمان بی‌حرمتی*^۱ (۱۹۵۵) به نقطه‌ی اوج خود می‌رسد). ما با نوعی تغییر صرف لوکیشن مواجه نیستیم، بلکه با پارادوکس یک فضای متوالی به‌مثابه‌ی فضا مواجهیم، جایی که زمان کاملاً تأیید می‌شود، اما در قالب تابعی از متغیرهای آن فضا. بنابراین در *اوگتسو مونوگاتاری* می‌بینیم که قهرمان دارد با یک پری آب‌تنی می‌کند، سپس ریزش آب که جریانی را در مزرعه شکل می‌دهد، سپس مزارع و دشت‌ها را می‌بینیم، و سرانجام باغی که بار دیگر زوج را در آن بازمی‌یابیم، که «چند ماه بعد» در حال خوردن شام‌اند.^(۱۸) سرانجام این که ورای پیوندِ تدریجی، مشکل اصلی پیوندِ عمومیت‌یافته‌ی قطعات فضا است. از این قرار، چهار رویه با هم تلاقی می‌کنند، و بار دیگر نه فقط یک تکنیک بلکه قسمی متافیزیک را تعریف می‌کنند: موقعیت نسبتاً

۲. در ژاپنی، عنوان فیلم *تسین‌هایکه مونوگاتاری* است که معمولاً در انگلیسی *حکایاتی از طایفه‌ی تایرا* ترجمه می‌شود. — و.

فوقانی دوربین، که تأثیر نمای زاویه‌ی روبه‌پایین را در پرسپکتیو خلق می‌کند، و آرایش یک صحنه در یک منطقه‌ی تنگ و باریک را تأمین می‌کند؛ حفظ همان زاویه برای نماهای بعدی، که نوعی تأثیر لغزیدن را خلق می‌کند، آن هم با پوشاندن و نامحسوس کردن برش‌ها؛ اصل فاصله که از فراتر رفتن از نمای متوسط امتناع می‌کند و به حرکت مدور و چرخان دوربین رخصت می‌دهد، نه با خشتی کردن یک صحنه، بلکه برعکس، با حفظ و تمدید درون‌گستری آن تا انتها در فضا (برای مثال رنج و عذاب زن در داستان آخرین گل داوودی)؛ سرانجام، و البته مهم‌تر از همه، پلان-سکانس، به مفهوم نوئل برچی، در فرم خاصی که در فیلم‌های میزوگوچی می‌یابد: یعنی نوعی «نمای موج» واقعی، که قطعات متوالی و پی‌درپی فضا را می‌شکافد، نمایی که با این حال به بردارهای یک جهت متفاوت ملحق می‌شود (به‌زعم برچ، بهترین مثال‌های آن خواهران گیون و داستان آخرین گل داوودی است).^(۱۹) و این به‌نظر ما عنصر بنیادین آن چیزی است که حرکت دوربین شگفت‌انگیز در کارهای میزوگوچی نامیده می‌شود: پلان-سکانس نوعی توازی بردارها با جهات مختلف را تأمین می‌کند و بنابراین نوعی پیوند میان قطعات ناهمگن فضا برمی‌سازد و نوعی همگنی بسیار خاص به فضایی می‌بخشد که بدین شکل بر ساخته شده است. در این طولانی‌کردن یا کش‌دادن نامحدود، ما به ماهیت نهایی فضای فرم کوچک اشاره می‌کنیم: درواقع این فضا دیگر کوچک‌تر از فضای فرم بزرگ نیست. این فضا به‌موجب فرایندش «کوچک» است، اما عظمت آن از پیوند قطعاتی ناشی می‌شود که آن را شکل می‌دهند، از قرار گرفتن به موازات بردارهای مختلف (که تفاوت‌هایشان را حفظ می‌کنند)، از همگنی یا تجانسی که تنها به تدریج شکل می‌گیرد. این منشأ علاقه‌ی میزوگوچی، در اواخر زندگی‌اش، به سینما اسکوپ است، حس ششم او که می‌پنداشته می‌توان از سینما اسکوپ ذخایر و منابع الهام تازه‌ای اخذ کرد، به‌عنوان تابعی از تلقی او از فضا. بنابراین این تلقی به «پیچش قلم (stroke) چین‌خورده»، یا پیچش قلم (stroke) شکسته تعلق دارد. و پیچش قلم شکسته یا چین‌خورده نشانه‌ی یک یا چند خط جهان است، ماهیت غایی این شیب فضا. این میزوگوچی بود که به خطوط جهان رسید، به تاروپودهای جهان، و او کسی است که پیوسته آن‌ها را در فیلم‌هایش دنبال می‌کند. بدین ترتیب، او به فرم کوچک گستره‌ای بی‌نظیر می‌دهد.

این آن خطی نیست که واحد را به یک کل تبدیل می‌کند، بلکه خطی است که عناصر ناهمگن را با وجود حفظ ناهمگنی‌شان به هم وصل یا مرتبط می‌کند.

خط جهان اتاق پستی را به خیابان متصل می‌کند، خیابان را به دریاچه، کوهستان و جنگل؛ مرد و زن و کیهان را به هم وصل می‌کند؛ امیال، رنج‌ها، خطاها، محاکمات، موقعیت‌ها و آرامش‌ها را به هم وصل می‌کند؛ لحظات درون‌گستری را به هم وصل می‌کند، هم‌چنان‌که نقاط بسیاری را به هم وصل می‌کند که این درون‌گستری از خلالشان می‌گذرد؛ زندگان و مردگان را به هم وصل می‌کند، هم‌چون خط شنیداری و دیداری جهان که امپراطور پیر را به ملکه‌ی مقتول در یانگ کویی فی وصل می‌کند، هم‌چون خط سفالگر جهان در اوگتسو مونوگاتاری، که از میان پری‌های اغواگر می‌گذرد تا بار دیگر به وصال زن مرده‌اش برسد، زنی که غیابش به درون‌گستری ناب حضور تبدیل شده است؛ قهرمان تمامی اتاق‌های خانه را می‌کاود، از آن‌ها بیرون می‌آید، و به سرسرا باز می‌گردد، جایی که اشباح، در این حدفاصل، نمایان شده‌اند. هر یک از ما خط جهان خاص خودش را دارد تا کشف کند، اما تنها با دنبال کردن آن می‌توان کشفش کرد، با دنبال کردن پیچش قلم (stroke) چین‌خورده‌ی آن. خطوط جهان هم واجد یک فیزیک — که نقطه‌ی اوج آن در پلان-سکانس و نمای متحرک است — و هم یک متافیزیک است، و مضامین میز و گوی آن‌ها را بر می‌سازد. اما اینجاست که ما با بدترین مانع مواجه می‌شویم: درست در نقطه‌ای که متافیزیک با جامعه‌شناسی مواجه می‌شود. این مواجهه نظری نیست: در خانه‌ی مدل ژاپنی رخ می‌دهد، جایی که اتاق‌های پستی تابع نظام سلسله‌مراتبی اتاق جلویی هستند، در فضای ژاپنی جایی که پیوند قطعات باید براساس اقتضائات نظام سلسله‌مراتبی تعیین یابد. از این لحاظ، ایده‌ی جامعه‌شناختی میز و گوی هم ساده است و هم بی‌نهایت نیرومند: برای او هیچ خط جهانی وجود ندارد که از میان زنان نگذرد، یا حتی از آن‌ها ناشی نشود؛ و با این همه نظام اجتماعی زنان را به یک وضعیت سرکوب فرو می‌کاهد، و غالباً به روسپی‌گری آشکار یا پنهان. خطوط عالم زنانه‌اند، اما وضعیت اجتماعی فاحشه‌ساز است. زنانی که در معرض تهدید نظام اجتماعی‌اند، چگونه می‌توانند زنده بمانند، تداوم یابند یا حتی خودشان را از آن خلاص کنند؟ در داستان آخرین گل داوودی، درواقع این زن است که مرد را به سمت یک خط جهان می‌کشاند، و بازیگر ناشی را به یک استاد برجسته تبدیل می‌کند. اما او می‌داند که خود موفقیت باعث فرو ریختن خط خواهد شد، و به زن چیزی جز تنهایی مرگ ارمغان نمی‌دهد. در داستان‌های از چیکاماتسو، زوج که از عشقشان ناآگاه‌اند، تنها زمانی آن را کشف می‌کنند که باید هر دوشان بگریزند، در واقع خط جهان آن‌ها از پیش چیزی نیست مگر خط

فرارشان، گریزی محکوم به شکست. چقدر باشکوه‌اند این تصاویر، آن‌جا که ما در لحظه‌ی زایش یک خط حاضریم و هر لحظه نگرانِ خاتمه‌یافتن سبانه‌ی آن‌ایم. در زندگی / اوهارو اوضاع به مراتب بدتر است، فیلمی که در آن خط جهان که از مادر به فرزند حرکت می‌کند برای همیشه توسط نگهبانانی متوقف می‌شود که زن بدبخت را چندین بار از شاهزاده‌ی جوانی جدا می‌کنند که او به دنیایش آورده است. و اگر فیلم‌های «گیشایی» میزوگوچی پیوسته خطوط جهان را ظاهر می‌کنند، این (حتی به خاطر غیبت، که همچنان شیوه‌ای از حضور آن‌هاست، هم نیست، بلکه به خاطر مسدودشدن در سرچشمه است که تنها به خطوط اجازه می‌دهد در یأس قدیمی یا سنگدلیِ مدرن یک فاحشه به عنوان آخرین مأمن زنده بمانند. بنابراین میزوگوچی به نوعی مرز نهایی کنش-تصویر دست می‌یابد: هنگامی که جهانی از مسکنت و مصیبت همه‌ی خطوط جهان را از بین می‌برد و اجازه می‌دهد واقعیتی سرازیر شود که دیگر چیزی نیست مگر واقعیتی منقطع و آشفته. کوروساوا، به نوبه‌ی خودش، به مرز نهایی جنبه‌ی دیگری از کنش-تصویر دست می‌یابد: هنگامی که جهان مصیبت به چنان حدی دست می‌یابد که باعث می‌شود حلقه‌ی بزرگ شکاف بردارد، موجب آشکارشدن واقعیتی کائوس گونه می‌شود که دیگر چیزی نیست مگر واقعیتی متفرق و پراکنده (دودسکادن، با حلبی آبادش که یگانه مایه‌ی وحدتش حرکت جنبی آدم مخبطی است که هنگام عبور از آن‌جا خود را واگنی برقی (تراموا) می‌انگارد).

فصل دوازدهم

بحران کنش-تصویر

۱. «وضع سوم» پرس و نسبت‌های ذهنی

پرس پس از تمایزگذاری میان تأثر و کنش، که او آن‌ها را وضع نخست و وضع دوم می‌خواند، به نوع سوم از تصویر نیز اشاره می‌کند: تصویر «ذهنی»^۱ یا وضع سوم. نکته‌ی وضع سوم حالتی بود که به حالتی ثانوی از خلال وساطت حالت یا حالات دیگر اشاره می‌کرد. این لحظه یا دم سوم در دلالت، قانون یا نسبت نمود می‌یافت. شاید به نظر برسد این لحظه‌ی سوم از پیش در بطن کنش حضور داشته، اما این گونه نیست. یک کنش، یا به عبارتی یک جدال یا زوجی از نیروها، تابع قوانینی است که آن را ممکن می‌سازد، اما هرگز قانون آن کنش نیست که موجب عمل کردن آن می‌شود. یک کنش قطعاً واجد نوعی دلالت است، اما این آن چیزی نیست که هدف آن را برمی‌سازد؛ هدف و وسایل شامل دلالت نمی‌شوند. یک کنش دو حالت را به هم نسبت می‌دهد، اما این نسبت مکانی-زمانی (برای مثال، تقابل) را نباید با نوعی نسبت منطقی اشتباه گرفت. از یک سو، به زعم پرس، ورای وضع سوم هیچ چیز وجود ندارد؛ ورای آن، همه چیز قابل تقلیل به ترکیب‌های میان ۱، ۲ و ۳ است. از سوی دیگر، وضع سوم، که به تنهایی سه است، به خود اجازه نمی‌دهد به ثنویت‌ها تقلیل یابد: برای مثال، اگر A، B را به C «بخشد»، این بدان معنا نیست که گویی A،

B را دور می‌اندازد (جفت اول) و C و B را برمی‌گزینند (جفت دوم): اگر میان A و B «مبادله‌ای» صورت می‌گیرد. این طور نیست که گویی A و B، به ترتیب، a و b را از دست داده، و به ترتیب صاحب b و a شده‌اند. بنابراین وضع سوم موجب کنش‌ها نمی‌شود، بلکه «احکامی» را موجب می‌شود که ضرورتاً شامل عنصر نمادین یک قانون است (بخشیدن، مبادله کردن): نه موجب ادراک، که موجب تفسیرهایی می‌شود که به عنصر حواس مربوط است؛ نه موجب تأثرات، که موجب احساس‌های عقلی درباره‌ی نسبت‌ها می‌شود. مثل احساساتی که با کاربرد حروف ربط منطقی «چون که»، «گرچه»، «به نحوی که»، «بنابراین»، «حال این که» و غیره همراه‌اند.

وضع سوم احتمالاً کارآمدترین بازنمایی‌اش را در نسبت می‌یابد، چراکه نسبت همواره سومین است، و ضرورتاً بیرون از طرفین نسبت جای می‌گیرد. سنت فلسفی دو نوع نسبت را از هم متمایز می‌کند، نسبت‌های طبیعی و انتزاعی—دلالت به نوع اول تعلق دارد و قانون یا حس به نوع دوم. در نوع اول، آدمی به‌طور طبیعی و به‌سادگی از یک تصویر به تصویر دیگر گذر می‌کند؛ برای مثال از یک پرتره به مدلش، سپس به وضع و حالی که پرتره در آن اجرا شده، سپس به مکانی که مدل هم‌اینک در آن جا قرار دارد، و غیره. بنابراین نوعی توالی یا زنجیره‌ی معمولی تصاویر شکل می‌گیرد. لیکن این زنجیره نامحدود نیست، چراکه تحقق نسبت‌های طبیعی با سرعت تمام به انتها می‌رسد. نوع دوم نسبت‌ها، نسبت انتزاعی، برعکس نوعی وضعیت را تعیین می‌کند که از خلال آن می‌شود دو تصویر را مقایسه کرد که به شکل طبیعی در ذهن یکی نمی‌شوند (برای مثال دو شکل هندسی بسیار متفاوت را در نظر بگیرید که مع الوصف هر دو از زمره‌ی مخروطات‌اند). اینجا با ساختن یک کل و نه تکوین یک سری یا دنباله مواجهیم.^(۲)

پرس بر نکته‌ی زیر تأکید می‌گذارد: اگر وضع نخست به تنهایی «یک» است، وضع دوم «دو» است و وضع سوم «سه»، این ضرورتاً به این معناست که در «دو»، حالت نخست باید وضع نخست را به شیوه‌ی خاص خویش جمع‌بندی کند، درحالی که حالت دوم وضع دوم را تصدیق می‌کند. و در سه، یک نماینده‌ی وضع نخست، یکی از وضع دوم، و سومینی که وضع سوم را تصدیق می‌کند حضور خواهند داشت. بنابراین صرفاً ۱، ۲، ۳ وجود ندارد، بلکه ۱، ۲ در ۲، و ۱، ۲، ۳ در ۳ وجود دارد. اینجا می‌توان نوعی دیالکتیک

دید؛ اما جای تردید است که این دیالکتیک شامل همه‌ی این حرکات‌ها بشود. در عوض می‌توان گفت که این نوعی تفسیر از این دیالکتیک است — تفسیری بسیار ناکارآمد.

تأثر-تصویر بی‌شک شامل چیزی ذهنی است (نوعی آگاهی ناب). و کنش-تصویر نیز در پایان کنش متضمن امری ذهنی است (برداشت)، در انتخاب وسایل (داوری)، در مجموعه‌ی استلزامات (استدلال). و البته «پیکره‌ها» جنبه‌ی ذهنی را وارد تصویر می‌کنند. اما این امر کاملاً متفاوت است با ذهنی کردن ابژه‌ی مناسب یک تصویر، یک تصویر آشکار و مشخص، با پیکره‌های خاص خودش. آیا این کار معادل این گفته نیست که این تصویر باید برای ما اندیشه‌ی یک شخص را بازنمایی کند، یا حتی یک اندیشه‌ی ناب و یک اندیشنده‌ی ناب؟ قطعاً پاسخ منفی است، گرچه کوشش‌هایی در این راستا انجام شده است. از یک سو تصویر واقعاً زیادی انتزاعی یا مضحک خواهد شد. و از سوی دیگر تأثر-تصویر، کنش-تصویر، پیشاپیش شامل اندیشه به‌اندازه‌ی کافی بوده است (برای مثال، فرایند استدلال در تصویر در فیلم‌های لوییج). هنگامی که از تصویر ذهنی صحبت می‌کنیم، منظورمان چیز دیگری است: منظورمان تصویری است که به‌عنوان ابژه‌های اندیشه، ابژه‌هایی را برمی‌گزیند که هستی خاص خودشان را بیرون از اندیشه دارند، درست همان‌طور که ابژه‌های ادراک هستی خاص خودشان را بیرون از ادراک دارا هستند. این تصویری است که به‌عنوان ابژه‌اش، نسبت‌ها، احکام نمادین و احساسات عقلی را برمی‌گزیند. این تصویر می‌تواند، اما نه ضرورتاً، دشوارتر از تصاویر دیگر باشد. این تصویر اما ضرورتاً واجد ارتباطی جدید و مستقیم با اندیشه خواهد بود، ارتباطی که از ارتباط دیگر تصاویر متمایز است.

همه‌ی این بحث‌ها چه ربطی به سینما دارد؟ هنگامی که گذار می‌گوید ۱، ۲، ۳... صرفاً مسئله‌اش افزودن تصاویر به یکدیگر نیست، بلکه مسئله‌اش طبقه‌بندی کردن انواع تصاویر و گشتن در این انواع است. مثال کم‌دی بورلسک را در نظر بگیرید. اگر چاپلین و کیتن را کنار بگذاریم، که دو فرم بنیادین ادراک بورلسک را به کمال رساندند، می‌توانیم بگوییم: نوع ۱ لنگدون است، نوع ۲ لورل و هاردی و نوع ۳ برادران مارکس لنگدون در واقع تأثر-تصویر است در وضعیتی ناب‌تر از آن چیزی که در هر ماده یا محیط دیگر تحقق می‌یابد، به‌نحوی که در او یک خواب مقاومت‌ناپذیر را می‌دمد. اما در لورل و هاردی کنش-تصویر وجود دارد، جدالی همیشگی با ماده، محیط، زنان، آدم‌های دیگر

و با یکدیگر. آن‌ها با نقض تمامی همزمانی موجود در فضا و جایگزین کردن آن با نوعی توالی در زمان، ضربه‌ای برای یکی‌شان و ضربه‌ای برای دیگری، قادر بودند این جدال را تجزیه کنند، به نحوی که این جدال تا بی‌نهایت خود را تکثیر و منتشر کرد، و تأثیرات آن با انباشته شدن روی هم به جای تضعیف شدن توسط خستگی، تشدید شد. لورل در این زوج همانند ۱ است، نماینده‌ی وجه عاطفی زوج، کسی که دیوانه می‌شود و فاجعه‌ی عملی را موجب می‌شود. اما او بهره‌مند از نیروی الهامی است که او را قادر می‌سازد با موفقیت از میان دام‌های انسانی ماده و محیط عبور کند؛ درحالی که هاردی ۲. یا همان مرد کنش است که فاقد منابع شهودی است، و بسیار تحت سلطه و نفوذ ماده‌ی خام است و همین باعث می‌شود به دام کنش‌هایی فروغلتد که او مسئولیت آن را برعهده گرفته است و درگیر همه‌ی فجایعی شود که لورل از آن خلاصی یافته بدون آن که خودش را درگیر آن کند. و سرانجام این که برادران مارکس نوع سوم تصویرند. سه برادر به نحوی توزیع می‌شوند که هارپو و چیکو غالباً با همدیگر یک گروه را تشکیل می‌دهند. گروچو شخصاً ظاهر می‌شود تا وارد نوعی پیوند و اتحاد با دو نفر دیگر شود. هارپو که در این گروه تجزیه‌ناپذیر ۳ نفره گرفتار می‌شود، نماینده‌ی همان ۱ است: عواطف ملکوتی، اما درعین حال برخوردار از تکانه‌های دوزخی پرخوری، شهوت، ویرانگری و آزمندی. چیکو همان ۲ است: او کسی است که اقدام به کنش می‌کند، با محیط جدال می‌کند، و از ترفند تلاش و مقاومت بهره می‌جوید. هارپو در بارانی بزرگ و بلندش انواع و اقسام اشیاء را پنهان می‌کند، خرت‌وپرت‌هایی که برای هر نوع کنشی استفاده می‌شوند؛ اما خود او از این اشیاء به نحوی فتیشیستی و عاطفی استفاده می‌کند و این چیکو است که از اشیاء برای کنش سامان یافته بهره می‌برد. سرانجام این که گروچو همان ۳ است، مرد تفاسیر، مرد احکام نمادین و نسبت‌های انتزاعی. با وجود این، هریک از این سه نفر به یک اندازه به وضع سومی تعلق دارد که آن را با یکدیگر می‌سازند. رابطه‌ی چیکو و هارپو به نحوی است که چیکو برای هارپو یک کلمه پرتاب می‌کند، و هارپو باید شیء متناظر و مشابه آن را فراهم کند، آن هم در مجموعه‌ای که پیوسته خاصیت خود را از دست می‌دهد (برای مثال دنباله‌ی نور - ماهی - بدن - فلاسک - ریزش آب در بیسکویت‌های حیوانی^۱). برعکس، هارپو برای چیکو معمایی زبانی متکی بر ژست‌ها و ادا و اطوارهایش طرح می‌کند، در زنجیره‌ای از تقلیدها که چیکو

۱. بازی زبانی با واژه‌های انگلیسی flash-fish-flesh-flask-flush ... م.

دائماً باید حدس بزند تا بتواند گزاره‌ای را از آن‌ها استخراج کند. اما گروچو هنر تفسیر را به اوجش می‌رساند، چرا که او استاد استدلال است، استاد براهین و قیاس‌ها که بیان نابش را در مهمل‌گویی می‌یابد: «یا این مرد مرده یا این که ساعت من از کار افتاده» (این را زمانی می‌گوید که دارد نبض هارپو را در فیلم یک روز در مسابقات اسبدوانی می‌گیرد). در همه‌ی این احساس‌ها، عظمت برادران مارکس وارد کردن تصویر ذهنی به کمدی بورلسک است.

رسالت هیچکاک هم وارد کردن تصویر ذهنی به سینما بود، پروژه‌ای که به تکمیل سینما انجامید، به کمال تمامی تصاویر دیگر. همان‌طور که رومر و شابرول درباره‌ی حرف م را به نشانه‌ی مرگ بگیر می‌گویند، «کل هدف فیلم عرضه کردن نوعی استدلال است، و با این همه توجه هرگز منحرف نمی‌شود».^(۳) و این صرفاً در پایان حاصل نمی‌شود، بلکه از همان آغاز شروع می‌شود: وحشت صحنه با آن فلاش‌بک دروغین مشهورش با نوعی تفسیر آغاز می‌شود، که به عنوان نوعی خاطره‌ی رخدادهای اخیر یا حتی نوعی ادراک عرضه می‌شود. در هیچکاک، کنش‌ها، تأثرها، ادراک‌ها، همه چیز تفسیر است، از همان ابتدای فیلم تا پایان آن.^(۴) طناب از یک نمای واحد تشکیل شده است، تا آنجا که تصاویر تنها راه‌های پریپیچ و خم یک فرایند استدلالی واحدند. دلیل این امر نیز بسیار ساده است: در فیلم‌های هیچکاک یک کنش به محض آن که ارائه می‌شود (در حال، آینده یا گذشته) به معنای واقعی کلمه توسط مجموعه‌ای از نسبت‌ها احاطه می‌شود، مجموعه‌ای که سوژه، ماهیت، هدف و غیره آن کنش را تغییر می‌دهند. آنچه مهم است این نیست که چه کسی کنش را انجام داد — چیزی که هیچکاک از روی تحقیر ژانر معمایی می‌نامد — و همچنین خود کنش هم نیست، بلکه مجموعه‌ای از نسبت‌هاست که کنش و کسی که آن را مرتکب شده در آن گرفتار شده‌اند. این منبع احساس خیلی خاص قاب است. هیچکاک طرح‌هایی را برای قاب‌بندی، تعیین دقیق حدود مرز قاب، حذف ظاهری فضای خارج از قاب، همه و همه، ارائه داده است، آن هم نه با ارجاع به تئاتر یا نقاشی، بلکه با ارجاع دائم به فرشینه‌بافی یا همان بافندگی. قاب شبیه تیرک‌هایی است که چله‌ی ریسمان را نگه می‌دارد، در حالی که کنش صرفاً ماسوره‌ی متحرکی را برمی‌سازد که از بالا و پایین می‌گذرد. بنابراین می‌توانیم دریابیم که هیچکاک معمولاً با نماهای کوتاه کار می‌کند، نماهایش به زیادی قاب‌هایش هستند، هر نما نمایانگر یک نسبت یا یک نوسان نسبت. اما به لحاظ نظری، تک‌نمای فیلم طناب استثنائی بر این قاعده نیست؛ یعنی با پلان-سکانس در کارهای درایر

و ولز کاملاً متفاوت است. پلان-سکانس‌هایی که به دو شیوه قاب را تابعی از یک کل می‌کنند، درحالی‌که تک‌نمای هیچکاک کل (نسبت‌ها) را تابع قاب می‌کند، نسبت‌هایی که آماده‌ی گشودن این قاب از طول می‌شوند. مشروط به این‌که قاب از عرض بسته باقی بماند، همان‌طور که در فرایند بافندگی نوعی فرشینه‌ی بی‌نهایت طولانی را می‌سازند. در هر رخداد، نکته‌ی مهم این است که کنش، و همچنین ادراک و تأثر، در نوعی بافته^۱ یا نسبت قاب‌بندی شوند. این زنجیره‌ی نسبت‌هاست که تصویر ذهنی را برمی‌سازد، در تقابل با تاروپود کنش‌ها، ادراک‌ها و تأثرها.

بنابراین هیچکاک از فیلم کارآگاهی یا جاسوسی یک کنش فوق‌العاده چشمگیر از نوع «کشتن» یا «دزدیدن» را وام خواهد گرفت. همان‌گونه که این کنش مشتمل بر مجموعه‌ای از نسبت‌هاست که شخصیت‌ها از آن اطلاعی ندارند (اما تماشاگرها از آن مطلع‌اند، یا پیش از شخصیت به آن پی می‌برند)، درعین‌حال تنها مشخص می‌شود که جدالی است که بر همه‌ی کنش‌ها حاکم است: کنش درواقع چیز دیگری است، چراکه نسبت وضع سومی را برمی‌سازد که آن را به حالت تصویر ذهنی ارتقا می‌دهد. بنابراین کفایت نمی‌کند که الگوی هیچکاک‌سی را این‌گونه تعریف کنیم که یک مرد بی‌گناه به‌خاطر جنایتی متهم می‌شود که او مرتکب نشده است؛ این صرفاً نوعی خطای «زوج‌سازی» خواهد بود، نوعی شناسایی غلط وضع «دوم»، آنچه ما نمایه‌ی دوپهلویی نامیدیم. برعکس، رومر و شابرول چارچوب کلی هیچکاک‌سی را کاملاً تجزیه و تحلیل کرده‌اند: جنایتکار همیشه جنایتش را به‌خاطر شخصی دیگر انجام می‌دهد؛ جنایتکار حقیقی جنایتش را به‌خاطر مرد بی‌گناهی مرتکب شده، که چه دوست داشته باشیم چه نه، دیگر بی‌گناه نیست. خلاصه این‌که جنایت از عملیاتی که جنایتکار جنایتش را به‌کمک آن «مبادله» می‌کند تفکیک‌ناپذیر است، مثل آنچه در بیگانگان، در قطار می‌بینیم، یا حتی جنایتش را به فرد بی‌گناه «تحویل» داده است، مثل نمونه‌ی فیلم اعتراف می‌کنم. در هیچکاک فرد مرتکب جنایت نمی‌شود، بلکه آن را تحویل می‌دهد، آن را می‌بخشد یا مبادله‌اش می‌کند. به‌نظر ما این قدرتمندترین نکته در کتاب رومر و شابرول است. نسبت (مبادله، هدیه، بخشیدن...) صرفاً کنش را احاطه نمی‌کند، بلکه پیشاپیش در همه‌ی اجزای آن رخنه می‌کند و آن را به یک حکم ضرورتاً نمادین دگرگون می‌کند. صرفاً عمل کردن و کنش وجود ندارد، آدمکش و قربانی، همواره یک امر سوم وجود

دارد و نه یک امر سوم تصادفی یا ظاهری، یعنی مثل یک بی گناه مظنون، بلکه یک امر سوم بنیادین که توسط خود نسبت شکل می گیرد، نسبت آدمکش، نسبت قربانی یا نسبت کنش با امر سوم ظاهری. این سه گانه سازی دائمی در عین حال بر اثره‌ها، ادراک‌ها و تأثیرها مسلط می شود. هر تصویری در قابش، توسط قابش، باید یک نسبت ذهنی را نمایش دهد. شخصیت‌ها می توانند عمل کنند، ادراک کنند، تجربه کنند، اما نمی توانند گواهی بر نسبت‌هایی باشند که آن‌ها را تعیین می کند. این‌ها صرفاً حرکات‌های دوربین‌اند و حرکات‌های آن‌ها به سمت دوربین. از همین جنس است تقابل میان هیچکاک و آکتورز استودیو، نیاز او به این که بازیگر به ساده‌ترین و حتی خنثی‌ترین شکل ممکن بازی کند، باعث می شود دوربین به آنچه باقی می ماند توجه کند. این باقیمانده همان نسبت ذهنی یا اساسی است. این دوربین است و نه یک دیالوگ، که توضیح می دهد چرا قهرمان پنجره‌ی عقبی پایش شکسته است (عکس‌های مسابقات اتوموبیل رانی در اتاقش، دوربین شکسته). این دوربین در خرابکاری است که این معنا را تولید می کند که زن، مرد و چاقو صرفاً بخشی از یک توالی زوج‌ها نیستند، بلکه بخشی از یک نسبت حقیقی‌اند (وضع سوم) که موجب می شود زن جنایتش را تحویل مرد دهد.^(۵) در هیچکاک هرگز جدال یا دوگانگی وجود ندارد: حتی در سایه‌ی یک شک، دو چارلی، یعنی دایی و خواهرزاده، آدمکش و دختر، هر دو مجذوب حالت مشترکی از جهان‌اند که برای یکی توجیه‌کننده‌ی جنایت‌هایش است و برای دیگری نمی‌تواند در خلق و تولید چنین جنایتکاری توجیه شود.^(۶) در تاریخ سینما هیچکاک همچون کارگردانی نمود می‌یابد که تلقی‌اش از ساخت یک فیلم به عنوان تابعی از دو حد - یعنی کارگردان و فیلمی که باید ساخته شود - نیست، بلکه از نظر او فیلم تابع سه حد است: کارگردان، فیلم و مردمی که باید به دیدن فیلم بروند، یا مردمی که واکنش‌هایشان باید بخشی تکمیل‌کننده از فیلم را شکل بخشد (این مفهوم صریح و آشکار تعلیق است، چرا که تماشاگر نخستین کسی است که از نسبت‌ها «مطلع می شود».)^(۷)

مفسران بسیار بزرگی درباره‌ی هیچکاک نوشته‌اند (هیچ کارگردانی به اندازه‌ی او موضوع تفسیر نبوده است) و نیازی نیست تا میان کسانی که او را متفکری عمیق داشته‌اند و آن‌هایی که او را صرفاً یک سرگرمی‌ساز بزرگ خوانده‌اند یکی را انتخاب کنیم. لیکن نیازی هم نیست از هیچکاک یک متافیزیک‌دان کاتولیک یا افلاطونی بسازیم، آن‌گونه که رومر و شابرول کرده‌اند، یا همچون

ژان دوشه او را یک روانشناس اعماق به حساب آوریم. هیچکاک برداشت بسیار عمیقی از نسبت‌های عملی و نظری دارد. نه تنها لوئیس کرول، بلکه کل اندیشه‌ی انگلیسی نشان داده است که نظریه‌ی نسبت‌ها عنصر کلیدی منطق است و می‌تواند هم عمیق‌ترین و هم سرگرم‌کننده‌ترین عنصر باشد. اگر مضامین مسیحی در فیلم‌های هیچکاک وجود دارد، که با گناه اولیه شروع می‌شود، بدین خاطر است که این مضامین از همان آغاز مسئله‌ی نسبت را مطرح کرده‌اند، همان‌طور که منطق‌دانان انگلیسی به‌نیکی بر آن واقف بودند. هیچکاک به‌نوبه‌ی خویش از نسبت‌ها آغاز می‌کند، از همان تصویر ذهنی، یا آنچه خود او فرض مسلم می‌نامید. از این فرض مسلم بنیادی است که فیلم به‌رغم نامحتمل بودن طرح (پیرنگ) و کنش با یک ضرورت مطلق یا ریاضیاتی بسط و پرورش می‌یابد. حال اگر یک نفر از نسبت‌ها آغاز کند، به‌یمن نفس وجوه بیرونی آن‌ها چه رخ خواهد داد؟ ممکن است نسبت ناپدید شود و ناگهان محو گردد، بدون این که شخصیت‌ها تغییر کنند، گو این که آن‌ها را در خلأ رها می‌کند؛ کمدی آقا و خانم اسمیت به مجموعه آثار هیچکاک تعلق دارد، دقیقاً به این خاطر که زوج فیلم ناگهان درمی‌یابند که ازدواجشان قانونی نبوده است و آن‌ها هیچ‌وقت زن و شوهر نبوده‌اند. برعکس، ممکن است این گونه باشد که نسبت، براساس شرایط موجود و سوم‌های ظاهری که ایجاد شده‌اند تا به آن پیوندند و آن را در جهتی تازه منحرف یا تقسیم کنند، خود را تکثیر و منتشر می‌کند (دردسره‌ری). سرانجام این که ممکن است این گونه باشد که نسبت خودش را از میان نوسانات عبور می‌دهد، بسته به متغیرهایی که آن را محقق می‌کنند و تغییراتی که در یک یا چند شخصیت روی می‌دهند. در این معنا شخصیت‌های هیچکاک به‌هیچ‌وجه روشنفکر نیستند، اما احساساتی دارند که می‌توان آن را احساسات روشنفکرانه خواند، تا تأثرات، احساساتی که در آن شخصیت‌ها براساس نوعی بازی متنوع حروف ربط تجربه شده الگوبرداری می‌شوند؛ حروف ربطی همچون چون که... اگرچه... چرا که... اگر... حتی اگر... (مأمور مخفی، بدنام، سوءظن). در همه‌ی این موارد، نسبت است که نوعی بی‌ثباتی بنیادین میان شخصیت‌ها، نقش‌ها، کنش‌ها، و دکور ایجاد می‌کند. الگوی این بی‌ثباتی همان الگوی گناهکار و بی‌گناه است. اما، درعین حال، حیات مستقل این نسبت آن را به نوعی توازن و تعادل سوق می‌دهد، به‌رغم این که این حیات ممکن است ویران شده، یأس‌آلود یا حتی هیولاش باشد. توازن گناهکار-بی‌گناه، بازگرداندن نقش هر کس به خودش،

هر کس را به سزای عملش رساندن، به دست خواهد آمد، اما به بهای حد و مرزی که هیچ بعید نیست کل را بفرساید یا حتی محو سازد^(۸)؛ همچون چهره‌ی سرد و بی تفاوت همسری که در مرد عوضی دیوانه شده است. از این جنبه هیچکاک کارگردانی تراژیک است. در فیلم‌های او، چنان‌که همیشه در سینما می‌بینیم، نما دو چهره دارد، یک چهره معطوف به شخصیت‌ها، اشیاء و کنش‌های در حرکت است، چهره‌ی دیگر معطوف به نوعی کل که هنگامی که فیلم جلو می‌رود به تدریج تغییر می‌کند. اما در هیچکاک آن کلی که تغییر می‌کند همان تکامل نسبت‌هاست، کلی که از بی‌توازی و بی‌تعادلی که نسبت‌ها میان شخصیت‌ها برقرار می‌کنند حرکت می‌کند و به توازن و تعادل هولناکی می‌رسد که نسبت‌ها در خودشان به دست می‌آورند.

هیچکاک تصویر ذهنی را وارد سینما کرد. یعنی این که او خود نسبت را به اثره‌ی یک تصویر تبدیل کرد، تصویری که صرفاً به ادراک-تصویرها، کنش-تصویرها و تأثر-تصویرها اضافه نمی‌شود، بلکه آن‌ها را قاب می‌گیرد و تغییر می‌دهد. با هیچکاک نوع جدیدی از «پیکره‌ها» ظاهر شد که پیکره‌های افکار بود. در واقع خود تصویر ذهنی به نشانه‌های خاصی نیاز داشت که شبیه به نشانه‌های کنش-تصویر نبودند. غالباً به این نکته اشاره شده که کارآگاه در فیلم‌های هیچکاک فقط نقشی ثانوی و فرعی دارد (مگر هنگامی که او کاملاً وارد نسبت می‌شود، مثل حق‌السکوت)، و این که نمایه‌ها اهمیت ناچیزی دارند. از سوی دیگر، هیچکاک خالق گناهان آغازین است، بر حسب دو نوع نسبت، یعنی نسبت انتزاعی و طبیعی. بنابر نسبت طبیعی، یک عنصر^۱ به عنصر دیگر در زنجیره‌ای مرسوم و مألوف مرتبط می‌شود، به نحوی که می‌تواند توسط عناصر دیگر «تفسیر» شود؛ این عناصر را می‌توان نشان‌ها^۲ نامید؛ اما در عین حال ممکن است که یکی از این عناصر به بیرون از شبکه جهش کند و ناگهان در وضعیت‌هایی نمود یابد که آن را از زنجیره بیرون کشد یا آن را در تضاد با آن قرار دهد؛ می‌توان این جمله را نشانگذار^۳ نامید. بنابراین بسیار مهم است که این عناصر باید کاملاً معمولی باشند، به نحوی که یکی از آن‌ها، قبل از هر چیز، می‌تواند خودش را از زنجیره جدا کند؛ همان‌طور که هیچکاک می‌گوید،

1. term

2. marks

۲. demark: در سیاق تماس‌های تلفنی، demark یا صورت متداول ترش demarcation point به محلی بیرون خانه یا اداره می‌گویند که خط تلفن یک کمپانی وارد ساختمان می‌شود. دلوز در این جا به نشان‌های خلاف‌آمد نظر دارد؛ نشانی که چیزی مازاد یا افزون بر نشان‌های نظیر یا هم‌ارز خود را نشان می‌گذارد.

پرنندگان باید پرندگانی معمولی باشند. بعضی از نشانگذارهای فیلم‌های هیچکاک مشهورند، مثل آسیاب بادی در خبرنگار خارجی که پره‌هایش در جهت مخالف باد می‌چرخند، یا هواپیمای سم‌پاش در شمال از شمال غربی که هنگامی ظاهر می‌شود که هیچ محصولی برای سم‌پاشی وجود ندارد. همین‌طور لیوان شیر در سوءظن که به خاطر نورانیت و درخشش درونی آن موجب شک و تردید می‌شود، یا کلیدی که در حرف م را به نشانه‌ی مرگ بگیر به قفل در نمی‌خورد. گاهی اوقات نشانگذار به آرامی ساخته می‌شود، مثل فیلم حق‌السکوت، جایی که مرددیم آیا خریدار سیگار، به شکلی طبیعی و عادی، بخشی از زنجیره‌ی مشتری - انتخاب - تدارکات - روشن کردن است، یا این که حق‌السکوت گیر ارشد است که دارد از سیگار استفاده می‌کند تا زوج جوان را عصبانی کند. از سوی دیگر و در وهله‌ی دوم، بنابر نسبت انتزاعی، آنچه ما یک نماد می‌نامیم نوعی انتزاع نیست، بلکه شیئی انضمامی است که نوعی حامل نسبت‌های مختلف، یا حامل نوسانات یک نسبت واحد یا شخصیت با دیگران و با خودش است.^(۹) الگو در فیلم حلقه چنین نمادی است، یا دستبندهای پلیس در سی‌ونه پله یا حلقه‌ی ازدواج در پنجره‌ی عقبی. نشانگذارها و نمادها می‌توانند با هم تلاقی کنند، مخصوصاً در مثل فیلم بدنام: بطری چنین احساسی را در یکی از جاسوسا موجب می‌شود، آنجا که بطری را خارج از زنجیره‌ی طبیعی شراب - سردابه - شام می‌بیند؛ و کلید سردابه که قهرمان زن در دستان بسته و مشت‌شده‌اش نگه می‌دارد، حامل مجموعه‌ی نسبت‌های اوست با همسرش که زن کلید را از او دزدیده است، با محبوبه‌اش که می‌خواهد کلید را به او بدهد، با مأموریت‌اش که به موجب آن باید کشف کند در سردابه چه چیزی پنهان شده است. می‌بینیم که یک شیء - برای مثال یک کلید - می‌تواند در انطباق با تصاویری که شیء در آن حضور دارد، کارکردی به‌مثابه‌ی یک نماد (بدنام) یا یک نشانگذار (حرف م را به نشانه‌ی مرگ بگیر) داشته باشد. در پرنندگان، نخستین مرغ دریایی که به زن حمله می‌کند نوعی نشانگذار است، چرا که به نحوی خشن و قاطعانه مجموعه‌ی رایج و معمولی را ترک می‌کند که آن را به دیگرگونه‌هایش (پرنندگان دیگر)، انسان و طبیعت وصل می‌کند. اما هزاران پرنده، همه‌ی گونه‌های پرنده‌گانی که گردهم آمده‌اند، پرنده‌گانی که به هنگام آماده‌شدن، حمله یا لحظات استراحتشان می‌بینیم، همگی یک نماد هستند: این‌ها انتزاع یا استعاره نیستند، بلکه به معنای تحت‌اللفظی کلمه پرنده‌گانی واقعی‌اند که مع الوصف تصویر واژگونه‌ی روابط انسان با طبیعت و تصویر

طبیعی شده‌ی روابط میان خود انسان‌ها را عرضه می‌کنند. گرچه نشانگذارها و نمادها ممکن است به گونه‌ای ظاهری و سطحی نمایه‌های مبتنی بر شباهت باشند، اما کاملاً با آن‌ها متفاوتند و دو نشانه‌ی بزرگ تصویر ذهنی را می‌سازند. نشانگذارها همان برخوردها و تضادهای نسبت‌های طبیعی (زنجیره) هستند، و نمادها گره‌های نسبت‌های انتزاعی‌اند (مجموعه).

هیچکاک با ابداع تصویر ذهنی یا تصویر نسبت از آن استفاده می‌کند تا مجموعه‌ی کنش-تصاویر و همچنین مجموعه‌ی ادراک-تصاویر و تأثر-ادراک را ببندد. و این برداشت او از مفهوم قاب است. تصویر ذهنی نه تنها تصاویر دیگر را قاب می‌گیرد، بلکه با نفوذ در آن‌ها تغییرشان می‌دهد. به همین دلیل می‌توان گفت که هیچکاک کل سینما را با رساندن حرکت-تصویر به نقطه‌ی انتهایی (مرزش) محقق و تکمیل می‌کند. با این حال برخی از بهترین فیلم‌های هیچکاک بارقه‌ای از یک پرسش بنیادین را به ما عرضه می‌کند؛ سرگیجه تصویری صادقانه را به ما منتقل می‌کند، و قطعاً آنچه در قلب قهرمان زن سرگیجه‌آور می‌شود نسبت امر یکسان با امر یکسان است که از خلال تمامی نوسانات نسبت‌هایش با افراد دیگر می‌گذرد (زن مرده، شوهر، کارآگاه). اما نمی‌توانیم سرگیجه‌ی دیگر را که به مراتب معمولی‌تر است فراموش کنیم — سرگیجه‌ی کارآگاه که از بالا رفتن از پلکان برج ناقوس ناتوان است، قهرمانی که در حالتی غریب از تأمل و تماشا می‌زید که با کل فیلم مرتبط می‌شود و البته در جهان هیچکاک نادر است. در توطئه‌ی خانوادگی، حتی به شکلی طنزآمیز، کشف نسبت‌ها به نوعی کارکرد نهان‌بینانه مربوط می‌شود. به شیوه‌ای همچنان مستقیم‌تر، قهرمان پنجره‌ی عقبی به تصویر ذهنی دسترسی دارد، نه صرفاً به این خاطر که او عکاس است، بلکه به این خاطر که در وضعیتی از سکون به سر می‌برد. او به یک موقعیت کاملاً چشمی (optical) فروکاسته می‌شود. اگر یکی از ابداعات هیچکاک درگیر کردن تماشاگر در فیلم است، آیا خود شخصیت‌ها نباید بتوانند — به شیوه‌ای کمابیش آشکار — با تماشاگران همگون شوند؟ اما آن گاه ممکن است یک پیامد آن اجتناب‌ناپذیر به نظر آید: تصویر ذهنی کمتر قادر خواهد بود کنش-تصویر و تصاویر دیگر را به مرحله‌ی کمال برساند و بیش‌تر موفق به نوعی بازنگری ماهیت و جایگاهشان و همچنین کل حرکت-تصویر می‌شود، از خلال گسستن پیوندهای حسانی-حرکتی یک شخصیت خاص. با وجود این، بحرانی که هیچکاک خواسته بود از آن اجتناب ورزد، یعنی نوعی بحران تصویر سنتی سینما، گویا قرار بود پس از او،

و تا حدودی در نتیجه‌ی ابداع‌های او، رخ بدهد.

۲. ریشه‌ی بحران: نئورئالیسم ایتالیایی و موج نو فرانسوی

اما آیا یک بحران کنش-تصویر می‌تواند همچون چیزی جدید عرضه شود؟ آیا این وضعیت پایدار سینما نبود؟ ناب‌ترین فیلم‌های اکشن همواره ارزش‌هایی در ماجراهای خارج از کنش یا اکشن یا در فواصل میان کنش‌ها داشته‌اند. آن هم از خلال مجموعه‌ی کاملی از فراکنش‌ها و فروکنش‌هایی که بدون از شکل انداختن فیلم نمی‌توانند در مونتاز حذف شوند (و همین است منشأ قدرت سهمناک تهیه‌کنندگان). در همه‌ی دوره‌ها، بالقوگی‌های سینما، کنش طبیعی آن به ایجاد تغییر در محل‌های فیلمبرداری، باعث شده کارگردانان خواستار محدود کردن یا حتی مخفی ساختن وحدت کنش بشوند، خواستار باطل کردن کنش، درام، پیرنگ یا داستان، خواستار دامن زدن به قسمی جاه‌طلبی که پیش از سینما، ادبیات بدان دچار شده بود. از سوی دیگر، ساختار SAS خودش را در معرض سؤال می‌بیند: هیچ موقعیت جهانی‌سازی وجود نداشت که بتواند خود را در یک کنش قاطع متمرکز کند، بلکه کنش یا پیرنگ داستانی تنها می‌خواست جزئی باشد در یک مجموعه‌ی متفرق و پراکنده، در یک تمامیت گشوده. از این لحاظ ژان میتری حق داشت نشان دهد که دلوک، نویسنده‌ی فیلمنامه‌ی جشن اسپانیایی ژرمن دولاک، می‌خواست درام را درون نوعی «کثرت و انبوهه‌ی وقایع» غرق کند، وقایعی که هیچ کدامشان نه وقایع اصلی خواهد بود و نه فرعی، به نحوی که این درام با دنبال کردن خطی شکسته که از میان همه‌ی نقاط و همه‌ی خطوط کل جشن دنبال می‌شد، از نو ساخته می‌شد.^(۱۰) از سوی دیگر، بر ساختار ASA نقدی مشابه وارد شد. دقیقاً همان‌طور که هیچ تاریخ ماقبل و وجود نداشت، هیچ کنش از پیش شکل گرفته‌ای هم وجود نداشت که پیامدهای آن بر روی یک موقعیت قابل پیش‌بینی باشد، و سینما نمی‌توانست رخدادهایی را بازنویسی کند که از پیش رخ داده بودند، بلکه ضرورتاً خودش را معطوف به نیل به رخداد در مسیر رخ دادن می‌نمود، گاه با رد شدن از میان یک «فعلیت»، گاه با برانگیختن یا تولید آن. کومولی این نکته را به خوبی نشان داده است: هرچقدر که کار آماده‌سازی و مقدمه‌چینی در بسیاری از فیلمسازان گسترش یابد، سینما نمی‌تواند از «بی‌راهه‌ای که از راه مستقیم رد می‌شود» اجتناب کند. همواره لحظه‌ای وجود دارد که سینما به امر غیرقابل پیش‌بینی یا بداهه‌پردازی، و یا تقلیل‌ناپذیری یک «حال که تحت

زمان حال روایت می‌زید» برخورد می‌کند، و دوربین حتی نمی‌تواند کارش را شروع کند بی آن‌که بداهه‌پردازی خاص خود را، هم به عنوان موانع و هم به عنوان تمهیدهای ضروری، ایجاد کند. این دو مضمون، تمامیت گشوده و رخداد در مسیر رخ دادن، بخشی از برگسون‌گرایی عمیق و ریشه‌دار سینما به شکل عام است.

با این همه، بحرانی که کنش-تصویر را تکان داده متکی بر عوامل بسیاری است که جلوه‌ی کاملش را پس از جنگ یافت، عواملی که برخی‌شان اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و اخلاقی بود و سایر عوامل بیش‌تر درونی هنر، ادبیات، و به‌طور خاص سینما بود. می‌توان بدون هیچ ترتیب معینی به جنگ و تبعات آن، به فروپاشی «رؤیای امریکایی» در همه‌ی جنبه‌هایش، آگاهی جدید اقلیت‌ها، ظهور و تورم تصاویر هم در جهان خارجی و هم در اذهان مردم، تأثیر شیوه‌های جدید روایت که پیش‌تر در ادبیات تجربه شده بودند، بحران هالیوود و ژانرهای نخ‌نما شده‌اش و... اشاره کرد. قطعاً همچنان فیلم‌سازانی براساس الگوی SAS و ASA فیلم می‌سازند - موفق‌ترین فیلم‌های تجاری همواره از این الگو تبعیت کرده‌اند - اما روح سینما دیگر تابع این الگو نیست؛ روح سینما طالب اندیشه‌ی روبه‌رشد است، حتی اگر اندیشه با شکافتن نظام کنش‌ها، ادراکات و تأثیرهایی آغاز شود که سینما پیش‌تر از آن‌ها تغذیه می‌کرد. دیگر به‌سختی می‌توانیم باور کنیم که یک موقعیت جهانی می‌تواند موجب نوعی کنش شود که قادر به تغییر و اصلاح آن است؛ دیگر نمی‌توانیم باور کنیم که یک کنش یک موقعیت را وادار به افشای خویش می‌کند، حتی به شکل جزئی. «بهداشتی‌ترین» توهمات فرومی‌ریزند. نخستین چیزهایی که باید در همه‌جا رسوا و باطلشان کرد همان پیوندهای موقعیت-کنش، کنش-واکنش، تحریک-عکس‌العمل، و خلاصه پیوندهای حسانی-حرکتی است که مولد کنش-تصویر بودند. رئالیسم به‌رغم تمامی خشونتش - یا دقیق‌تر بگوئیم با تمامی خشونتش که همچنان حسانی-حرکتی است - نسبت به این حالت جدید چیزها که در آن تک‌نشان‌ها پراکنده و نمایه‌ها درهم و آشفته‌اند، بی‌خبر است. ما به نشانه‌های تازه‌ای نیاز داریم. نوعی تازه از تصاویر زاده می‌شود که می‌توان آن‌ها را در سینمای امریکای پس از جنگ دید، منتها بیرون از هالیوود. در وهله‌ی اول، تصویر دیگر نه به موقعیتی که جهانی‌ساز یا ترکیبی (سترساز) است، بلکه به موقعیتی پراکنده ارجاع می‌دهد. شخصیت‌ها چندلایه و چندگانه‌اند، با مداخله‌هایی کوچک یا مهم و اصلی می‌شوند یا به ثانوی

و فرعی بودن خویش برمی گردند. با این همه، با زنجیره‌ای از طرح‌ها یا نوعی توالی داستان‌های کوتاه مواجه نیستیم، چرا که آن‌ها همگی در همان واقعیتهای گرفتار می‌شوند که آن‌ها را متفرق می‌کند. رابرت آلتمن این جهت‌گیری را در یک عروسی و به خصوص در نشویل و امی کاود، با حاشیه‌های صوتی متکثر و پرده‌ی آنامورفیک^۱ که چندین صحنه‌پردازی همزمان را میسر می‌سازد. شهر و جمعیتش آن خصلت جمعی و یکدستی را که در فیلم‌های کینگ ویدور دارند از دست می‌دهند؛ شهر به شکل همزمان دیگر آن شهر بالا نیست، شهر عمودی، با آسمان‌خراش‌ها و نماهای روبه‌پایین، تا تبدیل به شهر خمیده و خوابیده شود، شهر به مثابه‌ی شهری افقی یا در قدوقواره‌ی انسان، جایی که هر کسی به دنبال کار خودش است، به دنبال نفع خودش.

در وهله‌ی دوم، خط یا رشته‌ی جهان که رخدادها را درون یکدیگر می‌گسترانید، یا موجب پیوند بخش‌های فضا می‌شود، شکسته شده است. بنابراین فرم کوچک ASA نسبت به فرم بزرگ SAS فروریخته است. پس حذف (ellipsis) دیگر نوعی شیوه‌ی قصه‌گویی نیست، شیوه‌ای که آدمی در آن از یک کنش به یک موقعیت نسبتاً آشکار شده حرکت می‌کند، بلکه به خود موقعیت تعلق دارد، و واقعیت همان قدر که پراکنده است شکاف‌دار هم است. پیوندها، اتصالات یا ارتباطات تماماً ضعیف‌اند. شانس تنها ریسمان و رشته‌ی راهنماست، مثل پنج‌گانه [۱۹۷۹] آلتمن. گاهی اوقات رخداد تأخیر دارد و در فواصل بی‌اتفاق گم می‌شود؛ گاه بسیار سریع آنجا حضور دارد، اما به آن کسی که رخداد برایش اتفاق افتاده است تعلق ندارد (حتی مرگ...). و میان این جنبه‌های رخداد ارتباطاتی نزدیک وجود دارد: پراکنده بودن، مستقیم بودن مسیر وقوع رخداد. کاساویتس با این سه جنبه در فیلم‌های کشتن یک مأمور چینی و بلوز آخر شب بازی می‌کند. می‌توان آن‌ها را رخدادهای سفید نامید، رخدادهایی که هرگز حقیقتاً مربوط به شخصی نیستند که یا آن‌ها را موجب شده یا دستخوش آن‌ها گردیده، حتی هنگامی که رخدادها گوشت و پوست شخص را درگیر می‌کنند: رخدادهایی که حاملش مردی است که به قول لومت باطناً مرده و عجله دارد تا خودش را از آن خلاص کند. در راننده‌ی تاکسی اسکورسیزی، راننده میان کشتن خویش و ارتکاب یک قتل سیاسی مردد است

۱. anamorphic lens؛ لنز دوربین فیلمبرداری که تصویر پرده‌ی عریض (wide screen) را در جهت افقی به قالب قاب استاندارد ۳۵ میلیمتری فشرده می‌کند و در آن جا می‌دهد. این نیز به صنعت سینما اجازه داد با همان وسایل و تجهیزات ۳۵ میلیمتری فیلم‌های ویدئاسکرین بسازد. واژه‌ی «آنامورفوسیس» در یونانی به معنای «تغییر شکل دادن به چیزی» است.

و با جایگزین کردن این طرح‌ها با یک سلاخی نهایی، خودش نیز حیرت‌زده می‌شود؛ گویی اجرای این طرح جدید بیش‌تر از اجرای آرزوی پیشین او را نگران نمی‌کند. فعلیت کنش-تصویر، بالقوگی تأثر-تصویر، می‌توانند جای خود را با یکدیگر عوض کنند و به‌سادگی تمام در ساحت بی‌تفاوتی فروغلتند.

در وهله‌ی سوم، کنش یا موقعیت حسانی-حرکتی جایش را به گردش، مسافرت و سفر بازگشت دائمی داده است. سفر در امریکا شروط مادی و فرمال نوعی نوسازی را یافته است. سفر به واسطه‌ی ضرورت بیرونی یا درونی رخ می‌دهد، به واسطه‌ی نیاز به گریز. اما هم‌اینک جنبه‌ی مبتکرانه‌ای را که قبلاً در سیر و سفر آلمانی داشت از دست داده است (حتی در فیلم‌های وندرس)، جنبه‌ای که علی‌رغم همه‌چیز در سفر بی‌حاصل و بی‌هدف بیت‌ها برقرار بود (ایزی رایدِر دنیس هاپر و پیتر فاندا). سفر اینک تبدیل به سفر درون‌شهری شده است، و از آن ساختار فعال و عاطفی که پشتوانه‌اش بود، هدایتش می‌کرد و سمت‌وسویی چه‌بسا مبهم بدان می‌بخشید جدا شده است. چگونه می‌شود یک رشته یا بافت عصبی یا یک ساختار حسانی-حرکتی میان راننده در راننده‌ی تاکسی و آنچه او در پیاده‌روها در آینده‌ی اتوموبیلش می‌بیند وجود داشته باشد؟ و در لومت، همه‌چیز در سفرهای دائمی و سفرهای بازگشت، در سطح زمین، در حرکات بی‌هدفی که شخصیت‌ها همچون برف‌پاک‌کن اتوموبیل رفتار می‌کنند رخ می‌دهد (بعد از ظهر سگی، سرپیکو). درواقع این واضح‌ترین جنبه‌ی سفر مدرن است. این سفر در هر فضای هرجوره‌ای رخ می‌دهد - انبارهای متروکه، محوطه‌ی بارگیری، بافت نامتمایز و تفکیک‌ناپذیر شهر - در تقابل با کنش که غالباً در فضا-زمان متمایز و تعین‌یافته‌ی رئالیسم قدیمی ظاهر می‌شود. همان‌گونه که کاساویتس می‌گوید، نه فقط با نوعی مسئله‌ی خشی کردن فضا بلکه با بی‌اثر شدن داستان، پیرنگ یا کنش روبه‌رو هستیم.^(۱۲)

در وهله‌ی چهارم از خودمان می‌پرسیم که چه چیز یک مجموعه [ensemble] را در این جهان بدون تمامیت یا پیوند نگه می‌دارد. پاسخ ساده است: مجموعه را کلیشه‌ها می‌سازند و نه چیزی دیگر. هیچ چیز مگر کلیشه‌ها، کلیشه‌ها در همه‌جا... مسئله را پیش‌تر دوس پاسوس مطرح کرده است، با تکنیک‌های نویسی که او در رمان آغاز کرد، پیش از آن که سینما خوابشان را هم دیده باشد: واقعیت شکاف‌دار و پراکنده، نامتمایز شدن توده‌ی شخصیت‌ها بر اثر مداخله‌های ضعیف، ظرفیت آن‌ها برای اصلی و مهم شدن و بازگشت به ثانوی و فرعی شدن، رخدادهایی که بر شخصیت‌ها نازل می‌شود و به آن‌هایی که این

رخدادها را متحمل می‌شوند یا موجبشان می‌شوند تعلق ندارد. حال، آنچه
 همه‌ی این‌ها را وحدت می‌بخشد کلیشه‌های رایج یک دوره یا یک مقطع
 زمانی است، شعارهای سمعی و بصری که دوس پاسوس با عنوانی که از سینما
 وام می‌گیرد، «واقعیات» و «چشم دوربین» می‌خواند (واقعیات اخباری هستند
 که با رخدادهای سیاسی و اجتماعی درهم تنیده شده‌اند، با علایق مردمی،
 مصاحبه‌ها و ترانه‌های عاشقانه‌ی سبک، و چشم دوربین همان تک‌گویی درونی
 شخص ثالث نامشخصی است که واجد هویت نیست). آن‌ها این تصاویر سیال
 و همین کلیشه‌های معمولی و نامتمایزی هستند که در جهان بیرونی جریان
 دارند، اما در عین حال به درون تک‌تک افراد نفوذ می‌کنند و جهان درونی آنان
 را برمی‌سازند، به نحوی که هر نفر تنها واجد کلیشه‌های روانی‌ای می‌شود
 که به میانجی آن احساس می‌کند و می‌اندیشد، به میانجی آن حس می‌شود
 و اندیشیده می‌شود، و خود به کلیشه‌ای در میان کلیشه‌های دیگر در جهانی
 تبدیل می‌شود که او را احاطه کرده است.^(۱۳) کلیشه‌های بصری، شنیداری و
 فیزیکی و کلیشه‌های روانی به شکل متقابل همدیگر را تقویت می‌کنند. برای
 این که آدم‌ها بتوانند خود و جهان را تحمل کنند، مصیبت و سیه‌روزی باید به
 درون آگاهی نائل شود، و درون باید شبیه به بیرون شود. این بینش رمانتیک و
 بدبینانه‌ای است که ما در آثار لومت و آلتمن بازمی‌یابیم. در نشویل مکان‌های
 شهری با تصاویری تقویت و تشدید می‌شوند که زائیده‌ی آن مکان‌ها هستند
 — عکس‌ها، صفحات موسیقی، تلویزیون — و در یک ترانه‌ی قدیمی است که
 شخصیت‌ها سرانجام گرد هم می‌آیند. این قدرت کلیشه‌ی صوتی، یک ترانه‌ی
 کوچک، در فیلم یک زوج کامل آلتمن حضور دارد: بالاد/سفر^(۱۴) در اینجاست
 که معنای دوش را اخذ می‌کند، یعنی شعر ترانه و رقص. در خدا/حافظ مرد
 شجاع لومت، که داستان پرسه‌زنی و شهرگردی چهار روشنفکر یهودی را
 بازگو می‌کند که قصد شرکت در تشییع جنازه‌ی دوستان را دارند، یکی از
 آن‌ها در میان سنگ قبرها به سنگ قبر مرده‌ای می‌رسد که اخیراً خبر مرگش را
 در روزنامه خوانده است. در راننده‌ی تاکسی، اسکورسیزی کاتالوگی از تمامی
 کلیشه‌های روانی فراهم می‌کند که در ذهن راننده و رجه‌ورجه می‌کنند، اما
 همزمان کاتالوگی از کلیشه‌های دیداری و شنیداری شهر چراغ‌های نشون ارائه
 می‌کند که راننده هنگام گذر از خیابان‌های شهر آن‌ها را نظاره می‌کند: خود او
 پس از سلاخی به قهرمان ملی یک‌روزه تبدیل می‌شود و حالت یک کلیشه را
 پیدا می‌کند، بی آن که آن رخداد اصلاً دخلی به او داشته باشد. سرانجام این که

دیگر نمی‌شود میان آنچه روانی و جسمانی است در کلیشه‌ی عام سلطان کمادی تمایز قائل شد، کلیشه‌ای که خصوصیات قابل جایگزین را وارد یک خلأ واحد می‌کند.

ایده‌ی یک مصیبت واحد، چه درونی چه بیرونی، در جهان و در آگاهی، پیش‌تر در رمانتیسم انگلیسی، آن هم در سیاه‌ترین شکلش، به‌ویژه در آثار بلیک و کولریج، وجود داشته است. آدمیان امر تحمل‌ناپذیر را فقط در صورتی می‌پذیرند که «دلایلی» که آن امر از بیرون بر ایشان تحمیل کرده است به قسمی درونیشان بشود که وادار شوند از درون به آن‌ها تن دهند. به‌زعم بلیک، شکل کاملی از سازواره‌شدن خشونت وجود داشت که انقلاب امریکا می‌توانست ما را از شر آن خلاص کند.^(۱۵) اما می‌توانیم ببینیم که چگونه امریکا، برعکس، بار دیگر پرسش رمانتیک را طرح کرد، پرسشی که حال شکلی به‌مراتب فنی‌تر، اضطراری‌تر و رادیکال‌تر یافته بود: سیطره‌ی کلیشه‌ها نه فقط در بیرون بلکه همچنین در درون افراد. چگونه می‌توان به یک سازمان دسته‌جمعی نیرومند باور نداشت، به یک طرح بزرگ و نیرومند که راهی برای به‌جریان‌انداختن کلیشه‌ها از بیرون به درون و از درون به بیرون یافته است؟ توطئه‌ی جنایتکارانه، به‌عنوان سازمان قدرت، ابعاد تازه‌ای در جهان مدرن یافته است، و سینما تلاش می‌کند این ابعاد تازه را دنبال کند و نمایش دهد. دیگر همچون فیلم نوآر رئالیسم امریکایی، مسئله‌ی یک سازمان وابسته به محیطی متفاوت و متمایز مطرح نیست، سازمانی مرتبط با کنش‌هایی مشخص و معین که تنها جنایتکاران با آن شناسایی می‌شوند (اگرچه فیلم‌های موفقی از این نوع، مثل پدرخوانده، همچنان ساخته می‌شوند). دیگر حتی خبری از یک کانون جادویی نیست، کانونی که کنش‌های افسون‌کننده از آنجا به همه‌جا صادر و منتشر می‌شود، مثل دو فیلم نخست مابوزه‌ی لانگ. همان‌گونه که می‌بینیم، از این جنبه نیز آثار لانگ تحول پیدا کرد: در وصیت دکتر مابوزه دیگر نوعی تولید کنش‌های اسرارآمیز جریان ندارد، بلکه ما با نوعی انحصار بازتولید مواجهیم. قدرت خفیه با جلوه‌ها و تأثیراتش، حامیان‌ش، رسانه‌هایش، رادیوهایش، تلویزیون‌هایش، و میکروفن‌هایش اشتباه می‌شود: حالا تنها از خلال «بازتولید مکانیکی تصاویر و صداها عمل می‌کند».^(۱۶) این پنجمین خصیصه‌ی تصویر جدید است، تصویری که الهام‌بخش سینمای امریکای پس از جنگ شد. در لومت، توطئه همان نظام دریافت، نظارت و انتقال در فیلم‌های نوآرهای اندرسن و شبکه است، توطئه‌ای که درعین حال شهر را با همه‌ی انتقال‌ها و دریافت‌هایی که بی‌وقفه

تولید می‌کند و برابر می‌سازد. در حالی که شاهزاده‌ی شهر کل شهر را روی یک نوار مغناطیسی ضبط می‌کند. و نشویل آلتمن کاملاً به این دست می‌یابد؛ عملیاتی که شهر را با تمام کلیشه‌هایی دو برابر می‌کند که شهر تولید می‌کند، و آن را به شکل درونی و بیرونی به دو نوع کلیشه تقسیم می‌کند، چه این کلیشه‌ها دیداری یا شنیداری باشند چه کلیشه‌های روانی.

این‌ها پنج خصیصه‌ی ظاهری این تصویر جدیدند: موقعیت پراکنده، پیوندهای عمداً ضعیف، فرم سفر، آگاهی از کلیشه‌ها، تخطئه‌ی طرح داستانی، این بحران هم کنش-تصویر است و هم بحران رؤیای امریکایی. همه‌جا نوعی بازبینی شاکله‌ی حسانی-حرکتی وجود دارد؛ و اکتورز استودیو همزمان که به باد انتقاد گرفته می‌شود، نوعی تکامل و شکاف و گسست درونی را هم متحمل می‌شود. اما سینما چگونه می‌تواند به نهاد تاریک کلیشه‌ها حمله کند، در حالی که خودش به اندازه‌ی تلویزیون یا مجلات درگیر ساخت و تکتیر آن‌هاست. شاید شرایط خاصی که سینما تحت آن کلیشه‌ها را تولید و بازتولید می‌کند به کارگردانان خاصی این امکان را بدهد تا به تأملی انتقادی دست یابند که در جای دیگر از آن بی‌بهره خواهند بود. این نهاد سینماست که این معنا را دارد که هرچقدر نظارتی که بر کارگردان اعمال می‌کند زیاد و عظیم باشد، او دست‌کم در زمانی خاص این امکان را دارد تا امری برگشت‌ناپذیر را «مرتکب شود». او این شانس را دارد که از همه‌ی این کلیشه‌ها تصویری را استخراج کند و آن را در برابر آن‌ها برپا کند؛ البته به شرط وجود پروژه‌ای زیباشناختی و سیاسی که توانایی شکل‌دادن به اقدامی مثبت را داشته باشد. به هر روی، در همین نقطه است که سینمای امریکا مرزهایش را می‌یابد. تمام کیفیات زیباشناختی یا حتی سیاسی محتمل سینمای امریکا قدرت انتقادی محدودی دارد و بدین نحو حتی «کم‌خطرتر» از زمانی خواهد بود که این کیفیات در یک پروژه‌ی آفرینش مثبت مورد استفاده قرار گیرند. بنابراین فیلمساز یا مثل لومت در مقام منتقد چرخشی ناگهانی از خود نشان می‌دهد و تنها به نوعی سوءاستفاده از دستگاه‌ها و نهادها حمله می‌کند تا بدین ترتیب تلاش کند که مابقی رؤیای امریکایی را حفظ کند، یا این که رؤیای امریکایی خودش را گسترش و تداوم می‌بخشد، اما تبدیل به چیزی تو خالی می‌شود، و مثل آلتمن به جای زایش تصویری جدید به هجو کلیشه‌ها قناعت می‌کند. همان‌طور که لارنس دربارهی نقاشی می‌گفت، خشم علیه کلیشه‌ها اگر تنها به هجو آن‌ها قناعت کند، به جای چندانی نخواهد رسید؛ کلیشه‌ای که تحقیر

شده، نابود و مُثله شده به سرعت از دل خاکسترهایش دوباره متولد خواهد شد.^(۱۷) درواقع، مزیت سینمای امریکا، یعنی این واقعیت که این سینما از سنتی پیشینی برخوردار نبود تا آن را سرکوب و خفه کند، حال علیه همین سینما عمل می‌کند، چراکه خود سینمای کنش-تصویر سنتی را خلق کرده بود که حال در اغلب موارد می‌توانست خود را از آن به شکل سلبی خلاص کند. ژانرهای بزرگ این سینما-فیلم روان-جامعه‌شناختی، فیلم نوآر، وسترن و کمدی امریکایی-فرومی ریزند و با این حال چارچوب تهی‌شان را حفظ می‌کنند. برای بسیاری از خالقان بزرگ مسیر مهاجرت معکوس شد آن هم بنا به دلایلی که صرفاً مربوط به مک‌کارتیسم نبود. درواقع اروپا از این لحاظ از آزادی بیش‌تری برخوردار بود و ابتدا در اروپا بود که بحران بزرگ کنش-تصویر پدیدار شد. زمان‌بندی چیزی شبیه به این است: حول و حوش ۱۹۴۸، ایتالیا؛ حدود ۱۹۵۸، فرانسه؛ حوالی ۱۹۶۸، آلمان.

۳. به‌سوی فراسوی حرکت-تصویر

چرا نخست ایتالیا، پیش از فرانسه و آلمان؟ شاید به دلایلی بسیار مهم، که البته ربطی به خود سینما ندارد. فرانسه پس از جنگ، با تحریکات دوگل، جاه‌طلبانه به دنبال آن بود که در صف فاتحان جنگ قرار بگیرد. بنابراین نهضت مقاومت، حتی هنگامی که زیرزمینی بود، نیاز داشت جدا از ارتشی سازمان‌یافته وارد صحنه شود و حیات فرانسوی‌ها، حتی هنگامی که سرشار از ابهام و تنش بود، نیاز داشت خود را منتسب به فاتحان جنگ کند. این شرایط برای بازسازی تصویر سینماتوگرافیک چندان مساعد نبود، تصویری که خود را همچنان درون چارچوب نوعی کنش-تصویر می‌دید، در خدمت نوعی «رؤیای» حقیقتاً فرانسوی. نتیجه این بود که سینما در فرانسه تنها قادر بود با تأخیر از سنت خویش ببرد، آن‌هم از طریق بیراهه‌ای روشنفکرانه یا بازتابی که متعلق به موج نو بود. موقعیت در ایتالیا کاملاً متفاوت بود. آن‌ها قطعاً نمی‌توانستند مدعی فتح و پیروزی باشند، اما در تضاد با آلمان، از یک سو نهادی سینماتوگرافیک در اختیار داشتند که به شکل نسبتاً موفقیت‌آمیزی از چنگ فاشیسم گریخته بود، و از سوی دیگر می‌توانست به مقاومت و زندگی عامه‌ی مردم در دوران سرکوب فاشیسم اشاره کند، گرچه بدون هیچ توهمی. برای رسیدن به وضعیت جدید تنها چیزی که لازم بود نوع جدیدی از قصه [récit] بود که ظرفیت صحنه‌های سازمان‌نیافته و سبک حذف‌به‌قرینه را داشته باشد؛ گویی سینما می‌بایست از

نقطه‌ی صفر شروع می‌کرد و همه‌ی داده‌های جاافتاده‌ی سنت امریکایی را از نو به چالش می‌کشید. بنابراین ایتالیایی‌ها قادر بودند آگاهی شهودی نسبت به این تصویر جدید در مسیر زایشش داشته باشند. این نکته نبوغ نخستین فیلم‌های روسلینی را تبیین نمی‌کند. اما دست‌کم واکنش برخی از منتقدان امریکایی را توضیح می‌دهد که در فیلم‌های او نوعی دعوی مفرط کشوری شکست‌خورده را می‌دیدند، شکل زنده‌ای از حق‌السکوت گرفتن، راهی برای شرم‌منده کردن فاتحان جنگ.^(۱۸) و از همه مهم‌تر، این موقعیت بسیار ویژه‌ی ایتالیا بود که نئورئالیسم را ممکن کرد.

این نئورئالیسم ایتالیایی بود که پنج مشخصه‌ی پیشین را ضرب زد و چکش‌کاری کرد. روسلینی در وضعیت پایان جنگ واقعیتی متفرق و شکاف‌خورده را کشف کرد — در رم شهر بی‌دفاع، و از آن بیش‌تر در پائیز — زنجیره‌ای از رویارویی‌های جسته‌گریخته و قطعه‌قطعه‌شده که فرم SAS کنش-تصویر را زیرسؤال می‌برد. از سوی دیگر، این بحران اقتصادی پس از جنگ بود که الهام‌بخش دسیکا شد و او را به خرد کردن فرم ASA رهنمون شد: دیگر بردار یا خط جهان وجود ندارد که رخدادهای دزد دوچرخه را گسترش و پیوند دهد؛ باران همواره تصادفاً در جستجو و سفر مرد و فرزندش وقفه می‌انداخت یا آن را منحرف می‌کرد. باران ایتالیایی به نشانه‌ای از دوران بیهودگی و بیکاری و وقفه‌ی موجود تبدیل شد. و بار دیگر سرقت دوچرخه، یا حتی رخدادهای بی‌اهمیت / اومبرتودی، اهمیتی حیاتی برای قهرمانان داشت. با این حال ولگردهای فلینی گواهی بود نه تنها بر بی‌اهمیتی رخدادها، بلکه بر عدم قطعیت پیوندهای میان مردها و عدم تعلقشان به کسانی که آن‌ها در این فرم جدید سفر تجربه می‌کردند. در شهری که نابود یا بازسازی شده بود، نئورئالیسم فضاهای هرجوره را تکثیر می‌کرد — سرطان شهری، بافت نامتمایز و تفکیک‌ناپذیر شهر، تکه‌های زمین‌های بایر — فضاهایی که در تضاد با فضاهای معین و مشخص رئالیسم قدیمی بود.^(۱۹) آنچه به سمت افق افراشته می‌شود، آنچه بر این جهان ترسیم می‌گردد، آنچه در یک لحظه‌ی سوم تحمیل خواهد شد، حتی واقعیتی خام نیست، بلکه جانشین آن است، سیطره‌ی کلیشه‌هاست، هم درونی و هم بیرونی، هم در قلب و ذهن مردم و هم در کل فضا. آیا پائیز/ تمامی کلیشه‌های موجود مواجهه‌ی میان امریکا و ایتالیا را ارائه نمی‌کرد؟ در سفر در ایتالیا، روسلینی کلیشه‌های ایتالیایی بودن ناب را از چشم یک زن بورژوازی در حال قدم‌زدن است ردیف می‌کند؛ کوه آتشفشان، مجسمه‌های

موزه‌ها، محراب کلیسا... در ژنرال دلارووره، او کلیشه‌ی تولید یک قهرمان را ترسیم کرد. به شیوه‌ای خاص این فلینی است که نخستین فیلمش را با مهر و نشان تولید، کشف و تکثیر کلیشه‌های بیرونی و درونی ساخت: فوتو-رمان شیخ سفید، فوتو-پژوهش بنگاه زناشویی، باشگاه‌های شبانه، تالارهای موسیقی و سیرک‌ها، و همه‌ی جرنگ‌اجرنگی که تسکین می‌دهند یا مایوس می‌کنند. آیا ما باید توطئه و تبانی عظیمی را که به این مصیبت سازمان می‌بخشید نیز اضافه کنیم؟ توطئه‌ای که در ایتالیا نام آشنای مافیا را بر جبین دارد؟ فرانچسکو رزی با تکه‌تکه کردن تاریخ براساس نقش‌های ازپیش‌موجودی که به آن تحمیل شده بود، با قدرتی که نمی‌توانست ضمیمه شود، قدرتی که تنها از روی تأثیراتش شناخته می‌شد، تصویری بدون چهره از سالواتوره جولیانوی راهزن ارائه کرد. نئورئالیسم پیشاپیش برداشت فنی والایی از دشواری‌های پیش‌رو و وسایلی که ابداع کرد داشت؛ و به همان اندازه آگاهی شهودی مطمئنی از تصویر نوینی که در حال زاده شدن بود. اما موج نوی سینمای فرانسه به میانجی نوعی آگاهی بازتابی و روشنفکرانه توانست این جهش را به سیاق خود انجام دهد. اینجاست که فرم سفر از آن مختصات مکانی-زمانی‌ای رها می‌شود که از رئالیسم سوسیالیستی قدیم بر جا مانده بود و در مقام جلوه‌ی جامعه‌ای نوین یا لحظه‌ی حال نابی نوین رفته‌رفته ارزشی لذاته می‌یافت: سفر بازگشت از پاریس به شهرستان‌ها و از شهرستان‌ها به پاریس در کارهای شابرول (سرژ زیبا و پسر عموها)؛ پرسه‌زدن‌هایی که به ابزار تحلیلی نوعی تجزیه و تحلیل روح در رومر (مجموعه‌ی قصه‌های اخلاقی) و تروفو (تریلوژی عشق در بیست سالگی، کانون زناشویی، بوسه‌های دزدیده شده) تبدیل می‌شود؛ گردش علمی در فیلم‌های ریوت (پاریس از آن ماست)، فرار-گردش در کارهای تروفو (به پیانیست شلیک کنید) و به خصوص گذار (از نفس افتاده، پیشرو دیوانه). در این فیلم‌ها شاهد تولد یک نسل از شخصیت‌های جذاب و پرجنب و جوش هستیم که به سختی از رخدادهایی که برایشان رخ می‌دهد متأثر می‌شوند -حتی خیانت و مرگ- و رخدادهای مبهمی را تجربه و محقق می‌کنند که ارتباط بسیار اندکی با محیط هرجوره‌ای دارد که آن را زیر پا می‌گذارند. عنوان فیلم ریوت پژواکی از قاعده-ترانه‌ی شارل پگی است: «پاریس به هیچ‌کس تعلق ندارد». و در عشق جنون‌آسای ریوت، فرم‌های رفتار جای خود را به ادا و اطوارهای دیوانه‌ها و کنش‌های انفجاری می‌دهد که کنش‌های شخصیت‌ها را به اندازه‌ی پیوندهای نمایشی که در حال تمرین آن هستند از هم می‌گسلد

و خرد می‌کند. در این نوع جدید تصویر، پیوندهای حسانی-حرکتی در حال ناپدیدشدن هستند و کل تداوم حسانی-حرکتی‌ای که ماهیت بنیادین کنش-تصویر را می‌سازد از بین می‌رود. نه تنها صحنه‌ی مشهور در پشرو دیوانه، «آنچه را باید انجام بدهم، انجام نمی‌دهم»، جایی که بالاد/سفر^(۲۰) به نحوی درک‌ناپذیر تبدیل به یک شعر ترانه و رقص می‌شود، بلکه نوعی فوران کامل آشفتگی‌های حسانی-حرکتی هم است به ندرت هنگامی که ضروری است نشان داده می‌شود، حرکت‌هایی که دروغین‌اند، «پیچ خوردن‌های نامحسوس پرسپکتیوها، کندشدن زمان، تناوب ژست‌ها» (به بیانیت شلیک کنید، پاریس از آن ماست، سربازان گدار).^(۲۱) کاذب‌شدن به نشانه‌ای از یک رئالیسم جدید تبدیل می‌شود، در تقابل با صحت و درستی رئالیسم قدیمی. دعوای ناشیانه و بدساخت، ضربه‌ها یا مشت‌های بی‌هدف و بدنشانه، بی‌همزمانی کنش و کلام که جایگزین جدال‌های بسیار کامل رئالیسم امریکایی می‌شود. ژان یوستاش شخصیتی را در فیلم مادر و فاحشه [۱۹۷۳] می‌سازد که در جایی از فیلم می‌گوید، «هرچقدر کاذب‌تر به نظر آیی، جلوتر خواهی رفت، کاذب همان فراسو است».

در ذیل این قدرت امر کاذب همه‌ی تصاویر تبدیل به کلیشه می‌شوند، گاه از آن روی که بی‌قواره بودنشان نشان داده می‌شود و گاه از آن روی که کمال ظاهری‌شان مورد حمله قرار می‌گیرد. ژست‌های خام و ناشیانه‌ی سربازان گدار به عنوان نوعی همبسته، مجموعه‌ای از کارت‌پستال‌هایی را داراست که آن‌ها از جنگ بازآورده‌اند. کلیشه‌های شنیداری و دیداری بیرونی در کنار خود کلیشه‌هایی درونی و روانی دارند. شاید در چشم‌اندازهای سینمای نوین آلمان باشد که این عنصر کامل‌ترین شکل گسترش یافته‌اش را باز می‌یابد: دانیل اشمیت نوعی کندی را ابداع می‌کند که دوپاره‌شدن شخصیت‌ها را ممکن می‌سازد، گویی آن‌ها در یک طرف آنچه می‌گویند و انجام می‌دهند قرار دارند و از میان کلیشه‌های بیرونی چیزی را انتخاب می‌کنند که از درون به آن تجسم می‌بخشند، در نوعی قابلیت مبادله‌ی همیشگی درون و بیرون (در فیلم لاپوما [۱۹۷۴]، در زبان اسپانیایی به معنای «کبوتر») و از همه مهم‌تر در فیلم سایه‌ی فرشتگان [۱۹۷۵] که در آن «یهودی می‌تواند فاشیست باشد، فاحشه می‌تواند پاندا باشد...»؛ در بازی ورقی که هر بازیکن خود بدل به یک ورق می‌شود، اما ورقی که بازیکنی دیگر با آن بازی می‌کند).^(۲۲) اگر اوضاع چنین باشد، چگونه می‌توان به یک توطئه‌ی منتشر و جهانی باور نداشت، گونه‌ای تجارت برده‌سازی

تعمیم یافته که در تمامی لوکیشن‌های فضای هر جوره امتداد و گسترش می‌یابد و مرگ را در همه جا می‌گسترانند؟ گذار در سرباز کوچولو، پیشرو دیوانه، ساخت امریکا، و تعطیلات آخر هفته با تصویری که از فرجام نهضت مقاومت فرانسه ارائه می‌کند، به شیوه‌های متفاوت طرحی را بیان می‌کند که گریز از آن ناممکن است. و ریوت، از پاریس از آن ماست، تا پل شمال و سپس راهبه، بی‌وقفه توطئه‌ای سراسری و جهانی را تداعی می‌کند که نقش‌ها و موقعیت‌ها را در نوعی بازی شوم ماروپله توزیع می‌کند.

اما اگر همه چیز کلیشه است و طرح و توطئه‌ای است برای مبادله و تکثیر کلیشه‌ها، تنها نتیجه‌ی ممکن نوعی سینمای پارودی یا تحقیر خواهد بود که شابرول و آلمن گاه به خاطر آن مورد انتقاد قرار می‌گیرند. برعکس، منظور نئورئالیست‌ها چیست هنگامی که از عشق و احترامی سخن می‌گویند که برای زایش تصویر جدید لازم و ضروری است؟ جدا از رضادادن به نوعی آگاهی انتقادی پارودیک یا منفی، سینما درگیر والاترین شکل تأملش می‌شود، و پیوسته آن را عمیق می‌کند و پرورش می‌دهد. ما در گذار قواعدی را می‌یابیم که این مشکل را بیان می‌کند: اگر تصاویر همگی به کلیشه تبدیل شده‌اند — هم درونی و هم بیرونی — چگونه می‌توان تصویری را از این کلیشه‌ها استخراج کرد، «تنها یک تصویر»، یک تصویر ذهنی مستقل و خودآیین؟ یک تصویر باید از مجموعه‌ی کلیشه‌ها بیرون آید... با چه سیاست و با چه پیامدهایی؟ تصویری که یک کلیشه نیست چه نوع تصویری است؟ کلیشه‌ها کجا پایان می‌یابد و تصویر کجا آغاز خواهد شد؟ اما، اگر این پرسش هیچ جواب فوری و بی‌واسطه‌ای ندارد، دقیقاً به این خاطر است که مجموعه‌ی خصیصه‌های قبلی تصویر ذهنی جدیدی را نمی‌سازند که همگان به دنبال آنند. این پنج خصیصه بسته‌ای را شکل می‌دهند (شامل کلیشه‌های روانی و فیزیکی) و یک شرط لازم بیرونی‌اند؛ اما به رغم آن که وجود تصویر را ممکن می‌سازند، آن را بر نمی‌سازند. در اینجا می‌توان شباهت‌ها و تفاوت‌های موج نو را با کار هیچکاک تعیین کرد. موج نو را می‌توان به دلایلی مستدل جریانی «هیچکاک‌ی-مارکسی» خواند، تا هیچکاک‌ی-هاکزی. موج نو همچون هیچکاک قصد داشت تا به تصاویر ذهنی و پیکره‌های فکری دست یابد (وضع سوم). اما در حالی که هیچکاک آنجا نوعی مکمل یافت که می‌بایست نظام «ادراک-کنش-تأثر» سستی را گسترش می‌داد، موج نو برعکس در آنجا نیازی را بازیافت که برای خرد و ویران کردن کل نظام، قطع و جدا کردن ادراک از تداوم حرکتی‌اش، یا همان کنش، از ریسمانی که

آن را به یک موقعیت متصل می‌کرد. و جدا کردن تأثیر از تعنق و وابستگی اثر به شخصیت‌ها، کافی بود. بنابراین تصویر جدید به معنای به کمال رساندن سینما نبود، بلکه جهشی در سینما بود. برعکس، لازم بود آنچه را هیچکاک همواره از آن امتناع کرده بود طلب کند. تصویر ذهنی نمی‌بایست از به هم بافتن مجموعه‌ای از نسبت‌ها راضی می‌شد، بلکه باید جوهری نوین می‌ساخت. تصویر ذهنی می‌بایست حقیقتاً تبدیل به اندیشیدن و اندیشه می‌شد، حتی اگر برای انجام این کار ناگزیر کیفیتی «غامض» و «مغلق» می‌یافت. دو شرط لازم بود. از یک سو می‌بایست بحران کنش-تصویر، ادراک-تصویر و تأثیر-تصویر را مسلم می‌انگاشت، حتی به بهای کشف «کلیشه‌ها» در همه جا؛ اما از سوی دیگر این بحران فی‌نفسه فاقد ارزش بود، بحران تنها شرط منفی جوشش تصویر فکورانه‌ی جدید بود، حتی اگر لازم بود تا این تصویر را ورای حرکت جستجو کند.

پیوست‌ها

۱. تزهایی درباره‌ی حرکت

1. Henri Bergson, *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell, 1954, p. 322.

2. *Ibid.*, p. 322-3.

3. *Ibid.*, p. 349.

4. *Ibid.*, p. 355.

۵. درباره‌ی امر ارگانیکی و امر پاته‌تیک نگاه کنید به:

S. Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18.

6. Arthur Knight, *Revue du cinéma*, no. 10

7. Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, pp. 49-51.

8. Bergson, *op. cit*, p. 374.

9. *Ibid.*, p. 364.

۱۰. درباره‌ی همه‌ی این نکات نگاه کنید به:

Henri Bergson, *Matter and Memory*, 1911, Chapter IV.

11. *CE*, p. 10.

12. *Ibid.*, p. 34.

13. *Ibid.*, p. 359.

14. *Ibid.*, p. 16.

15. *Ibid.*, p. 16.

تنها شباهت میان برگسون و هایدگر — شباهتی که قابل توجه است — این است که هر دوشان خاصیت زمان را مبتنی بر تصویری از امر گشوده می‌دانند.

۱۶. ما مشکلات مربوط به نسبت‌ها را در این نقطه مطرح می‌کنیم، اگرچه برگسون هیچ‌گاه به وضوح به آن نپرداخت. می‌دانیم که نسبت میان دو چیز قابل تقلیل به نوعی خاصیت یک چیز یا چیز دیگر نیست، ضمن آنکه قابل تقلیل به یک خاصیت مجموعه هم نیست. از سوی دیگر، همچنان کاملاً ممکن است که مناسبات [روابط] را به یک کل (tout) پیوند دهیم، اگر کل را همچون نوعی پیوستار در نظر بگیریم و نه مجموعه‌ای معین.

17. CE, p. 32.

18. Ibid., p. 10.

۲. قاب و نما، قاب‌بندی و بُرش

۱. نگاه کنید به:

p. p. Pasolini, *L'Expérience hérétique*, pp. 263-5.

2. Noël Burch, *Praxis du Cinéma*, p. 86.

درباره‌ی صفحه‌ی سیاه و سفید، هنگامی که دیگر صرفاً کارش علامت‌گذاری نیست، بلکه نوعی «ارزش ساختاری» پیدا می‌کند.

3. Claude Ollier, *Souvenirs écran*, cahiers du cinéma, p. 88.

این همان چیزی است که پازولینی به عنوان «قاب‌بندی و سواسی» در کارهای آنتونیونی تجزیه و تحلیل می‌کند (*L'Expérience hérétique*, p. 148).

۴. دومینیک ویلن، در کتابی چاپ‌نشده که گفتگوهایی با فیلمبرداران است، این دو برداشت از قاب‌بندی را تحلیل کرد: *Le Cadrage Cinématographique*.

5. Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, p. 124 (translated as *The Haunted Screen* (1969)).

۶. نگاه کنید به:

Bouvier and Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma, pp. 75-6.

7. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, pp. 78-9.

8. Pascal Bonitzer, 'Décadrage', *Cahiers du cinéma*, no 284, January 1978.

9. R. Bresson, *Notes on Cinematography*, trans, Jonathan Griffin, 1977, p. 28.

«صدا نباید هرگز به یاری تصویر بیاید، همان‌گونه که یک تصویر نباید به یاری صدا بیاید... تصویر و صدا نباید حامی همدیگر باشند، اما باید هریک در عوض از خلال نوعی رله و انتقال (relay) عمل کنند.»

۱۰. نظام‌مندترین تحلیل خارج از قاب را نوئل برج در ارتباط با فیلم *نانا* ژان رنوار ارائه کرده است (*Praxis du cinéma*, pp. 30-51). از این زاویه دید است که ژان ناربونی هیچکاک را از رنوار متمایز می‌کند (*Hitchcock, 'Visages d'Hitchcock'*, p. 37). اما همان‌گونه که ناربونی متذکر می‌شود، قاب سینماتوگرافیک همواره به مفهوم بازنی نوعی نقاب است؛ بدین خاطر که قاب‌بندی‌های بسته‌ی هیچکاک خارج از قاب خودش را دارد، اگرچه به شیوه‌ای کاملاً متفاوت با رنوار (نه یک «فضا» که با فضای پرده پیوسته و همگن است، بلکه یک خارج از فضا که نسبت به فضای پرده که بالقوه گی را تعریف می‌کند از هم گسیخته و ناهمگن است).

۱۱. برگسون همه‌ی این نکات را در تحول خلاق به تفصیل شرح داد: فصل ۱، «در باب رشته‌ی باریک»، ص. ۱۱.

۱۲. بونیتزر به این دیدگاه ایراد می‌گیرد که هیچ صیورت قابی برای خارج از قاب وجود ندارد و اینکه خارج از قاب همواره خیالی باقی می‌ماند، حتی هنگامی که با تأثیر یک نمای پیوسته فعلیت یابد: همواره چیزی خارج از قاب باقی می‌ماند و، به زعم بونیتزر، این خود دوربین است که می‌تواند به خاطر خودش ظاهر شود، اما با ارائه‌ی نوعی ثنویت جدید درون تصویر (Le Regard et la voix, p. 17). این اظهارات بونیتزر به نظر ما متقن می‌آیند، اما باور داریم که نوعی ثنویت درونی در خود خارج از قاب وجود دارد که صرفاً مربوط به ابزار در حال کار نیست.

13. Dreyer, quoted by Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, p. 353.

۱۴. در باب جدایی و وحدت جریان‌ها نگاه کنید به:

H. Bergson, *Duration and Simultaneity*, Chap. III

برگسون به عنوان الگو سه جریان را در نظر می‌گیرد؛ جریان آگاهی، جریان آب جاری و جریان پرنده‌ی در حال پرواز.

15. Eric Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le 'Faust' de Murnau*, 10-18.

16. Françoise Regnault, 'system formal Hitchcock' in *Hitchcock*.

درباره‌ی ترکیب‌بندی حرکتی که بیانگر کل کار است، نگاه کنید به ص. ۲۷.

17. Pudovkin, quoted by Lherminier, *L'Art du cinéma*, p. 192.

18. Bergson, *Matter and Memory*, Chap: 4, 'The Creative Mind', in *An Introduction to Metaphysics*, trans. M. L. Anderson, 1965. pp. 71-2.

ما غالباً همین بیان «حرکات حرکات» را در گانس می‌یابیم.

۱۹. نگاه کنید به تحلیل بازن از چشم‌انداز مشهور و باشکوه رنوار در فیلم جنایت آقای لانژ. دوربین شخصیتی در انتهای یک حیاط را رها می‌کند، ناگهان به سمت مخالف تغییر مسیر می‌دهد، به آرامی در سمت خالی صحنه مستقر می‌شود و در سمت دیگر حیاط منتظر شخصیت می‌ماند، جایی که او قرار است مرتکب جنایت شود (ص. ۴۶: «این چرخش شگفت‌انگیز دوربین... بیان فضایی ناب از کل میزانشن است»).

۲۰. ژان اپستاین (*Ecrits I, sur le cinéma*) این متن را درباره‌ی فرنان لژه نوشت، کسی که بی‌شک نزدیک‌ترین نقاش به سینماست. اما بعداً او از این اصطلاحات برای سینما استفاده کرد (pp. 138, 178).

۲۱. در باب تفاوت میان قالب‌گیری و تغییر گام نگاه کنید به:

Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, pp. 40-2.

22. André Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma*/ P. 151.

۲۳. نوئل برج این نکات اساسی را تحلیل کرد: ۱. پیوندهای مونتاژ و حرکت دوربین پیش‌پاافتاده ریشه‌های کاملاً متفاوتی دارند؛ گریفیث پیوستگی را نشان داد، اما با استفاده‌ی استثنائی از دوربین متحرک (تولد یک ملت)؛ پاسترونه از دوربین متحرک به شیوه‌ای معمولی استفاده کرد، اما پیوستگی را کنار گذاشت و خودش را زیر نشانه‌ی انحصاری

خصالتِ صراحت نخستین سینمای بدوی قرار داد (کابریه) ۲. اما این دو فریند، در گریفیث و پاسترونه، با نوعی وضعیت تکین غیرقابل ادراک بودگی خودانگیخته مواجه شدند (Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, pp. 142-5).

24. H. Bergson, *Time and Free Will*, trans. F. L. Pogson (1910), pp. 85-7.

۲۵. این دو برداشت از عمق در نقاشی، از قرن شانزدهم تا قرن هفدهم، را ولفلین در فصل درخشانی از کتاب *اصول تاریخ نقاشی* (trans. M. D. Hottinger, 1932) تحلیل کرده است؛ «سطح و پس‌روی». سینما هم تکاملی مشابه را عرضه می‌کند، همانند دو جنبه‌ی کاملاً متفاوت از عمق میدان که بازن تحلیل کرده است.

(‘pour en finir avec la profondeur de champ’, *Cahiers du cinéma* no.1, April 1951) به‌رغم تأثیراتی که متری از بازن گرفته است، او به نکته‌ی اصلی اشاره می‌کند: در فرم اولیه، عمق به قطعه‌های قابل تفکیک قابل برهم‌نمایی تقسیم می‌شود که هر کدامشان از اعتبار خاص خودش برخوردار است (مثل کارهای فویاد یا گریفیث)، اما در رنوار و ولز، فرم دیگری این قطعه‌ها را با نوعی تعامل ادراکی جایگزین می‌کند و پس‌زمینه را به پیش‌زمینه متصل می‌کند. شخصیت‌ها دیگر روی سطحی مشابه همدیگر را ملاقات نمی‌کنند؛ آن‌ها یکدیگر را از یک سطح به سطحی دیگر احضار می‌کنند و با هم مرتبط می‌شوند. نخستین مثال این عمق جدید احتمالاً حرص استروهایم است که کاملاً با تحلیل ولفلین همخوانی دارد: شبیه نمای نزدیک از زن یکه‌خورده، درحالی که همسرش در پس‌زمینه از در وارد می‌شود، پرتو نوری از یکی به دیگری می‌تابد.

۲۶. تجربه‌ی هیچکاک در طناب — یک پلان-سکانس واحد برای کل فیلم (که تنها تغییر حلقه‌ی فیلم آن را متوقف می‌کرد) — از همین نوع است. بازن اعتراض داشت که پلان-سکانس در کارهای رنوار، ولز و وایلر گسست از تقطیع یا نمای سنتی بود، درحالی که هیچکاک آن سنت را حفظ می‌کرد و صرفاً به نوعی توالی ادراکی از نو قاب‌بندی قانع بود، یعنی تبدیل و استحاله‌ی قاب سنتی، درحالی که برعکس این ولز است که آن را حفظ می‌کند.

۲۷. پاسکال بونیتزر تمامی انواع این نما-عمق میدان را تحلیل کرده است، از نماهای بدون عمق تا نماهای مدرنی که او، در میدان دید کاذب، متناقض می‌نامد (در گذار، سیبربرگ و مارگرت دوراس). در میان منتقدان معاصر، بونیتزر بی‌شک بیش‌ازهمه به مفهوم نما و تحول آن علاقه‌مند است. به‌نظر ما، این تحلیل دقیق و موشکافانه‌ی اوست که به برداشت جدیدی از نما و همچنین برداشت جدیدی از وحدت‌ها دست می‌یابد (که می‌توان معادل آن را در علم هم یافت). به‌هرحال، به‌جای آن او از نما تردیدهایی درباره‌ی انسجام ایده‌ی نما اخذ کند که مشخصه‌ی جعلی و مبهم آن را بونیتزر محکوم می‌کند. تنها در این نقطه است که ما با او همدل نیستیم.

28. Pasolini, *L'Expérience hérétique*, pp. 197-212.

29. J. Narboni, Sylvie Pierre, and J. Rivette, ‘Montage’ *Cahiers du cinéma*, no. 210, March 1969.

۳. مونتاژ

۱. درباره‌ی نمای نزدیک و ساختار دوتایی در گریفیث نگاه کنید به:

Jacques Fieschi, 'Griffith le précurseur', *Cinématographe*, no. 24, February 1977.
درباره‌ی نمای نزدیک در کارهای گریفیث و فرایند مینیاتوری‌شدن و سوپزکتیو شدن نگاه کنید به:

Yann Lardeau, 'king David', *Cahiers du cinéma*, no. 346, April 1983.

۲. تحلیل درخشان سرگنی آیزنشتاین عبارت است از نشان‌دادن این که مونتاز موازی، چه به‌لحاظ مفهومی و چه به‌لحاظ عملی، به مفهوم و کارکرد جامعه‌ی بورژوایی وابسته است: *Film Form*, 1951, 'Dickens, Griffith and the film today'.

3. Eisensteiné, *La non-indifférente Nature*, 'L'organique et la pathétique'.

این فصل که پیرامون رزمناو پوتمکین است، امر ارگانیک را تحلیل می‌کند (ظهور و رشد آن) و مانع امر پاته‌تیک می‌شود که آن را تکمیل می‌کند. فصل بعدی که درباره‌ی خط‌مشی عمومی است، دنباله‌ی تحلیل پاته‌تیک در پیوندی است که با ارگانیک دارد.

4. S. Eisenstein, *Mémoires*, I. pp. 283-4.

۵. بونیتزر این تمایز میان گریفیث و آیزنشتاین را (تغییر مطلق یا نسبی بُعد) در میدان دید کاذب (صص. ۳۰-۳۲) تحلیل می‌کند.

۶. برای مثال آن چیزی که آیزنشتاین «مونتاز عمودی» می‌نامد.

The Film Sense, 1968, trans. Jay Leyda, pp. 67 ff.

۷. آیزنشتاین در *La non-indifférente Nature* بر مشخصه‌ی فرمال جهش کیفی (و نه صرفاً مادی) تأکید می‌کند. این مشخصه با حضور ضروری «ارتقای توان» تصویر تعریف می‌شود؛ «مونتاز جاذبه‌ها» ضرورتاً اینجا اخلاص ایجاد می‌کند. بسیاری از تفسیرهایی که بر مونتاز جاذبه‌های آیزنشتاین (*Au-delà des Étoiles*) وارد شده است، چون به توان‌های روبه‌فزونی تصاویر پرداخته‌اند بسیار ملال‌آور است. از این زاویه دید، این پرسش که آیا آیزنشتاین این تکنیک را کنار می‌گذارد چندان طرح نمی‌شود؛ او همواره در مفهومی که از جهش کیفی در ذهن دارد به آن نیازمند است.

۸ نگاه کنید به:

Mitry, *L'Histoire du cinéma muet*, III, p. 306.

«بعد او نگاه می‌کند: لیوان، چکمه‌ها، پلیس؛ سپس به سمت لیوان نزدیک می‌شود و با تمام قدرت آن را به سمت پنجره پرتاب می‌کند. پیرمرد فوراً به پایین می‌افتد، پلیس را می‌بیند و فرار می‌کند. یک لیوان چای، بعد عنصری مربوط به خیانت، وسیله‌ای برای اعلام خطر کردن و گریختن؛ توانی این اشیاء نوعی توجه را منعکس می‌کند، نوعی وضعیت ذهنی، نوعی قصد و نیت.»

۹. Amengual, *Dovzhenko*, *Dossiers du Cinéma*.

«آزادی شاعرانه‌ای که داورژنکو همین تازگی‌ها از ساماندهی قطعه‌های از هم گسیخته انتظار داشت، در *آئروگراد* با تقطیع پیوستگی بیش از حد به دست می‌آید.»

۱۰. مسئله‌ی تعیین این که آیا فقط یک دیالکتیک انسانی وجود دارد، یا این که آیا می‌توان از نوعی دیالکتیک طبیعت فی‌نفسه سخن گفت (یا دیالکتیک ماده) همواره از مشکلات مارکسیسم بوده است. ژان پل سارتر این مسئله را بار دیگر در *نقد عقل دیالکتیکی* (۱۹۷۶)

مطرح می‌کند. در تصدیق مشخصه‌ی انسانی هر دیالکتیک.

۱۱. آیزنشتاین مشخص کرد که شیوه‌ی ورتوف احتمالاً هنگامی مناسب می‌شود که انسان به تحول کامل خود دست یافته باشد. اما تا آن زمان انسان به پاته‌تیک و جاذبه‌ها نیاز دارد. «آنچه نیاز داریم چشم سینما نیست. بلکه مشیت سینماست. سینمای شوروی باید مجموعه‌ها را خرد کند، نه اینکه فقط میلیون‌ها چشم را گرد هم آورد.» نگاه کنید به:

Au-delà des Étoiles, p. 153.

12. J. Epstein, *Ecrits sur Le cinéma II*, p. 67.

(درباره‌ی لربیه): «با یک فوکوس ملایم که بیش‌ازپیش تشدید می‌شود، رقصندگان به تدریج مقاومت فردی‌شان را از دست می‌دهند، دیگر به‌عنوان شخص قابل شناسایی نیستند، به یک تعبیر بصری رایج در هم ادغام می‌شوند: رقصنده در مقام عاملی مجهول که تشخیص آن از بیست یا سی عامل دیگر ناممکن است، و مجموعه‌اش حاصل انتزاعی دیگر است: نه این و آن رقص فاندانگو، بلکه خود فاندانگو؛ یعنی ساختار ریتم موسیقایی همه‌ی فاندانگوها مرئی می‌شود.»

۱۳. نگاه کنید به تحلیل بارتلمی در کتاب رنه کلر. آمنگوال درعین حال نقش خودکار در کارهای ویگو را هم تحلیل می‌کند و آن را در تضاد با اکسپرسیونیسم قرار می‌دهد. نگاه کنید به کتاب او:

Jean Vigo, Etudes cinématographiques, pp. 68-72.

۱۴. درباب سینما جنبشی و تصویرهای آن از ریتم نگاه کنید به:

Jean Mitry, *Le Cinéma expérimental*, Chs IV, V, X.

میتری مسئله‌ی تصویر بصری را مطرح می‌کند که از امکانات ریتمی مشابهی همچون تصویر موسیقایی برخوردار نیست. در تجربه‌ی شخصی خودش، میتری از جامد (پاسیفیک ۲۳۱) به مایع (تصاویر برای دهبوسی) حرکت می‌کند تا یکی از جنبه‌های این مسئله را حل کند.

15. Epstein, *op. cit*, I, pp. 127-38.

۱۶. نگاه کنید به تحلیل آنت میکلسون از فیلم رنه کلر و رابطه‌اش با ورتوف:

‘L’homme à la caméra de la magie à l’epistémologie’ in *Cinéma, théorie, Lectures*, pp. 305-7.

۱۷. برای مثال نگاه کنید به آیزنشتاین (فرم فیلم: «شیوه‌های مونتاژ»)، مونتاژ متریک و نتایج منطقی آن، مونتاژ ریتمیک، لحنی و هارمونیک. با آیزنشتاین همواره بیشتر موردی از نسبت‌های ارگانیک وجود دارد تا مناسبات کاملاً متریک.

18. Burch, *Marcel L’Herbier*, p. 139.

نگاه کنید به گفته‌های آمنگوال درباره‌ی نور در کتاب رنه کلر (ص. ۵۶) و همچنین در کتاب ویگو (ص. ۷۲): «واسازی سایه‌های اکسپرسیونیسم». و درباره‌ی گرمیون، میرله لاتیل در سینماتوگراف، شماره‌ی ۴۰، اکتبر ۱۹۷۸.

19. Abel Gance in Pierre Lherminier *L’Art du cinéma*, pp. 163-7.

20. I. Kant, *Critique of Judgement*, para 36.

21. Epstein, *op. cit*, I, p. 67.

۲۲. برج می پرسد که چگونه پول می تواند چنین تأثیری از حرکت داشته باشد، هنگامی که حرکات دوربین بزرگ نسبتاً نادرند؛ حال آن که مشخصه‌ی تاریخی صحنه (برای مثال یک میهمانخانه‌ی بزرگ) بی شک بیانگر ضمنی حرکت فراوان شخصیت‌هاست، اما دیگر تأثیر ما از حداکثر مطلق حرکت را توضیح نمی‌دهد. برج این توضیح را در نوعی کثرت نماها برای سکانسی فرضی کشف می‌کند: این یک اشباع‌شدگی است که تأثیری بیش از اندازه ایجاد می‌کند و ما را به فراسوی مناسبات میان گستره‌ی نسبی می‌کشاند؛

Marcel L'Herbier, pp. 146-57.

23. Gance, *op. cit.*

۲۴. دلانوی نقطه‌ی مقابل فوتوریست‌هاست که برایشان همزمانی و تقارن حد و مرز نوعی حرکت جنبشی بیش از پیش سریع است. در نظر دلانوی، تقارن هیچ ربطی به حرکت جنبشی ندارد؛ البته مرتبط با نوعی تحرک ناب نور است که فرم‌های نورانی و رنگین خلق می‌کند و آن‌ها را در دیسک‌ها و مارپیچ‌ها می‌پیچاند که از طبیعت زمان برخوردارند. بلز سندرارس بود که این توانایی را به فیلمسازان فرانسوی بخشید که خودشان را با ایده‌های دلانوی آشنا کنند. ۲۵. مقایسه کنید با نقش فلوری، آن گونه که نورمن کینگ از طریق پروژه‌های متوالی آبل گانس آن را توضیح می‌دهد:

'Une épopée populiste', *Cinématographe*, no. 83.

۲۶. درباره‌ی نور و روابطش با تاریکی و ماتی، مهم‌ترین متن نظریه‌ی رنگ‌های گوته است. الین اسکوباس تحلیل درخشانی از این متن ارائه کرده است که می‌توان کاربردهای سینمایی زیادی در آن یافت ('L'oeil du teinturier', *Critique*, no. 418, March 1982.) نورپردازی اکسپرسیونیستی گوته‌ای است؛ درست همان گونه که نورپردازی فرانسوی، نزدیک‌تر به دلانوی، نیوتونی بود. حقیقت دارد که نظریه‌ی گوته واجد جنبه دیگری از آن است که بعداً به آن خواهیم پرداخت: رابطه‌ی ناب نور با رنگ سفید.

27. Lotte Eisner, 'Notes sur le style de Stroheim', *Cahiers du cinéma*, no. 67, January 1957.

لوته آیزنر در پرده‌ی تسخیرشده (۱۹۶۹) پیوسته این دو فرایند را تحلیل می‌کند: سایه‌روشن و راه‌راه‌بودن نورپردازی در اکسپرسیونیسم. به خصوص آن جا که درباره‌ی مورنائو بحث می‌کند. ۲۸. هرمان وارم صحنه‌ای از فیلم فانتوم مورنائو را توصیف می‌کند: صحنه‌ی خارجی، خیابانی که سمت چپ آن واقعاً ساخته شده است، اما سمت راست آن یک نمای کاذب است که بر روی ریل قرار دارد. بنابراین وقتی نمای کاذب سمت راست حرکت می‌کند، سایه‌اش بر خانه‌های ساکن سمت چپ خیابان می‌افتد، گویی دارد مرد جوان را تعقیب می‌کند. وارم مثال دیگری از همین فیلم می‌زند، هنگامی که مکانیسم پیچیده‌ای همزمان یک حرکت گردبادگونه تولید می‌کند و سقوط به درون حفره‌ی سیاه. (نگاه کنید به آیزنر، مورنائو)

29. Worringer, *Form in Gothic*, 1927.

این رودلف کرتز بود که به خصوص مضمون یک حیات غیرارگانیک در سینما را در کتابش، اکسپرسیونیسم و فیلم (۱۹۲۶)، پرورش داد.

۳۰. درباره‌ی هندسه در لانگ، نگاه کنید به پرده‌ی تسخیرشده، لوته آیزنر، فصل «معماری و

چشم‌انداز در استودیو» و «کنترل جمعیت».

۳۱. به‌خصوص نگاه کنید به تحلیل اریک رومر از تالائو در:

L'Organisation de L'espace dans le 'Faust' de Murnau, p. 48.

این اسکوباس، در مقاله‌ای که پیشتر ذکر آن شد، جنبه‌های درخشان و تقویت نور را طبق نظریه‌ی رنگ گوته بررسی می‌کند.

۳۲. بوویه و لوترا، نوسفراتو، صص. ۱۳۵-۱۳۶: نقاط نورانی که دایره‌ای سفید را پشت شخصیت‌ها توصیف می‌کنند، به‌نحوی که به‌نظر می‌رسد فرم‌ها با حرکت خاص خودشان بیشتر کنار گذاشته می‌شوند تا این که تعیین شوند. فرم‌ها یا نوعی بی‌انتهایی یا از یک پس‌زمینه دنبال می‌شوند. توسط این ترک، آنچه در جلوی این نقطه‌ی نورانی محقق می‌شود، و ناگهان بیرون می‌جهد، شبیحی که از پس‌زمینه‌اش جدا شده، آن چیزی نیست که به شکل طبیعی در ناپایداری عمیقی پنهان شود که سایه‌روشن آن را عرضه می‌کند.

33. Kant, *Critique of Judgement*, paras. 26-8.

۳۴. نگاه کنید به متن ورینگر درباره‌ی اکسپرسیونیسم به‌مثابه‌ی «هنر جدید» که بوویه و لوترا به آن اشاره کرده‌اند. به‌رغم ملاحظات برخی منتقدان، مواضع مدرنیستی ورینگر به‌زعم ما بسیار نزدیک به مواضع کاندینسکی در کتاب درخصوص امر معنوی در هنر است. هر دوشان گرایشی را نقد می‌کنند — هم در گوته و هم در رمانتیسم — که قصد دارد میان طبیعت و روح آشتی برقرار کند. گرایشی که هنر را در پیوند با دیدگاه حسانی و فردگرایانه قرار می‌دهد. درحالی‌که برخلاف این دیدگاه، هم کاندینسکی و هم ورینگر «هنر معنوی» را همانا یکی شدن با خداوند می‌دانند، هنری که به فراسوی افراد می‌رود و طبیعت را در پس‌زمینه قرار می‌دهد و آن‌ها را به کائوسی مرتبط می‌کند که بشر مدرن باید از آن خارج شود. آن‌ها مطمئن نیستند که این کار به نتیجه برسد، اما انتخاب دیگری وجود ندارد: این ریشه‌ی شرح و تفسیرهای ورینگر درباره‌ی «فریاد» همچون تنها بیان اکسپرسیونیسم است، بیانی که شاید حتی واهی و کاذب باشد. این بدینی درباره‌ی کائوس جهان بار دیگر در سینمای اکسپرسیونیستی پا می‌گیرد، جایی که حتی ایده‌ی سعادت معنوی که از طریق فداکاری و ایثار به‌دست می‌آید، نسبتاً نادر باقی می‌ماند؛ ایده‌ای که بیشتر در کارهای مورنائو دیده می‌شود تا لانگ. اما درعین‌حال این ایده‌ای است که مورنائو را در میان همه‌ی اکسپرسیونیست‌ها بیشتر به رمانتیسم نزدیک می‌کند: او نوعی فردگرایی و احساس‌گرایی را حفظ می‌کند که بیش‌ازپیش آزادانه در فیلم‌های دوره‌ی امریکایی‌اش نمود یافت، با طلوع و به‌خصوص با تابو.

۴. حرکت-تصویر و سه‌گونه‌ی آن

۱. این کلی‌ترین مضمون فصل نخست و نتیجه‌گیری ماده و خاطره است.

2. M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, 1962, p. 68.

۳. این دست‌کم آن چیزی است که در نظریه‌ی پیچیده‌ی آلبرت لاتای برای ما روشن شد و به‌لحاظ پدیدارشناسانه الهام‌بخش مان شد: *Logique du cinéma*

4. CE, pp. 322-3.

5. MM, p. 20.

«من در نتیجه می‌گویم که ادراک آگاه باید تولید شود.»

6. *MM*, pp. 28 and 29.

7. *MM*, pp. 9-10.

8. *MM*, p. 31.

9. *MM*, p. 5.

10. *CE*, p. 319.

۱۱. این مفهوم سطح درون‌ماندگاری و مشخصاتی که به آن نسبت دادیم، ظاهراً مسیری طولانی از برگسون را طی کرده و به ما رسیده است. با این همه، بر این باوریم که نسبت به برگسون و ایده‌ی او وفاداریم. برگسون البته سطح درون‌ماندگاری را همچون بخش آنی صیروت عرضه کرد. اما این به‌خاطر سهولت بیان بود، چراکه همان‌طور که برگسون یادآوری می‌کند و بعدها حتی به شکلی دقیق‌تر به یادمان می‌آورد این همان سطحی است که حرکت‌ها، که تغییرات را در صیروت بیان می‌کنند، پیوسته خودشان را نمایش می‌دهند و بازتولید می‌کنند. علاوه بر این، خود حرکت متحرک است. درواقع، برای هر مجموعه حرکتی که بیانگر نوعی تغییر است نوعی عرضه و نمایش سطح منطبق خواهد شد. بنابراین ایده‌ی قطعه‌ی فضا-زمان نقطه‌ی مقابل تر برگسون نیست.

12. See 'Rhizome', trans. P. Patton, *I and c*, no. 8, spring 1981, p. 50.

13. *CE*, pp. 320-1.

14. *MM*, p. 32.

۱۵. برگسون، *استمرار و تقارن*، فصل ۵. اهمیت و ابهام این کتاب، که در آن برگسون با نظریه‌ی نسبیت مواجه می‌شود، به‌خوبی شناخته شده است. با این حال برگسون می‌بایست جلوی چاپ مجدد آن را می‌گرفت، البته نه به این خاطر که فهمیده بود ممکن است در این باره اشتباه کرده باشد. ابهام بیشتر از خوانندگانی بود که فکر می‌کردند برگسون نظریه‌های اینشتین را توضیح می‌دهد، و آشکارا چنین نبود. ما پیش‌تر دیده‌ایم که برگسون کاملاً اولویت نور و قطعه‌های فضا-زمان را پذیرفته است. توضیح معطوف به چیز دیگری است: آیا این قطعات مانع وجود زمانی جهانی می‌شوند که به‌عنوان صیروت یا استمرار تلقی می‌شود؟ برگسون هیچ‌گاه باور نداشت که نظریه‌ی نسبیت غلط است، اما به‌زعم او در بر ساختن فلسفه‌ی زمان واقعی که باید با آن منطبق می‌بود ناکارآمد بود.

16. *MM*, p. 29.

17. *MM*, p. 32.

«آنجا عکس کل نیمه‌شفاف و مات است؛ اینجا نقصانی و رای شیشه‌ی مات وجود دارد، یعنی صفحه‌ی سیاهی که تصویر روی آن دیده می‌شود.»

۱۸. سارتر در کتاب *تحلیل آشکارا* در جهت عکس برگسون حرکت می‌کند: «نور ناب در همه‌ی جهات منتشر می‌شود؛ تنها با انعکاس روی سطوحی خاص فعلیت می‌یابد که همزمان صفحه‌ای‌اند برای دیگر مناطق روشن‌تاب. ما اینجا با نوعی صورت معکوس ترکیب‌بندی کلاسیک مواجهیم: به‌جای این که آگاهی تبدیل به نوری شود که از سوژه به شیء می‌رسد، این نورانیت و تابناکی است که از شیء به سوژه می‌رسد.»

[9. D. Vertov, *Articles, journaux, project.*

۲۰. این واژه در عین حال این ایده را دربردارد که تصاویر متنوع و منفک اند (*écarté*).

21. *MM.* pp. 28-9.

22. *MM*, p. 20.

23. *MM.* p. 12.

24. *MM*, p. 27.

۲۵. یک مضمون ثابت فصل نخست *MM*: صورتبندی حلقوی جهان «پیرامون» مرکز تعیین ناپذیری.

26. *MM*, p. 43.

27. *MM.* p. 23.

28. *CE*, p. 320.

29. *MM*, p. 2-3.

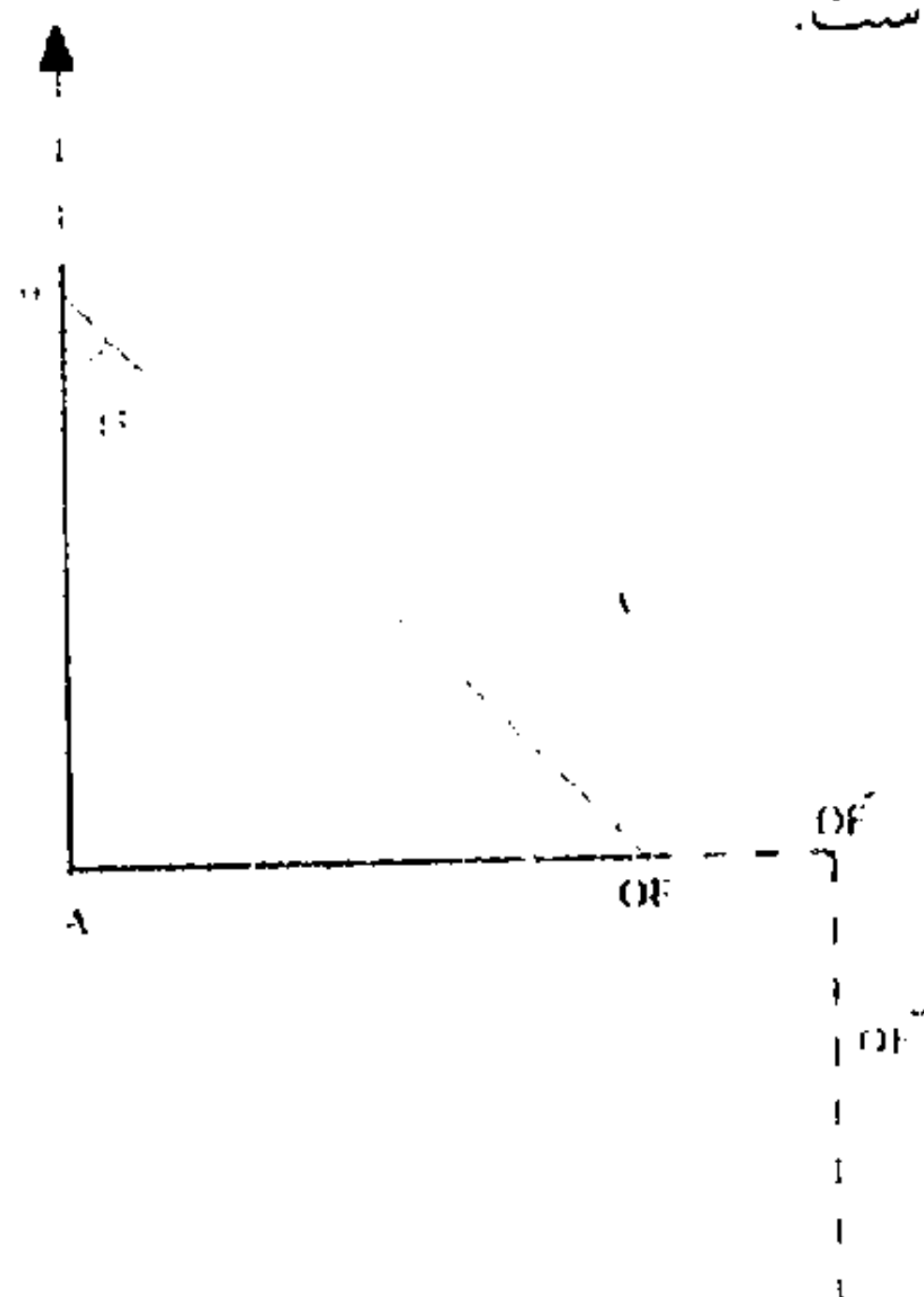
30. *MM*, pp. 61-3.

31. Samuel Beckett, 'Film', in *Comédie et actes divers*, Ed. de Minuit, pp. 113-34.

سه مقطعی که بکت آن را متمایز می‌کند عبارتند از: خیابان، پلکان، اتاق (ص. ۱۱۵)

پیشنهاد ما تمایز متفاوتی است: کنش-تصویر، که خیابان و پلکان را در یک دسته قرار می‌دهد؛ ادراک-تصویر، برای اتاق؛ و سرانجام تأثر-تصویر، برای اتاق مخفی و شخصیت نشسته در صندلی ننوپی.

۳۲. بکت طرحی اولیه را برای پرواز به درون خیابان پیشنهاد می کند که هیچ دشواری و معضلی ندارد (نمودار ۱، که ما آن را تکمیل کرده ایم). و بالارفتن از پلکان صرفاً حاکی از جایگزینی نمودار روی یک سطح عمودی و یک چرخش پایانی است. اما طرحی عمومی لازم خواهد بود تا مجموعه‌ی این مقاطع و لحظات را نشان دهد. این نمودار ۲ است که فانی دلوز پیشنهاد کرده است.



نمودار ۱: اگر OE به‌ورای زاویه‌ی ۴۵ درجه (oÉ) برود، باید پیش از بازگشت به دنبال کردن ۰ باید به‌سرعت خود را عقب بکشد.

کایه دوسینما نوشت. اما عجیب این است که دست کم تا آنجا که ما می‌دانیم، رومر هرگز به گفتار غیرمستقیم آزاد متوسل نمی‌شود و به نظر نمی‌رسد از نظریه‌های پازولینی مطلع باشد. با این حال او فرم خاصی از گفتار غیرمستقیم را در ذهن داشته است. می‌توان به آنچه او در مقاله‌اش درباره‌ی مارگیز آف / درباره‌ی سبک غیرمستقیم کلاسیک می‌گوید، یا آنچه درباره‌ی پرسپیکال، در خصوص شخصیت‌هایی که درباره‌یشان به شکل سوم شخص صحبت می‌کند، سخن گفت. و از همه مهم‌تر این که در فیلم با عرضه‌ی متن به شکل گفتار غیرمستقیم آزاد مواجه نیستیم، بلکه با عرضه‌ی تصاویر یا صحنه‌ها به این شکل روبرویم.

7. Cf. Lotte Eisner's description in *The Haunted Screen*.

8. Cf. Henri Langlois' commentary, cited by Noël Burch in *Marcel L'Herbier*, p. 68.

9. Mitry, *Le Cinéma expérimental*, pp. 211-17.

۱۰. پل ویریلیو تبار و الگوی مربوط به دریای پرولتاریا را در متنی نشان داده است که ممکن است برای فهم سینمای گرمیون بسیار مفید باشد.

۱۱. ما از مقاله‌ی چاپ‌نشده‌ی جی. پی. بامبرگر درباره‌ی آتالانت استفاده می‌کنیم.

۱۲. آمنگوال پرسش را به صراحت طرح می‌کند: چرا ویگو بورژوازی را در جنبه‌های بیولوژیک و نه اقتصادی و سیال‌اش طرح می‌کند؟ او با توسل به نوعی کارکردِ نهان‌بینی، و «عینیت» بدن‌ها به آن پاسخ می‌دهد؛ Cf. *Vigo, Etudes cinématographiques*. (آمنگوال همچنین نماهای زاویه‌بالا را در ویگو تحلیل می‌کند).

۱۳. در طبقه‌بندی نشانه‌ها، آن چیزی که پرس از «گزاره» متمایز می‌کند «واژه» است. پازولینی اصطلاحات پرس را می‌گیرد، اما یک ایده‌ی بسیار عام سیال را درون آن می‌کند: نمای سینماتوگرافیک باید سیال باشد، بنابراین یک «واژه» است. اما اینجا پازولینی مرتکب یک خطای تبارشناسانه می‌شود. در زبان یونانی، آنچه سیال است یک واژه است. بنابراین ما از این اصطلاح نه برای تمایز یک خصیصه‌ی عام نما، بلکه نشانه‌ای خاص از ادراک-تصویر استفاده می‌کنیم.

14. Vertov, *Articles, journaux*, pp. 126-7.

15. Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III. p. 256:

«نمی‌توان همزمان به دفاع از مونتاز و حفظ کلیت و یکپارچگی امر واقعی اقدام کرد. تناقضی آشکار میان این دو وجود دارد.»

16. Vertov. *op. cit.*:

«نمای سریع، نمای خرد، نمای پشت، نمای انیمیشن، نمای متحرک، نماهایی با زوایای دوربین نامنتظره را نباید نماهای تروکاژی محسوب کرد، بلکه باید آن‌ها را به عنوان رویه‌های عادی و فرمال در نظر گرفت.»

17. Abramov, *Dziga Vertov*, pp. 40-2.

۱۸. نگاه کنید به تعریف مقوله‌ی «پیوستگی» در نقد عقل محض کانت.

19. Annette Michelson, *L'homme à la caméra, de la magie à l'épistémologie*, in *Cinéma, théorie, lectures*.

20. Cf. Marcorelles, *Eléments pour un nouveau cinéma*.

«چه تعداد رنگ در یک زمین بازی برای بچه‌ای که چارچنگولی می‌خزد وجود دارد؛ بچه‌ای که از رنگ سبز ناآگاه است؟»

۲۱. اسنو از یک «چشم‌انداز انسانیت زدوده» فیلم می‌گیرد، بدون حضور هیچ انسانی، و دوربین را تحت نظارت یک آپاراتوس خودکار قرار می‌دهد که در حرکات و زوایا با هم فرق دارند. بنابراین او چشم را از شرط سکون نسبی و اتکا به مختصات رها می‌کند. نگاه کنید به:

Cahiers du cinéma, no. 296, January 1979.

(ماری-کریستین کستربر: «خط دید دوربین که توسط ماشین عمل می‌کند و توسط صدا تنظیم می‌شود، دیگر بر روی جلو متمرکز نیست. دید پرسپکتیو همچنان به دید یک چشم محدود باقی می‌ماند، اما این یک چشم بیش از حد متحرک تهی است.»)

22. P. A. Sitney's article 'Le film structurel' in *Cinéma, théorie, lectures*.

در این مقاله سیتنی تمامی جنبه‌های مهم کار فیلمسازان سینمای تجربی امریکا را بررسی می‌کند: مشخصاً صورتبندی «فوتوگرام-نما»؛ تکرار در مارکو پولوس، کانراد، شارینس؛ سرعت در رابرت بریر؛

23. Costaneda, *Voir*.

24. Sitney, *op.cit.*, p. 348.

۶. تأثیر-تصویر

۱. درباره‌ی دو تکنیک پرتره نگاه کنید به:

Wölfflin, *Principles of Art History*, trans. M. D. Hottinger (1932), pp. 41-3.

2. Descartes, *Les Passions de L'âme*, §54.

To admiration به ارزش و تحقیر مربوط است، بسته به این که آیا این بزرگی و عظمت یک ابژه است که می‌ستائیم یا کوچکی و خردی‌اش. «در باب مفهوم admiration در دکارت و نقاشی لوبرون به تحلیل درخشان هانری سوشو مراجعه کنید:

Henri Souchon, *Etudes philosophiques*, I, 1980.

3. In English in the original.

4. Cf. G. W. Pabst, *Pandora's Box*, Classic Film Script, pp. 133-5.

5. Eisenstein, *Film Form*, pp. 195ff.

6. J. Fieschi, 'Griffith le précurseur', *Cinématographe*, no. 24, February, 1977.

7. Goethe, *Theory of Colours*, § 495.

8. English in the original.

9. Ollier, *Sourvenir écran*, pp. 274-95.

10. Cf. J. von Sternberg, *Souvenirs d'un montreur d'ombres* (1965), Chap. 12; *The Cahiers du cinéma* (no. 63, October 1956).

11. B. Balázs, *Le cinéma*, p. 57.

12. J. Epstein, *Ecrits sur le cinéma I*, pp. 146-7.

13. Eisenstein, *Film Form*, pp. 241-2.

آیزنشتاین نشان می‌دهد که از سوزی دیگر آن چیزی را که به ورای فضا و زمان گسترش می‌یابد نباید به مثابه‌ی امر مافوق تاریخی در نظر گرفت.

14. Cf. Peirce, *Ecrits sur le signe*.

15. Cf. Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la Pensée* (1804).

این وجه بسیار مهم و غریبی از اندیشه‌ی من دو بیران است. دلدل بر نفوذ بیران بر پرس تأکید می‌کند. بیران نه تنها نخستین نظریه‌پرداز نسبت «نیرو-مقاومت» در کنش است، که مشابه اصطلاح secondness پرس است، بلکه مبدع مفهوم تأثر ناب است که مشابه firstness است. ۱۶. اینجا باید دست به قیاس دیگری بزنیم. پدیدارشناسی ابتدا با ماکس شلر مفهوم یک امر مادی و تأثر پیشینی را ابداع کرد. سپس میکل دوفرن به این مفهوم نوعی تداوم و جایگاه پرجزئیات در کتاب‌های پدیدارشناسی تجربه‌ی زیباشناختی بخشید. او در این کتاب‌ها معضل نسبت این امور پیشینی با تاریخ و با اثر هنری را طرح کرد: در چه مفهومی امور پیشینی زیباشناختی وجود دارد، در چه مفهومی آن‌ها خلق می‌شوند، مثل نوعی طیف خاص رنگ در نقاشی؟ پدیدارشناسی و پرس تاکنون به شکل جدی مقایسه نشده‌اند.

17. Bergman, in *Cahiers du cinéma*, October, 1959.

18. Denis Marion, *Ingmar Bergman*, p. 37.

19. Kafka, *Lettres à Milena*, p. 260.

20. Cf. Kafka's pressing suggestions in *Lettres à Félice*, I, p. 299.

۲۱. متنی منتشر نشده از میشل کوتیال، تحت عنوان چهره، ایده‌ی ذات و همه‌ی جنبه‌های چهره‌ای را تجزیه و تحلیل می‌کند که از آن مشتق می‌شود؛ ابتدا به منزله‌ی نوعی کارکرد عهد عتیق، اما در عین حال با ارجاع به هنر، ادبیات، نقاشی و سینما.

۷. تأثر-تصویر

1. B. Balázs, *L'Esprit du cinéma*, p. 131.

2. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, 1955, p. 161.

3. Roger Leenhardt, quoted by Lherminier, *L'Art du cinéma*, p. 174.

۴. «Hylé» واژه‌ی یونانی برای ماده یا محتواست.

۵. درباره‌ی این جنبه از نمای نزدیک در آثار برگمان نگاه کنید به:

Cloude Roulet, 'une épure tragique', *Cinématographe*, no. 24, February 1977.

6. Peirce, *Ecrits sur le signe*, p. 43.

«کیفیات محسوس مشخصی مثل نیروی جاذبه، بوی عطر گل سرخ، صدای سوت قطار، مزه‌ی گنه‌گنه، کیفیت احساس عشق و غیره وجود دارد. منظور من تأثیرداشتن تجربه‌ی این احساسات در زمان حال نیست — چه مستقیم و چه در خاطره یا تخیل، یعنی آن چیزی که حاکی از این کیفیات به عنوان یکی از عناصرش است — بلکه منظورم خود کیفیت‌هاست، که فی‌نفسه ناب‌اند، گرچه ممکن است ضرورتاً هیچ‌گاه تحقق نیابند.»

۷. درباره‌ی همه‌ی این نکات، یعنی قاب‌بندی، دکوپاژ و مونتاژ در درایر، نگاه کنید به:

Philippe Parain, *Dreyer, cadres et mouvement, Etudes cinématographiques*, and *Chaiers du cinéma*, no. 65, 1956.

۸ نگاه کنید به مقاله‌ی ژان سیموله و میشل استو در:

Jeanne d'Arc a l'écran Etudes cinématographiques.

9. Bresson, *Notes on Cinematography* (trans. Jonathan Griffin, 1977), p. 46.

۱۰. این یکی از بنیادی‌ترین تزه‌های کتاب بونیتزر، *Le champ aveugle* است. به محض آن‌که تمایزهای ساده‌سازانه تعالی می‌یابد، و نما به چیزی مبهم و متناقض تبدیل می‌شود، سینما فاتح نظامی جدید می‌شود، نه تنها نظام ادراک، بلکه احساس (که می‌توان در کارهای درایر به‌وضوح دید).

11. M. -A. Sechehaye, *Journal d'une schizophrène*, pp. 3-5.

12. Balázs, *Le Cinéma*, p. 167 (and *L'Esprit du cinéma*, p. 205).

۱۳. بوویه و لوترا این رویه‌های متفاوت را، که مورناثو در *نوسفراتو* به‌کار گرفته، تجزیه و تحلیل کرده‌اند. درباره‌ی نقش سایه‌ها در اکسپرسیونیسم نگاه کنید به:

Lotte Eisner, *The Haunted Screen*, Chap. VII.

۱۴. در این ارتباط خواننده را ارجاع می‌دهم به مقاله‌ای درباره‌ی ژاک ترنر در *دیکشنری زیر: Les Classiques du cinéma fantastique* by J. -M. Sabatier.

۱۵. لویی مال در مقاله‌اش در *Arts* (۳۰ دسامبر ۱۹۵۹) بر عناصر حسّانی کار برسون، خصوصاً در جیب‌بر، تأکید می‌کند. برعکس، استرنبرگ می‌توانست تفسیری روحانی، به‌خصوص در چارچوب قطار سریع‌السیر شانگهای، ارائه کند.

۱۶. درباره‌ی تناوب‌ها و درباره‌ی بدیل روحانی عناصر زیادی در تحلیل فیلیپ پارس در رابطه با درایر و در میشل استو در رابطه با برسون می‌یابیم.

۱۷. در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم، فلسفه نه‌تنها کوشید محتوایش را بازسازی کند، بلکه تلاش کرد وسایل و فرم‌های جدید بیان را هم از آن خود کند؛ متفکران بسیار متفاوتی که تنها وجه مشترکشان این بود که خود را نخستین نمایندگان فلسفه‌ی آینده می‌پنداشتند. این نکته مشخصاً درباره‌ی کیرکه‌گور مصداق دارد (در فرانسه، جستجو برای این فرم‌های جدید در کار رنوویه و لکوئیه نمود یافت، گروهی فراموش‌شده که یکی از مضامین مرکزی کارشان ایده‌ی انتخاب بود). یکی از روش‌های خاص کیرکه‌گور وارد کردن چیزی به درون تأملاتش بود که خواننده به دشواری می‌توانست آن را شناسایی کند: آیا این یک مثال است، یا تکه‌ای از یک روزنامه، یا یک قصه، یک لطیفه، یک ملودرام و غیره؟ برای مثال در مفهوم ترس داستان فردی بورژوا را داریم که در حال خواندن روزنامه و خوردن صبحانه با خانواده‌اش است و ناگهان به‌سمت پنجره هجوم می‌برد و فریاد می‌زند: «یا باید امر ممکن را داشته باشم، یا این که خفه خواهم شد». در *مراحلی در راه زندگی*، داستان مردی حسابدار را می‌خوانیم که برای یک ساعت در روز دیوانه می‌شود و دنبال قانونی می‌گردد که می‌توانست شباهت را تثبیت و تبدیل نوعی تجارت کند. یک روز را در روسپی‌خانه گذرانده، اما هیچ خاطره‌ای از آنکه در آنجا چه اتفاق افتاده ندارد، این امکانی است که او را دیوانه می‌کند. در ترس و لرز، داستان آگنس و تریتون، طرح‌های زنده‌شده

را داریم که کیر که گور چند نسخه از آن ارائه می‌کند. مثال‌های فراوان دیگری هم وجود دارد. در هریک نوعی فیلمنامه، یک سیناپس، وجود دارد که برای نخستین بار در فلسفه و الهیات ظاهر می‌شود.

18. Ollier. *Souvenirs écran*. pp. 211- 18 (and p. 217: 'alienation by colour').

۱۹. تریتان رنو در گزارش درباره‌ی مینلی در سینما پیوسته به نوعی پدیده‌ی جذب متوسل می‌شود: «شوک نامنتظره‌ی دو جهان، نزاع و پیروزی آن‌ها، یا جذب یکی توسط دیگری...» ما به مقاله‌ی ژان دوشه اشاره می‌کنیم که مضمون ویرانی و نابودی را در مینلی تحلیل کرده است:

objectif. 64. February 1964 and *Cahiers du cinéma*, no. 150, January 1964: 'Poisonous or carnivorous flowers'.

20. Bonitzer. *op.cit.*, p. 88.

بونیتزر مقایسه با برگمان را در اینجا طرح می‌کند.

۲۱. درباره‌ی نئورئالیسم سیلوی تروسا و میشل دویلرز دو مقاله‌ی مهم منتشر کرده‌اند. نگاه کنید به:

Cinématograph, nos. 42 and 43, December 1978 and January 1979.

22. Jean Narboni. 'La'; Serge Daney, 'Le plan straubien', *Cahiers du cinéma*, no. 275, April 1977 and no. 305, November 1979.

۲۳. نگاه کنید به تحلیل فیلیپ دلارا از فضای بدون نقاط یا مختصات ارجاع در کارهای کاساویتس در سینماتوگراف، شماره‌ی ۳۸، می ۱۹۷۸.

۲۴. سیتنی این فیلم را یک «فیلم ساختاری» توصیف می‌کند: «این درک شهودی از فضا و از سینما، نوعی پیش‌فرض فیلم ساختاری است. اتاق همیشه مکان احتمال ناب بوده است.» (ص. ۳۴۲)

۸ از عاطفه به کنش

۱. برای مثال خوک-انی پازولینی جهان گوشت‌خوارانه‌ی آغازین و محیط مشتق خوک‌ها را در دو بخش کاملاً تعریف‌شده از هم متمایز می‌کند. چنین کاری ناتورالیستی نیست (و پازولینی از ناتورالیسم متنفر بود. او از ناتورالیسم تصویری ملال‌آور در ذهن داشت). از سوی دیگر در سینما، همچون جاهای دیگر، جهان اولیه ممکن است شخصاً محیط مشتقی را تشکیل دهد که واقعی فرض می‌شود؛ این مسئله‌ای است که در فیلم‌های پیشاتاریخی و بسیاری از فیلم‌های علمی-تخیلی و ترسناک مصداق دارد. این فیلم‌ها بخشی از ناتورالیسم‌اند. در ادبیات این رازنی بود که ناتورالیسم را در جهت نزاع رمان پیشاتاریخی و رمان علمی-تخیلی از هم گشود.

2. Erich von Stroheim, *Poto-Poto*, p. 132.

می‌دانیم که استروهایم سه رمان سینمایی منتشر کرد، به علاوه‌ی فیلمنامه‌ها و آثاری که چیزی غیر از رمان بودند. او این کار را برای جبران موقعیتی که در آن گیر افتاده بود انجام داد، زمانی که فیلم‌ساختن برایش ناممکن شده بود. پوتوپوتو ظاهراً شکل پرورش‌یافته و مستقل آن چیزی است که قرار بوده مجموعه‌ی ملکه کلی بوده باشد، مجموعه‌ی افریقایی

که استروهایم شروع کرده بود.

۳. منظورمان تحلیل موريس دروزی از این دو فیلم است.

۴. فراموشی غالباً در فیلم‌های بونوئل رخ می‌دهد. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌هایش پایان سوزانا است، جایی که گویی برای هیچ‌کدام از شخصیت‌ها اتفاقی نیفتاده. بنابراین فراموشی تأثیر رؤیا و توهم را تشدید می‌کند. اما، به‌زعم ما، فراموشی کارکرد مهم‌تری در کارهای بونوئل دارد؛ نمایانگر پایان یک دوره است که بعد از آن می‌تواند از نو شروع شود. همچنین ساباتیه در ترنس فیشر بر وجود پایان‌های خوش کاذب تأکید می‌کند که در آن همه‌ی شخصیت‌های محترم تمامی ترس‌هایی را که از سر گذرانده‌اند فراموش می‌کنند.

۵. در اینجا باز هم ممکن است تضادی با پازولینی پیش آید؛ چراکه تئورما یک محیط کاملاً فیلمی را نمایش می‌دهد که به معنای واقعی کلمه با ورود یک شخصیت بیرونی فرسوده می‌شود. اما در پازولینی در وهله‌ی اول مسئله‌ی مهم نوعی «فرسوده کردن» منطق است، به این معنا که یک تظاهرات مجموعه‌ی نمونه‌های یک فیگور را فرسوده می‌کند. این درواقع اصالت کار پازولینی است. از سوی دیگر، در بونوئل، و در ناتورالیسم، شخصیت بیرونی نماینده‌ی تکانه‌هاست، شخصیتی که مقدم بر فرسایش فیزیکی محیط تحت نظر است (سوزانا).

6. Drouzy, *op. cit.*, pp. 74-5.

۷. بعد از ملکه کلی، استروهایم یک فیلم دیگر ساخت، تنها فیلم ناطقش، که قرار بود نامش قدم‌زدن در برادوی باشد، اما نام آن به سلام خواهر تغییر کرد و با نام کارگردانی دیگر به نمایش درآمد. میشل سیمان تحلیل مفصل و پر جزئیاتی از یک سکانس فیلم که متسبب به استروهایم است ارائه کرد.

۸. میشل بوتور مضمون تکرار در کی‌یر که‌گور و روسل را با هم مقایسه کرده است (*Répertoire I*).
۹. موريس دروزی نماهای راه‌شیری را تحلیل کرده است، نماهایی که در آن مسیح ظاهری شود و مسئله‌ی راهی را مطرح می‌کند که در آن بونوئل تلقی‌اش از رهایی ممکن را طرح می‌کند. نگاه کنید به: *La Voie lactée*, pp. 174ff.

10. Pierre Domeyne, *Dossiers du cinéma*.

«فولر در یکی از پروژه‌های مورد علاقه‌اش، هابیل و قابیل، قصد داشت زایش عواطف (نخستین دروغ، نخستین حمله بر اثر حسادت و غیره) را طرح کند، و او مکمل طبیعی آن را هم افزود، یعنی زایش شر. این پروژه، مثل بیشتر فیلم‌های فولر، ریشه‌های بدوی کار فولر را نمایان می‌کند؛ فیلمساز غریزه، فیلمساز بازگشت به تکانه‌های طبیعی، فیلمساز خشونت فیزیکی.»

11. Christian Viviani, 'La garce ou le côté pile', *Positif*, no. 163, November 1974.

در همین شماره مقاله‌ای از میشل آنری درباره‌ی این دوره‌ی کاری کینگ ویدور وجود دارد. او نشان می‌دهد که چگونه «فقدان اعتدال» در ویدور جهت کاری او را عوض کرد. او با رهاکردن مضامین گروه و جمعیت و تجدید حیات که مضامین بنیادین کنش‌تصویر در رئالیسم امریکایی بود به کارش ادامه داد. آن تقابل مورد علاقه‌ی ویدور، یعنی تضاد میان دختر روستایی و دختر شهری، جنبه‌ی تازه‌ای یافت. زن نخست به موجودی خشن و

حریص، و زن دوم به موجودی ضعیف و فرسوده تبدیل شد.

12. Cf. François Truchaud, *Nicholas Ray*.

این کتاب الگویی برای تحلیل تکامل کاری یک فیلمساز است. تروشاسه دوره‌ی کاری را از هم متمایز می‌کند. او در نسبت با خشونت، و همچون نوعی کارکرد مفهوم «انتخاب» تعریف می‌کند که هریک ارائه می‌کنند: ۱. در فیلم‌های نخست، خشونت جوانانه و انتخاب متناقضی که این خشونت بیانگرش است؛ ۲. در دوره‌ی دوم، که با جانی گیتار آغاز می‌شود، خشونت غریزی و درونی و آلترناتیو میان یک انتخاب برای شر، و کوشش برای گذرکردن از خشونت؛ ۳. سرانجام، در دوره‌ی سوم، خشونت و انتخاب عشق و پذیرش غلبه پیدا می‌کند. تروشاسه همچنین به تأثیرپذیری ری از رمبو اشاره می‌کند. ری همواره می‌خواست فیلمی درباره‌ی او بسازد؛ ارتباطی خاص میان زیبایی و شورش.

13. Francis Bacon, *l'art de L'impossible*, pp. 30-2; Jean Genêt, *Journal du voleur*, pp. 14ff.

۱۴. لوزی هنگام صحبت درباره‌ی پیشخدمت به این نکته اشاره کرد: «این فیلم برای من صرفاً اثری درباره‌ی نوکرماپی بود، نوکرماپی جامعه‌ی ما، نوکرماپی ارباب، نوکرماپی پیشخدمت و نوکرماپی در نگرش و رفتار مردمان مختلف از طبقات و جایگاه‌های مختلف... این نوعی جامعه‌ی ترس است، و واکنش به چهره‌ی ترس در بیشتر موارد مقاومت و مبارزه نیست، بلکه نوکرماپی است، و نوکرماپی نوعی وضعیت ذهنی است.»

(*Présence du cinéma*, no. 20, March 1964)

همچنین نگاه کنید به:

Michel Ciment, *Le Livre de Losey*, pp. 275ff; and on *Don Giovanni*, pp. 408ff.

۱۵. این درعین حال مضمون یکی از بهترین رمان‌های آرتور میلر، تمرکز، است. به غلط یک امریکایی را به عنوان یک یهودی معرفی می‌کنند. KKK او را محکوم می‌کند، همسر و دوستانش او را ترک می‌کنند، و شروع به اعتراض می‌کند تا نشان دهد که یک آریایی خالص است. سپس به تدریج متوجه می‌شود که این آزار و اذیت‌ها، اگر او واقعاً یک یهودی باشد، نفرت‌انگیز نخواهد بود؛ بنابراین او به اختیار می‌پذیرد که یهودی باشد درحالی که نیست. به نظر می‌رسد که فیلم لوزی بسیار نزدیک به رمان میلر است.

16. Quoted by Pierre Rissient, *Losey*, pp. 122-3.

۹. کنش-تصویر

۱. نوئل برج این اصطلاح را پیشنهاد می‌کند تا ساختار فیلم *ام لانگ* را مشخص کند:

'La travail de Fritz Lang', in *Cinéma, théorie, lectures*.

۲. پرس «تک‌نشان» را می‌نویسد تا بر فردیت حالت چیزها تأکید کند. اما فردیت حالت چیزها و فردیت عامل (agent) را نباید با تکینگی‌ای یکی پنداشت که به قدرت‌ها و کیفیت‌های ناب تعلق دارد. به همین خاطر ما پیشوند «syn» را ترجیح می‌دهیم که بیانگر این است که کیفیات یا قدرت‌های چندی در یک حالت چیزها محقق می‌شود.

3. Cf. A. J. Toynbee, *A study of History* (1962).

4. English in the original.

۵. به زعم ژان میتری، فورد بیشتر تراژیک است تا حماسی، و گرایش دارد تا نوعی فضای بسته بسازد، بدون حرکت یا زمان واقعی. این شبیه نوعی «ایده‌ی حرکت» است که توسط تصاویر کند و ساکن پیشنهاد می‌شود. آنری آنژل این زاویه دید را بار دیگر به کار می‌برد، آن هم در انطباق با باز-بسته، منبسط-منقبض، یعنی دو مفهوم مهم در نوشته‌هایش.

6. Cf. Bernard Dort, in *Le Western*.

حماسه‌ی روستایی توسط معادل روح و جهان، قهرمان و محیط تعیین می‌شود؛ حتی سرخپوستان تنها قدرت‌هایی شیطانی نیستند، بلکه اشخاصی‌اند که جهان و کیهان را مورد تردید قرار نمی‌دهند تا بدین ترتیب فاجعه‌ای برپا کنند؛ و کار قهرمان محیط را اصلاح نمی‌کند، بلکه آن را از نو تثبیت می‌کند، به جای آن که مسیری تازه را هموار کند.

7. J. Mitry, *Cahiers du cinéma*, nos. 19-21, January-March 1953.

۸ تحلیل تجسمی این فیلم را می‌توان در مقاله‌ی ژان روی برای جان فورد مشاهده کرد. او بر مشخصه‌ی مارییچ فیلم تأکید می‌گذارد و نشان می‌دهد که این فرم مارییچ در همه‌ی کارهای فورد حضور دارد. همچنین نگاه کنید به این تحلیل فوق‌العاده‌ی او:

Wagonmaster, pp. 56-9.

9. Jack London, *Le Cabaret de La dernière chance* 10-18, pp. 283ff. and John Ford's,

'I believe in the American Dream' (Andrew Sinclair, *John Ford*, p. 124).

10. F. Nietzsche, *Untimely Meditations* (trans. R. J. Hollingdale (1983)).

11. Cf. Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, p. 325.

12. Eisenstein, *Film Form*, p. 235.

«طبیعتاً مفهوم مونتاز نزد گریفیث، به عنوان مونتاز موازی، ظاهراً نسخه‌ای از تصویر دوآلیستی او از جهان است، که در دو خط موازی فقیر و غنی به سمت نوعی آشتی و توافق فرضی حرکت می‌کند... بنابراین، انتظار می‌رفت که مفهوم ما از مونتاز از یک تصویر کاملاً متفاوت از فهم پدیده به وجود می‌آمد، پدیده‌ای که با دیدی جهانی به سوی ما گشوده می‌شد، دیدی جهانی که هم مونیستی بود هم دیالکتیکی.» این نکته درعین حال برای طرح یک تاریخ عام نیز اعتبار دارد: سه لته‌ی آیزنشتاین باید مبتنی بر نوعی دیالکتیک فرم‌اسیون‌های اجتماعی باشد. آیزنشتاین آن را با یک موشک سه مرحله‌ای مقایسه می‌کند. از آنجا که این سه مرحله باید شکل استبدادی-سرمایه‌داری-سوسیالیسم داشته باشند، قابل فهم است که جلوی پروژه گرفته شد (استالین از همه‌ی ارجاعات تاریخی به صورت‌بندی‌های استبدادی متنفر بود).^{۱۳} ما باید این سؤال را درباره‌ی تمام جریان‌های بزرگ سینمای تاریخی پرسیم. برداشت ضمنی از تاریخ چیست؟ تحلیل رابطه‌ی سینما-تاریخ پیش از این بسیار پیشرفت کرده است. از این بابت قدردان مارک فرو (سینما و تاریخ) هستیم و همچنین مقالات ژان-لویی کومولی در کایه دوسینما. اما مشکلات بسی فراتر از آن چیزی است که در اینجا بیان کرده‌ایم؛ مشکل ارتباط میان گفته‌ها و بیان‌های تاریخی از یک سو، و گفته‌ها و تصاویر سینماتوگرافیک از سوی دیگر است.

14. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, p. 59.

15. M. Merleau-Ponty, *Sense and non-Sense*, trans. Hubert and Patricia Dreyfus (1964), 'Cinema and the new psychology'.

16. *CE*, Chap. II.

۱۷. تمام نکات مربوط به کازان (هم مشکلات زیباشناسانه‌ی ساخت‌یافتن و هم مشکلات شخصی که واکنشی به مجموعه‌ی آثار بود)، از تحلیل راجر تایلور، کازان، گرفته‌ایم. دیدیم که چگونه سینمای امریکا، و خصوصاً فیلم‌های تاریخی، اهمیت زیادی به مضمون خائن داده‌اند. اما پس از جنگ، و در دوره‌ی مک‌کارتی، این مضمون اهمیت بیشتری هم یافت. ما در کارهای فولر برخورد اصلی با مضمون خائن می‌بینیم. نگاه کنید به:

Jacques Courcelles, 'Thème du traître et du héros', *Présence du cinéma*, no. 20, March 1964.

۱۸. درباره‌ی بسط و گسترش روانشناسی رفتارگرا، که به عوامل رفتاری اهمیت فراوانی می‌دهد، نگاه کنید به:

Tilquin, *Le Behaviorisme*.

۱۹. درباره‌ی حافظه‌ی درونی، عاطفی و مؤثر نگاه کنید به:

C. Stanislavsky, *The Actor Prepares*, trans. E. R. Hapgood (1967); Le Strasberg, *Le travail, à L'Actors studio*, Gallimard, pp. 96-142.

20. Tailleur, *op. cit*, p. 94.

۲۱. میشل سیمان، با پرسش‌هایی که درباره‌ی کازان مطرح می‌کند، مبدع این نوع تصویر است که جایگزینی است برای نمای نزدیک: *Kazan par Kazan*, pp. 74ff.

۱۰. کنش-تصویر

۱. واژه‌ی فرانسوی ellipse دو معنا دارد: یکی ناظر به حذف نظری، دیگری ناظر به شکلی جغرافیایی یا همان بیضی. در این فصل دلوز با هر دو معنا سروکار دارد.

2. Charles Chaplin, *My Autobiography* (1964).

۳. لوبیچ لباس و خیاطی را خیلی خوب می‌شناخت و از این بابت هم طراز استرنبرگ بود که شناختی عمیق از تورها داشت. آیزنر، علی‌رغم سخت‌گیری‌ای که نسبت به فیلم‌های مبتنی بر طراحی لباس لوبیچ روا می‌دارد، بر این باور است که او عناصر جدیدی را وارد اکسپرسیونیسم کرد.

۴. درباره‌ی دو نکته‌ی قبلی نگاه کنید به:

Michel Devillers, 'Quatre études sur Howard Hawks', *Cinématographe*, no. 36, March 1978.

5. *Positif*, no. 195, July 1977.

درباره‌ی مضمون بیرونی و درونی در کارهای هاکز به مقالات میشل سیمان، لوگران و ماسون رجوع کردیم.

6. Jacques Rivette, 'Génie de Howard Hawks', *Cahiers du cinéma*, no 23, May 1953.

۷. درباره‌ی گیاهان و مواد معدنی در ارتباط با فیلم *مردی از غرب* نگاه کنید به:

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, pp 199-200.

8. Benayoun, *Peckinpah*, Dossiers du cinéma.

9. Philippe Demonsablon, 'Le plus court chemin', *Cahiers du cinéma*, no. 48, June 1955, pp. 52-3.

10. A. Bazin and E. Rohmer, *Charlie Chaplin*, pp. 28-32.

11. Mireille Latil le Dantec, 'Chaplin, ou le poids d'un mythe', *Cinématographe*, no. 35, February 1978.

«وردو مرد شیادی است که زن ثروتمند را با مویه کردن برای بیماری همسرش برمی‌انگیزد، درحالی‌که در حال برانداز کردن باغی سرشار از گل سرخ است، اندکی پیش از برخاستن دود به هوا، که نشانه‌ی جنایتی دیگر است.»

۱۲. نگاه کنید به خطابه‌ی پایانی دیکتاتور بزرگ که بخشی از آن در کار بازن و رومر چاپ شده است.

13. Benayoun, *Le Regard du Buster Keaton*.

14. Cited by David Robinson, 'Buster Keaton', *La Revue du cinéma*, no. 234, December 1969, on Steamboat Bill Junior, see p. 74.

۱۵. اشاره‌ی ما به مقاله‌ی دیوید رابینسن است که تحلیلی نما به نماست؛ نه تنها از فیلم سه دوره و شرلوک جونیور، بلکه صحنه‌ی عظیم آبکندها در میهمان‌نوازی ما. همچنین درخصوص موقعیت ثابت یک شخصیت درزمینه‌ی یک صحنه‌ی متحرک و مشکلات هندسی‌ای که برای این شخصیت پیش می‌آید نیز از تحلیل رابینسن استفاده کرده‌ام.

16. Robinson, *op.cit.*

«یک زوج جوان ثروتمند که تا به حال تجربه‌ی سفر به تنهایی را نداشته‌اند، سوار یک کشتی مسافرتی خالی می‌شوند. مشکلات هنگامی بیشتر می‌شود که تمامی تجهیزات و امکانات کشتی، نه برای افرادی محدود بلکه برای هزاران نفر طراحی شده است.»

۱۱. پیکره‌ها، یا استحاله‌ی فرم‌ها

1. Mikhail Romm in *Cahiers du cinéma*, no. 219, April 1970.

2. Pudovkin, cited by George Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, VI, p. 487.

۳. تفسیر مفصل آیزنشتاین را می‌توان در منبع زیر یافت:

'La centrifugeuse et le Graal', *La non-indifférente Nature*, I.

4. I. Kant, *Critique of Judgement*, para 59 (This is what Kant calls 'symbol').

5. P. Fontanier, *Les Figures du discours* (1968).

6. Cf. M. -L. Potrel-Dorget, 'Dialectique du surhomme et du sous-homme dans quelques films d'Herzog', *Revue du cinéma*, no. 342.

۷. امانوئل کاریر، در کتاب ارزشمند ورنر هرتزوگ، این غیاب چشم‌انداز در وویتسک را بررسی کرده است؛ همان‌طور که تصاویر عظیم در آثار دیگر را هم تحلیل کرده است.

۸. هرتزوگ این ایده را به‌عنوان گواهی شخصی بر روی جاده‌ی شیشه‌ها بیان کرده است: «و از آنجا که او می‌دانست من یکی از افرادی هستم که پیاده می‌روم و بی‌دفاع آنجا را ترک می‌کنم، او مرا درک کرد.»

Sur le chemin du glaces, Hachette, p. 114.

9. Georges Cangulhem, *La Connaissance de la vie*, 'Le vivant et son milieu'.

۱۰. درباره‌ی این دو برداشت رجوع کنید به:

Albert Lautman, *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques*,

I, Chaps I and II.

11. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, pp. 167ff. and Francis Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*.

دو نقل قول از نقاشان چینی را از این منبع گرفته‌ایم.

12. Cf. in particular, *La non-indifférente Nature*, II, pp. 71-107.

بااین حال آیزنشتاین به فضاهاى متفاوت علاقه‌ی کمتری دارد تا تصاویر چرخش، که خود او آن را با نمای پَن مقایسه می‌کند. اما او متذکر می‌شود که نخستین تصاویر چرخش تنها فضایی خطی را می‌ساختند. و در جهت نوعی سازماندهی لحنی سطح تکامل می‌یافتند. حتی یک فرم وجود دارد که دیگر همان سطحی نیست که مدور شده است. بلکه تصویری است که به نحوی روی سطح می‌غلطد تا یک کل را بسازد. بنابراین ما دو فضا را باز می‌یابیم و آیزنشتاین سینما را ستیز دو فرم می‌داند.

13. Akira Mizubayashi, 'Autour du bain', *Critique*, no. 418, January 1983, p. 5.

14. Kurosawa, 'Entretien avec Shimizu', *Etudes cinématographiques Kurosawa*, p. 7.

15. Luigi Martelli, p. 112:

«همه‌ی ماجراها در دید شخصیت اصلی قرار می‌گیرد [...] [کوروساوا] قصد آن را داشته که اولویت را به زوایای دوربینی بدهد که در خدمت تخت کردن تصویرند، و در غیاب عمق میدان تأثیری از یک حرکت مورب را موجب شوند. این فرایندهای فنی تا آنجا نقش مهمی را ایفا می‌کنند که قصد بازنمایی یک داوری انتقادی را داشته باشند، داوری اخلاقی قهرمانی که تاریخ را از خلال چشمانی دنبال می‌کند که ما با آن همانندسازی می‌کنیم.»

16. Cf. Michel Estève, pp. 52-3 and Alain Jourdat (*Cinématographe*, no. 67, May 1981).

این دو برخی از صحنه‌های فیلم *ابله* را تحلیل کرده‌اند.

۱۷. درباره‌ی درون‌گستری و امتداد آن به لبه‌ی مفاک در میزوگوچی، نگاه کنید به:

Hélène Bokanowski, 'L'espace de Mizoguchi', *Cinématographe*, no. 41, November 1948.

۱۸. نگاه کنید به تحلیل ژان-لوک گدار از این سکانس در:

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, pp. 113-14.

۱۹. نوئل برج تمام این جنبه‌ها را تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه نمای گردان همه‌ی آن‌ها را ادغام می‌کند. برج بر خاص بودن این نوع پلان-سکانس تأکید می‌کند. و به‌راستی که انواع زیادی از پلان-سکانس‌های تقلیل‌ناپذیر در کار کارگردانان مختلف وجود دارد. برج در انتخاب سخت‌گیرانه‌اش از فیلم‌های میزوگوچی، به این نکته اشاره می‌کند که پس از جنگ، حول و حوش سال ۱۹۴۸، کار او افت کرد و به سمت قواعد کلاسیک گرایش یافت و پلان-سکانس‌های او به سبک وایلر شد. با این حال به نظر ما پلان-سکانس‌های میزوگوچی از داشتن کارکرد خاص خطوط دنباله‌دار جهان دست نکشیدند. پژواکی از این

خصیصه را می‌توان در فیلمسازان امریکاییِ نئوسترن‌ساز مشاهده کرد.

۱۲. بحران کنش-تصویر

1. Cf. Peirce, *Ecrits sur le signe*.

پرس بر این باور بود که وضع سوم یکی از مهم‌ترین دستاوردهای اوست.
۲. پرس آشکارا به این دو نوع نسبت اشاره نمی‌کند، تمایزی که اصل آن به هیوم بازمی‌گردد. اما نظریه‌ی «مفسر» او و تمایز شخصی او میان «مفسر دینامیک» و «مفسر پایانی»، در تطابق است با تمایز میان دو نسبت.

3. E. Rohmer and C. Chabrol, *Hitchcock*, p. 124.

4. Cf. Narboni, 'Visages d'Hitchcock', in *Alfred Hitchcock*, Cahiers du cinéma.

۵. درباره‌ی این دو مثال رجوع کنید به:

F. Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, pp. 165 and 79-82.

6. Rohmer and Chabrol, *op.cit*, pp. 76-8.

از این جنبه، تکمیل‌کننده‌ی کار تروفو است که تنها بر اهمیت پیکره‌ی ۲ در سایه‌ی یک شک تأکید می‌کند. آن‌ها نشان می‌دهند که حتی در آن فیلم نیز نوعی نسبت مبادله وجود دارد.

7. Truffaut, *op.cit*, p. 14.

۸. به همین خاطر است که می‌توان تفسیرهایی هم بر «بی‌ثباتی اساسی تصویر» در هیچکاک (بازن) و هم تفسیرهایی درباره‌ی «نوعی توازن عجیب» یافت، توازنی به‌مثابه‌ی نوعی مرز که توضیح‌دهنده‌ی نقصان برساننده‌ی طبیعت انسانی است (Rohmer and Chabrol, *op.cit*), (p.117).

۹. نشان یا نشان‌گذار در طبقه‌بندی نشانه‌های پرس وجود ندارد. از سوی دیگر، نماد در این طبقه‌بندی حضور دارد، اما در معنایی کاملاً متفاوت از آن چیزی که ما ارائه می‌کنیم: برای پرس نماد نشانه‌ای است که به ابژه‌اش به‌واسطه‌ی نوعی قانون اشاره می‌کند، چیزی تداعی‌کننده و معمول و گاه مرسوم. بنابراین نشان صرفاً مورد خاصی از یک نماد است.

10. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, p. 397.

11. Jean-Louis Comolli, 'Le détour par le direct', *Cahiers du cinéma*, nos. 209 and 211, February and April 1969.

۱۲. درباره‌ی همه‌ی این نکات ما خصوصاً به منبع زیر رجوع کرده‌ایم:

Cinématographe: on Altman, no. 45, March 1979, and no. 54, January 1980; on Lumet, no. 74, January 1982; on Cassavetes, no. 38, May 1978, and no. 77, April 1982; on Scorsese, no. 45, March 1979.

۱۳. کلود-ادموند ماگی همه‌ی این نکات را در کار دوس پاسوس تحلیل کرده است:

L'Âge du roman américain, pp. 125-37.

14. 'Bal(1)ade': an untranslatable pun on the words 'ballade' (بالاد)، and 'balade' (سفر).

۱۵. درباره‌ی اهمیت این موضوع در رمانتسم انگلیسی رجوع کنید به:

Rozenberg, *Le Romantisme anglais*.

[6] Cf. Pascal Faneu, "Mabrouk et la poutre", *Cinéma du cinéma*, no. 309, March 1980.

[7] D. H. Lawrence, *Prose and Poetry*, *Robertson*, p. 25-7.

۱۸. متن قصه‌ای در میان روبرو آمده است.

19. *Le Néo-réalisme Italien, Étude cinématographique*, pp. 140-2.

همواره گریه‌ی نسبت به سبب‌های نئورئالیسم بدانچه وجود داشته که بخش عمده‌ی آن را آمریکا می‌آید. آن‌ها بر این پایه که جعفر نئورئالیسم حرکات کرده تصویر دیگری را نسبتاً از بیرونش دهد. مدح‌جوی روسویی یادگرفته بر کس بیرون همس جوجوت بود و به عنوان دختر خود دهی سینمای آمریکا دید به‌مدستی جانورده‌ش را به‌خطر روسویی ترک می‌کرد.

[9] Cf. the two issues of *Cinematographic* on neo-realism, 42 and 43, December 1978 and January 1979.

20. see note 14.

21. Olier, *Souvenirs écran*, p. 58.

آلن راب گریه بر همیت جزئیاتی پا می‌فشارد که غلط و کاذب اند؛ نگاه کنید به:

Pour un nouveau Roman, p. 140.

۲۲. نگاه کنید به پرونده‌ی دانیل اشمیت. خصوصاً آنچه اشمیت *papier mâché Clichés* می‌نامد. اما اشمیت از این نکته آگاه است که نباید برای سینما صرفاً کارکردی پارودیک قائل شد. بنابراین کلیشه‌ها صرفاً تکثیر می‌شوند تا چیزی را از درون آن‌ها بیرون بکشند. دو ویژگی از کلیشه‌ها حاصل می‌شوند که آن‌ها را از بیرون و درون مورد حمله قرار می‌دهد.

احساس (sensation)

بیولوژی تا حد زیادی در فلسفه‌ی دلوژ حضور دارد، به‌خصوص در قلمرو احساس. احساس در آستانه‌ی حس گشوده می‌شود، در آن لحظه‌ی مقدم بر آن زمانی که سوژه معنای یک چیز را درک می‌کند یا وارد نوعی فرایند شناخت منطقی و عقلانی می‌شود. احساس پیش از شناخت رخ می‌دهد و بنابراین به قلمرو معنا تعلق ندارد بلکه به دلالت تعلق دارد. در زیباشناسی، که دلوژ این مفهوم را از خلال بررسی آثار فرانسیس بیکن توضیح می‌دهد، احساس آن چیزی است که بیننده‌ی یک نقاشی یا خواننده‌ی یک شعر، پیش از آن‌که معنا را در پیکربندی یا طرح مضمونی اثر تشخیص دهد، جذب خود می‌کند. درعین حال احساس آن چیزی است که «سیب‌بودن» سیب‌های سزان را به صورت‌های انتزاعی هندسی و نقاشانه‌ی محسوس تبدیل می‌کند، سیب‌هایی که در عرصه‌ی طبیعت بی‌جان‌های سزان در حال صیرورت‌اند.

استمرار (dureé)

استمرار یکی از چندین ایده‌ی کلیدی است که دلوژ از برگسون اخذ می‌کند تا «فلسفه‌ی تفاوت» اش را بسط و گسترش دهد. به تعبیر دلوژ، مفهوم استمرار را تنها با کاربرد شیوه‌ی شهود فلسفی برگسون می‌توان دریافت، یعنی همان آگاهی تأملی با خودآگاهی نیتمند. شهود مشخص می‌کند که آگاهی (یا حتی عام‌تر، حیات ذهنی) اساساً گذرا و زمانمند است. فعالیت ذهنی که در دینامیسم و درهم‌آمیختگی متقابل حالاتش زمانی را شکل می‌دهد که نسبت به نفس انسان درونی است. بنابراین حیات ذهنی نوعی تجربه‌ی سیال و همواره در جریان است، و استمرار همان آگاهی بی‌واسطه نسبت به این جریان است. برگسون بر این باور بود که

یافته‌های شهود بیش از هر جای دیگر در تصاویر بیان می‌شود. برگسون کمیت یک استمرار را با واقعیت زیسته و بی‌واسطه‌ی آن یکی نمی‌داند. استمرار حتی می‌تواند در تضاد با زمان ساعتی، زمان فیزیک و زندگی عملی باشد. برگسون در عین حال تأکید می‌کند که آگاهی نوعی «اندیشه‌ی طولانی واحد» نیست، بلکه نوعی جریان داشتن و سیال بودن حالات ذهنی متفاوت است. برگسون مدعی است که تمایزهای میان حالات ذهنی به ما این امکان را می‌دهد تا یک نوع اندیشه را از اندیشه‌های دیگر متمایز کنیم. بدین ترتیب استمرار همان آگاهی بی‌واسطه نسبت به جریان تغییرات است که همزمان تفاوت‌ها و پیوندهای میان امور جزئی (particulars) را برمی‌سازد. دلوز از مفهوم استمرار استفاده می‌کند تا به کمک آن ضرورت و تفاوت را به عنوان عناصر کلیدی حیات کشف کند.

امر بالقوه (virtuelle)

در هستی‌شناسی دلوز، امر بالقوه و امر بالفعل دو مفهوم متناقض‌اند که در عین حال به همراه هم امر واقعی را تشکیل می‌دهند. شاید از طریق نموداری بتوان این دو مفهوم را در هستی‌شناسی دلوز بهتر نشان داد:

امر بالقوه و امر واقعی — امر بالفعل و امر واقعی — امر بالقوه و امر واقعی
آنچه این نمودار نشان می‌دهد اشاره به این نکته است که ضرورت یک فرایند خطی نیست که از یک امر بالفعل به امر بالفعل دیگر منتهی شود، بلکه حرکتی است از یک حالت یا وضعیت بالفعل امور، از خلال نوعی عرصه‌ی دینامیک جهت‌گیری‌های واقعی/بالقوه، به فعلیت یافتن این عرصه در یک حالت جدید از امور. این شمای کلی ماهیت برگشت‌پذیر و منعطف نسبت‌های امر بالقوه و امر بالفعل را حفظ می‌کند. باید توجه داشت که امر بالقوه در هستی‌شناسی دلوز با پتانسیل فرق دارد و نباید آن دو را با هم یکی پنداشت. ضمن اینکه امر بالقوه هیچ‌گاه با شکل فعلیت‌یافته‌اش نه سازگار است و نه می‌تواند یکی باشد. از این رو دلوز وامدار باروخ اسپینوزا است. ایده‌ی جوهره، که اسپینوزا معتقد بود صفات و نسبت‌های نامحدودش در فرایند وجود یافتن متفاوت می‌شود.

درون‌گستری (intensity)

هستی‌شناسی ضرورت دلوز خطایی را محکوم می‌کند که ما هنگامی مرتکب می‌شویم که صرفاً در چارچوب چیزها و کیفیاتشان می‌اندیشیم، چراکه با اولویت‌دادن به گستره و ابعاد چیزها، تکوین درون‌گستر چیز گسترش‌یافته را نادیده می‌گیریم. برای مثال در هستی‌شناسی نیروها، مثل هستی‌شناسی دلوز، نیرو اشاره دارد به نسبت میان نیروها. نیروها تنها از خلال نتایج و تبعاتی که به همراه دارند تجربه می‌شوند، و نتایج میادین نیرو کیفی و گسترده است. بنابراین تجربه‌گرایی استعلایی به دنبال آن درون‌گسترهایی است که یک وجود گسترده و محسوس را برمی‌سازند. باید به این نکته توجه داشت که این حس کردن نمی‌تواند از خلال کنش عادی حس کردن ما به دست آید. درون‌گستری می‌تواند به یاد آورده شود، تصور شود، فکر و بیان شود. درون‌گستری‌ها ذوات نیستند، آن‌ها رخداد‌های بالقوه و در عین حال واقعی‌اند که هستی‌شان خود را در حالت چیزها بالفعل می‌کند. هستی‌شناسی دلوز پیرامون نوعی مفهوم

تفاوت بنا شده که شامل ایده‌ی X از Y متفاوت است نمی‌شود، بلکه هدف آن بررسی خود تفاوت فی‌نفسه یا تفاوت ناب است. در نتیجه دلوز اهمیت فراوانی به درون‌گستری می‌دهد، چراکه برخلاف بُعد و میزان گسترش‌یافته که به‌نوعی از قاعده‌ی افزودن جزء به جزء تبعیت می‌کند که تقسیم‌شان هیچ‌گونه تغییری در طبیعت و ماهیت‌شان ایجاد نمی‌کند، درون‌گستری‌ها را بدون آنکه تغییر در ماهیت‌شان رخ ندهد نمی‌توان تقسیم کرد. بنابراین درون‌گستری‌ها غیرقابل مقایسه‌اند و فاصله‌شان از یکدیگر هرکدام از آن‌ها را به یک «تفاوت ناب» یا «تفاوت فی‌نفسه»ی تمام‌عیار تبدیل می‌کند. با قراردادن مفهوم درون‌گستری در متن دو جنبه‌ی هستی‌شناسی دلوز — یعنی امر بالقوه و امر بالفعل — می‌توان چنین نتیجه گرفت که درون‌گستری‌ها فعلیت‌یافتن امر بالقوه را تسریع می‌کنند.

سطح (plane)

دلوز از واژه‌ی سطح به چند معنای مختلف استفاده می‌کند. معمولاً از این اصطلاح برای توضیح نوعی تفکر استفاده می‌کند که میان آشفتگی و کائوس رخدادهای تصادفی و شانسی (و پیچیدگی ریشه‌ها و نتایج همواره در حال تغییر آن) از یک‌سو، و تفکر ساخت‌یافته و نظام‌مند از سوی دیگر وساطت می‌کند. دلوز از شکل نخست در نظریه‌های کثرت، صیورت و تفاوت استفاده می‌کند و بر این باور است که از شکل دوم تفکر استفاده می‌کنیم تا به چنین آشفتگی و کائوسی پردازیم و این کار را از طریق تحمیل ساختارها، سلسله‌مراتب، استفاده از تعاریف برای محدود کردن معناها انجام می‌دهیم. «سطح درون‌ماندگاری» رابطه‌ی میان این دو شیوه‌ی تفکر را توضیح می‌دهد و پتانسیل خلاق موجود و آشکار در تفکر درباره‌ی جهان را کامل‌تر می‌کند. یک سطح درون‌ماندگاری را می‌توان همچون سطحی دانست که تمامی رخدادها بر آن روی می‌دهد. بنابراین سطح درون‌ماندگاری عرصه‌ی صیورت را بازنمایی می‌کند، فضایی که شامل تمامی امکانات درونی نیروهاست. در این سطح همه‌ی رخدادهای ممکن گرد هم می‌آیند و پیوندهای تازه میان آن‌ها برقرار و پیوسته محو می‌شود. برای دلوز، فلسفه تماماً درباره‌ی خلق مفاهیم تازه است. هر مفهوم تازه‌ای نوعی سطح جدید را خلق می‌کند، یعنی تصویری تازه از اندیشه که انسجامی نظری را فراهم می‌کند برای تجربه و فهم بهتر زندگی. بنابراین هر فلسفه‌ای با اندیشیدن به شیوه‌ای تازه و ارائه‌ی مفاهیم تازه درواقع سطح درون‌ماندگاری خاص خودش را خلق می‌کند.

مولار / مولکولی (molar/molecular)

دلوز این دو اصطلاح را از علم شیمی وام می‌گیرد. دو صفتی که اولی آن برای اشاره به توده‌های ماده و نه حالت مولکولی یا اتمی آن به کار می‌رود. در مفهوم روانکاوانه، مولکولی بودن به واکنش‌های فردی (در تقابل با واکنش‌های جمعی) به پدیده‌ها یا انواع رفتارها مربوط است. دلوز از مولکولی بودن استفاده می‌کند تا با نظام فکری عظیم دکارت مخالفت کند. کنش مولکولی به عنصری حیاتی در آن چیزی تبدیل می‌شود که دلوز برای توصیف فرایندهای چیزها و آفرینش استفاده می‌کند. دلوز از مولکولی بودن استفاده می‌کند تا نشان دهد که چگونه کل‌ها (جهان‌ها یا انبوهه‌های مکانی) به استمرار متصل‌اند. هنگامی که یک قاشق شکر در

لیوان آب حل می‌شود، کل همان ظرف و مضمونش نیست. بلکه کسب خلق کردن است که در یونیزه‌شدن مولکول‌های شکر رخ می‌دهد نوعی ضرورت بی‌وقفه‌ی است که در میان حالت‌ها عبور می‌کند. در تبیین چهار کیفیت مولد در پستان‌های نخستین سینه، دلوز نشان می‌دهد که اعضای سبکی ردایسم شاعرانه‌ی فرانسوی در کار کارگردانی همچون ربه، کتر، ژان ویگو و ژان رنوار با تأکید بر جنبه‌ی مولد جهان فیزیکی مشخص می‌شود. تناقض اجتماعی در ری دیوانه (کتر) از خلال یادگیری‌های عظیم پاریس منتقل می‌شود. در آتالانت (ویگو) سنگ‌های سخت خیابان‌های قلوه‌سنگی حاشیه‌ی رود سن در پاریس به آنتی‌تری از سیالیت و روبی تبدیل می‌شود.

نوسان (variation)

دلوز از مفهوم نوسان بهره می‌گیرد تا بر آن چیزی تأکید گذارد که شاید یکی از مضامین بنیادی فلسفه‌ی اوست. اینکه هستی در آغاز توسط وحدت‌ها مشخص نمی‌شود، بلکه توسط نوعی معنای پیوسته و زنجیره‌ای حرکت و تغییر مشخص می‌شود. یا همان‌گونه که دلوز از هراکلیتوس نقل می‌کند، وجود (being) همان ضرورت است. وحدت‌ها و ساختارهایی که در زندگی می‌یابیم نتیجه‌ی سازمان‌یافتن این حرکت بنیادین است. دلوز برای تبیین مفهوم نوسان در کارهایش مثال‌های متعددی می‌زند که یکی از آن‌ها زبان است. به تعبیر او، هنگامی که کاربرد زبان را بررسی می‌کنیم، مقولات ثابت یک گرامر یا نحو منطقی را نمی‌یابیم، بلکه کاربرد واژه در زبان همواره براساس متن و بافتی که در آن استفاده می‌شود در حال تغییر (نوسان) است. مهم‌ترین جنبه‌ی مفهوم نوسان در کار دلوز در پیوند با تفاوت فی‌نفسه است. به جای آنکه تفاوت را همچون تفاوت میان دو چیز تلقی کنیم، باید آن را همچون حرکت پیوسته «تفاوت فی‌نفسه یا در خود» درک کنیم؛ مثل نوسان پیوسته‌ی یک صدا که در زیر و بمی بلند و کوتاه می‌شود بی‌آنکه در نت‌های موجود در یک میزان متوقف شود.

نہایتی اسخانی

- آلمن، رابرت ۲۶، ۳۱۰، ۳۱۲-۳۱۴، ۳۱۹
 آنتونیونی، میکل آنجلو ۲۶، ۳۳، ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۸۲، ۱۸۳
 آیزنشتاین، سرگی ۱۳، ۱۴، ۲۷، ۴۶، ۵۱، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰-۶۵، ۶۸، ۷۱، ۸۱، ۸۴، ۱۰۷، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۶۲، ۱۸۰، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۴، ۲۷۱-۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۳
 اپستاین، ژان ۴۰، ۴۹، ۶۶، ۷۲-۷۴، ۷۶، ۱۱۱، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۵، ۱۴۸
 ازو، یاسوجیرو ۲۶، ۳۰، ۲۹۰
 استرنبرگ، جوزف فن ۱۳۸، ۱۴۳-۱۴۶، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۸۳، ۱۹۶
 استروهایم، اریک فن ۷۸، ۸۱، ۱۳۸، ۲۰۱-۲۰۲، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۱
 اسکورسیزی، مارتین ۳۱۰، ۳۱۲
 اسنو، مایکل ۱۲۹، ۱۸۵، ۱۸۶
 اشتراپ، ژان ماری ۱۸۵
 اشمیت، دانیل ۱۸۵
 الیویرا، مانوئل دو ۱۶۲
 اینس، تامس ۲۲۳، ۲۲۵
 باتیکر، باد ۲۵۴
 بارساک، لئون ۷۰
 بازن، آندره ۳۰، ۴۱، ۱۶۰، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۵۹
 بالاز، بلا ۱۴۷-۱۴۸، ۱۵۹
 باوا، ماریو ۱۹۹
 برادران مارکس ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱
 براکیچ، استن ۱۲۹
 برسون، روبر ۳۰، ۱۶۵، ۱۶۷-۱۶۹، ۱۷۴، ۱۷۶-۱۷۸، ۱۸۰
 برگسون، هانری ۳، ۷-۱۰، ۱۲، ۱۵-۱۸، ۲۰، ۳۶، ۳۹، ۴۰، ۴۲-۴۳، ۵۱-۵۲، ۹۰-۹۱، ۹۴-۹۹، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۱۸، ۱۳۰، ۱۳۶-۱۳۷، ۱۹۶، ۲۳۷، ۲۸۰، ۳۰۹، ۳۴۹-۳۵۰
 برگمان، اینگمار ۱۵۳-۱۵۴، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۸۳
 بکت، ساموئل ۱۰۳-۱۰۵، ۱۵۳
 بلور، ریمون ۴۳
 بورزیجی، فرانک ۱۴۴

- بونوئل، لوئیس ۱۹۴-۲۰۴، ۲۰۹-۲۱۱
 پابست، گئورگ ویلهلم ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۶۳
 ۱۹۶، ۲۱۷، ۲۲۳، ۲۷۷-۲۷۸
 پازولینی، پیر پائولو ۲۵، ۴۵-۴۶، ۱۱۳-۱۱۸
 پاسکال، بلز ۱۷۵، ۱۷۸
 پرس، سی. اس ۳، ۱۰۶، ۱۱۸، ۱۲۴، ۱۵۰-۱۵۲
 ۱۵۲، ۱۶۴، ۱۷۰، ۲۱۸-۲۱۹، ۲۹۷-۲۹۸
 پکین پا، سم ۲۵۴-۲۵۵
 پن، آرتور ۲۳۶، ۲۵۴
 بودوفکین، وسوالد ۳۸، ۶۲، ۶۵، ۲۷۳
 تروفو، فرانسوا ۳۱۷
 تورنور، ژاک ۱۷۳
 چاپلین، چارلز ۱۵، ۲۳۳، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۶
 ۲۵۸-۲۶۵، ۲۷۸، ۲۹۹
 داوژنکو، الکساندر ۶۲-۶۳، ۶۵، ۱۴۸، ۲۷۴
 درایر، کارل تئودور ۲۶-۲۷، ۳۰، ۴۵-۴۶، ۱۰۷، ۱۱۳، ۱۶۱، ۱۶۴-۱۶۸، ۱۷۳-۱۷۴، ۱۷۶-۱۷۷، ۱۷۹-۱۸۰، ۲۷۴، ۳۰۱
 دسیکا، ویتوریو ۳۱۶
 دلوک، لویی ۶۹، ۳۰۸
 دمیل، سیسیل بی. ۲۲۷، ۲۳۰، ۲۳۵
 دوراس، مارگریت ۱۸۶
 دولاک، ژرمن ۶۹، ۳۰۸
 دیتمتریک، ادوارد ۲۴۱
 دیوز، دلمر ۲۵۵
 رابیسون، آرتور ۱۷۲
 راسل، کن ۱۴۰
 راسن، رابرت ۲۲۳
 ژم، میخائیل ۲۷۲-۲۷۳
 رنوار، ژان ۳۰، ۴۰، ۴۴، ۶۷، ۶۹، ۱۱۹، ۲۰۵
 روتا، پل ۲۵۰
 روسلینی، روبرتو ۱۸۴، ۳۱۶
 رومر، اریک ۳۷، ۱۱۷-۱۱۸، ۱۷۸، ۳۰۱-۳۰۳
 ری، نیکلاس ۲۰۶، ۲۳۸
 ریت، مارتین ۲۵۳
 رید، کارول ۳۷
 ریستر، هانس ۷۶، ۸۴
 ریوت، ژاک ۴۶، ۲۵۳، ۳۱۷
 زولا، امیل ۲۰۱، ۲۰۵
 سارتر، ژان پل ۹۰، ۱۱۹، ۱۷۶، ۱۷۸، ۳۲۷
 شابرول، کلود ۳۰۱-۳۰۳، ۳۱۷، ۳۱۹
 شوستروم، ویکتور ۲۱۹
 فاسیندر، ورنر ۱۸۵
 فاند، پیتر ۳۱۱
 فرری، مارکو ۱۹۸
 فلاهرتی، رابرت ۲۲۰-۲۲۱، ۲۵۰
 فلینی، فدریکو ۱۱۱، ۳۱۶
 فورد، جان ۲۷، ۲۲۴-۲۲۷، ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۳۹
 ۲۵۱-۲۵۲، ۲۷۱
 فولر، سامونل ۲۰۵، ۲۳۷-۲۳۸
 فیشر، ترنس ۱۷۲
 فیلدز، دبلیو. سی. ۲۳۴
 کازان، الیا ۲۰۷، ۲۳۶-۲۳۸
 کاساوتیس، جان ۱۸۵
 کافکا، فرانز ۳۷، ۱۵۳-۱۵۴
 کانت، ایمانوئل ۷۳، ۷۶، ۸۲، ۱۵۰، ۲۷۷
 کله، رنه ۶۷، ۷۰، ۷۵
 کلوزو، هانری ژرژ ۱۳۹
 کوروساوا، آکیرا ۳۷، ۲۸۳-۲۹۰، ۲۹۳
 کیتن، باستر ۱۱۳، ۲۹۹، ۲۶۱-۲۶۷، ۲۷۶
 کینگ، هنری ۲۰۶
 کی یرکگور، سورن ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۸، ۲۰۲
 گانس، آبل ۲۷، ۶۶، ۶۸-۷۲، ۷۴-۷۵، ۱۱۱، ۱۲۰
 گدار، ژان لوک ۲۶، ۱۱۶-۱۱۷، ۱۸۱، ۱۸۴
 ۲۵۴، ۲۹۹، ۳۱۷-۳۱۹
 گرمیون، ژان ۶۶-۶۷، ۶۹، ۷۱، ۱۲۰-۱۲۱
 گریسن، جان ۲۵۰
 گریفیث، دیوید وارک ۲۶-۲۷، ۵۱-۵۲، ۵۴-۵۶، ۵۸-۵۹، ۶۱، ۶۵-۶۶، ۷۸، ۸۱، ۱۰۷
 ۱۳۸-۱۳۹، ۱۴۱-۱۴۲، ۱۸۰، ۲۲۷-۲۲۹

- ۲۸۵، ۲۶۲، ۲۳۱
گوتہ، یوہان ولفگانگ ۷۷، ۸۱، ۸۳، ۱۴۳، ۱۷۶
لانگ، فریتس ۲۷، ۷۷-۷۸، ۸۰، ۱۰۶-۱۰۷، ۱۱۲، ۱۴۲، ۱۹۶، ۲۱۷، ۲۲۳، ۲۳۲-۲۳۳، ۲۵۰، ۳۱۳
لربیہ، مارسل ۶۶، ۶۹-۷۰، ۷۴-۷۵، ۸۰، ۱۱۱-، ۱۱۲، ۱۲۰
لڑہ، فرنان ۶۹-۷۰
لنگدون، ہری ۲۹۹
لوبیچ، ارنست ۲۹، ۱۰۶، ۱۱۲، ۲۴۶-۲۴۹، ۲۹۹
لورل و ہاردی ۲۹۹
لوزی، جوزف ۲۰۸-۲۱۲
لومت، سیدنی ۱۸۵، ۳۱۰-۳۱۴
لومیر، لویی ۱۲، ۱۴
لوید، ہرولد ۲۵۷-۲۵۸
لوین، آلبرت ۱۱۲
لہ روی، مروین ۲۸
مان، آنتونی ۱۰۷، ۲۵۳-۲۵۴
مای بریج، ادوارد ۱۳
منکھ ویتس، جوزف ال. ۲۰۶
مورنائو، فردریش ویلہم ۲۸، ۳۷، ۳۹، ۴۲، ۷۶-۷۸، ۸۱-۸۲، ۱۱۳، ۱۴۳، ۱۹۶
میتری، ژان ۱۵، ۲۹، ۳۸، ۴۳، ۱۱۲، ۱۲۰، ۱۲۵، ۲۲۵، ۳۰۸
میزوگوچی، کنجی ۲۸۳، ۲۸۹-۲۹۱
مینلی، وینسنت ۱۸۱-۱۸۲، ۲۰۶
نیچہ، فردریش ۱۷۸، ۲۲۸
نیومن، پل ۲۸
وارد، آینس ۱۸۱
وایلد، بیل ۲۲۳
وایلر، ویلیام ۲۵
ورتوف، ژیگا ۶۴-۶۶، ۶۸، ۷۰، ۷۲، ۹۶، ۱۰۷، ۱۲۳-۱۳۰
وگنر، پل ۸۲، ۱۴۳
- ولز، اورسن ۳۷، ۴۴، ۳۰۲
وندرس، ویم ۱۲، ۳۹، ۱۵۴-۱۵۵، ۳۱۱
ویدور، کینگ ۳۸، ۲۲۱-۲۲۲، ۲۲۷، ۳۱۰
ویسکونتی، لوکینو ۲۰۵
ویگو، ژان ۶۷، ۶۹، ۱۲۲، ۱۲۴
ویل، جیمز ۸۰
وینہ، روبرت ۲۷
ہاپر، دنیس ۳۱۱
ہاکز، ہاوارد ۲۲۳-۲۲۴، ۲۳۰، ۲۵۰-۲۵۴، ۲۷۲، ۲۷۸
ہرتزوگ، ورنر ۲۷۸-۲۸۱
ہیچکاک، آلفرد ۳۰، ۳۳، ۳۵-۳۸، ۳۰۱-۳۰۷
ہیوستون، جان ۲۲۳

- آثروگراد (داوژنکو) ۶۳
 آتش پاره (هاکز) ۲۵۳، ۲۵۲
 آخرین خنده (مورنائو) ۱۱۳، ۷۸، ۷۶، ۳۹
 آدم‌های گربه‌ای (تورنور) ۱۷۳
 آرسنال (داوژنکو) ۶۳
 آسمان بزرگ (هاکز) ۲۲۴
 آقا و خانم اسمیت (هیچکاک) ۳۰۴
 آقایان موطلائی را ترجیح می‌دهند (هاکز) ۲۵۳
 آقای کلاین (لوزی) ۲۱۰-۲۱۲
 آقای لینکلن جوان (فورد) ۲۲۷
 آگیره خشم پروردگار (هرتزوغ) ۲۷۹
 آلیس در شهرها (وندرس) ۱۵۴، ۳۹
 آن‌بولین (لوبیچ) ۲۴۹
 ابله (کوروساوا) ۲۸۷
 اردت (درایر) ۱۷۷، ۱۷۴، ۱۶۷، ۴۵
 اروپای ۵۱ (روسلینی) ۱۸۴
 ازدواج عالی (رومر) ۱۷۸
 استروژک (هرتزوغ) ۲۸۰
 اعتصاب (آیزنشتاین) ۲۷۷
 اکتبر (آیزنشتاین) ۶۰، ۶۱، ۲۷۵
 الدورادو (لریه) ۱۱۲، ۷۴
 الدورادو (هاکز) ۲۵۲
 اعتراف می‌کنم (هیچکاک) ۳۰۲
 امریکا، امریکا (کازان) ۲۴۰، ۲۳۸
 ایزی رایدِر (هاپر) ۳۱۱
 اینوک آردن (گریفیث) ۱۳۸
 ایوان مخوف (آیزنشتاین) ۵۷، ۵۸، ۶۰، ۲۳۴، ۲۷۵
 باتلر مبارز (کیتن) ۲۶۲
 باد (شوستروم) ۲۱۹
 باران (ایونس) ۱۷۰
 باله‌ی مکانیکی (لژه) ۶۹
 باور عموم (چاپلین) ۲۴۶، ۲۴۷
 با یک زامبی قدم زدَم (تورنور) ۱۷۳
 بدن‌ام (هیچکاک) ۳۰۴، ۳۰۶
 بد و زیبا (مینلی) ۱۸۲
 بزرگ‌کردن بیبی (هاکز) ۲۵۳
 بزرگ‌مرد کوچک (پن) ۲۵۴
 بلک اسمیت (کیتن) ۲۶۵

- بلوز دیروقت (کاساوتیس) ۱۸۵
 باراندازهای نیویورک (استرنبرگ) ۱۴۵
 بعدازظهر سگی (لومت) ۳۱۱
 بودن یا نبودن (لوبیچ) ۲۴۸
 بوم! (لوزی) ۲۱۲
 بهشت و دوزخ (کوروساوا) ۲۸۴
 به غرب برو (کیتن) ۲۶۵
 بیسکویت‌های حیوانی (برادران مارکس) ۳۰۰
 بی‌گناه (ویسکونتی) ۲۰۵
 بی‌گناهان وحشی (ری) ۲۰۶
 بیلاردباز (راسن) ۲۲۳
 بیبی دال (کازان) ۲۳۷
 بیوه‌ی شاد (استروهایم) ۱۹۸
 پاسیفیک ۲۳۱ (میری) ۱۲۰
 پاندورا و هلندی سرگردان (لوین) ۱۱۲، ۲۰۶
 پایان سن پترزبورگ (پودوفکین) ۶۲
 پائیزا (روسلینی) ۳۱۶، ۱۸۴
 پرسونا (برگمان) ۱۶۳، ۱۵۳
 پرسیفال (رومر) ۱۱۸
 پرندگان (هیچکاک) ۳۰۷، ۳۰۶، ۳۶
 پنجره‌ی عقبی (هیچکاک) ۳۰۶، ۳۰۳، ۲۶، ۳۰۷
 پوتوپوتو (استروهایم) ۱۹۵
 پول (برسون) ۲۲۶، ۱۷۶
 پول (لربییه) ۷۴، ۷۰
 پیشخدمت (لوزی) ۲۱۲، ۲۰۹
 تابستانی با مونیکا (برگمان) ۱۴۶
 تابو (مورنانو و فلاهرتی) ۳۳۰، ۱۷۲
 تارتوف (مورنائو) ۱۷۲، ۱۱۳
 تخم مار (برگمان) ۱۵۴
 تصاویری برای دبوسی (میری) ۱۲۰
 تعصب (گریفیث) ۲۷، ۵۴، ۵۵، ۲۲۷، ۲۲۸
 تعطیلات ازدست‌رفته (وایلدر) ۲۲۳
 توطئه‌ی خانوادگی (هیچکاک) ۳۰۷
 توفان بر فراز آسیا (پودوفکین) ۶۲
 تولد یک ملت (گریفیث) ۵۳، ۱۴۲، ۲۲۵، ۲۳۰
 جانور انسانی (رنوار) ۲۰۵
 جانی گیتار (ری) ۲۰۷
 جدال در آفتاب (ویدور) ۲۰۷
 جذابیت پنهان بورژوازی (بونوئل) ۲۰۳
 جشن اسپانیایی (فیلدز) ۳۰۸
 جعبه‌ی پاندورا (پابست) ۷۸، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۶۳، ۱۹۶
 جمعیت (ویدور) ۳۸، ۲۲۱، ۲۲۲
 جنون (هیچکاک) ۳۵
 جورجیا (پن) ۲۳۶
 جویندگان طلا (چاپلین) ۲۵۷
 جنیب‌بر (برسون) ۱۶۸، ۱۷۶
 چرخ (گانس) ۶۸، ۷۱، ۷۴
 چهار سوار سرنوشت (مینلی) ۱۸۲
 چه دره‌ی من سرسبز بود (فورد) ۲۲۴
 چهره‌به‌چهره (برگمان) ۱۶۳
 چهره‌ها (کاساوتیس) ۱۸۵
 حرص (استروهایم) ۱۹۴، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸
 حرف م را به‌نشانه‌ی مرگ بگیر (هیچکاک) ۳۰۶، ۳۰۱
 حق‌السکوت (هیچکاک) ۳۰۵، ۳۰۶
 حماقت‌های باردو (لاندو) ۱۳۰
 خاطرات یک کشیش روستا (برسون) ۱۶۸، ۱۷۴
 خاطرات یک مستخدمه (بونوئل) ۲۰۵
 خانم‌های جنگل بولونی (برسون) ۱۷۶
 خبرچین (فورد) ۲۲۶
 خبرنگار خارجی (هیچکاک) ۳۰۶
 خداحافظ مرد شجاع (لومت) ۳۱۲
 خرابکاری (هیچکاک) ۳۰۳
 خط مشی عمومی (آیزنشتاین) ۵۹، ۶۰، ۱۳۸، ۱۴۹، ۲۷۵
 خواب بزرگ (هاکز) ۲۵۰

خواهران گیون (میزوگوچی) ۲۹۱
 خورشید همچنان می تابد (کینگ) ۲۰۶
 خوشه های خشم (فورد) ۲۳۵
 خون آشام (درایر) ۱۷۶
 خیابان آرام (چاپلین) ۲۶۰
 دارودسته ی وحشی (پکین پا) ۲۵۴
 داستان آخرین گل داودی (میزوگوچی) ۲۹۲
 داستانی از چیکاماتسو (میزوگوچی) ۲۸۹، ۲۹۳
 دالان شوک (فولر) ۲۳۷
 دختر ضیافت (ری) ۲۰۷
 دخترک کبریت فروش (رنوار) ۶۷
 در بارانداز (کازان) ۲۳۸، ۲۴۰
 در سرزمین خطرناک (ری) ۲۰۷
 درس اوزالا (کورو ساوا) ۲۸۷
 دفتر کار دکتر کالیگاری (وینه) ۷۸
 دکتر مابوزه ی قمارباز (لانگ) ۱۰۶
 دلیجان (فورد) ۲۲۴
 دودسکادن (کورو ساوا) ۲۹۳
 دوست امریکایی (وندروس) ۱۵۵
 ده فرمان (دومیل) ۲۲۷، ۲۲۸
 دیکتاتور بزرگ (چاپلین) ۲۵۹، ۲۶۰
 راننده ی تاکسی (اسکورسیزی) ۳۱۳
 راه شیری (بونوئل) ۲۰۴
 رزمنده ی پوتمکین (آیزنشتاین) ۵۶، ۶۰، ۶۱، ۱۳۹، ۲۷۵
 رم شهر بی دفاع (روسلینی) ۳۱۶
 روبی جتری (ویدور) ۲۰۶
 روانی (هیچکاک) ۳۷
 روز خشم (درایر) ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۷
 رود سرخ (هاکز) ۲۵۱
 روشنائی های شهر (چاپلین) ۲۵۷، ۲۵۹
 ریتم ها (ریشر) ۸۴
 ری دیوانه (کلر) ۷۰
 ریش قرمز (کورو ساوا) ۲۸۶
 ریوبراوو (هاکز) ۲۵۲

ریو لوبو (هاکز) ۲۵۲
 زابریسکی پوینت (آنتونیونی) ۱۸۲
 زمین (داوژنکو) ۲۲۴
 زندگی اوهارو (میزوگوچی) ۲۹۳
 زنده باد مکزیک (آیزنشتاین) ۲۷۷
 زن عاشق (راسل) ۱۴۰
 زونی گورا (داوژنکو) ۶۳
 زیستن (کورو ساوا) ۲۸۸
 ژنرال (کیتن) ۲۶۲، ۲۶۵
 ژری ژری (مینلی) ۱۸۲
 سامسون و دلیله (دومیل) ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۵
 سایه ها (کاساوتیس) ۱۸۵
 سایه ی یک شک (هیچکاک) ۳۰۳
 سرپیکو (لومت) ۳۱۱
 سرزمین سکوت و سیاهی (هرتزوگ) ۲۸۰، ۲۸۱
 سرگرد دندی (پکین پا) ۲۵۴
 سرگیجه (هیچکاک) ۳۸
 سلاطین جاده (وندرس) ۳۹، ۱۵۴
 سلطانی در نیویورک (چاپلین) ۲۶۱
 سفری طولانی به خانه (فورد) ۲۷۱
 سقوط خاندان آشر (ایستاین) ۷۲
 سکوت (برگمان) ۱۶۳
 سگ سفید (فولر) ۲۳۷
 سگ ولگرد (کورو ساوا) ۲۸۴
 سمینوله (باتیکر) ۲۵۴
 سوءظن (هیچکاک) ۲۶، ۳۰۴، ۳۰۶
 سوزانا (بونوئل) ۱۹۹، ۲۰۰
 سونات پاییزی (برگمان) ۱۵۳
 سه دوره (کیتن) ۲۶۳
 سیرک (چاپلین) ۲۳۳
 شمعون صحرا (بونوئل) ۱۹۴
 شاه شاهان (ری) ۲۰۶
 شاهین مالت (هیوستون) ۲۵۰
 شبکه (لومت) ۳۱۳
 شرق بهشت (کازان) ۲۳۸
 شرلوک جونیور (کیتن) ۲۶۴

- شرم (برگمان) ۱۵۴
شکوفه‌های پژمرده (گریفیث) ۵۴، ۱۳۹، ۱۴۱
شمال از شمال غربی (هیچکاک) ۳۷، ۳۰۶
شور زندگی (مینلی) ۱۸۲
شوهران نابینا (استروهایم) ۱۹۴
شیخ سفید (فلینی) ۱۱۱، ۳۱۶، ۳۱۷
صحرای سرخ (آنتونیونی) ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۸۲
صحنه‌ی خیابانی (دیدور) ۲۲۱
صورت زخمی (هاکز) ۲۲۳
طرحی برای زیستن (لوییچ) ۲۴۶
طلسم شده (هیچکاک) ۲۶
طلوع (مورنائو) ۷۷، ۷۸، ۸۳، ۱۴۳
طناب (هیچکاک) ۳۰۱
طول موج (اسنو) ۱۸۶
عروس فرانکنستاین (ویل) ۸۰
عروس‌های دراکولا (فیشر) ۱۷۳
معشوق یک زن (گرمیون) ۱۲۱
عصر جدید (چاپلین) ۲۵۷، ۲۶۰
عصر طلایی (بونوئل) ۱۹۴، ۲۰۱
فاشیسم عادی (ژم) ۲۷۳
فانی و الکساندر (برگمان) ۱۶۳
فاوست (مورنائو) ۳۶، ۴۲، ۷۸، ۸۲، ۸۳، ۱۴۳
فراسوی جنگل (ویدور) ۲۰۶
فرانکنستاین (ویل) ۸۰
فرشته‌ی آبی (استرنبرگ) ۱۴۶
فریادها و نجواها (برگمان) ۱۶۳
فیتز کارالدو (هرتزوگ) ۲۷۹
فیلم (بکت) ۱۰۳
فیلمبردار (کیتن) ۲۶۲، ۲۶۴
قاتل در شماره‌ی ۲۱ زندگی می‌کند (کلوزو) ۱۳۹
قاعده‌ی بازی (رنوار) ۶۷
قصر تار عنکبوت (سریر خون) (کورو ساوا) ۲۸۶
قصه‌های اخلاقی (رومر) ۱۱۸، ۱۷۸، ۳۱۷
قطار سریع‌السیر شانگهای (استرنبرگ) ۱۴۶
قلب باوفا (اپستاین) ۶۶، ۱۱۹
قلب شیشه‌ای (هرتزوگ) ۲۷۹
قلب‌های جهان (گریفیث) ۱۴۱
کاروان طولانی طولانی (مینلی) ۱۸۲
کاگه‌موشا (کورو ساوا) ۲۸۳، ۲۸۷
کسوف (آنتونیونی) ۲۶، ۱۸۲
کلاه حصیری ایتالیایی (کلر) ۶۷
کشتن مأمور چینی (کاساوتیس) ۱۸۵
کتس پابره‌نه (منکیه‌ویتس) ۲۰۶
یانگ کویی فی (میزوگوچی) ۲۹۲
گاه‌شماری فصل باران (میزوگوچی) ۲۸۹
گرتروود (درایر) ۴۵، ۴۶، ۱۶۷، ۱۷۷
گولم (وگنر) ۸۰، ۸۲، ۱۴۳
لانسلو دولاک (برسون) ۱۶۸، ۱۷۴
لایم لایت (چاپلین) ۲۶۱
ماجرا (آنتونیونی) ۱۸۲
مادام دوباری (لوییچ) ۲۴۹
مادر (پودوفکین) ۶۲
مارش عروسی (استروهایم) ۲۰۲
مارکیز آ (رومر) ۱۱۸
ماکائو (استرنبرگ) ۱۴۵
اشتباه (گرمیون) ۶۶، ۱۲۱
ماه غسل (استروهایم) ۲۰۲
مأمور مخفی (هیچکاک) ۳۰۴
متروپلیس (لانگ) ۲۷، ۷۸، ۸۱
محاكمه (ولز) ۳۷
محاكمه‌ی ژاندارک (برسون) ۱۶۷، ۱۷۷
مراکش (استرنبرگ) ۱۷۳
مرد (ریت) ۲۵۳
مرد سوم (رید) ۳۷
مرد عوضی (هیچکاک) ۳۰۵
مردی از غرب (مان) ۲۵۳
مردی که کشتن (لوییچ) ۲۹، ۱۰۶
مردی که لیبرتی والانس را کشت (فورد) ۲۲۵

مرگ در باغ (بونوئل) ۱۹۴
 مسافر (آنتونیونی) ۱۸۲
 مصائب ژاندارک (درایر) ۳۰، ۱۰۷، ۱۶۱، ۱۶۴
 معمای کاسپارهاوزر (هرتزوک) ۲۸۱
 ملکه کلی (استروهایم) ۷۸، ۸۱
 ملیندا (مینلی) ۱۸۲
 منطقه‌ی مرکزی (اسنو) ۱۸۵
 من عروس مذكر زمان جنگ بودم (هاکز) ۲۵۳
 مودستی بلز (لوزی) ۲۱۱
 موسیو وردو (چاپلین) ۲۵۹، ۲۶۰
 مهمیز برهنه (مان) ۲۵۴
 میلیون (کلر) ۶۷
 میهمان‌نوازی ما (کیتن) ۲۶۲
 ناپلئون (گانس) ۷۲، ۷۴، ۷۵
 نانا (رنوار) ۲۰۵
 نان روزانه‌ی ما (ویدور) ۲۲۱
 نانوک شمال (فلاهرتی) ۲۲۱
 نشانه‌ی والا (کیتن) ۲۶۶
 نشویل (آلمن) ۳۱۰، ۳۱۲، ۳۱۳
 نفرین‌شده (لوزی) ۲۱۲، ۲۱۳
 نوارهای اندرسن (لومت) ۳۱۳
 نور زمستانی (برگمان) ۱۵۳
 نوسفراتو (مورنائو) ۸۱، ۸۲، ۱۴۳، ۱۷۲، ۲۸۰
 نیبلونگن (لانگ) ۷۸، ۸۰، ۱۴۲
 نیورنی زیبا (اپستاین) ۱۲۰
 نیویگیتور (کیتن) ۲۶۲، ۲۶۵
 نه روز از یک سال (ژم) ۲۷۳
 واسطه (لوزی) ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۲
 وحشت صحنه (هیچکاک) ۳۰۱
 ورای شکی معقول (لانگ) ۲۵۰
 وسوسه (ویسکونتی) ۲۰۵
 ونوس موطلائی (استرنبرگ) ۱۷۳، ۱۷۴
 ویریدیانا (بونوئل) ۲۰۰

وینچستر ۷۳ (مان) ۱۰۷
 ویولانتا (اشمیت) ۱۸۵
 هشتمین همسر ریش‌آبی (لوییچ) ۲۴۷
 هفت سامورایی (کورو ساوا) ۲۸۳، ۲۸۷
 همسران ابله (استروهایم) ۷۸، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۹
 همشهری کین (ولز) ۴۳
 یاغی بی‌هدف (ری) ۲۰۷
 یتیمان توفان (گریفیث) ۵۴، ۱۴۰
 یک داستان عاشقانه‌ی امریکایی (ویدور) ۲۲۱
 یک روز در مسابقات اسب‌دوانی (برادران مارکس) ۳۰۱
 یک هفته (کیتن) ۲۶۴
 یوجیمبو (کورو ساوا) ۲۸۴
 یولاندا و سارق (مینلی) ۱۸۲