ژان- فرانسوا لیوتار

ناسینما*

محمد شهبا

به نظر لیوتار، اگرچه سینما اساساً نمایش حرکت است، راز حرفهٔ کارگردانی سینما در این است که «چه حرکاتی را باید حذف کرد و نمایش نداد.» به زعم او، قاعدهٔ اصلی در این مورد این است که حرکاتی که در فیلم گنجانده می‌شوند باید هم خود دارای نظم و ترتیب باشند و هم نظم و ترتیب بیافرینند. وی با استفاده از مفهوم «ارزش» در اقتصاد سیاسی، که بر تبادل‌پذیری شیء و مقدار معینی از واحدی معین (مثلاً پول) استوار است، به این نتیجه می‌رسد که صرف حرکت یا تبدیل شیء ملاک نیست و این حرکت باید به بازدهی برسد، نه به سترونی. لیوتار سپس به آراء فروید در زمینهٔ تناسل طبیعی رجوع می‌کند و می‌گوید همان‌گونه که نیروی مصرف‌شده در عمل جنسی بهنجار به تکثیر نوع می‌رسد، یعنی بازدهی دارد و سترون نیست، سینما باید آن دسته از حرکات را بنمایاند که همین کارکرد را در کلیت اثر هنری داشته باشد؛ زیرا فقط در این صورت است که فیلم با تکثیر حرکت متعادل به انتقال محتوایش می‌پردازد و از اتلاف آن جلوگیری می‌کند ـــ که همان قاعدهٔ بازدهی است. به زبان ساده، این قاعده در عمل یعنی حذف آن دسته از حرکاتی که در حین فیلم‌برداری بر نگاتیو ضبط شده است، ولی در مراحل بعدی، به ویژه در مرحلهٔ تدوین، حذف می‌شود، زیرا برای تماشاگر قابل شناسایی نیست. لیوتار در پایان نتیجه می‌گیرد که اگر سینما را «نوشتن با حرکت» و نمایش حرکت بدانیم، دو دسته از حرکات، یعنی حرکت بیش از اندازه و سکون بیش از اندازه، را می‌توان «ناسینما» نامید؛ زیرا در واقع نفی قاعدهٔ تصویر یا قاعدهٔ شناسایی‌پذیری تصویر است. البته لیوتار می‌افزاید که این دو نوع حرکت گاه با شدت احساسیِ لحظهٔ خاصی از فیلم هماهنگی دارد. مترجم

* این مقاله ترجمه‌ای است از:
Jean-François Lyotard, "Acinema", in Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology,* (Columbia University Press, 1986), pp. 349-359.

پرتال جامع علوم انسانی

نیست‌انگاریِ حرکتهای قراردادی و قراردادی‌شده

سینما نوشتهٔ حرکت است، نوشتن با حرکات ـ انواع حرکات: مثلاً در نمای فیلم[1]، حرکات بازیگران و دیگر اشیای متحرک، حرکات نورها و رنگها و تک تصاویر[2] و لنزها؛ و در فصل فیلم[3]، همهٔ حرکتهای پیش‌گفته به اضافهٔ برشها و پیوندهای تدوین؛ و در کل فیلم، حرکات فیلم‌نامهٔ نهایی و ترکیب زمانی- مکانی روایت[4]؛ و همراه و در خلال همهٔ این حرکات، حرکت صدا و واژگان است.

بنابراین، انبوهی از عناصر متحرک (اما شمارپذیر) در کار است، انبوهی از اشیای بالقوه متحرک، که برای نگارش بر روی فیلم مناسب‌اند. فراگرفتن فنون فیلم‌سازی یعنی اینکه بدانیم چگونه می‌توان بسیاری از این حرکتهای بالقوه را حذف کرد. چنین می‌نماید که تصویر و فصل و فیلم به بهای این حذفها باید ساخته شود.

در اینجا، دو پرسش پیش می‌آید که با توجه به بحثها و تفکرات منتقدان سینمایی امروز، شاید ساده‌لوحانه بنماید: حرکتها و اشیای متحرکی که باید حذف شوند کدام‌اند؟ و چرا باید این حرکتها را گزینش و دسته‌بندی و حذف کرد؟

اگر قرار نباشد حرکتی را حذف کنیم، باید همهٔ نماها را در فیلم بگنجانیم، یعنی تصاویر کدر، درهم و برهم، لرزان، محو و نماهایی با ترکیب‌بندی نامناسب و نورخوردگی بیش از اندازه... فرض کنید دارید بر نمایی ویدئویی، مثلاً نمایی از گیسوان زیبا به سبک رنوار[5]، کار می‌کنید و با دقت به تصویر متوجه می‌شوید که یک جای آن اشکال دارد: ناگهان به جای خرمن مو، باتلاق و طرح جزایری ناهمگون و لبهٔ صخره‌ها پدیدار می‌شود و در برابر چشمان حیرت‌زدهٔ شما رژه می‌رود. به این ترتیب، این نما به صورت صحنه‌ای از جایی دیگر درمی‌آید که هیچ چیز مشخصی را نشان نمی‌دهد، صحنه‌ای که به منطق نمای شما ربطی ندارد، صحنه‌ای نامعین که حتی ارزش ندارد همچون میان‌نما[6] به کار رود، زیرا می‌دانید که بعداً هم از آن استفاده نخواهید کرد. بنابراین، آن را در می‌آورید.

1) film shot
2) frame
3) sequence
4) découpage
5) Jean Renoir (1894-1979) فیلم‌ساز فرانسوی.
6) insertion

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

البته ما خواستار سینمای خام نیستیم، آن‌گونه که دوبوفه[۷] خواستار هنر خام[۸] بود. اصلاً نمی‌خواهیم انجمنی برای طرفداران «راش»[۹]های فیلم و بازسازی نماهای دورریخته تشکیل بدهیم؛ ولی... می‌دانیم که اگر نمای نامطلوب حذف می‌شود، به این علت است که با دیگر نماها تجانس ندارد؛ و نیز برای آن است که نظم و ترتیب کل ــ نما یا فصل یا فیلم ــ حفظ گردد؛ و در عین حال، از فشردگی آن جلوگیری شود. می‌دانیم که ترتیب کلی نقش یگانه‌ای در کارکرد سینما دارد: اینکه حرکات واجد نظم و ترتیب باشند، اینکه خود نظم و ترتیب یابند، اینکه نظم و ترتیب به وجود آورند. بنابراین، نگارش با حرکت ــ یعنی سینما ــ از لحاظ نظری و عملی به معنای سازمان‌دهی پیوستهٔ حرکت است بر طبق سه نوع قاعده: قواعد بازنمایی برای تعیّن مکان؛ قواعد روایتگری برای صورت بخشیدن به زبان؛ و قواعد قالب «موسیقی فیلم» برای حاشیهٔ صوتی[۱۰]. آنچه به اصطلاح جلوهٔ واقعیت می‌نامند چیزی نیست جز سرکوب واقعی نظم و ترتیب.

این سرکوب یعنی تشدید نیست‌انگاری حرکات. هیچ حرکتی، از هر گستره‌ای که منشأ گرفته باشد، به سبب آنچه هست ــ یعنی نوعی «دگرسانی سترون»[۱۱]و ساده در گستره‌ای دیداری‌ـ شنیداری ــ به چشم یا گوش مخاطب نمی‌رسد؛ بلکه هر حرکتی که در فیلم گنجانده می‌شود ما را به چیزی دیگر «برمی‌گرداند»، همچون علامت بعلاوه یا منها در دفتر حسابی است که خود فیلم است و به این دلیل «ارزش» دارد که به چیزی دیگر «برگردانده» می‌شود، یعنی نوعی بازدهی[۱۲] و نفع بالقوه است. تنها حرکت اصیلی که سینما با آن نوشته می‌شود حرکت ارزش است. بنابر قاعدهٔ ارزش (در، به اصطلاح، اقتصاد «سیاسی»)، ارزش هر شیئی، و در اینجا حرکت، بسته به این است که بتوان آن را با شیئی دیگر یا با شمار مشخصی از واحدی معین (مثلاً مقداری پول) مبادله کرد. بنابراین، ارزش شیء در گرو حرکت آن است: از دل اشیای دیگر برآید («تولید» در معنای اخص کلمه) و ناپدید شود، مشروط بر آنکه «ناپدیدی آن جایی برای اشیای دیگر باز کند» (مصرف). چنین فرایندی نه فقط سترون نیست، بلکه مولد نیز هست؛ و تولید در گسترده‌ترین معناست.

7) Jean Dubuffet (1901-1985)
نقاش فرانسوی.

8) art brut
این نام را ژان دوبوفه بر این نوع هنر گذاشت. هنر خام به تصاویر تصادفی و اغلب ناسازگاری می‌گویند که ساختهٔ کودکان و روان‌پریشان است. دوبوفه این آثار را بازتابی از خلاقیتهای ذهن ناخودآگاه می‌دانست.

9) rush
نماهای برش‌نخوردهٔ فیلم

10) sund track

11) sterile difference

۱۲) در سراسر این مقاله، لیوتار با معانی گوناگون واژهٔ return از جمله «بازگشت»، «بازده»، «انتقال»، «جبران» بازی کرده است که قابل برگردان نیست. ــ م.

پرتال جامع علوم انسانی

هنر آتش‌بازی[۱۳]

در اینجا باید میان این فرایند و حرکت سترون تمایز قایل شویم. کبریت همین که آتش بگیرد مصرف شده است. اگر کبریت را آتش بزنید تا اجاق را روشن کنید که آب را به جوش بیاورید تا قهوه‌ای درست کنید که شما را تا رسیدن به سر کار هشیار نگه دارد، این مصرف سترون نیست؛ زیرا حرکتی است متعلق به چرخهٔ سرمایه: کالا / کبریت ← کالا / نیروی کار ← پول / دستمزد ← کالا / کبریت؛ ولی هنگامی که کودک کبریتی را برمی‌افروزد فقط برای اینکه «تماشا» کند چه اتفاقی می‌افتد ــ یعنی فقط برای سرگرمی ــ از خود حرکت، تغییر رنگها، نور درخشان نوک شعله، سوختن چوب نازک کبریت و صدای خفیف آتش لذت می‌برد. کودک از این دگرسانیهای سترون، که راه به جایی نمی‌برد، از این اتلاف بی‌جبران، که فیزیک‌دانان آن را اتلاف انرژی می‌نامند، لذت می‌برد.

آنچه لذت‌جویی مفرط را از لذت جنسی متمایز می‌سازد، البته تا جایی که مایهٔ انحراف باشد و نه فقط موجب زاد و ولد، همین بی‌بازدهی و سترونی است. فروید[۱۴] در اواخر کتاب *ورای قاعدهٔ لذت*[۱۵] این دو را نمونه‌ای از درهم‌آمیختگی غریزهٔ زندگی و مرگ می‌نامد، ولی او لذتی را در نظر دارد که از طریق گرایش جنسی «بهنجار» و زایشی حاصل می‌شود: هر نوع سرخوشی، از جمله سرخوشی‌ای که به حملهٔ عصبی و یا برعکس به انحراف بیانجامد، همین عنصر کُشنده را در خود دارد؛ ولی لذت معمولی آن را در حرکت بازدهی، یعنی گرایش جنسی زایشی، پنهان می‌سازد. گرایش جنسی بهنجار و زایشی به تولد فرزند می‌انجامد و فرزند «بازده» یا وابسته به این حرکت است؛ ولی خواست لذت به طور کلی، جدای از خواست تولید نوع، آن خواستی است که ــ چه تناسلی و چه جنسی باشد و چه هیچ‌کدام ــ به بازدهی توجهی ندارد و نیروهای لیبیدویی[۱۶] را به بیرون از کل می‌ریزد، آن هم به قیمت نابودی خود کل (یعنی به قیمت نابودی و محو این کل).

کودک که کبریت را آتش می‌زند از همین انحراف[۱۷] (یا انحراف

13) pyrotechnics

14) Sigmund Freud (1856-1939)

15) *Beyond the Pleasure Principle*

16) libidinal forces

17) diversion

پرتال جامع علوم انسانی

مسیر[۱۸]، که عبارت مورد علاقهٔ کلوسوفسکی[۱۹] است،) لذت می‌برد. انحرافی که انرژی را هدر می‌دهد. کودک با این حرکت در عنصر «غریزهٔ مرگ»، که در فروکشتن کبریت تجلی می‌یابد، تصویری خیالی از لذت می‌آفریند. اگر کودک را بنا به اینکه تصویری خیالی می‌آفریند قطعاً هنرمند بدانیم، بیشتر به این دلیل است که این تصویر خیالیْ خود شیء یا دارای ارزش تبادل با شیئی دیگر نیست. این تصویر با اشیای دیگر تعدیل یا جبران نمی‌شود؛ و در یک کل (مثلاً گروهی متشکل)، که تحت فرمان قوانینی اساسی باشد، قرار ندارد. برعکس، نکتهٔ مهم این است که همهٔ نیروی شهوی نهفته در این تصویر خیالی بدون هیچ بازده و نفعی گسترش یابد، برجسته شود، به نمایش درآید، بسوزد و از میان برود. به همین دلیل، آدورنو[۲۰] گفته است که تنها شاهکار واقعی هنری آتش‌بازی است: آتش‌بازی دقیقاً همانند مصرف بی‌بازده انرژی در لذت‌جویی است. جیمز جویس[۲۱] نیز در فصل «ساحل» در کتاب *اولیس*[۲۲] همین جایگاه برتر را به آتش‌بازی بخشیده است. تصویر خیالی را، به معنایی که کلوسوفسکی از آن مراد می‌کند، نباید اساساً متعلق به مقولهٔ بازنمایی، مثلاً از نوعی که لذت را الگو قرار می‌دهند، دانست؛ بلکه باید آن را نوعی مسئلهٔ دشوار جنبشی[۲۳] یا حرکتی یا محصول متناقض‌نمای آشفتگی سائقها[۲۴] یا ترکیبی از تجزیه‌ها محسوب کرد.

در اینجاست که بحث دربارهٔ سینما و هنر بازنمونی‌ـ روایتی[۲۵] به طورکلی آغاز می‌شود. بنابر قاعدهٔ آتش‌بازی، دو مسیر برای تکوین یا فرایافت (و تولید) هر شیء، به ویژه شیء سینمایی، وجود دارد. چنین می‌نماید که این دو جریان ظاهراً متضاد همانهایی است که در نقاشی امروز، هرچه را وجه افراطی دارد به خود جلب می‌کند. البته امکان دارد که همین موارد در قالبهای واقعاً پویای سینمای تجربی و زیرزمینی[۲۶] نیز وجود داشته باشد.

این دو قطب متضاد سکون و حرکت افراطی است. سینما، که اجازه می‌دهد به سوی این دو قطب متنافر کشانده شود، به تدریج نیروی نظم‌بخشی‌اش را از دست می‌دهد؛ به بیان دیگر، به جای اینکه اشیایی تولیدی/ مصرفی بیافریند تصویرهای واقعاً خیالی،

18) détournement

19) Balthazar Klossowski (1908-2001)
نقاش فرانسوی با نام مستعار Balhus . وی در سدهٔ بیستم دوباره شکلهای سنتی نقاشی اروپا را رایج ساخت.

20) Theodore Adorno (1903-1969)
جامعه‌شناس آلمانی و از اعضای مکتب فرانکفورت.

21) James Joyce (1882-1941)
نویسندهٔ ایرلندی، که نوآوریهای او در ادبیات اثر عمیقی در هنر داستان‌نویسی داشت.

22) *Ulysses*

23) kinetic

24) drives

25) representational – narrative

26) underground cinema

پرتال جامع علوم انسانی

یعنی بی‌فایـده، و شور و هیجانهایی خوشاینـد خلق می‌کند.

حرکت بازگشت یا انتقال بازدهی

بگذارید ابتدا اندکی توضیح بدهیم که این حرکتهای بازگشت یا حرکتهای بازگشتی چه ربطی به قالب بازنمونی و روایتی سینمای تجاری دارد؟ تأکید می‌کنیم که بسیار حقیر خواهد بود، اگر به این پرسش بر مبنای کارکرد روبنایی و سادهٔ صنعتی به نام سینما پاسخ بدهیم که محصولاتش، یعنی فیلمها، خودآگاهی عموم مردم را با مقادیر معینی ایدئولوژی آرام می‌کند. اگر کارگردانی فیلم را جهت‌دهی و نظم‌بخشی به حرکت بدانیم، این وجه ناشی از تبلیغی بودن آن نیست (که به گفته برخی به بورژوازی و به گفتهٔ برخی دیگر به دیوان‌سالاری نفع می‌رساند)، بلکه ناشی از تکثیر آن است. درست همان‌طور که غریزهٔ جنسی باید از سرریز انحرافی‌اش دست بکشد تا از طریق گرایش جنسی زایشی به تولید نسل بپردازد و «بدنی جنسی» را شکل دهد که فقط همان هدف یگانه را دارد. فیلمی که هنرمند جامعهٔ سرمایه‌داری تولید می‌کند (و اکنون همهٔ صنایع مشهور پیرو سرمایه‌داری‌اند) از تلاش برای حذف حرکتهای نابجا و هزینه‌های بیهوده و ناهمسانیهای مصرف محض ناشی می‌شود. این فیلم همچون بدنی واحد و تکثیرکننده یک کلّ بارور و به هم پیوسته شکل می‌گیرد که محتوایش را تلف نمی‌کند، بلکه آن را انتقال می‌دهد. بیان داستان ترکیب حرکتها را در نظمی زمانمند به هم می‌پیوندد؛ و بازنمون بُعدنمایانهٔ همین کار را در نظمی مکانمند صورت می‌دهد.

اما این ترکیبها مگر چیزی جز ترتیب‌بخشی به مواد سینمایی بر پایهٔ قاعدهٔ بازدهی[۲۷] است؟ منظور ما فقط لزوم سودآوری نیست که تهیه‌کننده بر هنرمند تحمیل می‌کند، بلکه آن دسته از مقتضیات صوری[۲۸] را نیز در نظر داریم که هنرمند بر مواد کارش اعمال می‌کند. هر شکل، به اصطلاح، خوب بر بازگشت همانندی دلالت دارد، یعنی بر اتحاد وجوه گوناگون در وحدتی همسان. این وحدت همسان در نقاشی به صورت نظمی تجسمی و یا توازن رنگها جلوه می‌کند؛ ودر

27) figure of return

28) formal requirements

پرتال جامع علوم انسانی

موسیقی، به صورت تفکیک قطعه با آکورد نمایان؛ و در معماری، در قالب تناسب ابعاد. اگر تکرار را، که قاعدهٔ بنیادین وزن و نیز ضرباهنگ است، در معنای دقیقش، یعنی تکرار یک چیز (یک رنگ، یک سطر، یک زاویه، یک آهنگ) بگیریم، باید بگوییم که تکرار کار اروس[۲۹] و آپولو[۳۰] است که به حرکات نظم می‌دهند و آنها را در چارچوبی قرار می‌دهند که از نظر آن نظام یا کل، محدودهٔ مجاز است.

اشتباه بود که کشف حرکت سائقها را به فروید نسبت دادند، زیرا فروید در ورای قاعدهٔ لذت با احتیاط فراوان دو مورد را از هم جدا می‌سازد: یکی تکرار یک چیز واحد، که دال بر نظام غرایز زندگی است؛ و دیگری تکرار چیزی دیگر یا غیر، که این غیربودنش در مقایسه با تکرار نخست معنا می‌یابد. این سائقهای مرگ[۳۱] دقیقاً بیرون از نظامی قرار دارند که بدن یا کل مورد نظر تعیین می‌کند؛ و بنابراین، نمی‌توان مشخص کرد که بازده آنها چیست، به ویژه آنکه آنچه از این سائقها عاید می‌شود شدت لذت و خطری است که با خود همراه دارند. این نکته آن‌قدر حاد است که حتی می‌توان دربارهٔ وجود هر تکراری تشکیک کرد و مدعی شد که هر بار چیزی متفاوت ظهور می‌یابد. حتی می‌توان ادعا کرد که «بازگشت ابدی» این انفجارهای سترون تخلیهٔ لیبیدو[۳۲] را می‌توان در زمان‌ـمکان کاملاً متفاوتی لحاظ کرد نه در زمان‌ـ مکان تکرار یک چیز واحد، زیرا این دو گسترهٔ زمانی و مکانی نمی‌توانند در کنار هم حضور داشته باشند. مطمئناً در اینجا به نارسایی «اندیشه»[۳۳] می‌رسیم که لزوماً باید از خلال امری واحد، که همان مفهوم[۳۴] است، گذر کند.

حرکات سینمایی معمولاً از قاعدهٔ بازدهی، یعنی تکرار و تکثیر چیزی واحد، پیروی می‌کنند. طرح داستانی یا پی‌رنگ و گره‌افکنی و گره‌گشایی همان‌گونه سرانجام می‌یابند که قالب سونات در موسیقی. به گفتهٔ متز[۳۵]، حرکت بازگشت یا انتقالی پی‌رنگ بارهای عاطفی پیوسته به «دالهای» تلویحی و تصدیقی سینمایی را سازمان‌دهی می‌کند. از این نظر، همهٔ پایانها فقط به صرف پایان بودن خوش‌اند، زیرا حتی اگر فیلم با قتل پایان پذیرد، این را نیز می‌توان بازگشایی نهایی دانست. بارهای

29) Eros
از اساطیر یونان، خدای عشق، پسر آفرودیته.

30) Apollo
از اساطیر یونان، خدای پیش‌گویی و موسیقی و طب و شعر، و گاه به مثابهٔ خورشید شناخته می‌شود. ــ *دایرةالمعارف فارسی*، ذیل آپولون.

31) death drives

32) Libidinal discharge

33) thought

34) concept

35) Christian Metz

پرتال جامع علوم انسانی

عاطفی هر نوع «دال» سینمایی و فیلمی (عدسی، قاب‌بندی، برشها، نورپردازی، فیلمبرداری و مانند آن) تحت همان قاعده‌ای قرار دارند که به گوناگونی وحدت می‌بخشد، همان قاعدهٔ بازگشت امر واحد پس از دگرسانی ظاهری، یعنی نوعی دگرسانی که در واقع چیزی نیست جز نوعی تغییر مسیر.

مسئلهٔ شناسایی

همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم این قاعده، در جایی که مصداق داشته باشد، عمدتاً شامل حذف و زدودن است. حذف برخی از حرکات چنان عادی است که فیلم‌سازان حرفه‌ای حتی متوجه‌اش نمی‌شوند؛ ولی زدودن آنها را متوجه می‌شوند، زیرا بخش زیادی از کارشان شامل زدودن عناصر نامطلوب است. می‌توان گفت که کارگردانی فیلم یعنی همین حذفها و زدودنها. کارگردان و فیلم‌بردار که پیش یا پس از فیلم‌برداری هر نوع نورخوردگی یا نور شدید را از صحنه حذف می‌کنند در واقع، تصویر را به این وظیفهٔ مقدس محکوم می‌سازند که باید برای چشم قابل شناسایی باشد. تصویر باید شیء یا اشیا را چنان نشان دهد که المثنای موقعیتی باشد که از آن لحظه به بعد واقعی شمرده خواهد شد. تصویر از آن رو بازنمونی است که قابل شناخت است و خودش را در برابر حافظهٔ چشم قرار می‌دهد، در برابر مصداقهای معین یا شناسایی قرار می‌دهد، مصداقهایی شناخته شده، البته در معنای «کاملاً شناخته شده»، یعنی آشنا و مشخص. این مصداقها ابزار شناسایی‌اند و بازگشت و انتقال حرکت را ارزیابی می‌کنند؛ و نمونه یا نمونه‌هایی را شکل می‌بخشند و به هم پیوند می‌دهند و به شکل چرخه درمی‌آورند. بنابراین، انواع رخنه‌ها، تکانها، تعویقها، افتها و آشفتگیها ممکن است ظهور یابد؛ اما اینها همچون کژرفتهایی واقعی یا تغییر مسیرهایی بیهوده عمل نمی‌کنند، بلکه هنگامی که فهرست نهایی ساخته می‌شود می‌بینیم که این موارد جز انحرافهایی سودمند نبوده‌اند. شکل سینمایی، که آن را ترکیبی از حرکت مناسب می‌دانیم، دقیقاً از طریق همین بازگشت به کرانه‌های شناسایی است که

پرتال جامع علوم انسانی

به وضوح ارائه می‌شود، آن هم بر طبق سازمان چرخه‌ای سرمایه.

در اینجا، نمونه‌ای را از میان هزاران نمونه می‌آوریم: در فیلم جو[۳۶] ــ که کاملاً بر پایهٔ جلوهٔ واقعیت بنا شده است ــ حرکت دو بار تغییر شدید می‌یابد: نخست هنگامی که پدرْ جوان هیپی‌ای را که با دخترش زندگی می‌کند چنان کتک می‌زند که جان می‌سپارد؛ دوم، هنگامی که در حین پاک‌سازی اجتماع هیپیها ناخواسته به دختر خودش شلیک می‌کند. صحنهٔ دوم با قابی ایستا[۳۷] پایان می‌گیرد که سر و سینهٔ دختر در حال سقوط را نشان می‌دهد. در صحنهٔ قتل نخست، باران مشتهای پدر را می‌بینیم که بر سر و روی هیپی بی‌دفاع فرو می‌آید و جوان هیپی از هوش می‌رود. این دو جلوه، یکی جلوهٔ سکون و دیگری جلوهٔ حرکت افراطی، با نقض قواعد بازنمایی به دست آمده است؛ زیرا بر طبق این قواعد، حرکت واقعی باید با سرعت ۲٤ قاب در ثانیه ثبت و عرضه شود. در نتیجه می‌توان انتظار داشت که این دو حرکت بار عاطفی قوی داشته باشند، زیرا این انحراف کمابیش از ضرباهنگ واقع‌گرا مطابق است با ضرباهنگ درونی احساسات شدیدی که این دو حرکت برمی‌انگیزند. در واقع، این بار عاطفی ایجاد می‌شود، اما به نفع تمامیت فیلم و بنابراین، بیش از هر چیز به نفع نظم و ترتیب. هر دو مورد بی‌نظمی در ضرباهنگ به صورتی نابهنجار و غیرعادی ایجاد نشده، بلکه در اوج این تراژدی، که بر محال بودن رابطهٔ جنسی پدر و دختر استوار است، رخ می‌دهند. بنابراین، این دو بار عاطفی شاید نظم بازنمونی را به هم بزنند و چند لحظه‌ای شفافیت لازم نوار فیلم را (که از شرایط آن نظم است) تیره و محو سازند؛ ولی هم با نظم روایتی تناسب دارند و هم آن را با قوسی ملودیک زینت می‌بخشند؛ یعنی صحنهٔ پرتحرک قتل نخستین با سکون قتل دوم بازگشایی می‌شود.

بنابراین، حافظه‌ای که فیلمها خودشان را در معرض آن قرار می‌دهند به خودی خود «هیچ» نیست، همان‌گونه که سرمایه هیچ نیست جز مصداقی از سرمایه‌سازی یا تبدیل سود و دارایی به سرمایه. حافظهٔ مذکور نیز فقط یک نمونه یا مصداق یا مجموعه‌ای از مصادیق تهی است که به هیچ وجه از طریق محتوایشان عمل نمی‌کنند. بنابراین،

36) Joe
به کارگردانی جان آویلدسن (John Avildsen)، محصول ۱۹۷۰. کارگری در بار تاجری را ملاقات می‌کند. تاجر عاشق دخترش را، که هیپی‌ای معتاد بوده، به قتل رسانده است. کارگر و تاجر، که هر دو از هیپیها نفرت دارند، با هم دوست می‌شوند. ــ م.

37) freeze-frame

پرتال جامع علوم انسانی

قالب خوب، نورپردازی خوب، تدوین خوب و صداگذاری خوب به این دلیل خوب نیستند که منطبق بر واقعیت مفهومی یا اجتماعی‌اند؛ بلکه برعکس، به این دلیل خوب‌اند که عوامل پیشینی سینمایی[۳۸] تعیین می‌کنند چه اشیایی بر روی پرده و در «واقعیت» ثبت شوند.

کارگردانی: چیدن در و بیرون از صحنه

کارگردانی فیلم فعالیتی هنری نیست، بلکه فرایندی کلی است که همهٔ عرصه‌های فعالیت را دربرمی‌گیرد: فرایند کاملاً ناخودآگاه تمایز و حذف و زدودن. به دیگر سخن، کارگردانی هم‌زمان در دو سطح انجام می‌شود و این اسرارآمیزترین جنبهٔ آن است. این وظیفه شامل تفکیک واقعیت در یک سو و مکان نمایش در سوی دیگر است («واقعیت» یا «ناواقعیت» ــ که در عدسی دوربین است): کارگردانی بنیان نهادن این محدوده و این چارچوب است؛ یعنی محاط کردن گسترهٔ بی‌مسئولیتی در قلب یک کل، که بنا به پیش پنداشت ما مسئول جلوه می‌کند (و ما آن را مثلاً «طبیعت» یا «جامعه» یا «مصداق غایی» می‌نامیم). بنابراین، آنچه میان دو گستره ایجاد می‌شود رابطهٔ بازنمایی یا المثناسازی است که ناگزیر با کاهش نسبی ارزش واقعیتهای صحنه همراه است که دیگر فقط بیانگر واقعیتهای واقعیت‌اند. بعلاوه، و ملازم با وظیفهٔ نخست، برای اینکه کارکرد بازنمایی تحقق یابد، کارگردانی ــ همان‌گونه که گفتیم چیدن در و بیرون از صحنه ــ باید فعالیتی باشد که همهٔ حرکتها را به هم پیوند دهد: حرکتهای هر دو سوی محدودهٔ قاب، که در اینجا و آنجا، یعنی هم در «واقعیت»[۳۹] و هم در واقع[۴۰]، تحمیل می‌شوند؛ همان هنجارها، همان ترتیب کلیهٔ سانقها؛ و همان اندازه آنها را در صحنه حذف کند و محو کند و بزداید که در بیرون از صحنه. ارجاعات و مصداقهایی که بر شیء سینمایی تحمیل می‌شود لزوماً بر همهٔ اشیای بیرون از فیلم نیز تحمیل می‌شود. کارگردانی نخست واقعیت و المثنایش را ــ بر محور بازنمایی و با توجه به محدودیت نمایشی ــ تقسیم می‌کند و این گسست نوعی سرکوب آشکار را پدید می‌آورد. ورای این گسست بازنمونی و در نوعی نظم اقتصادی «پیش‌نمایشی»[۴۱]،

38) priori scenographic operators

39) reality

40) real

41) pretheatrical

پرتال جامع علوم انسانی

کارگردانی «هر نوع حرکت جنبشی واقعی یا ناواقعی که خود را به رونوشت‌برداری مجدد[۴۲] نسپارد»، یعنی هر نوع حرکتی را که به تشخیص و شناسایی و تثبیت در حافظه در نیاید، حذف می‌کند. اگر کارگردانی را از زاویهٔ این کارکرد آغازین بنگریم، یعنی آن را حذفی بدانیم که هم درون گسترهٔ سینمای را در برمی‌گیرد و هم بیرون آن را، آن‌گاه درخواهیم یافت که این حرفه ــ کارگردانی ــ عاملی است که همواره در جهت بهنجارسازی **لیبیدویی** عمل می‌کند؛ و این کار را فارغ از هر «محتوایی» صورت می‌دهد، حتی اگر این کار «تحریف‌کننده» به نظر برسد. این بهنجارسازی شامل حذف هر چیزی از صحنه است که نتوان آن را به بدنهٔ فیلم و، در بیرون از صحنه، به بدنهٔ اجتماع برگرداند.

«فیلمْ» تشکل غریبی است که آن را بهنجار می‌شمارند، ولی در واقع همان اندازه بهنجار است که «جامعه» یا «ارگانیسم». این، به اصطلاح، «ابژه‌ها»[۴۳] از دو چیز حاصل می‌شوند: یکی تحمیل تمامیتی کامل، و دیگری امید به کسب این تمامیت؛ و انتظار می‌رود که هدف معقول را به بهترین وجه محقق سازند و همهٔ سائقهای ناقص و همهٔ حرکات سترون و پراکنده را به خدمت وحدت بدنهٔ ارگانیک درآورند. فیلمْ بدنهٔ ارگانیک حرکات سینمایی است. فیلم مجمع دینی تصاویر است: درست همان‌گونه که سیاست مجمع دینی نهادهای اجتماعی است. به همین دلیل است که کارگردانی، که فن حذف و زدودن است و عالی‌ترین نمونهٔ فعالیت سیاسی است، و فعالیت سیاسی، که عالی‌ترین نمونهٔ کارگردانی است، به دین بی‌دینی مدرن و به وجه روحانی امر دنیوی تبدیل شده‌اند. مسئلهٔ اصلی کارگردانی و فعالیت سیاسی این نیست که ترتیب ارائه چگونه باشد یا بدانیم چگونه و چه چیزی را ارائه دهیم یا ارائهٔ خوب یا حقیقی را تعریف کنیم، بلکه مسئلهٔ اصلی حذف و محو هر چیزی است که چون ظهور مکرر پیدا نمی‌کند، پس قابل ارائه نیست.

بنابراین، فیلم همان آینه‌ای است که لاکان[۴۴] به سال ۱۹۴۹ آن را تشکیل‌دهندهٔ سوژهٔ تخیلی یا **ابژهٔ الف** نامیده است؛ و اینکه ما با بدنهٔ

42) reduplication

43) objects

44) Jacques Lacan (1901-1981)

پرتال جامع علوم انسانی

اجتماعی سروکار داریم به هیچ وجه کارکردش را تغییر نمی‌دهد؛ ولی مسئلهٔ اصلی این است که لاکان بنا به هگل‌گرایی[۴۵]اش از نکته‌ای غفلت کرده است: اینکه نمی‌دانیم چرا سائقهایی که پیرامون بدنه‌ای چندشکلی پراکنده‌اند حتماً باید ابژه‌ای داشته باشند که گرد آن تجمع یابند. اینکه در فلسفهٔ «خودآگاهی» بنا را بر لزوم وحدت گذاشته‌اند با خود اصطلاح «خودآگاهی» تناقض دارد، اما برای «اندیشهٔ» امر ناخودآگاه (که نزدیک‌ترین شکل آن به آتش‌بازی همان نظامی است که فروید در نوشته‌هایش از آن یاد کرده است) مسئلهٔ ایجاد وحدت، حتی وحدتی تخیلی، ابهام کلی خواهد داشت. دیگر نیازی نداریم وانمود کنیم که می‌دانیم وحدت سوژه چگونه از تصویرش در آینه ناشی می‌شود، بلکه باید از خودمان بپرسیم که چگونه و چرا «دیوار آینه‌ای»[۴۶]، به طور اعم، و پردهٔ سینما، به طور اخص، به مکان مناسبی برای روان‌تابش لیبیدویی[۴۷] تبدیل می‌شود؛ چرا و چگونه سائقها بر فیلم (غشا یا پوستهٔ نازک) جای می‌گیرند و نمی‌پذیرند که این روان‌تابش جایی است که در آنجا نوشته می‌شوند؛ و مهم‌تر از همه اینکه این روان‌تابش را نوعی تکیه‌گاه[۴۸] می‌دانند که عمل سینمایی همهٔ جنبه‌هایش را خواهد زدود. در وجه نظری، نظام لیبیدویی سینما باید عواملی را ایجاد کند که هرگونه نابهنجاری را از بدنهٔ اجتماعی و ارگانیک حذف کند و سائقها را به سوی این ابزار هدایت کند. البته روشن نیست که خودشیفتگی[۴۹] یا آزارطلبی[۵۰] عوامل مناسبی باشند، زیرا مایه‌ای از ذهنیت را در خود دارند (نظریهٔ نفس) که احتمالاً هنوز بسیار قوی است.

45) Hegelianism

فلسفهٔ توحیدگرا و ایدئالیستی هگل، که در آن دیالکتیک تز و آنتی‌تز و سنتز به منزلهٔ ابزار تحلیلی برای رسیدن به وحدتی برتر یا تزی جدید به کار می‌رود. ← *دایرةالمعارف فارسی*، ذیل فلسفهٔ هگل.

46) Specular wall

47) libidinal cathexis

48) support

49) narcissism

50) masochism

تابلو زنده و ساکن

اگر سینما را نگارش با حرکت بدانیم، آن‌گاه ناسینما، همان‌گونه که گفتیم، در دو قطب آن قرار می‌گیرد، یعنی در حرکت بیش از اندازه و در سکون بیش از اندازه. البته این دو حالت فقط برای «اندیشه» ناسازگارند و برعکس، در نظام لیبیدویی لزوماً به هم پیوسته‌اند. گیجی، وحشت، خشم، نفرت، لذت ــ همهٔ این شدتها ــ جابه‌جاییهای مکانی‌اند. باید واژهٔ «احساس»[۵۱] را «حرکتی»[۵۲] بدانیم که به سوی

51) emotion

52) motion

پرتال جامع علوم انسانی

فرسودگی و تخلیهٔ خودش پیش می‌رود؛ و به حرکتی سکون‌آور و به تحرکی سکون‌یافته تبدیل می‌شود. هنرهای بازنمونی دو نمونهٔ متقارن از این افراط و تفریطها را عرضه می‌کنند: یکی جایی که سکون پدیدار می‌شود: تابلو زنده، ولی ساکن[۵۳]؛ و دیگری جایی که حرکت شدید رخ می‌دهد: انتزاع شاعرانه[۵۴].

امروزه[۵۵] در سوئد، مؤسسه‌ای وجود دارد که نام آن «ژست‌نمایی»[۵۶] است و نام آن از اصطلاح «ژست گرفتن» در عکاسی تک‌چهره (پرتره) گرفته شده است. در آنجا، دختران جوانی خدمت می‌کنند که پوشیده یا برهنه ژستهای مورد درخواست مشتریان را به خود می‌گیرند. مقررات این مؤسسه (که با روسپی‌خانه فرق دارد) حکم می‌کند که مشتری نباید به هیچ‌وجه به بدن مدل دست بزند. می‌توان گفت که این مؤسسه ساخته شده است تا **امر** «خیالین»[۵۷] مورد نظر کلوسوفسکی را متحقق سازد. می‌دانیم که کلوسوفسکی اهمیت فراوانی برای تابلو زنده و ساکن قایل است و آن را تمثال کامل خیال، با همهٔ شدت تناقض‌آمیزش، می‌داند؛ ولی باید توجه داشت که در این مورد، تناقض چه وجهی پیدا می‌کند: ظاهراً سکون فقط در خصوص ابژهٔ شهوانی مصداق دارد، ولی سوژه درگیر زنده‌ترین تکان و آسیمگی است.

احتمالاً قضیه به این سادگی هم نیست و در عوض، باید این ترتیب مکانی را نوعی مرزبندی بر هر دو بدن، هم بدن مدل و هم بدن مشتری، بدانیم که گسترهٔ شدت شهوانی مفرط را تعیین می‌کند. این مرزبندی را یکی از دو نفر، یعنی مشتری، اعمال می‌کند که باید وقارش را حفظ کند. می‌توان دید که این مورد چقدر به مسئلهٔ غامض لذت‌جویی، که ساد[۵۸] مطرح می‌کند، نزدیک است. با توجه به آنچه مد نظرمان است، باید به این نکته نیز توجه کنیم که اگر تابلو زندهٔ ساکن به طورکلی نوعی توان بالقوهٔ لیبیدویی در خود دارد، به دو دلیل است: یکی اینکه نظم نمایشی و اقتصادی را به هم ربط می‌دهد؛ و دیگر آنکه «کل فرد» را گسترهٔ شهوانی مجزایی می‌داند که میلها و وسوسه‌های تماشاگر به آن معطوف می‌شود. (البته باید دوراندیشی به خرج دهیم و عجولانه این کار را فقط نوعی چشم‌چرانی ساده نپنداریم.) در عوض،

53) tableau vivant

54) lyric abstraction

۵۵) تاریخ نگارش این مقاله به زبان فرانسه ۱۹۷۳ است.— م.

56) posering

57) phantasmatic

58) Marquis de Sade (1740-1814)
نویسندهٔ فرانسوی آثار روان‌شناسی و فلسفی، شهرتش به سبب داستانهای مستهجن اوست، اما مقالات جدی هم نوشته است. او معتقد بود که انحرافات جنسی و اعمال جنایی هر دو در طبیعت وجود دارند و بنابراین، امری طبیعی‌اند. — *دایرةالمعارف فارسی*، ذیل ساد.— و.

پرتال جامع علوم انسانی

همان‌گونه که کلوسوفسکی به نحو تحسین‌برانگیزی توضیح می‌دهد، باید دریابیم که فراتر از بهایی که مشتری می‌پردازد بدن ارگانیک، یعنی وحدت وانمودی سوژهٔ وانمودی، باید چنان باشد که لذت در سترونی برگشت‌ناپذیرش شکوفا شود و فزونی یابد. این همان بهایی است که سینما نیز اگر بخواهد به نخستین قطب افراطی‌اش، یعنی سکون، برود باید بپردازد، زیرا این سکون ــ که فقط بی‌تحرکی نیست ــ به آن معناست که باید پیوسته آن نوع ترکیب قراردادی را نفی کرد. ترکیبی که معمولاً همهٔ حرکات سینمایی تکثیرش می‌کنند. تصویر به جای ارائهٔ اشکالی خوب و وحدت‌بخش و منطقی که در معرض شناسایی قرار گیرند، باید از طریق بی‌حرکتی پرجاذبه‌اش به شدیدترین تحرکها دامن زند. در بسیاری از فیلمهای زیرزمینی و تجربی می‌توانیم همین سویهٔ سکون را مشاهده کنیم. در اینجا باید به موضوعی بپردازیم که اهمیتی منحصر به فرد دارد: اگر آثار ساد یا کلوسوفسکی را بخوانید متوجه می‌شوید که متناقض نمای سکون آشکارا در امتداد محور بازنمونی توزیع شده است. ابژه، یعنی قربانی یا روسپی، ژست دلخواه مشتری را می‌گیرد و خودش را همچون گستره‌ای مجزا عرضه می‌کند؛ اما در عین حال، «کل فردیتش را کنار می‌گذارد و تحقیر می‌کند». اشارهٔ تلویحی به این نکتهٔ آخر عامل لاینفک این فرایند تشدید است، زیرا نشان می‌دهد که تغییر مسیر سائقها برای کسب لذت انحرافی چه بهای گزافی دارد. بنابراین، نقش بازنمون در این امر خیالین اساسی است؛ چون به تماشاگر مواردی برای شناسایی و شکلهایی بازشناختنی یا موضوعی برای حافظه ارائه می‌کند: زیرا ــ تأکید می‌کنیم ــ فقط به بهای فراتر رفتن از این نکته و فراتر رفتن از تغییر نظام تکثیر است که احساس شدید را حس می‌کنیم. از این نکته نتیجه می‌گیریم که تکیه‌گاه این امر خیالین ــ خواه نحو توصیفی نویسنده باشد و خواه فیلم پیر زوکا[۵۹]، که‌تصویرهایش نشان‌دهندهٔ پول زندهٔ[۶۰] کلوسوفسکی است، و خواه کاغذی که خود کلوسوفسکی روی آن طرح می‌زند ــ نباید خودش را تسلیم هیچ انحراف مشهودی سازد که هدفش حمله به آنچه باشد که تکیه‌گاه آن را نگه می‌دارد، یعنی حمله به بازنمون قربانی: این

59) Pierre Zucca (1943-1995) فیلم‌ساز فرانسوی

60) La Monnaie Vivante

پرتال جامع علوم انسانی

تکیه‌گاه باید در بی‌حسی یا ناخودآگاه نگه داشته شود. به همین دلیل است که کلوسوفسکی با جدّیت از هنرهای تجمسی بازنمونی طرفداری می‌کند و از نقاشی انتزاعی متنفر است.

انتزاع

اما چه رخ خواهد داد، اگر خود تکیه‌گاه در دستهای منحرف قرار گیرد؟ در این صورت، فیلم و حرکات و نورپردازی و تنظیم عدسی از تولید تصویری قابل شناخت از قربانی یا مدل بی‌حرکت سر باز می‌زنند، خودشان بهای تحرک و مصرف لیبیدویی را می‌پردازند و دیگر آن را به بدن مورد هوس وانمی‌گذارند. همهٔ انتزاعات شاعرانه در نقاشی همین دگرگونی یا تغییر جهت را نشان می‌دهند؛ و تلویحاً بر جهت‌گیری نه به سوی سکون مدل، بلکه به سوی تحرک تکیه‌گاه دلالت می‌کنند. البته این تحرک درست برخلاف حرکت سینمایی است، زیرا از فرایندی ناشی می‌شود که نفی‌کنندهٔ اشکال زیبایی است که حرکت سینمایی ارائه می‌دهد؛ و کمابیش بر این شکلها اثر می‌گذارند، آنها را دگرگون می‌سازند، ترکیب شناسایی را مانع می‌شوند و مصداقهای یادآور[۶۱] را خنثی می‌کنند. بنابراین می‌توانند تا جایی پیش بروند که به «سکون»[۶۲] مؤلفه‌های شمایلی[۶۳] برسند، ولی حتی این را باید نوعی تحرک تکیه‌گاه دانست. این نوع آشفتن حرکت مناسب از طریق «تکیه‌گاه» را نباید با آن نوع آشفتگی اشتباه گرفت که از طریق حملهٔ فلج‌کننده به قربانی ــ که خودش درونمایهٔ[۶۴] عمل است ــ ایجاد می‌شود. در این مورد، دیگر نیازی به مدل نیست، زیرا رابطه با بدن مشتری / تماشاگر از اساس جابه‌جا شده است.

لذت‌جویی چگونه در تابلوهای عظیم جکسون پولاک[۶۵] و روتکو[۶۶] یا در طرحهای ریشتر[۶۷] و باروچلو[۶۸] و اگلینگ[۶۹] تجسم می‌یابد؟ اگر به علت سکون مدل و انحراف آن به سوی تخلیهٔ ناقص، دیگر ارجاعی به فقدان بدن یکپارچه در کار نباشد، میل و خواست مشتری/ تماشاگر بیش از اندازه خواهد بود؛ دیگر آنچه بر پردهٔ نمایش می‌یابد ابژهٔ لیبیدویی نیست و خود پردهٔ سینما، در همان شکل ظاهری‌اش، جای آن را می‌گیرد. دیگر نوار فیلم ناپدید (یا شفاف) نمی‌شود تا این یا آن بدن را بنماید، زیرا خودش را ارائه

61) mnemic

62) atarxy

63) iconic constituents

64) motif

65) Jackson Pollock (1912-1956)
نقاش امریکایی، پیرو مکتب بیانگراییِ انتزاعی.

66) Mark Rothko (1903-1970)
نقاش آمریکایی روسی‌الاصل، پیرو مکتب بیانگراییِ انتزاعی.

67) Hans Richter (1888-1976)
نقاش و فیلم‌ساز آلمانی- امریکایی.

68) Baruchello

69) Eggeling (1880 1925)
نقاش انتزاعی، سوئدی‌الاصل.

پرتال جامع علوم انسانی

می‌کند همچون بدنی که خودش را می‌نمایاند؛ ولی این جلوه از کدام بدن یکپارچه ناشی می‌شود که تماشاگر بتواند لذت ببرد، و برایش چنان بنماید که این جلوه بسیار گران‌بهاست؟ تماشاگر برای اینکه طعم لذت مفرط را بچشد باید از تمامیت جسمانی‌اش و از ترکیب حرکاتی که به وی هستی می‌بخشند چشم بپوشد؛ و این چشم‌پوشی حتی پیش از [توجه به] لرزه‌های ظریفی است که مناطق اتصال شنهای رنگی تابلوهای رُتکو را دربرمی‌گیرد؛ و پیش از [احساس] حرکات تقریباً نامحسوس اشیا یا ابزارهای کوچک در آثار پل باری[۷۰] است. زیرا این ابژه‌ها نه خواهان فلج «متعلق شناخت» / مدل، بلکه خواهان فلج مشتری «شناسا»ینند، خواهان تجزیهٔ ارگانیسم خود اویند. مجراهای عبور و تخلیهٔ لیبیدو به نواحی بسیار کوچکی ــ غشا خارجی چشم ــ محدود می‌شود؛ و در تنشی که گریزگاه همهٔ سائقها را سد می‌کند، جز آنهایی که برای دریافت تفاوتهای جزئی لازم است، تقریباً تمام بدن نقش خنثا پیدا می‌کند. همین نکته، هرچند از طریق سبکها و روشهایی دیگر، دربارهٔ حرکت افراطی در نقاشیهای پولاک یا کاربرد ویژهٔ عدسی در آثار تامپسون[۷۱] صادق است. چون سینمای انتزاعی نیز همچون نقاشی انتزاعی تکیه‌گاه را مبهم و مات می‌کند، این ترتیب را وارونه می‌سازد، یعنی مشتری را به قربانی تبدیل می‌کند. همین نکته، هرچند به گونه‌ای متفاوت، در حرکتهای نامحسوس تئاتر «نو»[۷۲] در ژاپن نیز صادق است.

پرسش اساسی که برای جهان امروز حیاتی است، زیرا به نمایش صحنه و جامعه مربوط می‌شود، این است: آیا برای اینکه لذت مفرط باشد، حضور قربانی در صحنه الزامی است؟ آیا اگر قربانی همان مشتری باشد، اگر فقط پردهٔ سینما یا بوم نقاشی یا تکیه‌گاه در صحنه باشد، همهٔ شدت تخلیهٔ سترون را به این آرایش وامی‌گذاریم؟ اگر چنین باشد، آیا باید از امید به تکمیل توهم، نه فقط توهم سینمایی، بلکه توهم اجتماعی و سیاسی، چشم بپوشیم؟ آیا می‌توان گفت که اینها در واقع توهم نیستند؟ آیا خود این باورْ توهم است؟ آیا باید این بازگشت شدتهای مفرط را دست‌کم بر این پایندگی تهی، بر شبح بدن ارگانیک یا سوژه‌ای که اسم خاص است بنا کرد. آن هم وقتی که این پایه‌ها واقعاً نمی‌توانند این وحدت را ایجاد کنند؟ این مبنا، این عشق، چه تفاوتی با بنیاد گرفتن بر هیچ دارد که مبنای سرمایه است؟[۷۳] ♣

70) Pol Bury

71) Thompson
مشخص نیست که اشارهٔ لیوتار دقیقاً به چه کسی است. ــ م.

72) Nō theatre
از انواع تئاترهای سنتی ژاپن که احتمالاً از رقصهای آیینی مربوط به پرستش شینتو (shinto) پدید آمده است. ــ و.

۷۳) این تأملات بدون یاری نظری و عملی و کار چند سَاله با دومینیک اَورون (Dominique Avron)، کلودین ایزیک‌من (Claudine Eizykman) و گی فیش‌من (Guy Fishman) ممکن نمی‌بود.