تأثر- تصویر: صورت و نمای نزدیک (۲)

ژیل دلوز
ترجمه مانی حقیقی

۳. تأثیر به عنوان موجودیت

دو قطب تأثیر ــ یعنی قدرت و کیفیت ــ و عبور صورت در شرایط مختلف از یکی به دیگری را دیده‌ایم. چیزی که در این مورد به صداقت نمای نزدیک لطمه می‌زند این تصور است که نمای نزدیک شئ جزئی[۲۰] را به ما ارائه می‌دهد که از مجموعه‌ای که به آن متعلق بوده است جدا شده. روان‌شناسی و زبان‌شناسی هر دو چیزی از این تصور نصیب می‌برند. اولی به خاطر اینکه باور دارد با این تصور ساختار ضمیر ناخودآگاه (اختگی) را در تصویر کشف کرده است و دیگری به این خاطر که فکر می‌کند در آن روال تشکیل‌دهندهٔ زبان (مجاز مرسل، کلامی که هر جا کاراً باشد) یافتنی است. با قبول کردن مفهوم شئ جزئی منقدین اثر یک شکستگی یا گسست را در نمای نزدیک می‌بینند. گروهی از آنها می‌گویند که این شکستگی می‌بایست دوباره با تداوم فیلم منطبق شود، در حالی که گروهی دیگر باور دارند که این شکستگی نشانگر گسستگی ذاتی فیلم است. ولی در واقع نمای نزدیک، نمای نزدیک صورت، هیچ ربطی به شئ جزئی ندارد (به جز مورد خاصی که بعد به آن خواهیم رسید). همانطور که بالاش (Balázs) دقیقاً نشان داده است، نمای نزدیک شئ را از مجموعه‌ای که در آن به عنوان یک جزء شکل گرفته و به عنوان جزئی از آن محسوب می‌شود، جدا نمی‌کند، بلکه بر خلاف، آن‌را از تمامی مختصه‌های زمانی ــ مکانی تجرید می‌کند[۲۱]، به عبارت دیگر آن‌را به مقام موجودیت (entity) ارتقاء می‌دهد. نمای نزدیک یک بزرگ‌نمایی نیست و اگر به تغییر ابعاد دلالت دارد، این تغییری است مطلق: یک دگرگونی در حرکتی که از برگردان بودن بازمی‌ماند تا به بیان تبدیل شود.

«بیانگریِ یک صورت تنها، کلیتی است که به خودی‌خود قابل فهم است. ما نه می‌توانیم با تفکر به آن چیزی بیفزاییم و نه چیزی برای افزودن به آنچه که مربوط به مکان یا زمان است در اختیار داریم. وقتی صورتی که ما در میان گروه دیده‌ایم، از محیطش جدا شود، برجسته شود، به نظر می‌رسد که ما ناگهان رودررویش قرار گرفته‌ایم. یا علاوه بر این، اگر این صورت را قبلاً در اتاق بزرگی دیده باشیم به هنگام توجه دقیقمان به نمای بزرگش، دیگر به این موضوع فکر نمی‌کنیم. چرا که بیانگری این صورت و دلالت معنایی این بیانگری، دیگر هیچگونه نزدیکی یا ارتباطی با فضا ندارند. ما هنگام رودررویی با یک صورت منفرد، دیگر فضا را درنمی‌یابیم. حس ما از فضا به کلی از بین می‌رود. بعدی در مقابلتان گشوده می‌شود که متعلق به نظام دیگری است[۲۲].»

این همان چیزی است که اپستاین (Epstein) در نظر داشت، وقتی که نوشت: این صورتِ تودهٔ گریزان، به محض اینکه نمای نزدیکش را ببینیم، بزدلی در فرد، در «شئ جس‌کننده» در موجودیت، قابل مشاهده خواهد بود[۲۳]. اگر این‌که تصویر سینمایی همیشه حوزه زدوده (deterritorialized)[۲۴] است راست باشد، می‌توان نتیجه گرفت که حوزه زدودگی خیلی خاصی وجود دارد که ویژهٔ تأثر ــ تصویر است. وقتی که آیزنشتاین دیگران، یعنی گریفیث و داوژنکو، را مورد انتقاد قرار می‌داد، آنها را به این دلیل ملامت می‌کرد که گهگاه در نماهای نزدیکشان ناموفق بوده‌اند. چرا که آنها اجازه می‌داده‌اند تا نماهای نزدیکشان بدون دست‌یابی به آنچه که او «تأثرآمیز» (pathetic) می‌خواندش ــ چیزی که جوهرش در وجد (ecstasy) یا تأثیر درک‌شدنی است ــ متضمن مختصه‌های یک محل یا یک لحظه باشند.[۲۵]

آنچه که عجیب می‌نماید این است که بالاش، چیزی را که در مورد صورت قبول کرده، در مورد نماهای نزدیک دیگر رد می‌کند: یک دست، عضوی از بدن، یا یک شئ به طرز غیرقابل جبرانی در فضا باقی می‌مانند، و به این دلیل نماهای نزدیکشان تنها به عنوان اشیاءِ جزئی است که پذیرفتنی‌اند. این نشانگر عدم موفقیت در به رسمیت شناختنِ ثباتِ نمای نزدیک در تجلیات گوناگونش و درک توانایی هر شئ از دیدگاه بیانگری است. اول اینکه نمای نزدیک صورت انواع گوناگونی دارد: گاهی خطی خارجی است، گاهی یک ویژگی، گاهی یک صورت است و گاهی چندین صورت، گاهی در سلسله‌مراتب دیده می‌شود و گاهی به گونهٔ همزمان. این نماها گاه می‌توانند شامل پس‌زمینه باشند، از جمله در مورد نماهای عمیق. ولی در همهٔ موارد نمای نزدیک قدرت جدا کردن تصویر از مختصه‌های زمانی ــ مکانی را حفظ می‌کند تا بتواند تأثیر ناب را به عنوان شئ بیان‌شده احضار کند. حتی مکانی که هنوز در پس‌زمینه نمایان است مختصه‌های خود را از دست می‌دهد و به «مکانی هرجایی» تبدیل می‌شود (و به این‌ترتیب ایراد آیزنشتاین را تا حدی تعدیل می‌کند). بزرگی نمای نزدیک یا کامل بودن صورت هیچکدام ویژگی‌های صورت‌گرفتگی (visagéité) را تشکیل نمی‌دهند. این تنها قطب دیگری از صورت است و ویژگی یک صورت به همان اندازه بیانگر درون‌گستردگی است که تمامی صورت بیانگر کیفیت. پس ضابطه‌ای برای تفکیک نماهای نزدیک از نماهای خیلی نزدیک یا نماهای ضمیمه‌ای

(inserts) که تنها بخشی از صورت را نشان می‌دهند وجود ندارد. در بسیاری از موارد تمایزی میان نماهای نیمه‌نزدیک، نماهای دوتایی (two-shots) و نماهای نزدیک وجود ندارد. و چرا باید قبول کرد که قسمتی از بدن، چانه، شکم یا سینه جزئی‌تر و زمانی ــ مکانی‌تر از یک ویژگی درون‌گستر صورت‌گرفتگی یا یک صورتِ کاملِ بازنمایانگر است و قدرت بیانگری‌اش از اینها کمتر است؟ برای نمونه دسته‌ی کولاک‌ها [خرده‌مالکین و بزرگ‌مالکین زمین]ی فریه در خط‌مشی آیزنشتاین. و چرا باید قبول کرد که اشیاءِ فاقد قابلیت بیانگری‌اند؟ اشیاءِ تأثیرپذیرند: «لبه»، «تیغه» یا در واقع «نوک» کارد جک آدمکش به اندازهٔ ترسی که بر ویژگی‌های صورتش فایق می‌آید و بی‌تفاوتی‌ای که دست آخر تمامی صورتش را تصرف می‌کند، گونه‌ای تأثیر است. رواقیون نشان دادند که اشیاءِ به خودی‌خود حامل رخدادهای ذهنی‌ای هستند که دقیقاً با خصوصیات، کنش‌ها، عکس‌العمل‌هایشان همخوان نیستند: لبهٔ کارد ...

تأثیر، موجودیت ــ یعنی قدرت یا کیفیت ــ است. چیزی است بیان‌شده: تأثیر به گونه‌ای مستقل از آنچه که بیانش می‌کند وجود ندارد، با اینکه به کلی از آن قابل تمایز است. چیزی که آن‌را بیان می‌کند یک صورت یا چیزی معادل صورت (یک شئ صورت‌گرفته) یا، همانگونه که خواهیم دید، حتی یک گزاره است. ما به مجموعهٔ آنچه که بیان شده و بیان‌شدنش، یعنی مجموعهٔ تأثیر و صورت، نام «شمایل» (icon) می‌دهیم. و به این‌ترتیب می‌توان از شمایل‌های ویژگی و شمایل‌های خط خارجی سخن گفت. یا به بیان درست‌تر، هر شمایلی دارای این دو قطب است: شمایل نشانگر ساخت دوقطبی تأثر ــ تصویر است. تأثر ــ تصویر قدرت یا کیفیت است که به خودی‌خود، به عنوان اشیاءِ بیان‌شده، بررسی شده باشند. واضح است که قدرتها و کیفیت‌ها می‌توانند به گونه‌ای کاملاً متفاوت وجود داشته باشند: متحقق شده یا به هیأت درآمده در اوضاع کلی. اوضاع کلی شامل یک زمان ــ مکان معین، مختصه‌های زمانی ــ مکانی، اشیا و انسانها، و روابط واقعی در میان تمامی این داده‌ها است. در اوضاع کلی‌ای که به اینها تحقق می‌بخشد، کیفیت تبدیل به quale یک شئ، قدرت تبدیل به کنش یا شورمندی، انفعال تبدیل به دریافتهٔ حسّی، عاطفه، احساسات، یا حتی انگیزه و صورت تبدیل به شخصیت یا نقابِ فرد می‌شوند (بیانگری‌های دروغین تنها از این دیدگاه است که می‌توانند وجود داشته باشند). ولی حالا دیگر ما در حوزهٔ تأثر ــ تصویر نیستیم. بلکه وارد حوزه کنش ــ تصویر شده‌ایم. تأثر ــ تصویر در جای خود، از مختصه‌های زمانی ــ مکانی‌ای که آن‌را به اوضاع کلی ربط می‌دادند تجرید شده، و صورت را از فردی که در اوضاع کلی به او متعلق است تجرید می‌کند.

پیرس C. S. Peirce که اهمیتش در رده‌بندی تصاویر و نشانه‌ها را قبلاً گوشزد کرده‌ایم، میان دو دسته از تصاویر که آنها را «اول‌بودگی (firstness)» و «دوم‌بودگی (secondness)» نامیده است تمایز قائل شده. دوم‌بودگی وضعیتی است که در آن دو چیز همراه یکدیگر وجود دارند: هرآنچه که بودنش مربوط به چیز دومی می‌شود. به این‌ترتیب هر چیزی که تنها با تضاد، بواسطهٔ یک دوئل و درون یک دوئل وجود دارد، متعلق به دوم‌بودگی است، اعمال فشار ــ

مقاومت، کنش ــ واکنش، تحریک ــ پاسخ به تحریک، وضعیت ــ رفتار، شخص ــ حوزهٔ اجتماعی... دوم‌بودگی مقولهٔ اشیاءِ واقعی، متحقق، موجود و متفرد است. و نخستین شکل دوم‌بودگی چیزی است که در آن قدرت ــ کیفیتها تبدیل به نیرو شوند، به عبارت دیگر چیزی که در آن قدرت ــ کیفیتها، در یک وضعیت کلی مشخص، در زمان ــ مکانی معین، در حوزه‌های جغرافیایی ــ تاریخی، در عوامل گروهی یا اشخاص منفرد، متحقق شوند. اینجاست که کنش ــ تصویر متولد شده و بسط داده می‌شود. ولی با وجود نزدیکیش به این آمیزهٔ غیرانتزاعی، اوّل‌بودگی مقولهٔ کاملاً متفاوتی است که با نشانه‌هایی دیگر به نوع دیگری تصویر اشاره می‌کند. پیرس دشواری تعریف اول‌بودگی را کتمان نمی‌کند، چرا که اول‌بودگی نه قابل تصوّر، بلکه حس‌کردنی است: اول‌بودگی به آنچه که در تجربه نو، تازه، زودگذر و با اینهمه، ابدی است، مربوط می‌شود. همانطور که خواهیم دید، پیرس مثال‌های بسیار عجیبی را پیشنهاد می‌کند، ولی همه به این ختم می‌شوند: این‌ها کیفیت و قدرت‌هایی هستند که تنها به خاطر خودشان، بدون اشاره به چیزی دیگر و مستقل از پرسش تحقق‌پذیریشان بررسی می‌شوند. اول‌بودگی چیزی است که به خودی‌خود و به خاطر خود اینگونه است. اول‌بودگی به عنوان مثال، یک «قرمز» است، آنگونه که در گزارهٔ «این قرمز نیست» یا «این قرمز است» ارائه می‌شود. اگر ترجیح می‌دهید، یک آگاهی بی‌واسطه و ناگهانی است، همانطور که تمامی آگاهی‌های واقعی که به خودی‌خود هیچگاه بی‌واسطه و فوری نیستند بر آن گواهی خواهند داد. آن نه یک حس، عاطفه یا ایده، بلکه کیفیت یک حس، عاطفه یا ایدهٔ امکان‌پذیر است. به این ترتیب اول‌بودگی مقولهٔ «امکان‌پذیری» است: به امکان‌پذیری یک ثبات شایسته می‌بخشد، آنچه امکان‌پذیر است را بدون تحقق بخشیدن، بیان می‌کند و در عین حال آن‌را تبدیل به یک حالت (mode) کامل می‌کند. تأثر ــ تصویر دقیقاً همین است: یک کیفیت یا قدرت یا قوّتی که به عنوان شیئی بیان‌شده برای خود بررسی می‌شود. نشانهٔ متناسب با تأثر ــ تصویر، به این‌ترتیب بیان است، نه تحقق. من دو بریان (Maine de Brian) از تأثیرهای نابی سخن گفته که بخاطر نداشتن هیچگونه رابطه با یک فضای معیّن، مبهم هستند و به خاطر نداشتن هیچگونه رابطه با یک «من» (ego) تنها در شکل «... هست» قابل ارائه می‌باشند (دردهای یک بیمار مبتلا به فلج ناقص، تصاویر معلق بهنگام خواب رفتن، اوهام دیوانگی[۲۷].) تأثیر، غیرشخصی و از تمامی اوضاع کلی متفرّد شده (individuated) متمایز است: با اینحال منفرد (singular) است و می‌تواند با تأثیرهای دیگر به گونه‌ای منفرد آمیخته شود یا پیوند خورد. تأثیر غیرقابل تجزیه و فاقد اجزاءِ است، ولی آمیزه‌های منفردی که به همراه تأثیرهای دیگر شکل می‌دهد به نوبهٔ خود کیفیت غیرقابل تجزیه‌ای را می‌سازند که تنها پس از یک تغییر کیفی قابل تجزیه‌اند («یگانگی قابل تقسیم»). تأثیر مستقل از تمامی زمان ــ مکان‌های معیّن است، ولی با اینحال در تاریخی خلق شده است که آن‌را به عنوان یک شئ بیان‌شده و بیانگریِ یک مکان یا زمان، یک دورهٔ تاریخی (epoch) یا یک محیط اجتماعی (milieu)، می‌سازد (به این دلیل است که انفعال «نو» است و انفعال‌های نو، مثلاً در اثرهای هنری، همواره خلق می‌شوند[۲۸]).

خلاصه، تأثیرها، کیفیت ــ قدرتها، به دو گونه می‌توانند درک شوند: یا به گونه‌ای تحقق‌یافته در اوضاع کلی، یا به گونه‌ای بیان‌شده بوسیله یک صورت، چیزی معادل یک صورت یا «یک گزاره». اول‌بودگی یا دوم‌بودگی‌ای که پیرس از آنها سخن می‌گوید همینها هستند. همهٔ مجموعه‌های تصاویر از اول‌بودگی، دوم‌بودگی و بسیاری چیزهای دیگر تشکیل شده‌اند. ولی تأثر ــ تصویر به معنای واقعی‌اش، تنها بر اول‌بودگی دلالت دارد.

این یک مفهوم وهمی (phantasmal) است که خطرهایی را هم دربر دارد: «وقتی که خود را در سوی دیگر پُل یافت واهمه‌ها به ملاقاتش آمدند ...» صورت، به طور معمول، سه وظیفهٔ قابل تشخیص دارد: صورت منفردکننده است (افراد را توصیف می‌کند و تمیز می‌دهد) صورت اجتماعی‌کننده است (یک وظیفه اجتماعی را مشخص می‌کند) ربط‌دهنده یا ارتباط برقرارکننده است (نه‌تنها رابطه میان دو فرد، بلکه یک توافق درونی بین شخصیت و وظیفهٔ فرد را تضمین می‌کند.) ولی صورت، که عملاً تمامی این جوانب را در سینما، مثل هر جای دیگر، ارائه می‌کند، هر سه را در مورد نمای نزدیک از دست می‌دهد. برگمان بی‌شک کارگردانی است که بیش از هر کس بر رابطهٔ بنیادین میان سینما، صورت و نمای نزدیک اصرار داشته است: «کار ما با صورت انسان آغاز می‌شود ... امکان نزدیک شدن به صورت انسان ابتکار اصلی و کیفیت شاخص سینما است»[۲۹]. شخصیتی حرفه و وظیفهٔ اجتماعی خود را رها کرده است، او دیگر نه خواستار و نه قادر به برقرار کردن ارتباط است و کمابیش مبتلا به گنگی مطلقی است، او حتی فردیت خود را هم از دست می‌دهد، چنانچه به گونهٔ عجیبی به شخصی دیگر شباهت پیدا می‌کند، شباهتی بر حسب اتفاق یا غیبت و این کنش‌های صورت بی‌شک واقعیتی که در آن انسانها عمل می‌کنند و درک. می‌کنند را از پیش فرض می‌کنند. تأثر ــ تصویر اینها را ناگزیر به محو شدن و ناپدید شدن می‌کند. یکی از فیلمنامه‌های برگمان را اینجا بازمی‌شناسیم.

نمای نزدیک از صورت وجود ندارد. نمای نزدیک خود صورت است. ولی صورتی که وظایف سه‌گانه‌اش را نابود کرده است ــ برهنگی صورتی که از برهنگی بدن بسیار برهنه‌تر است، غیرانسانیتی که از غیرانسانیت حیوانات بسیار غیرانسانی‌تر است. بوسه بر یگانگی کامل صورت دلالت دارد و ریز حرکاتی که باقی بدن پنهانشان می‌کند را بر روی صورت برمی‌انگیزد، ولی مهمتر این است که نمای نزدیک صورت را به یک وهم، به کتاب اوهام تبدیل می‌کند. صورت، هیولای خون‌آشام است و حروف، خفاشهایش، وسیله‌های بیانگری‌اش. در **نور زمستانی**، «وقتی که کشیش نامه را می‌خواند، زن جمله‌ها را بدون اینکه آنها را بنویسد، در پیش‌زمینه به زبان می‌آورد» و در **سونات پاییزی** «متن نامه، بین زنی که آن‌را می‌نویسد، شوهری که بعداً از آن خبردار می‌شود و دریافت‌کننده‌ای که هنوز دریافتش نکرده است، تقسیم می‌شود[۳۰].» صورتها با هم تلاقی می‌کنند، خاطراتشان را از یکدیگر به امانت می‌گیرند و با یکدیگر به اشتباه گرفته می‌شوند. در **پرسونا** اینکه آیا این دو نفر قبلاً به‌هم شبیه بوده‌اند، یا آغاز به شبیه شدن می‌کنند و یا برعکس شخصیتی یگانه‌اند که به دو شخصیت تجزیه می‌شود، پرسش بیهوده‌ای خواهد بود. چیز دیگری

اتفاق می‌افتد. نمای نزدیک صرفاً صورت را به محدوده‌هایی کشیده است که اصل تفرّد در آن جایی ندارد. این صورتها در یک هویت شریکند، نه به این خاطر که به یکدیگر شبیه‌اند، بلکه به این خاطر که تفرّد، اجتماع‌گروی و ارتباط را از کف داده‌اند. این کنش نمای نزدیک است. نمای نزدیک نه کسی را تجزیه می‌کند و نه دو نفر را یکی می‌کند، بلکه تنها تفرد را معلق می‌کند. سپس، صورتِ مفردِ نابودشده جزئی از این فرد را با جزئی دیگر یکی می‌کند. در این لحظه صورت دیگر نه فکر می‌کند و نه چیزی حس می‌کند، بلکه تنها هراسی گنگ را تجربه می‌کند. صورت، دو موجود را جذب می‌کند، آنها را در خلأ جذب می‌کند. و در خلأ این تنها فتوگرام است که می‌سوزد و هراس تنها تأثیر این سوختن است. نمای نزدیک صورت هم خود صورت و هم محو شدن صورت است. برگمان نیست‌انگاری صورت، یعنی رابطهٔ هراسان صورت با خلأ یا غیبت و هراس صورتی که روبروی نیستی قرار گرفته را به دورترین نقطه کشانده است. در بخش بزرگی از آثارش برگمان به دورترین محدودهٔ تأثر ــ تصویر می‌رسد، او شمایل را به آتش می‌کشد و صورت را با تحکمی که یادآور بِکِت است، تباه و خاموش می‌کند.

آیا این راهی که نمای نزدیک به عنوان موجودیت ما را بر آن نهاده، راه اجتناب‌ناپذیری است؟ اوهام هر چه بیشتر تهدیدمان می‌کنند، چرا که مبدأشان گذشته‌ها نیست. کافکا دو تبار تکنولوژیک که به یک اندازه مدرن هستند را از یکدیگر تمیز داد: از یکسو وسائل ارتباط ــ برگردان که دخالتها و فتح‌هایمان در زمان و مکان را تضمین می‌کنند (قایق، ماشین، قطار، هواپیما ...)؛ از سوی دیگر وسائل ارتباط ــ بیانگری که اوهامی را روی راهمان احضار می‌کنند و راهمان را بسوی تأثیرهایی که ناهماهنگ و بیرون مختصه‌ها هستند کج می‌کنند (نامه، تلفن، رادیو، همهٔ گرامافون‌ها و سینماتوگراف‌های قابل تصور ...) این نه یک فرضیه، بلکه تجربهٔ هرروزهٔ کافکا بود. هر بار کسی نامه‌ای می‌نویسد، گاهی حتی قبل از اینکه نامه فرستاده شود، وهمی بوسه‌هایی که نامه در جوف دارد را از میان می‌برد و لازم می‌شود که نامهٔ دیگری نوشت.[۳۱] ولی چگونه می‌توان دو رشتهٔ مرتبط که رهنمون ما به بدترین وضعیت هستند را از حرکت بازداشت؟ از یکسو، حرکتِ اولین رشته به گونه‌ای فزاینده نظامی و مراقبتگر است و شخصیتهای عروسکی را به زور زیر سلطهٔ وظیفه‌های اجتماعی و خصوصیت‌های انعطاف‌ناپذیر درمی‌آورد، و از سوی دیگر، خلاء در رشتهٔ دوم فراز می‌آید و صورتهایی که جان سالم به‌در برده‌اند را با هراسی یگانه و یکسان متأثر می‌کند. این هم در مورد کار برگمان، حتی در جوانب سیاسیش (شرم، تخم مار) و هم در مورد مکتب آلمانی که طرح چنین سینمای هراسی را بسط می‌دهد و تجرید می‌کند، صادق است. از چنین دیدگاهی می‌توان گفت که سعی وندرس در پیوند زدن و آشتی دادن این دو دودمان است: «من از هراسیدن هراس دارم.[۳۲]» در کار او اغلب رشتهٔ فعالی وجود دارد که در آن حرکات برگردان به یکدیگر تبدیل می‌شوند و در جای یکدیگر جایگزین می‌شوند ــ قطار، ماشین، قطار زیرزمینی، هواپیما، قایق. رشتهٔ دیگری همواره در رشتهٔ اول مداخله می‌کند و با آن آمیخته می‌شود: این رشتهٔ تأثری‌ایست که در آن اوهام بیانگر را می‌جوییم و می‌یابیم یا بوسیلهٔ چاپ،

عکاسی و سینما احضارشان می‌کنیم. سفر پاگشائی در خط زمان با دستگاه رویاییِ اشباحِ چاپ‌گر سالخورده و سینمایی به راستی متحرک انجام می‌شود[۳۳]. سفر آلیس در شهرها با عکسهای پولاروید نقطه‌گذاری می‌شود، آنقدر که تصاویر فیلم با همان ضرب ــ آهنگ محو می‌شوند، تا لحظه‌ای که دختر می‌گوید: «دیگه عکس نمی‌گیری؟» حتی اگر معنیش این باشد که اوهام شکل دیگری به خود می‌گیرند.

کافکا پیشنهاد گذاشتن ماشینهای وهم بر روی وسائل برگردان و آمیختن این دو را داد: این برای زمان خود بسیار نو بود. تلفنی در قطار، صندوق‌های پستی در قایق، سینما در هواپیما[۳۴]. آیا تمامی تاریخ سینما نیز در این خلاصه نمی‌شود: دوربین روی ریل، روی دوچرخه، در هوا و جز این؟ و دلخواه وندرس، هنگامی که در فیلمهای اولش این دو رشته را در یکدیگر نفوذ می‌دهد، همین است. تأثر ــ تصویر و کنش ــ تصویر هر جور که شده نجات می‌یابند، یکی به دست دیگری... ولی آیا راه دیگری وجود ندارد که تأثر ــ تصویر با کمک آن خود را نجات دهد و محدوده‌های خود را فراتر نهد (راهی که وندرس در دوست آمریکایی ترسیم کرد)؟ لازم خواهد بود که تأثیرها آمیزه‌های منفرد و مبهمی را تشکیل دهند که همواره بازآفریده شوند، به گونه‌ای که صورتهای مربوط به هم تنها تا جایی که از محو و پاک شدن درامان‌اند از یکدیگر روی بگردانند. و حرکت می‌بایست که از وضع کلی چیزها فراتر رود و خطوط گریز[۳۵] را رسم کند، آنقدر که بتواند در فضا بُعدی بگشاید که متعلق به نظام دیگری است و برای اینگونه آرایش تأثیرها مطلوب است. تأثر ــ تصویر این است: محدوده‌هایش را تأثیر سادهٔ هراس و محو شدن صورتها در هیچ تعیین می‌کنند. ولی جوهرش از تأثیرِ مرکبِ هوس و حیرت ــ که به آن زندگی می‌بخشند ــ و روی گرداندن صورتها در فضای باز، و در جسم، تشکیل می‌شود.[۳۶]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یادداشت‌ها

۲۰. part object، شیءِ جزئی. در روانشناسی فروید و به گونه‌ای پیچیده‌تر، در کارهای ملانی کلاین Melanie Klein، به آن بخش خاص از بدن مادر، غالباً سینه، گفته می‌شود که در ضمیر ناخودآگاه نوزاد جایگزین تمامی وجود مادر می‌شود. به این ترتیب سینهٔ گرم شیرده به عنوان «مادر خوب» و سینهٔ خالی از شیر یا حتی سینهٔ غایب به عنوان «مادر بد» برای نوزاد تداعی می‌شوند. این دوگانگی نخستین، یا دستکم خاطرهٔ این دوگانگی، در زندگی آیندهٔ نوزاد به عنوان سرمشقی روانی و اخلاقی به استفاده گرفته می‌شود. نگاه کنید به:

Melaine Klein, **Selected Writings**, «Envy and Gratitude» (مترجم)

۲۱. co-ordinates، مختصه‌ها. اصطلاحی است از ریاضیات عالی لایبنیتس و بر نقاط منفردی دلالت دارد که در یک نمودار بوسیلهٔ یک منحنی به یکدیگر پیوسته می‌شوند، تا دگرگونی‌های یک جسم را در طول زمانی

خاص رسم کنند. مختصه‌های زمانی ــ مکانی به طور کلی دلالت بر عناصری دارند که کشف و تفهیم وضعیت سوبژه را برایش ممکن می‌کنند. نگاه کنید به

(مترجم) فصل اول، Deleuze, **Difference and Repetition**,

۲۲. Balàzs, **Le Cinema**, Payot, 57

۲۳. Epstein, **Film Form**, 241–242

۲۴. **deterritorialization**. حوزه زدودگی یا بی‌وطن شدن. هر جسم یا بدنی همواره در حال رمزگذاری شدن، رمززدایی و بازرمزگذاری شدن است. پاره‌سنگی در قلب کوه گرفتار شبکهٔ ارتباطی بی‌نهایت پیچیده‌ای با محیطش است. عوامل جوی، شیمیائی، فیزیکی، بیولوژیکی و هزاران واسطهٔ دیگر، در تعیین هویتش دست دارند. حفاری شدن این سنگ ناگهان منطقِ هرچند بی‌ثبات و همواره متحوّل این شبکه را درهم می‌ریزد و پاره‌سنگ حوزه زدوده می‌شود. استفاده از این پاره‌سنگ در یک بنای ساختمانی بار دیگر آنرا گرفتار شبکهٔ ارتباطی نوئی می‌کند که به اندازهٔ شبکهٔ قبلی بی‌ثبات و متحول ولی با اینحال کاملاً با آن متفاوت است. هویت بدینسان پاره‌ای از شبکهٔ بی‌نهایت عظیمی است که همواره در حال تحول است. (مترجم)
نگاه کنید به Deleuze, **A Thousand Plateaus**, 508–10

۲۵. Eisenstein, **Film Form**, 241–242

آیزنشتاین از سوی دیگر نشان داد آنچه را که روشنگر مکان و زمان است، نمی‌توان «فرا ــ تاریخی» دانست. نگاه کنید به:

Eisenstein, **La non-indifferente**, 10/18. Vol. 1, 391–393

۲۶. نگاه کنید به Peirce, **Ecrit sur le signe**, ed. du seuil
در این کتاب به فهرست و تفسیرهای ژرار دلدال رجوع کنید که دربارهٔ این دو مفهوم نکته‌های زیادی را آورده است.

۲۷. نگاه کنید به: Maine de Biran, **Memoire sur la decomposition de la pansée**
این یک جنبهٔ بسیار مهم و بنیادی اندیشهٔ دوبیران است. دلدال به درستی از تأثیر دوبیران بر پیرس یاد کرده است: دوبیران نه‌تنها نخستین نظریه‌پرداز نسبت کنش «نیرو ــ مقاومت» بود که به نظر پیرس نکتهٔ مهمی آمد، بلکه ایجادکنندهٔ مفهوم تأثیر ناب هم بود که به آن مفهوم مرتبط می‌شود.

۲۸. اینجا نکتهٔ مهمی هست که باید مطرح شود. پدیدارشناسی با ماکس شلر، مفهوم «پیشاتجربی مادی و تأثیرگذار» را پیش کشید. سپس میشل دوفرن با گسترش و شرح بیشتر این مفهوم را در رشته‌ای از کتابهایش چون **پدیدارشناسی تجربه‌ای زیباشناسی** جلد ۲، **مفهوم پیشاتجربی**، **اختراع پیشاتجربی**، شکافت. در طرح نسبت این جنبهٔ پیشاتجربی با تاریخ و نسبت آن با اثر هنری پرسید: پیشاتجربی زیباشناختی به چه معنا وجود دارد؟ چگونه آفریده می‌شود: به‌سان احساسی جدید در جامعه، یا ترکیب رنگی در کار یک نقاش؟ البته پدیدارشناسی و پیرس به‌هم ربطی ندارند. اما به نظر من پدیدارشناسی پیرس و پیشاتجربی مادی یا تأثیرپذیر شلر و دوفرن به یکدیگر بسیار نزدیکند.

۲۹. Bergman, in **Cahiers du Cinema**, octobre, 1959

۳۰. Denis Marion, **Ingmar Bergman**, Gallimard, 37

۳۱. Kafka, **Lettres à Milena**, Gallimard, 260

۳۲. گفتهٔ شخصیت تراویس است در پاریس، تکزاس. (مترجم)

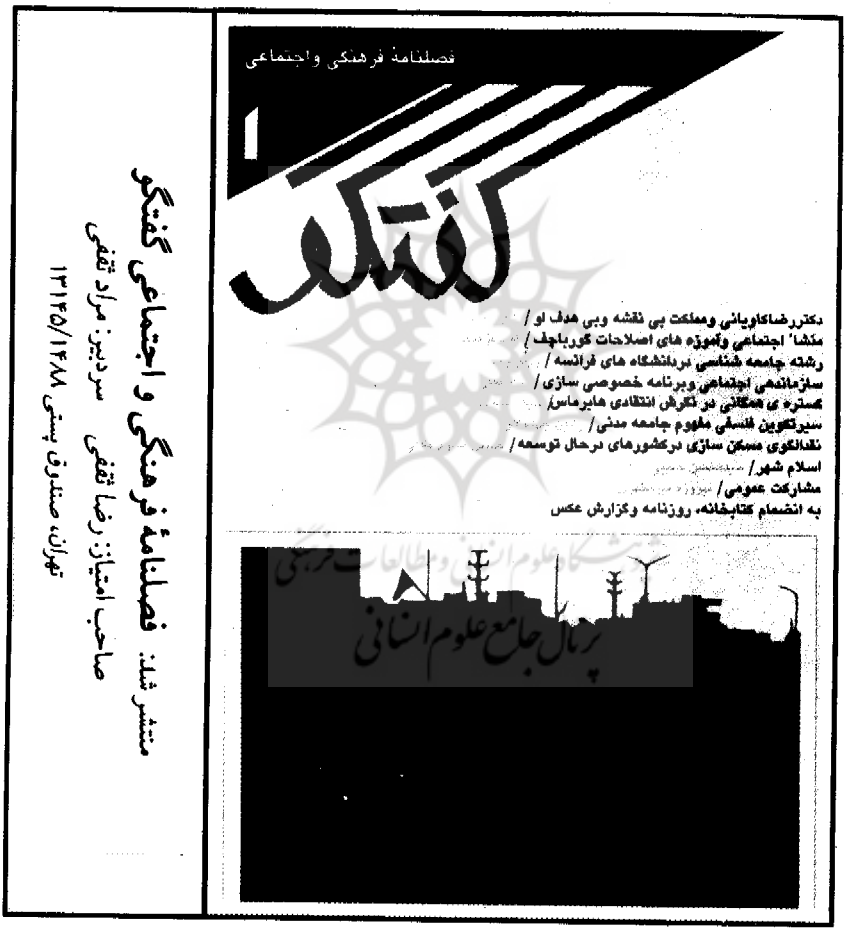
۳۳. اشاره‌ایست به شخصیت پدر هانس تسیشلر در خط زمان [شاهان جاده]. (مترجم)

۳۴. نگاه کنید به یادآوری زودگذر کافکا در نامه‌هایش به فلیس (جلد ۱، گالیمار، ۲۹۹)

۳۵. lines of flight، خطوط گریز. در فلسفهٔ دلوز و همکارش فلیکس گتاری، خطوط گریز گستره‌هایی هستند که حوزه زدودگی در امتدادشان انجام می‌گیرد. نگاه کنید به

Deleuze and Guattari, A Thousand Plateaus, 3–4, 508–10.

۳۶. یک متن نایاب از میشل کورتیال به نام تصویر [یا صورت] Le Visage مفهوم تمامیت و کل جنبه‌های صورت را بررسی می‌کند. خاصه آن‌را با توجه به کتاب مقدس (عهد عتیق) از جنبه‌های محو شدن و دگرگونی، بسته و گشوده شدن و نیز با ارجاع به هنر، ادبیات، نقاشی و سینما تحلیل می‌کند.



پرتال جامع علوم انسانی