ژیل دلوز

سینما ۲

تصویر-زمان

فصل هفتم: اندیشه و سینما

ترجمه‌ی زهره اکسیری

fold-era.com

اولین کسانی که سینما را ساختند و به آن اندیشیدند از ایده‌ای ساده شروع کردند: سینما به‌عنوان هنر صنعتی به حرکت خودبه‌خود، به حرکت خودکار دست می‌یابد، سینما حرکت را به داده‌ی بی‌واسطه‌ی تصویر تبدیل می‌کند. چنین حرکتی دیگر به یک متحرک یا ابژه‌ای که آن را انجام می‌دهد، یا به ذهنی که آن را بازسازی می‌کند وابسته نیست. این خود تصویر است که در خودش حرکت می‌کند. ازین‌رو تصویر بدین معنا نه مجازی است نه انتزاعی. می‌توان گفت که این پیشاپیش درباره‌ی همه‌ی تصویرهای هنری درست است؛ و آیزنشتاین پیوسته تابلوهای وینچی و گرکو را تحلیل می‌کند، انگار که آن‌ها تصویرهای سینماتوگرافیک بودند (الی فور نیز همین کار را با تینتورتو می‌کند). ولی بااین‌حال تصاویر مصور در خود بی‌حرکت‌اند، طوری‌که ذهن است که باید حرکت «کند». و تصاویر رقص‌نگارانه یا دراماتیک به یک متحرک متصل می‌مانند. تنها وقتی حرکت خودکار می‌شود، ذات هنرمندانه‌ی تصویر محقق می‌شود: *تولید یک شوک بر اندیشه، مخابره‌ی ارتعاش‌ها به قشر مخ، لمس مستقیم سیستم عصبی و مغزی*. چون تصویر سینماتوگرافیک خودش حرکت را «می‌کند»، چون آنچه را که سایر هنرها به خواستن (یا گفتن)اش راضی می‌شوند انجام می‌دهد، اساس سایر هنرها را یک‌جا جمع می‌کند، آن را به ارث می‌برد، انگار شیوه‌ی به‌کارگیری سایر تصاویر است، و آنچه را که صرفاً امکان بود به توان تبدیل می‌کند. حرکت *خودکار* یک *آدم‌ماشینی معنوی* را در ما برمی‌انگیزد که به‌نوبه‌ی‌خود به حرکت واکنش نشان می‌دهد.[1] آدم‌ماشینی معنوی، چنان‌که در فلسفه‌ی کلاسیک، دیگر نشان‌گر امکان منطقی یا انتزاعی استنباط صوری اندیشه‌ها از یکدیگر نیست، بلکه مداری را مشخص می‌کند که اندیشه‌ها با تصویر–حرکت واردش می‌شوند، توان مشترک آنچه مجبور به اندیشیدن می‌کند و آنچه زیر شوک می‌اندیشد: یک *اندیشه‌شوک*. هایدگر می‌گوید: «انسان تا آنجا که امکان

1 Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Médiations, p. 56:
«در حقیقت، خودکارگی مادی‌اش است که باعث می‌شود این عالم جدید که کم‌کم به خودکارگی فکری ما تحمیل می‌شود، از درون این تصاویر سر برآورد. این‌گونه است که تبعیت جان انسانی از ابزاری که می‌آفریند در نوری کورکننده ظاهر می‌شود، و برعکس. بین فنیّت و تأثیرپذیری، پای یک برگشت‌پذیریِ مداوم به میان می‌آید.» همین‌طور در مورد اپشتاین، همبسته‌ی خودکارگی تصویر یا سازوکار دوربین، یک «سوبژکتیویته‌ی خودکار» که قادر به استحاله‌بخشیدن به و درگذشتن از امر واقعی است:
Ecrit sur le cinéma, Seghers, II, P. 63.

اندیشیدن دارد می‌تواند بیندیشد، اما این امکان هنوز تضمین نمی‌کند که ما قادر به اندیشیدن باشیم».[۲] این ظرفیت، این توان، و نه امکان منطقی صرف است که سینما ادعا دارد با انتقال شوک آن را به ما می‌دهد. همه‌چیز به‌گونه‌ای است که انگار سینما به ما می‌گوید: با من، با تصویر–حرکت نمی‌توانید از شوکی که اندیشه را در ما بیدار می‌کند بگریزید. یک آدم‌ماشینی سوبژکتیو و جمعی برای حرکتی خودکار: هنر «توده‌ها».

هر کسی می‌داند که اگر یک هنر ضرورتاً شوک یا ارتعاش را تحمیل می‌کرد، جهان دیرزمانی تغییر کرده بود و مدت‌ها بود که انسان‌ها می‌اندیشیدند. همچنین این ادعای سینما امروز دست‌کم از جانب بزرگ‌ترین پیشگامان خنده‌آور است. آن‌ها باور داشتند که سینما قادر به تحمیل شوک، و تحمیل آن به توده‌ها، به مردم بود (ورتوف، آیزنشتاین، گانس، الی فور...). بااین‌حال، آن‌ها ازپیش احساس می‌کردند که سینما چه‌بسا با همه‌ی ابهام‌های هنرهای دیگر مواجه شود و ازپیش هم مواجه می‌شده، و چه‌بسا مملو از انتزاع‌های تجربی، «مسخره‌بازی‌های صوری‌گرا» و پیکربندی‌های تجاری سکس یا خون شده باشد. شوک داشت در سینمای بد با خشونت مجازی امر بازنمایی‌شده قاطی می‌شد، به‌جای این‌که به این خشونت دیگرِ یک تصویر–حرکت دست یابد که ارتعاش‌هایش را در سکانسی در حرکت که خود را در ما جا می‌کند، بسط می‌دهد. بدتر از آن، آدم‌ماشینی معنوی در معرض خطر بدل‌شدن به آدمک همه‌ی تبلیغات‌ها قرار داشت: هنر توده‌ها ازپیش چهره‌ای آزارنده را نشان می‌داد.[۳] پس توانایی یا ظرفیت سینما به هیچ صورتی جز یک امکان منطقی ناب و ساده آشکار نمی‌شد. امر ممکن دست‌کم صورت جدیدی به خود گرفت، حتی اگر هنوز فاقد مردم بود، حتی اگر اندیشه هنوز در راه بود [هنوز نیامده بود]. چیزی در فهمی *والا* از سینما در حال بازی بود. در واقع، آنچه امر والا را می‌سازد این است که تخیّل دستخوش شوکی شود که آن را به سرحدّش سوق می‌دهد و اندیشه را به اندیشیدن به کل به‌عنوان تمامیت فکری که از تخیّل فراتر می‌رود، وامی‌دارد. دیدیم که امر والا می‌تواند، همچون نزد گانس، ریاضیاتی

2 Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, P.U.F., p. 21.

3 بااین‌حال الی فور امیدی متّکی به خودِ خودکارگی را حفظ می‌کند: «دوستداران راستین سینما صرفاً ابزاری درخور تبلیغات را در آن دیده‌اند. شاید. سالوس‌های سیاست، هنر، ادبیات و خود علم وفادارترین خدمتکاران را در سینما پیدا می‌کنند تا روزی که با معکوس‌شدن مکانیکی نقش‌ها آن‌ها را به خدمت خود درآورد» (ص ۵۱، متن ۱۹۳۴).

باشد، یا همچون نزد مورنائو و لانگ، پویا باشد، یا همچون نزد آیزنشتاین، دیالکتیکی باشد. نمونه‌ی آیزنشتاین را در نظر می‌گیریم، چون روش دیالکتیکی به او اجازه می‌دهد اندیشه‌شوک را به وهله‌های خاصه کاملاً معیّن تجزیه کند (ولی تمام تحلیل در مورد سینمای کلاسیک در کل، در مورد سینمای تصویر–حرکت صادق است).

به‌زعم آیزنشتاین اولین وهله از تصویر به اندیشه می‌رود، از درک به مفهوم. تصویر–حرکت (سلول) اساساً کثیر و تقسیم‌پذیر است، بر حسب ابژه‌هایی که تصویر–حرکت میان‌شان برقرار می‌شود و اجزاء لاینفک آن‌اند. پس بسته به خصلت غالب تصاویر، میان آن‌ها شوک وجود دارد، یا بسته به اجزاء سازنده‌ی تصویر، در آن شوک وجود دارد، یا بسته به همه‌ی اجزاء سازنده‌ی تصاویر، شوک تصاویر وجود دارد: شوکْ خودِ صورت ارتباط/همرسانی حرکت در تصاویر است. و آیزنشتاین پودوفکین را به‌خاطر این‌که صرفاً ساده‌ترین مورد شوک را حفظ کرده بود سرزنش می‌کرد. *تقابل* است که فرمول عمومی یا خشونت تصویر را تعریف می‌کند. قبلاً تحلیل‌های انضمامی آیزنشتاین درباره‌ی «*رزمناو پوتمکین*» و «*خط عمومی*» و شاکله‌ی انتزاعی حاصل از آن را دیدیم: شوک اثری روی ذهن دارد، آن را به اندیشیدن وامی‌دارد، به اندیشیدن به **کل**. کل دقیقاً فقط می‌تواند اندیشیده شود، چون بازنمایی غیرمستقیمِ زمانی است که از حرکت ناشی می‌شود. زمان همچون اثری منطقی به‌طور تحلیلی از حرکت ناشی نمی‌شود، بلکه به‌طور سنتزی، همچون اثر پویای تصاویر «روی تمام قشر مخ» از آن نشأت می‌گیرد. پس زمان به تدوین وابسته است، گرچه از تصویر نشأت می‌گیرد: زمان نه یک حاصل‌جمع بلکه یک «محصول»، واحدی از نظمی برتر است. کلْ تمامیت اندام‌وار است که خود را با تقابل و چیرگی بر اجزاء خودش برقرار می‌کند، و با پیروی از قوانین دیالکتیک خود را همچون **مارپیچی** عظیم می‌سازد. کلْ مفهوم است. به همین دلیل سینما «سینمای فکری» و تدوینْ «تدوین–اندیشه» گفته می‌شود. تدوین در اندیشه خودِ «فرایند فکری» است، یا آنچه زیر شوک به شوک می‌اندیشد. تصویر، چه بصری چه صوتی، ازپیش همسازی‌هایی دارد که امر غالب محسوس را همراهی می‌کنند و به‌نوبه‌ی‌خود وارد روابط فراحسی می‌شوند (مثلاً اشباع گرما در صف «*خط عمومی*»): این موجِ شوک یا ارتعاش عصبی است، طوری‌که دیگر نمی‌توانیم بگوییم «من می‌بینم، من می‌شنوم»، بلکه **من**

احساس می‌کنم، «حسیّت تماماً روان‌شناختی». و مجموعه همسازی‌هایی که روی قشر مخ اثر می‌گذارند اندیشه را می‌زایند، **من می‌اندیشم** سینماتوگرافیک: کل در مقام سوژه. اگر آیزنشتاین دیالکتیک‌پرداز است به این دلیل است که خشونت شوک را تحت پیکر تقابل می‌بیند و اندیشه‌ی کل را به صورت تقابلی که بر آن غلبه شده یا به صورت استحاله‌ی امور متقابل می‌بیند: «از شوکِ دو عاملْ یک مفهوم زاده می‌شود».[۴] این سینمای *ضربه‌ی مشت* است، «سینمای شوروی باید جمجمه‌ها را بشکافد». اما بدین‌سان عمومی‌ترین داده‌ی تصویر–حرکت را دیالکتیکی می‌کند، گمان می‌کند که هر فهم دیگری شوک را تضعیف می‌کند و اندیشه را اختیاری می‌گذارد. تصویر سینماتوگرافیک باید اثری شوک‌آور بر اندیشه داشته باشد، و آن را وادار کند همچون اندیشیدن به کل به خودش بیندیشد. این خودِ تعریفِ امر والاست.

اما یک وهله‌ی دوم هم وجود دارد که از مفهوم به تأثیر/عاطفه می‌رود، یا از اندیشه به تصویر بازمی‌گردد. مسئله بر سر بازدادن «سرشاریِ هیجانی» یا «شور» فرایند فکری به آن است. نه تنها وهله‌ی دوم از وهله‌ی اول جدایی‌ناپذیر است، بلکه نمی‌توانیم بگوییم کدام‌یک **اولیٰ** است. کدام‌یک **اولیٰ** است، تدوین یا تصویر–حرکت؟ کل با اجزاء ساخته می‌شود، اما همچنین برعکس: دایره یا مارپیچ دیالکتیکی وجود دارد، «یکتاگرایی» (که آیزنشتاین آن را در مقابل ثنویت‌گرایی گریفیثی قرار می‌دهد). کل به‌عنوان اثر پویا پیش‌فرض علتش، و مارپیچ هم هست. به همین دلیل آیزنشتاین مدام یادآوری می‌کند که «سینمای فکری» همبسته‌ی «اندیشه‌ی حسی» یا «هوش هیجانی» است، و بدون آن ارزش ندارد. امر اندامین همبسته‌ی امر تأثرانگیز است. حدّ اعلای آگاهی در اثر هنری، پیرو «فرایندی مضاعف» یا دو لحظه‌ی مقارن، همبسته‌ی ژرف‌ترین زیرآگاهی است. در این وهله‌ی دوم، دیگر از تصویر–حرکت به اندیشه‌ی روشن کل که تصویر–حرکت بیان می‌کند نمی‌رویم، از یک اندیشه‌ی کل، اندیشه‌ای پیش‌فرضی و تار، به تصاویر مغشوش و درهم‌برهم می‌رویم که آن را بیان می‌کنند. کل دیگر لوگوس نیست که به اجزاء وحدت می‌بخشد، بلکه سرمستی و تأثر

4 همه‌ی این درون‌مایه‌ها در این کتاب، خاصه در فصل‌های «اصل سینما و فرهنگ ژاپنی»، «چهارمین بعد سینما»، «روش‌های تدوین ۱۹۲۹»، و خاصه در سخنرانی ۱۹۳۵ و «صورت فیلم: مسائل جدید» تحلیل شده‌اند:

Le film: sa forme, son sens, Bourgeois.

است که اجزاء را غوطه‌ور می‌سازد و در آن‌ها می‌گسترد. از این نظرگاه تصویرها توده‌ای کشسان می‌سازند، ماده‌ای علامت‌دهنده مملو از خصایص بیان، خصایص بصری، صوتی، هم‌کوک یا ناهم‌کوک، زیگ‌زاگ‌های صورت‌ها، عناصر کنش، ژست‌ها و سیاه‌نماها، توالی‌های غیرنحوی. این یک کلام یا اندیشه‌ای بدوی است، یا بیش‌تر، یک *تک‌گویی درونی*، یک تک‌گویی سرمست، که با مجازها، مجازهای کل به جزء، مجازهای جزء به کل، استعاره‌ها، وارونگی‌ها، جاذبه‌ها... عمل می‌کند. آیزنشتاین از ابتدا فکر می‌کرد که تک‌گویی درونی امتداد و اهمیتش را در سینما بیش‌تر از ادبیات پیدا می‌کند، ولی هنوز آن را به «جریان اندیشه‌ی یک انسان» محدود می‌کرد. او در سخنرانی ۱۹۳۵ کشف می‌کند که تک‌گویی درونی درخور آدم‌ماشینی معنوی است، یعنی درخور سراسر فیلم. تک‌گویی درونی از رؤیا که خیلی بیش‌ازحد فردی است فراتر می‌رود، و قسمت‌ها یا پیوندهای اندیشه‌ای واقعاً جمعی را می‌سازد. تک‌گویی درونی یک توان تخیّل تأثرانگیز را بسط می‌دهد که تا مرزهای عالم می‌رود، یک «عیاشی بازنمایی‌های حسی»، یک موسیقی دیداری که عشاء ربانی می‌سازد، مخزن‌های خامه، فواره‌های آب زلال، آتش‌های زبانه‌کش، زیگ‌زاگ‌هایی به صورت ارقام، چنان‌که در سکانس مشهور «*خط عمومی*». چند لحظه پیش، از تصویر–شوک به مفهوم صوری و آگاهانه رفتیم، ولی حالا از مفهوم ناآگاهانه به تصویر–ماده، به تصویر–مجاز می‌رویم که به‌نوبه‌ی‌خود شوک را متجسد و ایجاد می‌کند. مجاز باری عاطفی به تصویر می‌دهد که شوک حسی را دوچندان خواهد کرد. دو وهله با هم قاطی می‌شوند، به یکدیگر چنگ می‌زنند، چنان‌که در صعود «*خط عمومی*»، جایی که زیگ‌زاگ‌های ارقام مفهوم آگاهانه را بازمی‌دهند.[۵]

اینجا باز هم ملاحظه خواهیم کرد که آیزنشتاین یک جنبه‌ی بسیار عمومی تصویر–حرکت و تدوین را دیالکتیکی می‌کند. این‌که تصویر سینماتوگرافیک با مجازها عمل می‌کند و نوعی اندیشه‌ی بدوی را بازسازی می‌کند که نزد بسیاری از مؤلف‌ها، خاصه اپشتاین دوباره پیدا می‌شود: حتی وقتی سینمای اروپایی به رؤیا، خیال‌پردازی یا رؤیاپردازی اکتفا می‌کند، آرزوی

5 Cf. "La centrifugeuse et le Graal", *La non-indifférente Nature*, 10-18, I.

این را دارد که *سازوکارهای ناآگاهانه‌ی اندیشه* را به آگاهی آورد.[۶] به‌راستی که ظرفیت استعاری سینما به پرسش کشیده شده است. یکوبسن خاطرنشان می‌کرد که سینما بیش‌تر مجاز کل به جزء است، چون اساساً با هم‌پهلویی و مجاورت پیش می‌رود: سینما قدرت درخور استعاره را ندارد تا یک «فاعل»، فعل یا کنش یک فاعل دیگر را به‌دست دهد، سینما مجبور است دو فاعل را پهلوی هم بگذارد و بدین‌سان استعاره را تابع یک مجاز کل به جزء کند.[۷] سینما نمی‌تواند مثل شاعر بگوید: «دست‌ها به اهتزاز درمی‌آیند»؛ سینما مجبور است ابتدا دست‌هایی را نشان دهد که تکان می‌خورند، سپس برگ‌هایی را که در اهتزازند. اما این محدودیت صرفاً تا حدّی درست است. این محدودیت درست است اگر تصویر سینماتوگرافیک را به یک گفته شبیه سازیم. اشتباه است که تصویر سینماتوگرافیک را آنچه هست بگیریم، یعنی تصویر–حرکت که می‌تواند حرکت را *ذوب کند* درحالی‌که آن را به کلّی که بیان می‌دارد مربوط می‌کند (استعاره‌ای که تصاویر را گرد هم می‌آورد)، به همان اندازه می‌تواند آن را تقسیم کند و همزمان آن را به ابژه‌هایی مربوط کند که خود را میان‌شان برقرار می‌کند (مجاز کل به جزء که تصاویر را از هم جدا می‌کند). پس به نظر ما دقیق است که بگوییم تدوین گریفیث به مجاز کل به جزء اتّکا دارد، اما تدوین آیزنشتاین به استعاره.[۸] اگر از امتزاج حرف می‌زنیم، صرفاً به برهم‌نمایی به‌عنوان ابزاری فنی فکر نمی‌کنیم، بلکه امتزاجی عاطفی را مدنظر داریم که در واژگان آیزنشتاین شرح داده می‌شود، چون دو تصویر متمایز می‌توانند همسازی‌های یکسانی داشته باشند و بدین‌سان استعاره بسازند. استعاره دقیقاً با همسازی‌های تصویر تعریف می‌شود. نمونه‌ی یک استعاره‌ی اصیل در سینما را در «*اعتصاب*» آیزنشتاین می‌یابیم: جاسوس بزرگ رئیس ابتدا معکوس نشان داده می‌شود، کلّه‌پا،

---

6 اپشتاین، *در تمام آثارش*. او اغلب بر استعاره تأکید می‌کند (نمونه‌ی بعدی را، پیرو آپولینر، «دست‌ها به اهتزاز در می‌آیند»، جلد یک، ص ۶۸، از او به عاریه می‌گیریم).

7 رجوع کنید به گفت‌وگو با یکوبسن، که جزئیات بسیاری را از این لحاظ معرفی می‌کند:

Cinéma, théories, lectures.

ژان میتری به‌نوبه‌ی‌خود انگاره‌ی پیچیده‌ای را پیش می‌نهد: سینما نمی‌توانست با استعاره عمل کند، بلکه با «بیان استعاری مبتنی بر مجاز کل به جزء عمل می‌کند.»

Cinématographe, nº 83, novembre 1982.

8 Bonitzer, "Voici", *Cahiers du cinéma*, nº 273, janvier 1977.

گانس و لربیه به یک اندازه تدوینی استعاری را احیاء می‌کنند: صحنه‌ی **همایش** و توفان در «*ناپلئون*»، صحنه‌ی بورس و آسمان در «پول». نزد گانس، فن برهم‌نمایی‌ها که از امکان‌های ادراک فراتر می‌روند برای ساختن همسازی‌های تصویر استفاده می‌شود.

پاهای بزرگش مثل دو لوله بالا آمده‌اند که به چالابی در بالای صفحه‌نمایش می‌رسند؛ سپس دو دودکش کارخانه را می‌بینیم که انگار در یک ابر فرورفته‌اند. این استعاره‌ای با واژگونی مضاعف است، چون جاسوس اول نشان داده می‌شود، و وارونه نشان داده می‌شود. چالاب و ابر، پاها و دودکش‌ها همسازی‌های یکسان‌اند: این یک استعاره به‌وسیله‌ی تدوین است. اما سینما به استعاره‌ها در تصویر و بدون تدوین نیز دست یافته است. از این لحاظ، زیباترین استعاره‌ی تاریخ سینما را در فیلمی آمریکایی می‌یابیم: «*داوبر*» کیتون، جایی که قهرمان در جلیقه‌ی نجات، خفه‌شده، در حال مرگ، غرق در جلیقه‌ی نجاتش، به‌طرزی ناشیانه به‌دست دختر جوان نجات خواهد یافت. دختر او را بین پاهایش می‌گیرد تا مطمئن شود او را در چنگ دارد، او سرانجام موفق می‌شود با چاقو جلیقه را ببرد، که سیلی از آب از آن بیرون می‌ریزد. هرگز هیچ تصویری استعاره‌ی خشونت‌بار زایمان سزارین و انفجار کیسه‌ی آب را به این خوبی نشان نداده است.

آیزنشتاین ایده‌ی مشابهی داشت وقتی موارد ترکیب‌بندی عاطفی را متمایز می‌کرد: اول آنجا که **طبیعت** وضعیت قهرمان را منعکس می‌کند، درحالی‌که دو تصویر همسازی‌های یکسانی دارند (مثلاً **طبیعتی** غمگین برای قهرمانی غمگین)؛ دیگری که دشوارتر هم هست، آنجایی است که یک تصویر واحد همسازی‌های تصویر دیگری را که داده نشده تسخیر می‌کند (مثلاً زنای محصنه به‌عنوان «جرم»، درحالی‌که عشاق ژست‌های یک قربانی فناشده و قاتلی دیوانه را دارند).[۹] استعاره گاهی عارضی است، گاهی باطنی. اما در هر دو حالت، ترکیب‌بندی فقط تجربه‌ای را که شخصیت از خودش دارد بیان نمی‌کند، بلکه شیوه‌ای را که مؤلف و تماشاگر او را قضاوت می‌کنند نیز بیان می‌کند، ترکیب‌بندیْ اندیشه را با تصویر یکپارچه می‌کند: آیزنشتاین این را «حوزه‌ی جدید بلاغت فیلمی» می‌نامد، «امکان حمل یک

---

9 آیزنشتاین تولستوی (و زولا) را به این خاطر تحسین می‌کند که می‌دانند چگونه تصویر را طوری ترکیب‌بندی کنند که با شیوه‌ای که خود شخصیت‌ها فکر و احساس می‌کنند، و با طرز فکر مؤلف یکپارچه شود: درآغوش‌کشیدن‌های «جنایت‌بار» آنا کارنینا و ورونسکی از همین‌روست. این بار، «اصل مبتنی بر ترکیب‌بندی» در تصویری در پژواک بیان نمی‌شود (**طبیعتی** غمگین، نوری اندوه‌بار، موسیقی‌یی غمناک برای قهرمانی غمگین...)، بلکه مستقیماً در تصویر بیان می‌شود: آیزنشتاین، *فیلم: صورت و معنایش*، ص ۱۵۵-۱۶۰. گرچه بااین‌حال به نظر نمی‌رسد که خود آیزنشتاین به تصاویری از این نوع دست یافته باشد. او بیش‌تر با ابزار اولیه، طنین یا پژواک، عمل می‌کند. همین‌طور رنوار در «*جانور انسانی*» یا در «*گردشی بیرون شهر*». لربیه در مقابل، با تصاویر شگفت‌انگیز تجاوز در «*مرد دریا*» به یک ترکیب‌بندی باطنی دست می‌یابد: تجاوز همچون قتل.

قضاوت اجتماعی انتزاعی». مداری تفصیل می‌یابد که توأمان مؤلف، فیلم و تماشاگر را شامل می‌شود. پس مدار کامل شامل شوک حسی است که ما را از تصاویر به اندیشه‌ی آگاهانه ارتقاء می‌دهد، سپس شامل اندیشه به‌واسطه‌ی مجازها که ما را به تصاویر بازمی‌گرداند و دوباره شوکی عاطفی به ما می‌دهد. مقارن‌کردن این دو با هم، وصل‌کردن بالاترین درجه‌ی آگاهی به عمیق‌ترین سطح ضمیر ناآگاه: آدم‌ماشینی دیالکتیکی. کل از *گشوده* بودن بازنمی‌ایستد (مارپیچ)، اما برای این‌که دنباله‌ی تصاویر را درونی کند، همچنین برای این‌که در این دنباله بیرونی شود. مجموعه به یک **دانش** صورت می‌دهد، به شیوه‌ی هگلی، که تصویر و مفهوم را همچون دو حرکت که به سوی یکدیگر می‌روند با هم یکی می‌کند.

یک وهله‌ی سوم هم وجود دارد که به یک اندازه در دو وهله‌ی قبل حاضر است. نه دیگر از تصویر به مفهوم، و از مفهوم به تصویر، بلکه این‌همانی مفهوم و تصویر: مفهوم فی‌نفسه در تصویر است، تصویر لنفسه در مفهوم است. این دیگر امر اندامین و امر تأثرانگیز نیست، بلکه امر دراماتیک، امر عمل‌گرا، کردار یا اندیشه‌ــکنش است. این اندیشه‌ــکنش *رابطه‌ی انسان و جهان*، رابطه‌ی انسان و **طبیعت**، واحد حسی‌ــحرکتی را معیّن می‌کند اما همزمان آن را به توانی والا («یکتاگرایی») ارتقاء می‌دهد. به نظر می‌رسد سینما از این لحاظ رسالتی راستین دارد. چنان‌که بازن می‌گوید، تصویر سینماتوگرافیک در برابر تصویر تئاتری قرار می‌گیرد چراکه از خارج به داخل، از دکور به شخصیت، از **طبیعت** به انسان می‌رود (و حتی اگر از کنش انسانی می‌آغازد، انگار که از یک خارج آغاز می‌کند، و حتی اگر از چهره‌ی انسان می‌آغازد، انگار که از یک **طبیعت** یا از یک منظره آغاز می‌کند).[10] ازین‌رو تصویر سینماتوگرافیک بیش‌تر مستعد آن است که واکنش انسان را به **طبیعت**، یا بیرونی‌شدن انسان را نشان دهد. در امر والا واحدی حسی‌ــحرکتی از **طبیعت** و انسان وجود دارد، طوری‌که **طبیعت** باید *غیرــبی‌تفاوت* نامیده شود. این ازپیش همان چیزی است که ترکیب‌بندی عاطفی یا استعاری بیان می‌کند، مثلاً در «*رزمناو پوتمکین*»، آنجا که سه عنصر آب، زمین و هوا همسازانه **طبیعتی** بیرونی را در سوگ قربانی انسانی متجلّی می‌کنند، درحالی‌که واکنش انسان در گسترش چهارمین عنصر، آتش، بیرونی خواهد شد، عنصری که **طبیعت** را در اشتعالی

10 Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Ed. du Cerf, p. 156-163.

انقلابی به کیفیتی جدید می‌برد.[11] ولی باز هم انسان است که به کیفیتی جدید گذر می‌کند و سوژه‌ی جمعی واکنش خودش می‌شود، حال آن‌که **طبیعت** رابطه‌ی ابژکتیو انسانی می‌شود. کنش‌ـاندیشه توأمان وحدت **طبیعت** و انسان، فرد و توده را وضع می‌کند: سینما در مقام هنر توده‌ها. آیزنشتاین به این وسیله اولویت تدوین را توجیح می‌کند: سوژه‌ی سینما فرد نیست، ابژه‌اش هم یک طرح داستان یا داستان نیست؛ ابژه‌ی سینما **طبیعت** است و سوژه‌اش توده‌ها، تفرد توده و نه تفرد یک شخص. آنچه تئاتر و خاصه اپرا بدون توفیق به آن دست یازیدند، سینما به آن دست یافت (*«رزم‌ناو پوتمکین»*، *«اکتبر»*): دست‌یابی به امر **تقسیمی**، یعنی فردی‌کردن یک توده به‌ماهو، به‌جای رهاکردنش در یک همگنیِ کمّی یا فروکاستنش به یک تقسیم‌پذیری کیفی.[12]

جالب‌تر توجه به این نکته است که چگونه آیزنشتاین به منتقدانی که او را با استالینی‌ها خطاب قرار می‌دهند، پاسخ می‌دهد. آن‌ها او را به این خاطر سرزنش می‌کنند که عنصر به‌راستی دراماتیک اندیشه‌ـکنش را به چنگ نیاورد و پیوند حسی‌ـحرکتی را به شیوه‌ای بیرونی و بسیار عمومی ارائه کرد، بی‌آن‌که نشان دهد چگونه این پیوند به شخصیت گره می‌خورد. این نقدْ توأمان ایدئولوژیک، فنی و سیاسی است: آیزنشتاین از فهمی ایده‌آلیستی از **طبیعت** پا فراتر نمی‌گذارد، که جایگزین «تاریخ» می‌شود، جایگزین فهمی که تدوین در آن تسلط دارد، فهمی که تصویر یا نما را در هم می‌شکند، فهمی انتزاعی از توده‌ها که قهرمان شخصیِ آگاه را از نظر پنهان می‌کند. آیزنشتاین خیلی خوب می‌فهمد که مسئله بر سر چیست، و به یک خودانتقادی تن می‌دهد که پروا و مطایبه در آن با هم رقابت می‌کنند. این سخنرانی بزرگ **۱۹۳۵** است. بله، او نقش قهرمان را دستکاری و خراب کرد، یعنی نقش حزب و

---

11 Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, II, p. 67-69.

12 تئاتر و اپرا با این مسئله مواجه شدند: چگونه می‌شود از فروکاستن جماعت به یک توده‌ی انبوه گمنام، اما همچنین به مجموعه‌ای از اتم‌های فردی اجتناب کرد؟ پیسکاتور در تئاتر جماعت‌ها را تابع یک تلقی معمارانه یا هندسی کرد که سینمای بیان‌گرا، خاصه فریتس لانگ دوباره به آن پرداخت: چنان‌که در سازماندهی‌های مستطیلی، مثلثی یا هرمی «*تروپولیس*»، اما این جماعتی از برده‌هاست. ر.ک.

Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, p. 119-124.

دوبوسی ادعای بیش‌تری برای اپرا داشت: او می‌خواست که جماعتْ سالنی از تفردهای فیزیکی و متحرک باشد که به تفردهای اعضایش تقلیل‌ناپذیر است،

(Barraqué, *Debussy*, Seuil, p. 159).

این همان چیزی است که آیزنشتاین در سینما محقق می‌کند؛ شرطش این است که توده‌ها *سوژه/فاعل* شوند.

رئسایش را، چون بیش‌ازحد نسبت به رویدادها بیرونی می‌مانْد، مشاهده‌گر یا همسفر صرف. اما این دوره‌ی اول سینمای شوروی بود، قبل از «بولشویک‌سازی توده‌ها» که قهرمان‌هایی شخصی و آگاه به وجود آورد. وانگهی همه‌چیز در این دوره‌ی اول بد نبود، دوره‌ای که دوره‌ی بعد را ممکن ساخت. و دوره‌ی بعد باید تدوین را حفظ می‌کرد، حتی اگر آن را به شکل بهتری با تصویر و حتی با بازی بازیگر یکپارچه می‌کرد. آیزنشتاین خودش را مشغول قهرمان‌هایی به‌راستی دراماتیک کرد، «*ایوان مخوف*»، «*الکساندر نوسکی*»، ضمن حفظ دستاورد قبلی، غیرــبی‌تفاوتیِ **طبیعت**، تفرد توده‌ها. او حداکثر می‌توانست ببیند که دوره‌ی دوم تاکنون صرفاً آثاری میان‌مایه تولید کرده، و اگر آن‌ها مراقب نباشند، دوره‌ی دوم در معرض خطر ازدست‌دادن ویژگی سینمای شوروی قرار می‌گرفت. آن‌ها باید از پیوستن سینمای شوروی به سینمای آمریکا اجتناب می‌کردند، سینمایی که تخصص داشت در قهرمان‌های شخصی و کنش‌های دراماتیک...

به‌راستی که سه رابطه‌ی سینما با اندیشه همه‌جا در سینمای تصویرــحرکت یافت می‌شود: *رابطه با کلّی که فقط می‌تواند در آگاه‌شدنی برتر اندیشه شود، رابطه با اندیشه‌ای که فقط می‌تواند در تاگشایی زیرآگاهانه‌ی تصاویرْ مجازی شود، رابطه‌ی حسیــحرکتی جهان با انسان، **طبیعت** با اندیشه*. اندیشه‌ی انتقادی، اندیشه‌ی هیپنوتیزی، اندیشه‌ــکنش. اعتراض آیزنشتاین به دیگران، و اول از همه به گریفیث، بدفهمیدن کل بود، چون آن‌ها به تنوعی از تصاویر راضی می‌شدند، بی‌آن‌که به تقابل‌های سازنده دست یابند، آن‌ها مجازها را بد ترکیب‌بندی کردند، چون به استعاره‌ها یا همسازی‌های راستین دست نیافتند، آن‌ها کنش را به یک ملودرام تقلیل دادند، چون به قهرمانی شخصی راضی می‌شدند که بیش‌تر درگیر موقعیتی روان‌شناختی شده تا موقعیتی اجتماعی.[۱۳] خلاصه، آن‌ها فاقد دیالکتیک‌های عملی و نظری بودند. بماند که سینمای آمریکایی به شیوه‌ی خود سه رابطه‌ی بنیادی را تجهیز می‌کرد. تصویرــکنش می‌توانست از موقعیت به کنش، یا برعکس، از کنش به موقعیت برود، تصویرــکنش از عمل‌های فهم که قهرمان با آن‌ها داده‌های مسئله یا موقعیت را می‌سنجید، یا از عمل‌های استنتاج که قهرمان با آن‌ها آنچه را به او داده نشده بود حدس می‌زد، جدایی‌ناپذیر

13 Eisenstein, "Dickens, Griffith et nous" (*Le film: sa forme, son sens*).
او گریفیث را به خاطر این‌که به یک «یکتاگرایی» راستین دست نیافته سرزنش می‌کرد.

بود (مثلاً چنان‌که در تصویر–استدلال‌های آتشین لوبیچ دیده‌ایم). و این عمل‌های اندیشه در تصویر در مسیری دوطرفه امتداد می‌یافت، رابطه‌ی تصاویر با یک کلّ اندیشه‌شده، با مجازهای اندیشه. به نمونه‌ای افراطی بازمی‌گردیم: اگر سینمای هیچکاک در نظر ما دستاورد تصویر–حرکت است، به این دلیل است که از تصویر–کنش به سوی «نسبت‌های ذهنی» که آن را قاب می‌گیرند و زنجیره‌اش را می‌سازند فرامی‌رود، اما همزمان پیرو «نسبت‌های طبیعی» که یک پود را تشکیل می‌دهند به تصویر بازمی‌گردد. از تصویر به نسبت، و از نسبت به تصویر: همه‌ی کارکردها/تابع‌های اندیشه در این مدار شمول می‌یابند. مطابق با نبوغ انگلیسی، این قطعاً یک دیالکتیک، یک منطق نسبت‌ها نیست (که خاصه شرح می‌دهد که «تعلیق» جایگزین «شوک» می‌شود).[۱۴] بنابراین سینما به شیوه‌های بسیاری می‌تواند روابطش با اندیشه را برقرار کند. اما به نظر می‌رسد این سه رابطه در سطح تصویر–حرکت به‌خوبی تعریف شده‌اند.

۲

اظهارات برجسته‌ی آیزنشتاین و گانس امروز چه آهنگ عجیبی دارند: آن‌ها را همچون اظهاراتی که در موزه نگهداری می‌شوند حفظ می‌کنیم، تمام آمالی که در سینما، هنر توده‌ها و اندیشه‌ی جدید، قرار گرفته‌اند. همیشه می‌توان گفت که سینما در پوچی تولیداتش غرق شده است. چه بر سر تعلیق هیچکاک، شوک آیزنشتاین، امر والای گانس می‌آید وقتی به‌دست مؤلف‌های میان‌مایه می‌افتند؟ وقتی خشونت دیگر خشونت تصویر و ارتعاش‌هایش نیست، بلکه خشونت امر بازنمودشده است، در یک امر دلبخواهی خونین می‌افتیم، وقتی عظمتْ دیگر عظمت ترکیب‌بندی نیست، بلکه تورم محض و صِرف امر بازنمایی‌شده است، دیگر هیچ تحریک مغزی یا زایش اندیشه در کار نیست. این بیش‌تر فقدانی عمومیت‌یافته نزد مؤلف و تماشاگران است. بااین‌حال، میان‌مایگی رایج هرگز مانع از نقاشی عظیم نشده؛ اما در شرایط یک هنر صنعتی این‌گونه نیست، جایی که تناسب آثار ننگ‌آور بنیادی‌ترین اهداف و اساسی‌ترین ظرفیت‌ها را به پرسش می‌کشد. ازین‌رو سینما به‌خاطر میان‌مایگی

14 نزد بونیتزر تقابلی عمومی بین هیچکاک و آیزنشتاین می‌یابیم، خاصه در رابطه با نمای نزدیک:
Le champ aveugle, Cahier du cinéma, Gallimard.

کمّی‌اش می‌میرد. بااین‌حال دلیل مهم‌تری هم وجود دارد: هنر توده، تلقی توده‌ها، که نباید از دست‌یابی توده‌ها به مقام سوژه‌ی راستین جدا شود، به تبلیغات و دستکاری **دولت** فرومی‌غلتد، به نوعی فاشیسم که هیتلر را با هالیوود و هالیوود را با هیتلر یکی می‌کند. آدم‌ماشینی معنوی آدم‌ماشینی فاشیستی شده است. چنان‌که سرژ دنه می‌گوید، آنچه تمام سینمای تصویر–حرکت را زیر سؤال می‌برد، «میزانسن‌های سیاسی عظیم، تبلیغات‌های **دولتی** است که به تابلوهای زنده بدل شده‌اند، اولین دستکاری‌های انسانیِ توده»، و پس‌زمینه‌شان، اردوگاه‌ها.[15] این ناقوس مرگ بلندپروازی‌های «سینمای کهن» را به صدا درمی‌آورد: این میان‌مایگی و ابتذال تولیدات رایج نیست یا صرفاً نیست، بلکه بیش‌تر لنی ریفنشتال است که میان‌مایه نبود. و موقعیت همچنان بدتر است اگر از تز ویریلیو پیروی کنیم: هیچ بیگانگی یا انحرافی در یک هنر توده‌ها آن‌طور که ابتدا در تصویر–حرکت بنیان یافته بود وجود ندارد؛ برعکس، تصویر–حرکت از آغاز، از لحاظ تاریخی و از اساس به سازمان جنگ، به تبلیغات **دولتی**، به فاشیسم متداول مربوط می‌شد.[16] این دو دلیل مرتبط به هم، میان‌مایگی تولیدات و فاشیسم تولید، می‌توانند چیزها را خوب توضیح دهند. آرتو برای لحظه‌ای کوتاه به سینما «باور» پیدا می‌کند و اظهاراتی را تکثیر می‌کند که انگار با اظهارات آیزنشتاین یا گانس، هنر نو و اندیشه‌ی نو مقارن‌اند. ولی او خیلی سریع دست می‌کشد. «جهان احمقانه‌ی تصاویر که انگار با چسب به بی‌شمار شبکیه چسبیده، هرگز تصویری را که می‌توانستیم از آن بسازیم کامل نخواهد کرد. شعری که می‌تواند از آن سر برآورد صرفاً شعری احتمالی است، شعرِ آنچه ممکن است باشد، و به‌هیچ‌وجه سینمایی که باید انتظار داشت نیست...».[17]

---

15 Serge Daney, *La rampe*, p. 172.

16 پل ویریلیو نشان می‌دهد که چگونه نظام جنگ ادراک و به همان اندازه سلاح‌ها و کنش‌ها را بسیج می‌کند: هم عکس و هم سینما از جنگ گذر می‌کنند و با سلاح‌ها جفت می‌شوند (مثل مسلسل). بیش‌ازپیش یک *میزانسن* میدان نبرد وجود خواهد داشت که دشمن به آن پاسخ می‌دهد، نه با استتار، بلکه با یک ضد میزانسن (شبیه‌سازی‌ها، جلوه‌های ویژه، یا نورپردازی‌های غول‌آسا از پدافند هوایی). اما در رژیم فاشیستی، تمام زندگی مدنی است که به صورت میزانسن درمی‌آید: «زین‌پس قدرت واقعی بین لوژستیک سلاح‌ها و لوژستیک تصویرها و صداها تقسیم می‌شود»؛ و تا انتها، گوبلز رؤیای فراروی از هالیوود را می‌بیند که برخلاف دولت‌شهر–تئاتر کهن، شهر–سینمای مدرن است. سینما به‌نوبه‌ی‌خود به سوی تصویر الکترونیک می‌رود، تصویری که همان‌قدر مدنی است که در مجموعه‌ای نظامی–صنعتیْ نظامی است. ر.ک. *Guerre et cinéma I, Logistique de la perception*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile.

17 Artaud, "La vieillesse précoce du cinéma", Œuvre *complètes*, Gallimard, III, p. 99 (این متنِ گسست آرتو از سینماست، ۱۹۳۳).

شاید یک دلیل سوم هم وجود دارد که به شکلی عجیب قادر به بازدادن امید به احتمال اندیشیدن در سینما به‌واسطه‌ی سینماست. مورد آرتو را باید دقیق‌تر بررسی کرد چون چه‌بسا اهمیتی تعیین‌کننده داشته باشد. چون طی دوره‌ی کوتاهی که به سینما باور دارد، در نگاه اول به نظر می‌رسد دوباره به درون‌مایه‌های عمده‌ی تصویر–حرکت در روابطش با اندیشه می‌پردازد. او دقیقاً می‌گوید که سینما باید از دو تله اجتناب کند، سینمای تجربی انتزاعی که در آن دوران گسترش می‌یافت، و سینمای مجازی تجاری که هالیوود تحمیل می‌کرد. او می‌گوید که سینما مسئله‌ی ارتعاش‌های عصب–تن‌کردشناختی است و تصویر باید یک شوک تولید کند، موجی عصبی که اندیشه را می‌زاید، «چون اندیشه بانویی است که هرگز وجود نداشته است». اندیشه هیچ کاروکردی جز تولد خودش ندارد، همیشه تکرار تولدش، رازآمیز و ژرف. او می‌گوید که بنابراین ابژه‌ی تصویر عملکرد اندیشه است، و عملکرد اندیشه هم سوژه‌ی راستین است که ما را به تصاویر بازمی‌گرداند. او اضافه می‌کند که رؤیا، آن‌طور که در سینمای اروپاییِ ملهم از فراواقع‌گرایی ظاهر می‌شود، تقریبی جالب، اما در رابطه با این هدف ناکافی است: رؤیا راه‌حلی بیش‌ازحد ساده برای «مسئله»ی اندیشه است. آرتو بیش‌تر به تناسب بین سینما و *نوشتار خودکار* باور دارد، به این شرط که فهمیده شود که نوشتار خودکار به‌هیچ‌وجه یک غیاب ترکیب‌بندی نیست، بل نظارتی برتر است که اندیشه‌ی انتقادی و آگاهانه را به ضمیر ناآگاه اندیشه پیوند می‌زند: آدم‌ماشینی معنوی (که با رؤیا بسیار متفاوت است، یک سانسور یا یک سرکوب را به یک ضمیر ناآگاه رانه‌ها پیوند می‌زند). او اضافه می‌کند که نظرگاهش خیلی جلوتر از زمانه‌اش است و در معرض خطر بدفهمی قرار دارد، حتی از جانب فراواقعیت‌گرایان، چنان‌که روابط او با ژرمن دولاک گواه آن است، زنی که به‌نوبه‌ی‌خود بین سینمای انتزاعی و سینما–رؤیا در نوسان است.[۱۸]

---

18 همه‌ی این درون‌مایه‌ها در جلد سوم آرتو بسط می‌یابند. آرتو درباره‌ی «*صدف و مرد روحانی*»، تنها سناریویی که (توسط ژرمن دولاک) اجرا شده بود، می‌گوید: ویژگی سینما ارتعاش به‌منزله‌ی «زایش سرّی اندیشه» است؛ این «می‌تواند به سازوکار یک رؤیا شبیه و با آن همسان باشد بی‌آن‌که خودش به‌راستی یک رؤیا باشد»؛ این «کارِ ناب اندیشه» است. نگرش آرتو به اجرای ژرمن دولاک پرسش‌های بسیاری را مطرح می‌کند که در این کتاب تحلیل شده‌اند:

O. et A. Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Seghers.

آرتو مدام یادآوری خواهد کرد که این اولین فیلم فراواقعیت‌گراست؛ و بونوئل و کوکتو را به این دلیل سرزنش می‌کند که به امر اختیاری رؤیا راضی شده بودند (ص ۲۷۰–۲۷۲). به نظر می‌رسد که اعتراضی که او به همان اندازه به ژرمن دولاک دارد این است که او «*صدف و مرد روحانی*» را به سوی رؤیایی صرف کشانده است.

در نگاه اول، هیچ‌چیز با این اظهارات آرتو و آیزنشتاین در تضاد نیست: از تصویر به اندیشه، شوک یا ارتعاش وجود دارد، که باید اندیشه را در اندیشه متولد کند؛ از اندیشه به تصویر، یک مجاز وجود دارد که باید (بیش از آن‌که در یک رؤیا تجسد یابد) در نوعی تک‌گویی درونی تجسد یابد که قادر است شوک را به ما بازدهد. و بااین‌حال، نزد آرتو چیز کاملاً دیگری وجود دارد: مشاهده‌ی عجز، که هنوز *بر* سینما حمل نمی‌شود، بلکه برعکس، ابژه‌ــسوژه‌ی راستین سینما را تعریف می‌کند. سینما نه توانایی اندیشه، بلکه «ناتوانی» آن را پیش می‌نهد، و اندیشه هرگز مسئله‌ای غیر از این نداشته است. دقیقاً همین است که بسیار مهم‌تر از رؤیاست: این دشواری بودن، این عجز در بطن اندیشه. اعتراض دشمنان سینما به سینما (مثل ژرژ دوئامل که می‌گوید «دیگر نمی‌توانم به آنچه می‌خواهم بیندیشم، تصاویر متحرک جای افکارم را گرفته‌اند»)، همان چیزی است که آرتو به شکوه تاریک و ژرفای سینما تبدیل می‌کند. در واقع، مسئله برای او بازداری صرفی نیست که سینما از خارج برای ما می‌آورد، مسئله بر سر این بازداری مرکزی است، این فروپاشی و این تحجر درونی است، این «دزدیدن اندیشه‌ها» که اندیشه مدام قربانی و عامل آن است. آرتو از باور به سینما دست می‌کشد وقتی برآورد می‌کند که سینما دارد منحرف می‌شود و فقط می‌تواند امر انتزاعی، امر مجازی یا رؤیا را تولید کند. ولی تا آنجا که برآورد می‌کند که سینما اساساً مستعد آن است که این عجز اندیشیدن در بطن اندیشه را آشکار سازد، به سینما باور دارد. اگر سناریوهای موجود از آرتو را در نظر بگیریم، خون‌آشام «۳۲»، مجنون «*شورش قصاب*»، و بیش‌ازهمه خودکشنده‌ی «*هجده ثانیه*»، قهرمان «از دست‌یافتن به اندیشه‌هایش عاجز شده»، «او به صرف دیدن رژه‌ی تصاویر در خودش، یک مازاد تصاویر متناقض، تقلیل یافته»، «ذهنش دزیده شده است». آدم‌ماشینی معنوی یا ذهنی دیگر با امکان منطقی اندیشه‌ای که ایده‌هایش را به‌طور صوری از ایده‌های دیگرش استنتاج می‌کند، تعریف نمی‌شود.[۱۹] اما با توان فیزیکی اندیشه‌ای که با تصویر خودکار در یک مدار نشان داده شده نیز تعریف نمی‌شود. آدم‌ماشینی

19 به این معناست که سنّت فلسفی (اسپینوزا، لایبنیتس) به آدم‌ماشینی معنوی می‌پردازد؛ و باز هم والری در آقای تِست. ژک ریویِر در مکاتبات معروف (جلد یک) آرتو را به والری شبیه می‌داند، اما این یکی از بدفهمی‌های بسیاری است که او به آن دچار می‌شود. کوریچی اونو تقابل ریشه‌ای والری با آرتو در رابطه با آدم‌ماشینی معنوی را به‌خوبی نشان داده است:
Artaud et l'esprit des forces, p. 15-26 (thèse Paris VIII).

معنوی **مومیایی** شده است، این لحظه‌ی اوراق‌شده، فلج‌شده، سنگ‌شده و منجمدشده که به «ناممکنی اندیشیدن که اندیشه است» گواهی می‌دهد.[۲۰] می‌توان گفت که بیان‌گرایی پیشاپیش ما را به تمام این‌ها عادت داده، دزدی اندیشه‌ها، تقسیم‌شدن شخصیت به دو، تحجر هیپنوتیزی، وهم، شیزوفرنی چهارنعل. ولی آنجا هم خطر بدفهمی اصالت آرتو وجود دارد: اندیشه نیست که، همچون در بیان‌گرایی (و همچنین فراواقعیت‌گرایی)، با سرکوب، با ضمیر ناآگاه، با رؤیا، با سکسوالیته یا مرگ مواجه می‌شود، بلکه همه‌ی این تعیّن‌هاست که با اندیشه به‌عنوان والاترین «مسئله» مواجه می‌شوند، یا با امر تعیّن‌ناپذیر، امر احضارناپذیر وارد رابطه می‌شوند.[۲۱] ناف یا مومیایی دیگر هسته‌ی تقلیل‌ناپذیر به رؤیا که اندیشه با آن برخورد می‌کند نیست، برعکس، هسته‌ی اندیشه، «روی دیگرِ اندیشه‌ها» است که حتی رؤیاها با آن برخورد می‌کنند و برمی‌گردند، و می‌شکنند. درحالی‌که بیان‌گرایی بیداری را دستخوش درمانی شبانه می‌کند، آرتو *رؤیا را دستخوش درمانی روزانه می‌کند*. در «*هجده ثانیه*» یا در «*صدف و مرد روحانی*»، شبگرد آرتو در برابر خوابگرد بیان‌گرا قرار می‌گیرد.

بنابراین به‌رغم شباهت سطحی کلمات، تقابلی مطلق بین پروژه‌ی آرتو و فهمی چون فهم آیزنشتاین وجود دارد. چنان‌که آرتو می‌گوید، مسئله بر سر «آشتی‌دادن سینما با محرمانه‌ترین واقعیت مغز است»، اما این واقعیت محرمانه به‌هیچ‌وجه **کل** نیست، برعکس، یک شیار، یک تَرک است.[۲۲] او تا آنجا که به سینما باور دارد، نه با قدرت واداشتن به اندیشیدن به کل، بلکه برعکس، با «نیروی واپاشنده»ای به آن اعتبار می‌دهد که «پیکر/مجازی از نیستی»، «سوراخی در نمودها» را معرفی می‌کند. او تا آنجا که به سینما باور دارد، نه با قدرت بازگشت به تصاویر و زنجیرکردن‌شان به هم پیرو مقتضیات یک تک‌گویی درونی و ضرباهنگ استعاره‌ها، بلکه با «زنجیره‌گشایی»شان پیرو آواهای متکثر و گفت‌وگوهای درونی به آن

---

20 ورونیک تَکَن با استناد به آنچه او مومیایی می‌نامد، تحلیلی عمیق از سینمای درایر کرده است:
Pour une théorie du pathétique cinématographique, Paris VIII.
او نه به آرتو، بلکه به موریس بلانشو استناد می‌کند که به او نزدیک است. آرتو **مومیایی** را قبلاً معرفی کرده بود، پیشاپیش در فرازهایی از *بیلبوکه* (جلد اول). تحلیل‌های ورونیک تکن بسطی سینماتوگرافیک از درون‌مایه‌ی **مومیایی** را می‌گشایند.

21 «سکسوالیته، سرکوب، ضمیر ناآگاه هرگز توضیحی کافی از الهام یا ذهن نبوده‌اند...» (جلد سوم، ص ۴۷).

22 Maurice Blanchot, "Artaud", *Le livre à venir*, Gallimard, p. 59:
آرتو «ضوابط حرکت» را واژگون می‌کند، او به «محرومیت، و نه به تمامیتی که این محرومیت ابتدا همچون فقدان صرف آن ظاهر می‌شود» اولویت می‌دهد. «آنچه اولی است، نه وفور هستی، بلکه چاک و شیار است...».

اعتبار می‌دهد، همیشه آوایی در آوایی دیگر. خلاصه، مجموعه روابط سینما–اندیشه که آرتو واژگون می‌کند از این قرار است: از یک سو دیگر یک کل اندیشه‌پذیر به‌واسطه‌ی تدوین وجود ندارد، از سوی دیگر، هیچ تک‌گویی درونی که به‌واسطه‌ی تصویر قابل گفتن باشد وجود ندارد. می‌توان گفت که آرتو استدلال آیزنشتاین را واژگون می‌کند: اگر درست باشد که اندیشه وابسته به شوکی است که آن را متولد می‌کند (عصب، ماده‌ی مغزی)، آن‌گاه فقط می‌تواند به یک چیز بیندیشد، به *این‌که ما هنوز نمی‌اندیشیم*، عجز در اندیشیدن به کل و عجز در اندیشیدن به خود، اندیشه‌ای همواره متحجرشده، ازجادررفته، فروپاشیده. یک هستنده‌ی اندیشه که همیشه در راه است، همان چیزی است که هایدگر به صورتی کلّی/عالم‌گیر کشف کرد، اما آرتو هم به‌عنوان تکین‌ترین مسئله آن را زیست، به‌عنوان مسئله‌ی خاص خودش.[۲۳] از هایدگر به آرتو، موریس بلانشو توانست مسئله‌ی بنیادی آنچه به اندیشیدن وامی‌دارد، آنچه به اندیشیدن مجبور می‌کند را به آرتو بازگرداند: آنچه به اندیشیدن وامی‌دارد «عجز اندیشه» است، مجاز/پیکر نیستی، ناموجودیِ یک کل که می‌توانست اندیشه شود. آنچه بلانشو همه‌جا در ادبیات تشخیص می‌دهد، آشکارا در سینما پیدا می‌شود: از یک سو حضور یک اندیشه‌ناپذیر در اندیشه که هم سرچشمه و هم سد آن است؛ از سوی دیگر حضور نامتناهی اندیشمندی دیگر در اندیشه که هر تک‌گویی از جانب یک من اندیشنده را در هم می‌شکند.

اما پرسش این است: تمام این‌ها از چه جهت اساساً به سینما مربوط می‌شود؟ این شاید پرسش ادبیات یا فلسفه است، یا شاید حتی پرسش روان‌پزشکی. ولی از چه جهت پرسش سینماست، یعنی پرسشی که، در تفاوت سینما با حوزه‌های دیگر، بر ویژگی‌اش انگشت می‌گذارد؟ در واقع سینما تلقی یکسانی از این پرسش ندارد، گرچه در جاهای دیگر با ابزار دیگری روبه‌رو شده است. می‌پرسیم سینما با چه وسایلی به این پرسش اندیشه نزدیک می‌شود، پرسش از عجز ذاتی‌اش و عواقب آن؟ به‌راستی که سینمای بد (و گاهی هم خوب) به القای یک وضعیت رؤیا نزد تماشاگر، یا چنان‌که اغلب تحلیل شده، به یک مشارکت خیالی راضی می‌شود. اما ذات سینما که عمومیت فیلم‌ها نیست، والاترین هدفش اندیشه است، هیچ جز

23 Cf. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, p. 22-24:
«چیزی که بیش‌ازهمه اندیشیدن را برمی‌انگیزد این است که ما هنوز نمی‌اندیشیم؛ نه حتی هنوز، با این‌که وضعیت جهان اندیشه را مدام بیش‌تر تحریک می‌کند. (...) آنچه بیش از هر چیز در زمانه‌ی ما اندیشه را برمی‌انگیزد این است که ما هنوز نمی‌اندیشیم.»

اندیشه و کاروکردش. از این لحاظ، نقطه‌ی قوت کتاب ژان‌ـلویی شفر پاسخ‌دادن به این پرسش است: از چه رو و چگونه سینما خود را درگیر اندیشه‌ای می‌کند که سرشت ذاتی‌اش هنوز وجود ندارد؟ او می‌گوید که تصویر سینماتوگرافیک، به‌محض این‌که دستخوش انحراف حرکتش می‌شود، یک *تعلیق جهان* را موجب می‌شود، یا با یک *اختلال* بر امر رؤیت‌پذیر تأثیر می‌گذارد، که فارغ از مرئی ساختن اندیشه، چنان‌که آیزنشتاین می‌خواست، برعکس، آن چیزی را هدف قرار می‌دهد که در اندیشه به اندیشه درنمی‌آید، مثل آنچه در بصیرت به دیده‌شدن تن نمی‌دهد. شاید این، چنان‌که او باور دارد، «جرم» نباشد، بلکه صرفاً توان امر کاذب باشد. او می‌گوید که اندیشه در سینما با ناممکنی خودش روبه‌رو شده، و بااین‌حال یک توان بالاتر یا تولد را از آن استخراج می‌کند. او اضافه می‌کند که وضعیت سینما فقط یک معادل دارد: نه مشارکت تخیّلی، بلکه باران هنگام خروج از سالن، نه رؤیا، بلکه سیاهی و بی‌خوابی. شفر به آرتو نزدیک است. فهمش از سینما همتای تمام‌وکمالش را در آثار گرل می‌یابد: این دانه‌های رقصان که برای دیده‌شدن ساخته نشده‌اند، این غبار نورانی که پیش‌پیکربندی تن‌ها نیست، این پولک‌های برف و لایه‌های دود.[۲۴] به شرط این‌که بتوان به‌طرزی قانع‌کننده نشان داد که چنین آثاری، فارغ از این‌که ملال‌آور یا انتزاعی باشند، بازنمودگر سرگرم‌کننده‌ترین، سرزنده‌ترین و دلواپس‌کننده‌ترین چیزهایی‌اند که می‌توان در سینما انجام داد. شفر، علاوه بر صحنه‌ی بزرگ آسیاب و آرد سفید که در پایان «*خون آشام*» درایر روی هم انباشته می‌شود، آغاز «*سریر خون*» (مکبث) کروساوا را مثال می‌زند: خاکستری، بخار و مه «تماماً یک این سوی تصویر» را می‌سازد که نقابی نامعلوم نیست که جلوی چیزها گذاشته شده باشد، بلکه «اندیشه‌ای بی‌تن و بی‌تصویر» است. مورد «*مکبث*» ولز هم این‌طور بود، آنجا که تمیزناپذیری زمین و آب‌ها، آسمان و زمین، خیر و شر، یک «پیشاتاریخ آگاهی» را می‌سازد (بازن) که اندیشه را از ناممکنی خودش می‌زاید. آیا به‌رغم مقاصد آیزنشتاین، این ازپیش همان مه‌های اُدسا نیست؟ این بیش از آن‌که حرکت باشد، تعلیق جهان است که، به‌زعم شفر، امر مرئی را به اندیشه می‌دهد، نه به‌عنوان یک ابژه، بلکه به‌عنوان عملی که دائماً زاده می‌شود و خود را در اندیشه آشکار می‌سازد: «نه این‌که مسئله

24 Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma, Gallimard, p. 113-123.

در اینجا بر سر رؤیت‌پذیر شدن اندیشه است، امر رؤیت‌پذیر از عدم انسجام آغازین اندیشه، این کیفیت آغازین، تأثیر می‌پذیرد و به‌طور علاج‌ناپذیر مبتلا می‌شود». این توصیف *آدم عادی سینماست*: آدم‌ماشینی معنوی، «آدم مکانیکی»، «آدمک تجربی»، غواص دکارتی(۱) درون ما، بدن ناشناخته‌ای که فقط پشت سرمان داریم، که سن‌اش نه سن ما، نه سن کودکی‌مان، بلکه اندکی زمان در حالت ناب است.

اگر این تجربه‌ی اندیشه اساساً (نه بااین‌حال منحصراً) به سینمای مدرن مربوط می‌شود، ابتدا در نسبت با تغییری است که بر تصویر تأثیر می‌گذارد: تصویر دیگر حسی–حرکتی نیست. آرتو از نظرگاهی خاصه سینماتوگرافیک پیش‌گام است، چون او به «موقعیت‌های روانی راستین» استناد می‌کند «که اندیشه‌ی گیرکرده بین آن‌ها به دنبال یک راه دررو ظریف است»، «*موقعیت‌های کاملاً بصری* که درام‌شان از ضربه‌ای ناشی می‌شود که برای چشم‌ها ساخته شده، چشم‌های ازحدقه‌درآمده، اگر جرأت کنیم بگوییم، در ماده‌ی خود نگاه».[۲۵] حالا این گسست حسی–حرکتی بالاترین شرط خود را پیدا می‌کند، و خودش را به گسست پیوند بین انسان و جهان ارتقاء می‌دهد. گسست حسی–حرکتی از انسان یک بینا می‌سازد که خود را در برابر چیزی تاب‌نیاوردنی در جهان می‌یابد، و رویاروی چیزی اندیشه‌ناپذیر در اندیشه. بین این دو، اندیشه دستخوش تحجری عجیب می‌شود که همچون عجزش در عمل‌کردن، در بودن، و محرومیتش از خودش و جهان است. چون به نام جهانی بهتر یا حقیقی‌تر نیست که اندیشه امر تحمل‌ناپذیر را در این جهان به چنگ می‌آورد، برعکس، چون این جهان تحمل‌ناپذیر است، اندیشه نمی‌تواند نه به یک جهان بیندیشد نه به خودش. امر تحمل‌ناپذیر دیگر نه یک بی‌عدالتی کلان، بلکه وضعیت دائمی ابتذالی هرروزه است. انسان *خودش* جهانی غیر از آن جهانی *نیست* که امر تحمل‌ناپذیر را در آن تجربه می‌کند و خود را در دام آن گرفتار احساس می‌کند. آدم‌ماشینی معنوی در موقعیت روانیِ آدم بینا قرار دارد، که آن‌قدر بهتر و دورتر می‌بیند که نمی‌تواند واکنش نشان دهد، یعنی بیندیشد. پس راه دررو ظریف چیست؟ باورداشتن، نه به جهانی دیگر، بلکه به پیوند میان انسان و جهان، به عشق یا به زندگی، باور به آن انگار به امر ناممکن، به امر اندیشه‌ناپذیر که بااین‌حال فقط می‌تواند

25 Artaud, III, p. 22, 76.

اندیشیده شود: «امر ممکن، وگرنه خفه می‌شوم». این باور است که امر اندیشه‌نشده را به توان مختص اندیشه بدل می‌کند، از خلال امر پوچ، به‌لطف امر پوچ. آرتو هرگز عجز در اندیشیدن را همچون پستی صرفی که در رابطه با اندیشه به ما برخورد می‌کند به چنگ نیاورده است. عجز در اندیشیدن به اندیشه تعلق دارد، طوری‌که ما باید شیوه‌ی اندیشیدن‌مان را از آن بسازیم، بی‌آن‌که ادعای احیای اندیشه‌ای تماماً توانمند را داشته باشیم. ما بیش‌تر باید از این اندیشه برای باور به زندگی و یافتن این‌همانی بین اندیشه و زندگی بهره ببریم: «به زندگی فکر می‌کنم، همه‌ی نظام‌هایی که می‌توانستم بنا کنم هرگز با جیغ‌هایم از انسانِ مشغول بازسازی زندگی‌اش برابری نخواهند کرد». آیا نزد آرتو قرابتی با درایر وجود دارد؟ آیا درایر آرتویی است که همواره به‌لطف امر پوچ، حق به او «بازداده» شده؟ دروزی به بحران روانی عظیم، به سفر شیزوفرنیک درایر اشاره کرده است.[۲۶] اما علاوه بر آن، ورونیک تَکَن توانست نشان دهد که چگونه مومیایی (آدم‌ماشینی معنوی) فیلم‌های آخرش را تسخیر می‌کند. این پیشاپیش در مورد «*خون‌آشام*» درست است، جایی که مومیایی به‌عنوان نیروی شیطانی جهان، خود خون‌آشام، ظاهر می‌شود، اما همچنین به‌عنوان قهرمان مردد که نمی‌داند چگونه فکر کند و تحجر خودش را رؤیا می‌بیند. در «*ردت*»، مومیایی خودِ اندیشه شده است، زن جوانِ مرده، مبتلا به جمود فکری: این مجنونِ خانواده است که دوباره به او زندگی و عشق می‌دهد، دقیقاً به این دلیل که او از دیوانه بودن دست کشیده، یعنی از این‌که *خودش* به جهانی دیگر باور داشته باشد، و چون حالا معنای باور داشتن را می‌داند... سرانجام «*گرترود*» است که همه‌ی معناهای ضمنی و رابطه‌ی جدید سینما با اندیشه را بسط می‌دهد: موقعیت «روانی» که جایگزین هر موقعیت حسی‌ـحرکتی می‌شود؛ گسست مداوم پیوند با جهان، سوراخ دائمی در نمودها، که در اتصال کاذب تجسد می‌یابد؛ تسخیر امر تحمل‌ناپذیر حتی در امر روزمره یا بی‌اهمیت (صحنه‌ی طولانی در نمای پیمایشی که گرترود نمی‌تواند تاب آورد، وقتی بچه‌مدرسه‌ای‌ها با گام‌های موزون‌شان، مثل آدم‌ماشینی‌ها، می‌آیند تا به شاعر برای آموختن عشق و آزادی به آن‌ها تبریک بگویند)؛ ملاقات با امر اندیشه‌ناپذیر که حتی نمی‌تواند گفته شود، بلکه می‌تواند آواز خوانده شود، تا نقطه‌ی بیهوش‌شدن گرترود؛ تحجر و «مومیایی‌شدن»

26 دروزی تفسیری اکیداً روان‌شناختی از اختلالات درایر می‌کند:
Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Ed. du Cerf, p. 266-271.

قهرمان زن که به باور به‌منزله‌ی اندیشه‌ی امر اندیشه‌ناپذیر آگاهی پیدا می‌کند («جوان بودم؟ نه، ولی عاشق چرا، زیبا بودم؟ نه، ولی عاشق چرا، در زندگی بودم؟ نه، ولی عاشق چرا»). «*گرترود*» از تمام این جهات یک سینمای جدید را آغاز می‌کند که ادامه‌اش «*روپا ۵۱*» روسلینی خواهد بود. روسلینی موضعش را از این لحاظ بیان می‌کند: هرچه جهان کم‌تر انسانی است، هنرمند بیش‌تر به یک رابطه‌ی انسان با جهان باور دارد و آن را می‌باوراند، چون جهان به‌دست انسان‌ها ساخته می‌شود.[۲۷] قهرمان زن «*روپا ۵۱*»، مومیاییِ تابنده‌ی لطافت.

مسلماً سینما از آغاز رابطه‌ای خاص با باور داشته است. یک کاتولیک‌باوری سینما وجود دارد (مؤلف‌های بسیاری صراحتاً کاتولیک‌اند، حتی در آمریکا، و کسانی که کاتولیک نیستند روابطی پیچیده با کاتولیک‌باوری دارند). آیا در کاتولیک‌باوری یک میزانسن عظیم وجود ندارد، اما همچنین در سینما، آئینی که کلیساهای جامع را به عهده گرفت، چنان‌که الی فور می‌گفت؟[۲۸] به نظر می‌رسد سینما تماماً تحت فرمول نیچه باشد: «چگونه همچنان زاهد هستیم». یا بیش‌تر، از آغاز، مسیحیت‌باوری و انقلاب، ایمان مسیحی و ایمان انقلابی، دو قطبی بودند که هنر توده‌ها را جذب می‌کرد. زیرا تصویر سینماتوگرافیک، بر خلاف تئاتر، پیوند انسان و جهان را به ما نشان می‌داد. از آن به بعد تصویر سینماتوگرافیک بسط یافت، خواه در معنای یک استحاله‌ی جهان به‌دست انسان، خواه در کشف جهانی درونی و برتر که خود انسان بود... امروز نمی‌توان گفت که این دو قطب سینما تضعیف شده‌اند: یک کاتولیک‌باوری مشخص پیوسته الهام‌بخش مؤلف‌های بسیاری بوده است، و شور انقلابی به سینمای جهان سوم وارد شده است. آنچه تغییر کرده، بااین‌حال اساسی است، و بین کاتولیک‌باوری روسلینی و کاتولیک‌باوری برسون و کاتولیک‌باوری فورد آن‌قدر تفاوت وجود دارد که بین انقلاب‌گرایی روشا یا [یلماز] گونَی و انقلاب‌گرایی آیزنشتاین.

امر واقع مدرن این است که ما دیگر به این جهان باور نداریم. ما حتی به رویدادهایی که برایمان رخ می‌دهند، عشق، مرگ، باور نداریم، انگار فقط نصفه‌نیمه به ما مربوط می‌شوند. ما

---

27 Rossellini, entretien, in *La politique des auteurs*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, p. 65-68.

28 به این کتاب ارجاع می‌دهیم:

Agel et Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Ed. du Cerf,

و به پژوهش‌هایی درباب

La passion du Christ comme thème cinématographique (*Etudes cinématographiques*).

نیستیم که سینما را می‌سازیم، جهان است که همچون فیلمی بد بر ما ظاهر می‌شود. گدار درباره‌ی «*دسته‌ی جداافتاده‌ها*» می‌گفت: «مردم‌اند که واقعی‌اند، و جهان است که دسته‌ی جداافتاده‌ها را می‌سازد. جهان است که سینما را می‌سازد. جهان است که هم‌کوک نیست، حق با آن‌هاست، آن‌ها راست می‌گویند، آن‌ها زندگی را بازنمایی می‌کنند. آن‌ها داستانی ساده را می‌زینند، جهانِ پیرامون آن‌هاست که یک سناریوی بد را می‌زید.»[۲۹] پیوند انسان و جهان است که شکسته می‌شود. زین‌پس، این پیوند باید موضوع باور شود: امر ناممکن است که فقط می‌تواند در یک ایمان بازداده شود. باور دیگر جهانی دیگر یا جهانی دگرگون‌شده را خطاب قرار نمی‌دهد. انسان در جهان است انگار در یک موقعیت دیداری و شنیداری ناب. واکنشی که انسان از آن محروم شده فقط می‌تواند جایش را به باور بدهد. فقط باور به جهان می‌تواند انسان را به آنچه او می‌بیند و می‌شوند دوباره پیوند دهد. سینما نباید که جهان، بلکه باور به این جهان را فیلم کند، تنها پیوند ما. اغلب درباره‌ی ماهیت توهم سینماتوگرافیک از ما سؤال شده است. ما باور را به جهان بازمی‌دهیم، این است قدرت سینمای مدرن (وقتی که دیگر بد نیست). چه مسیحی چه بی‌خدا، ما در شیزوفرنی کلّی *اعالم گیرمان نیاز به دلایلی داریم تا به این جهان باور داشته باشیم*. این تماماً یک تغییر کیش/تبدیل باور است. این ازپیش یک چرخش عظیم فلسفه، از پاسکال به نیچه بود: نشاندن الگوی باور به‌جای دانش.[۳۰] اما باور جایگزین دانش نمی‌شود مگر وقتی به این جهان، آن‌گونه که هست، باور داشته باشد. با درایر، سپس با روسلینی، سینما دستخوش همین چرخش می‌شود. روسلینی در آخرین آثارش به هنر بی‌علاقه می‌شود و به آن خرده می‌گیرد چون بچگانه و شکوه‌گر است، و از خسران جهان لذت می‌برد: باید اخلاقی را جایگزین آن کرد که باوری را به ما بازمی‌دهد که قادر به تداوم‌بخشیدن به زندگی است. بی‌شک روسلینی ایده‌آل دانش را همچنان حفظ می‌کند، او هرگز این ایده‌آل سقراطی را ترک نخواهد کرد. اما دقیقاً او نیاز دارد روی یک باور بنشیند، ایمانی ساده به انسان و جهان. چه چیز باعث می‌شود «*ژان‌دارک بر صلیب*» دچار بدفهمی

29 Cf. Jean Collet, *Jean-Luc Godard*, Seghers, p. 26-27.

30 در تاریخ فلسفه، نشستن باور به‌جای دانش نزد مؤلف‌هایی انجام می‌شود که بعضی‌هاشان هنوز زاهدند، اما بعضی‌های دیگر به الحاد تغییر کیش می‌دهند. وجود زوج‌های راستین از اینجا می‌آید: پاسکال‌ـهیوم، کانت‌ـفیشته، کیرکگورـنیچه، لوکیه‌ـرونوویه. اما باور حتی نزد زاهدان نیز به جهانی دیگر رو نمی‌کند، به همین جهان معطوف می‌شود: ایمان به‌زعم کیرکگور، یا حتی به‌زعم پاسکال، انسان و جهان را به ما بازمی‌دهد.

شود، این‌که ژان‌دارک نیاز دارد در آسمان باشد تا به ژنده‌های این جهان باور داشته باشد.[۳۱] از ارتفاع ابدیت است که او می‌تواند به این جهان باور داشته باشد. نوعی بازگشت باور مسیحی نزد روسلینی وجود دارد که بالاترین متناقض‌نماست. باور، حتی با شخصیت‌های مقدس‌اش، ماری، ژوزف و کودک کاملاً آماده است که به الحاد بگراید. نزد گدار ایده‌آل دانش، ایده‌آلی سقراطی که هنوز نزد روسلینی حاضر است، سقوط می‌کند: سخن «خوب»، سخن مبارز، سخن انقلابی، سخن فمینیست، سخن فیلسوف، سخن سینماگر، و غیره، بهتر از امر بد با آن‌ها برخورد نمی‌شود.[۳۲] چون مسئله بر سر بازیافتن، بازدادن ایمان به جهان است، این‌سو یا فراسوی کلمات. آیا کافی است در آسمان مستقر شویم، آسمان هنر و آسمان نقاشی، تا دلایلی برای باور داشتن پیدا کنیم («*شور*»)؟ یا آیا نباید «ارتفاعی میانی» را بین زمین و آسمان ابداع کنیم («*نام کوچک، کارمن*»)؟[۳۳] چیز قطعی این است که باورداشتن دیگر باور به جهانی دیگر، یا به جهانی دگرگون‌شده نیست، بلکه تنها و صرفاً باور به بدن است. دادن سخن به بدن است، و به خاطر آن، دست‌یابی به بدن قبل از سخن‌ها، قبل از کلمات، قبل از این‌که چیزها نام بگیرند: «نام کوچک»، و حتی قبل از نام کوچک.[۳۴] آرتو حرف دیگری نمی‌زد، باور به *گوشت*، «من انسانی‌ام که زندگی‌اش را از دست داده و می‌کوشد با هر وسیله‌ی ممکن جایگاهش را دوباره به‌دست آورد». گدار «*سلام ماری*» را اعلام می‌کند: ژوزف و ماری چه به هم می‌گفتند، آن‌ها *قبلاً* به هم چه می‌گفتند؟ بازپس‌دادن کلمات به بدن، به گوشت. از این لحاظ، تأثیر بین گدار و گرل جابه‌جا یا معکوس می‌شود. آثار گرل هرگز هدف/ابژه‌ی

---

31 رجوع کنید به تحلیل عالیِ

Claude Beylie, in *Procès de Jeanne d'Arc, Etudes cinématographiques.*

32 سرژ دنه، ص ۸۰: «به آنچه دیگران اظهاریه، بیانیه و نطق می‌گویند، گدار با چیزی که یک دیگریِ دیگر می‌گوید پاسخ می‌دهد. همیشه یک ناشناخته‌ی عظیم در تعلیم او وجود دارد، چون ماهیت رابطه که او با سخن‌های خویش از آن بهره می‌برد (چیزی که او از آن دفاع می‌کند، مثلاً سخن مائوئیستی) تصمیم‌ناپذیر است.»

33 Alain Bergala, "Les ailes d'Icare", Cahiers du cinéma, nº 355, janvier 1984, p. 8.

34 دنه نشان می‌دهد که به دلیل جایگاه سخن نزد گدار، تنها سخن «خوب»، سخنی است که می‌توان به بدن‌ها داد یا برایشان احیاء کرد: این تمام ماجرای «*اینجا و دیگرجا*» است. ضرورت دست‌یابی به چیزها و هستنده‌ها «قبل از آن‌که نامیده شوند»، قبل از هر سخن از همین‌جا ناشی می‌شود، برای این‌که بتوانند نام خودشان را تولید کنند: ر.ک. گردهم‌آیی ونیز، درباره‌ی «*نام‌کوچک، کارمن*» در

Cinématographe, nº 95, décembre 1983;

(و همچنین اظهارنظرهای لویی اُدیبِر، ص ۱۰، «در این فیلم آزادی عظیمی وجود دارد که آزادی یک باور است (...). ردهای جهان که در بوم فیلمی ضبط شده‌اند، و به‌عنوان گفتاری دیگر، گفتاری انجیلی پیشکش شده‌اند، بازیابی جهان مستلزم بازگشتِ این سوی رمزهاست...»).

دیگری نداشته‌اند، استفاده از ماری، ژوزف و کودک برای باور به بدن. وقتی گرل را با آرتو یا با رمبو مقایسه می‌کنیم، چیزی حقیقی وجود دارد که از تعمیمی صرف فراتر می‌رود. باور ما نمی‌تواند هدفی غیر از «گوشت» داشته باشد، ما به دلایل بسیار خاصی نیاز داریم که ما را وامی‌دارند به بدن باور داشته باشیم («فرشته‌ها نمی‌دانند، چون هر گونه شناخت حقیقی مبهم است...»). ما باید به بدن باور داشته باشیم، اما به‌عنوان بذر زندگی، دانه‌ای که سنگ‌فرش‌ها را می‌شکافد، دانه‌ای که در کفن مقدس یا نوارهای مومیایی حفظ شده و دوام یافته است، و گواه زندگی است، در همین جهان آن‌گونه که هست. ما به خُلق‌شناسی یا ایمانی نیاز داریم که ابلهان را به خنده می‌اندازد؛ این نه نیازی به باور به چیزی که دیگر نیست، بلکه نیاز به باور به همین جهان است که ابلهان جزو آن‌اند.

۳

نخستین جنبه‌ی سینمای نو این است: گسست پیوند حسی–حرکتی (تصویر–کنش)، و عمیق‌تر از آن، پیوند انسان و جهان (ترکیب‌بندی عظیم اندامین). دومین جنبه دست‌کشیدن از مجازها خواهد بود، چه مجاز کل به جزء، چه استعاره، و عمیق‌تر از آن، دررفتگی تک‌گویی درونی به‌عنوان ماده‌ی علامت‌دهنده‌ی سینما. برای مثال، در مورد عمق میدان آن‌طور که رنوار و ولز آن را بنا کردند، توانستیم ملاحظه کنیم که مسیر جدیدی را در سینما باز می‌کرد، نه دیگر یک مسیر «مجازیِ» استعاری یا حتی مبتنی بر مجاز کل به جزء، بلکه مسیری مبرم‌تر، محدودکننده‌تر، مسیری که به‌نوعی *قضیه‌ای* است. این حرفی است که آستروک می‌زند: عمق میدان اثر فیزیکی برف‌روب را دارد، عمق میدان شخصیت‌ها را زیر دوربین وارد و خارج می‌کند، یا در زمینه‌ی صحنه، و نه دیگر از جلو به عقب؛ اما همچنین اثر ذهنی قضیه را دارد، عمق میدان بازشدن حلقه‌ی فیلم را به یک قضیه تبدیل می‌کند و نه به یک پیوند تصاویر؛ عمق میدان اندیشه را درون‌ماندگار تصویر می‌کند.[۳۵] خود آستروک درس ولز را گرفته است: دوربین–قلم استعاره و مجاز کل به جزء تدوین را کنار می‌گذارد، با حرکت‌های دوربین، نماهای از بالا، نماهای از پائین، نماهای از پشت می‌نویسد، دوربین–قلم دست به ساختن می‌زند

35 Alexandre Astruc, in *L'art du cinéma* de Pierre Lherminier, Seghers, p. 589:
«بیان اندیشه مسئله‌ی بنیادی سینماست».

(«*پرده‌ی سرخ*»). دیگر برای استعاره جایی نیست، و هیچ مجاز جزء به کلّی هم وجود ندارد، چون ضرورت درخور روابط اندیشه در تصویر جایگزین مجاورت روابط تصویرها شده است (نمـانمای عکس‌العمل). اگر بپرسیم کدام مؤلف بیش‌ازهمه درگیر این مسیر قضیه‌ای، حتی مستقل از عمق میدان شده، پازولینی است: او بی‌شک در تمام آثارش، ولی خاصه در «*قضیه*» و در «*سالو*» که همچون برهان‌هایی هندسی در عمل ارائه می‌شوند (الهام سادی «*سالو*» از این نشأت می‌گیرد که پیکرهای تنانه‌ی تاب‌نیاوردی نزد ساد پیشاپیش اکیداً تابع پیشروی یک برهان‌اند). «*قضیه*» یا «*سالو*» می‌کوشند اندیشه را وادار کنند تا راه‌های ضرورت مختص خودش را دنبال کند، و تصویر را به نقطه‌ای ببرند که استقرایی و خودکار می‌شود، زنجیره‌سازی‌های صوریِ اندیشه را جایگزین زنجیره‌سازی‌های بازنمودگر یا مجازیِ حسی‌ـحرکتی می‌کنند. آیا ممکن است که سینما بدین‌سان به یک دقت ریاضیاتی راستین دست یابد که نه صرفاً دغدغه‌ی تصویر (مانند سینمای کهن که ازپیش آن را تابع روابط متریک یا همساز کرده بود)، بلکه دغدغه‌ی اندیشه‌ی تصویر، دغدغه‌ی اندیشه در تصویر را دارد؟ سینمای شقاوت، که آرتو درباره‌اش می‌گفت «دیگر داستانی را تعریف نمی‌کند، بلکه دنباله‌ای از وضعیت‌های ذهن را بسط می‌دهد که از یکدیگر استنتاج می‌شوند همان‌طور که اندیشه از اندیشه استنتاج می‌شود».[۳۶]

بااین‌حال آیا مسیری که آرتو صراحتاً رد می‌کرد، همان فهم از آدم‌ماشینی معنوی نیست که به چالش می‌کشد، آدم‌ماشینی معنوی که اندیشه‌هایی را به زنجیر می‌کشد که در یک الگوی دانش بر آن‌ها توان صوری دارد؟ شاید باید چیز دیگری را فهمید، در آثار پازولینی و همان‌قدر در پروژه‌های آرتو. در واقع، دو وهله‌ی ریاضیاتی وجود دارد که مدام به یکدیگر ارجاع می‌یابند، یکی در دیگری بسط می‌یابد، دومی در اولی می‌لغزد، اما هر دو به‌رغم اتحادشان بسیار با یکدیگر متفاوت‌اند: قضیه و مسئله. مسئله در قضیه جای می‌گیرد و به آن حیات می‌بخشد، حتی وقتی آن را از توانش محروم می‌کند. امر مسئله‌زا از امر قضیه‌ای (یا ساخت‌گرایی از امر اصل موضوعه‌ای) متمایز می‌شود، طوری‌که قضیه روابط درونی را از اصل به پیامدها بسط می‌دهد، حال آن‌که مسئله رخدادی از خارج را به میان می‌آورد، قطع

36 Artaud, III, p. 76.

عضو، الحاق، سطح مقطع، که شروط مختص آن را می‌سازد و «مورد» یا موارد را تعیین می‌کند: بدین‌سان، حذف، اغراق، سهمی، خط‌های راست، نقطه، در نسبت با رأس یک مخروط، موارد طرح‌افکنی دایره روی صفحه‌های متقاطع‌اند. این خارج مسئله دیگر به بیرونیت جهان فیزیکی و به همان اندازه به درونیت من اندیشنده تقلیل نمی‌یابد. ازپیش «*پرده‌ی سرخ*» اَستروک بیش‌تر مسئله‌ای فهم‌ناپذیر را به میان می‌آورَد تا یک قضیه را: مورد دختر جوان چیست؟ چه اتفاقی افتاده که دختر جوانِ ساکت خودش را فدا کرده و حتی بیماری قلبی مهلکی را که دارد توضیح نمی‌دهد؟ تصمیمی وجود دارد که همه‌چیز به آن وابسته است، عمیق‌تر از همه‌ی توضیحاتی که می‌توان از آن داد. (در مورد زن خیانتکار نزد گدار هم همین‌طور: در تصمیم او چیزی وجود دارد که از خواست صرف آشکارکردن این‌که عاشق نیست فراتر می‌رود). به‌قول کیرکگور، «حرکت‌های عمیق جانْ روان‌شناسی را خلع سلاح می‌کنند»، دقیقاً چون از داخل سرچشمه نمی‌گیرند. نیروی یک مؤلف با شیوه‌ای سنجیده می‌شود که او می‌تواند این نقطه‌ی مسئله‌زا، الله‌بختکی و بااین‌حال غیردلبخواهی را تحمیل کند: فیض یا شانس. به این معناست که باید استنتاج پازولینی در «*قضیه*» را فهمید: بیش‌تر یک استنتاج مسئله‌زا تا قضیه‌ای. فرستاده‌ی خارج وهله‌ای است که هر عضو خانواده در نسبت با آن رخداد یا عاطفه‌ای قطعی را تجربه می‌کند و یک مورد از مسئله یا مقطعی از پیکری حادمکانی را می‌سازد. هر مورد، هر سطح مقطع، همچون یک مومیایی لحاظ خواهد شد، دخترِ فلج‌شده، مادر تثبیت‌شده در جست‌وجوی اروتیکش، پسری که با چشم‌های بسته روی بوم نقاش‌اش می‌شاشد، خدمتکار که قربانی پروازی رازآمیز شده، پدرِ حیوانی‌شده و طبیعی‌شده. آنچه به آن‌ها حیات می‌بخشد این است که آن‌ها فرافکنی‌های یک خارج‌اند که آن‌ها را از یکدیگر عبور می‌دهد، مثل فرافکنی‌هایی مخروطی یا دگردیسی‌ها. در «*سالو*» برعکس، دیگر هیچ مسئله‌ای وجود ندارد چون هیچ خارجی وجود ندارد: پازولینی نه حتی فاشیسم درون‌تنی، بلکه فاشیسم مستأصل، محصور در شهر کوچک، تقلیل‌یافته به درونیتی ناب، مقارن با شرایط حصر را که برهان‌های ساد از آنجا تاگشایی می‌شدند، به صحنه می‌آورد. «*سالو*» یک قضیه‌ی مرگ محض است، قضیه‌ی مرگ، همان‌طور که پازولینی می‌خواست، حال آن‌که «*قضیه*» مسئله‌ای زنده است. ازین‌روست که پازولینی در «*قضیه*» اصرار دارد به مسئله‌ای متوسل شود

که همه‌چیز حول آن هم‌گرا می‌شود، همچون نقطه‌ی همواره عارضی اندیشه، نقطه‌ی الله‌بختکی، زیرمایه‌ی راه‌بر فیلم: «به چنگ پرسشی افتاده‌ام که نمی‌توانم به آن پاسخ دهم». استقرای مسئله‌زا، فارغ از بازگرداندن دانش به اندیشه، یا آن قطعیت درونی که دانش فاقد آن است، امر اندیشه‌نشده را در اندیشه می‌گذارد، چون آن را از هر درونیتی خالی می‌کند تا یک خارج را در آن حفر کند، یک جهت معکوس تقلیل‌ناپذیر، که جوهرش را فرومی‌بلعد.[۳۷] اندیشه درمی‌یابد که بیرونیت یک «باور»، خارج از هرگونه درونیت یک دانش، اندیشه را با خود می‌برد. آیا پازولینی هم به همین شیوه هنوز کاتولیک بود؟ آیا برعکس، به این شیوه ملحد ریشه‌ای بود؟ آیا مانند نیچه باور را از هر گونه ایمان جدا کرد تا آن را به اندیشه‌ای موشکافانه بازگرداند؟

اگر مسئله با یک نقطه‌ی خارج تعریف می‌شود، آن‌گاه دو ارزشی را که پلان‌ــسکانس می‌تواند به خود بگیرد بهتر می‌فهمیم: عمق (ولز، میزوگوچی) یا مسطح‌بودن (درایر و اغلب اوقات کروساوا). رأس مخروط این‌گونه است: وقتی چشمی آنجا قرار می‌گیرد، خود را در برابر طرح‌افکنی‌هایی مسطح یا کناره‌نماهایی واضح می‌یابیم که نور از آن‌ها تبعیت می‌کند؛ اما وقتی خود منبع نورانی در آن قرار می‌گیرد، در حضور حجم‌ها، برجستگی‌ها، سایه‌روشن‌ها، تعقرها و تحدب‌هایی هستیم که نظرگاه را در نمایی از پایین یا نمایی از بالا تابع خود می‌کنند. به این معناست که گستره‌های سایه‌ی ولز با چشم‌اندازهای تمام‌رخ/قدامی درایر در تقابل‌اند (حتی اگر درایر در «*گرترود*» یا رومر در «*پرسیوال، داستان جام*» موفق می‌شوند به مکان مسطح یک انحنا دهند). اما نقطه‌ی اشتراک این دو مورد، جایگاه یک خارج به‌عنوان وهله‌ای است که مسئله می‌سازد: نزد ولز عمق تصویر کاملاً دیداری شده، درست همان‌طور که نزد درایر مرکز تصویر مسطح به نظرگاه ناب بدل شده است. در هر دو مورد، «کانونی‌سازی» به خارج تصویر پریده است. آنچه شکسته شده، مکان حسی‌ــحرکتی است که کانون‌های خودش

37 درون‌مایه‌ی **خارج** و رابطه‌اش با اندیشه یکی از دیرپاترین درون‌مایه‌های بلانشو است (خاصه در *گفتگوی بی‌پایان*). میشل فوکو در ادای احترامی به بلانشو دوباره به این «اندیشه‌ی خارج» می‌پردازد و شأنی ژرف‌تر از هر علت تقوم‌بخش یا اصل درونی به آن می‌بخشد.
Cf. *Critique*, juin 1966.
فوکو در *واژه‌ها و چیزها* به‌نوبه‌ی‌خود رابطه‌ی اندیشه با یک «اندیشه‌نشده» را که برای اندیشه اساسی است تحلیل می‌کند: ص ۳۳۳-۳۳۹.

را داشت، و مسیرها و موانع را میان آن‌ها ترسیم می‌کرد.[۳۸] یک مسئله یک مانع نیست. وقتی کروساوا روش داستایوفسکی را دوباره اتخاذ می‌کند، شخصیت‌هایی را نشان‌مان می‌دهد که بی‌وقفه داده‌های مسئله‌ای را جست‌وجو می‌کنند که عمیق‌تر از موقعیتی است که آن‌ها درگیرش هستند: او این‌گونه از حدود دانش، اما همچنین از شرایط کنش فراروی می‌کند. او به یک جهان دیداری ناب دست می‌یابد که در آن مسئله بینا بودن است، یک «**ابله**» تمام‌عیار. عمق ولز از همین سنخ است، و نه در رابطه با موانع یا چیزهای پنهان، بلکه در رابطه با نوری قرار می‌گیرد که می‌گذارد موجودات و اشیاء را بر حسب تاریِ خودشان ببینیم. درست مثل این‌که بینش جایگزین دید می‌شود، «لاکس» جایگزین «لومن» می‌شود. دنه در متنی که نه تنها در مورد تصویر مسطح درایر بلکه در مورد عمق ولز صادق است، می‌نویسد: «پرسش این صحنه‌نگاری دیگر این نیست که آن پشت چه چیزی برای دیدن وجود دارد؟، بلکه بیش‌تر این است که آیا می‌توانم نگاه را روی چیزی نگه دارم که به هر حال دارم می‌بینم؟ و روی نمایی واحد آشکار می‌شود؟»[۳۹] آنچه در هر صورت می‌بینم، فرمول امر تحمل‌ناپذیر است. این فرمول بیان‌گر رابطه‌ی تازه‌ی اندیشه با دیدن، یا با منبع نورانی است که مدام اندیشه را خارج خودش، خارج دانش، خارج کنش قرار می‌دهد.

سرشت‌نمای مسئله چیزی است که از یک انتخاب جدایی‌ناپذیر است. در ریاضیات، تقسیم یک خط راست به دو قسمت برابرْ یک مسئله است، چون می‌توان آن را به قسمت‌های نابرابر تقسیم کرد؛ جادادن یک مثلث متساوی‌الاضلاع در یک دایره یک مسئله است، حال آن‌که گذاشتن یک زاویه‌ی قائمه در نیم‌دایره یک قضیه است وقتی هر زاویه‌ای در نیم‌دایره قائمه

---

38 فرانسوا ژُست با الهام از فهم ادبی «کانونی‌سازی» نزد ژِنت، سه سنخ ممکن *باصره‌ای‌سازی* را برمی‌شمرد: درونی، وقتی دوربین به نظر می‌رسد جای چشم یک شخصیت باشد؛ بیرونی، وقتی به نظر می‌رسد دوربین از بیرون بیاید یا خودآیین باشد؛ و «صفر»، وقتی به نظر می‌رسد دوربین به‌نفع آنچه نشان می‌دهد محو شود: (*Communication* nº 38). ورونیک تَکَن ضمن پرداختن دوباره به پرسش، اهمیت بسزایی برای باصره‌ای‌سازی صفر قائل می‌شود: او این را خصلت آخرین فیلم‌های درایر می‌داند، تا آنجا که این فیلم‌ها وهله‌ی امر **خنثی** را متجسد می‌کنند. تا آنجا که به ما مربوط می‌شود، به نظر ما کانونی‌سازی درونی نه فقط به یک شخصیت، بلکه به هر مرکز موجود در تصویر مربوط می‌شود؛ این در مورد تصویر–کنش در کل هم درست است. هر دو مورد دیگر دقیقاً با باصره‌ای‌سازی بیرونی و صفر تعریف نمی‌شوند، بلکه وقتی مرکز کاملاً بصری می‌شود، خواه به این دلیل که وارد منشأ نورانی می‌شود (عمق ولز)، خواه به این دلیل که وارد نظرگاه می‌شود (مسطح‌بودن درایر).

39 Daney, p. 174.

اهمیت کتاب سرژ دنه از اینجا می‌آید که یکی از کتاب‌های نادری است که از نو به پرسش روابط سینما–اندیشه می‌پردازد، پرسشی که در ابتدای تأمل بر سینما به‌کرات یافت می‌شد اما بعداً با وهم‌زدایی کنار گذاشته شد. دنه شأن پرسش را در رابطه با سینمای معاصر به آن بازمی‌دهد. همین‌طور ژان–لویی شفر.

است. حالا وقتی مسئله به تعیّن‌های وجودی و نه به امور ریاضیاتی مربوط می‌شود، خوب می‌بینیم که انتخاب بیش‌ازپیش با اندیشه‌ی زنده، با تصمیمی فهم‌ناپذیر یکی می‌شود. انتخاب نه به فلان یا بهمان ضابطه، بلکه به حالت وجودی کسی که انتخاب می‌کند مربوط می‌شود. این قبلاً معنای شرط‌بندی پاسکال بود: مسئله انتخاب میان وجود یا عدم وجود خدا نیست، بلکه انتخاب میان حالت وجودی کسی است که به خدا باور دارد و حالت وجودی کسی که به او باور ندارد. باز هم حالت‌های وجودی بسیاری در کار بودند: حالت وجودی‌یی که وجود خدا را همچون یک قضیه در نظر می‌گرفت (انسان دین‌دار)، حالت وجودی‌یی که نمی‌دانست یا نمی‌توانست انتخاب کند (مردد، شکاک)... خلاصه، انتخاب عرصه‌ای به عظمت اندیشه را پوشش می‌داد، چون از عدم انتخاب به انتخاب می‌رفت، و خودش میان انتخاب‌کردن و انتخاب‌نکردن شکل می‌گرفت. کیرکگور همه‌ی پیامدهایش را برشمرد: قرارگرفتن انتخاب میان انتخاب و عدم انتخاب (و همه‌ی تنوع‌هایشان) ما را به رابطه‌ای مطلق با خارج مربوط می‌کنند، ورای وجدان روان‌شناختی محرمانه، اما همچنین ورای جهان بیرونی نسبی، و به‌تنهایی قادر خواهد بود جهان و خویشتن را به ما بازدهد. قبلاً دیدیم که چگونه سینمایی ملهم از مسیحیت صرفاً به به‌کارگیری این شیوه‌های فهم راضی نمی‌شد، بلکه آن‌ها را به‌عنوان بالاترین درون‌مایه‌ی فیلم، نزد درایر، برسون یا رومر آشکار می‌ساخت: این‌همانی اندیشه با انتخاب به‌عنوان تعیین امر تعیّن‌ناپذیر. خود «*گرترود*» از همه‌ی وضعیت‌ها عبور می‌کند، بین پدرش که می‌گفت ما در زندگی انتخاب نمی‌کنیم، و دوستش که کتابی درباره‌ی انتخاب می‌نویسد. انسان حیرت‌انگیز خیر یا انسان دین‌دار (که انتخاب‌کردن برایش مسئله نیست)، انسان مردد یا بی‌تفاوت (که نمی‌داند یا نمی‌تواند انتخاب کند)، انسان وحشتناکِ شر (که یک بار انتخاب می‌کند، اما از آن پس دیگر نمی‌تواند انتخاب کند، دیگر نمی‌تواند انتخاب خودش را تکرار کند)، سرانجام انسان انتخاب یا باور (که انتخاب را انتخاب یا تکرار می‌کند): این یک سینمای حالات وجود، رویارویی این حالت‌ها، و رابطه‌ی آن‌ها با خارجی است که هم جهان و هم خویشتن به آن وابسته‌اند. این نقطه‌ی خارج، فیض است یا شانس؟ رومر به‌نوبه‌ی‌خود مراحل کیرکگوری را «در مسیر زندگی» بازمی‌گیرد: مرحله‌ی زیباشناختی «*زن مجموعه‌دار*»، مرحله‌ی خُلق‌شناختی «*ازدواج زیبا*» برای مثال، و مرحله‌ی دینی «*شب من پیش*

مود» یا بیش‌ازهمه «*پرسیوال، داستان جام*».[40] خود درایر مراحل متفاوت قطعیت بسیارِ دین‌دار، قطعیت دیوانه‌وار عارف، عدم قطعیت زیباشناس، تا باور ساده‌ی کسی که انتخاب‌کردن را انتخاب می‌کند (و جهان و زندگی را احیاء می‌کند) را طی کرده است. برسون، تأکیدهای پاسکال را بازیافت تا انسان خیر، انسان شر، مردد، اما همچنین انسان فیض یا وجدان انتخاب را به نمایش گذارد (رابطه با خارج، «باد هر جا وزد که خواهد»). و در هر سه مورد مسئله صرفاً یک محتوای فیلم نیست: پیرو این مؤلف‌ها مسئله صورت‌ــسینماست، که قادر است این بالاترین تعیّن اندیشه، یعنی انتخاب، این نقطه‌ی ژرف‌تر از هر پیوند با جهان را بر ما آشکار کند. درایر هم فقط سلطه‌ی تصویر مسطح و ازجهان‌بریده را تضمین می‌کند، برسون سلطه‌ی تصویر منفصل و تکه‌پاره، و رومر سلطه‌ی تصویری بلورین یا مینیاتوری‌شده، برای رسیدن به بعد چهارم یا پنجم، یعنی **ذهن**، همان که هر جا وزد که خواهد. نزد درایر، نزد برسون، نزد رومر، به سه شیوه‌ی متفاوت، یک سینمای ذهن وجود دارد که انضمامی‌تر، شگفت‌انگیزتر و جالب‌تر از بقیه می‌شود (ر.ک. امر کمیک درایر).

این خصلت خودکار سینماست، که متفاوت با تئاتر، این توانایی را به آن می‌بخشد. تصویر خودکار مستلزم فهمی جدید از نقش یا بازیگر، اما همچنین از خود اندیشه است. تنها فرد منتخب انتخاب درست و کارامد را می‌کند: این می‌تواند یک ضرب‌المثل رومر، اما یک زیرعنوان برسون و یک سرنوشته‌ی درایر نیز باشد. آنچه مجموع را می‌سازد، رابطه‌ی میان خودکارگی، امر اندیشه‌نشده و اندیشه است. مومیایی درایر از یک جهان بیرونیِ بیش‌ازحد صلب، بیش‌ازحد اندیشنده یا بیش‌ازحد سطحی بریده بود: او آن‌قدر مملو از احساسات، چنان سرشار از احساس بود که نه می‌توانست نه نمی‌بایست بیان بیرونی داشته باشد، بلکه همچون

---

40 همه‌جا نزد رومر، چنان‌که نزد کیرکگور، انتخاب در رابطه با «ازدواج» تعریف می‌شود که معرف مرحله‌ی خُلق‌شناختی است (*«قصه‌های اخلاقی»*). اما در این سو، مرحله‌ی زیباشناختی وجود دارد، و در آن سو، مرحله‌ی دینی. کسی که شاهد یک فیض است اما بی‌وقفه به درون پیشامد به‌عنوان نقطه‌ی الله‌بختکی می‌سرد. ازپیش نزد برسون این‌گونه بود. شماره‌ی اختصاصی *سینماتوگراف* درباره‌ی رومر، شماره‌ی ۴۴، فوریه‌ی ۱۹۷۹، این نفوذ پیشامدــفیض را به‌خوبی تحلیل می‌کند: رجوع کنید به مقاله‌های کارکَسون، ژک فییشی، هلن بکانوفسکی، و خاصه دُویه («پیشامد نیز شاید سوژه‌ی سرّی *شب من پیش مود* است: پیشامد متافیزیکی در اینجا معمایش را از خلال شرط پاسکال در طول روایت می‌بافد، درون‌مایه‌ای که پیشاپیش در نمای اثری که با احتمالات ریاضیاتی سروکار داشت شروع شد. (...) تنها مود که بازی پیشامد را بازی می‌کند، یعنی بازی انتخاب صحیح، خود را در یک بدشانسی بالا تبعید می‌کند»). درباره‌ی تفاوت بین سریِ به‌دست‌آمده از *«قصه‌های اخلاقی»* و سری *«کمدی‌ها و ضرب‌المثل‌ها»*، به نظر ما **قصه‌ها** همچنان ساختار قضیه‌های کوتاه را دارند، حال آن‌که **ضرب‌المثل‌ها** بیش‌ازپیش به مسئله‌ها شبیه‌اند.

عمیق‌ترین پیامد خارج آشکار می‌شد.[۴۱] مومیایی نزد رومر جایش را به یک عروسک خیمه‌شب‌بازی می‌دهد، همزمان با این‌که احساس‌ها جایشان را به «ایده»ای وسواسی می‌دهند که از خارج به آن الهام می‌بخشد، حتی اگر آن را ترک کند تا به خلأ بازش گرداند. با برسون، یک وضعیت سوم ظاهر می‌شود که آدم‌ماشینی در آن ناب است، همان‌قدر محروم از ایده‌ها که از احساس‌ها، تقلیل‌یافته به خودکارگی ژست‌های روزمره‌ی قسمت‌بندی‌شده، اما عاری از خودآیینی: این همان چیزی است که برسون «الگوی» مختص سینما می‌نامد، **هوشیار** اصیل، در برابر بازیگر تئاتر. و اندیشه تنها آدم‌ماشینیِ این‌گونه پالوده‌شده را در مقام امر اندیشه‌ناپذیر در اندیشه، از خارج می‌قاپد.[۴۲] این پرسش با پرسش فاصله‌گذاری تفاوت زیادی دارد؛ اینجا پرسش از خودکارگی خاصه سینماتوگرافیک و پیامدهایش است. خودکارگی مادی تصاویر باعث می‌شود که اندیشه‌ای که تحمیل می‌کند از خارج سر برآورد، همچون امر اندیشه‌ناپذیر در خودکارگی فکری ما.

آدم‌ماشینی از جهان بیرونی بریده، اما خارجی ژرف‌تر وجود دارد که به آن جان خواهد بخشید. اولین پیامدْ شأن جدید **کل** در سینمای مدرن است. بااین‌حال به نظر نمی‌رسد که میان آنچه حالا می‌گوییم، یعنی *کل خارج است*، و آنچه در مورد سینمای کلاسیک می‌گفتیم، یعنی *کلْ گشوده است*، تفاوت عظیمی وجود داشته باشد. ولی امر گشوده با بازنمایی غیرمستقیم زمان خلط می‌شد: هر جا که حرکت وجود داشت، یک کلّ در زمان وجود داشت که بعضی جاها گشوده بود و تغییر می‌کرد. به همین دلیل تصویر سینماتوگرافیک اساساً یک خارج از قاب داشت که از یک سو به جهان بیرونی فعلیت‌پذیر در سایر تصاویر ارجاع می‌یافت، از سوی دیگر به یک کلّ در حال تغییر که خود را در مجموعه تصاویر هم‌پیوند بیان می‌کرد.

---

41 دقیقاً رجوع کنید به اظهارنظرهای رومر درباره‌ی «*ردت*» درایر:

Cahiers du cinema, n° 55, janvier 1956.

و. تکن می‌نویسد: «درایر تجلّی‌های بیرونی امر زیسته‌ی درونی نقش را فرومی‌نشاند... حتی در وخیم‌ترین عواطف تنانه‌ی شخصیت‌ها، نه سرگیجه مشاهده می‌کنیم نه تشنج (...)، شخصیت که ضربات را دریافت کرده بی‌آن‌که به روی خود بیاورد، ناگهان از هوش می‌رود و مثل یک توده زمین می‌افتد.»

42 «خودکارگی زندگی واقعی»، با کنارگذاشتن اندیشه، قصد و احساس، یکی از درون‌مایه‌های ثابت کتاب برسون است:

Notes sur le cinématographe, Gallimard, p. 22, 29, 70, 114.

برای این‌که ببینید چگونه این خودکارگی رابطه‌ای اساسی با یک خارج دارد، ر. ک. ص ۳۰ («الگوهای نوآورانه‌ای که به‌طور خودکار الهام‌گرفته‌اند)، ص ۶۴ («علت‌ها در الگوها نیستند»)، ص ۶۹ («امری مکانیکی باعث ظهور امر ناشناخته می‌شود»).

حتی اتصال کاذب می‌توانست ازپیش مداخله کند و سینمای مدرن را پیش‌پیکربندی کند؛ اما به نظر می‌رسید که فقط سازنده‌ی یک نابهنجاری حرکت یا یک اختلال هم‌پیوندی باشد که به کنش غیرمستقیم کل روی اجزاء مجموعه گواهی می‌دادند. این جنبه‌ها را دیده‌ایم. پس کل در سینما با درونی‌کردن تصاویر و بیرونی‌کردن خود در تصاویر، به پیروی از جاذبه‌ای مضاعف، بی‌وقفه ساخته می‌شود. یک فرایند تمامیت‌بخشیِ همواره گشوده بود که تدوین یا توان اندیشه را تعریف می‌کرد. وقتی می‌گوییم «کل خارج است»، ماجرا طور کاملاً دیگری پیش می‌رود. چون در ابتدا پرسش دیگر هم‌پیوندی یا جاذبه‌ی تصاویر نیست. برعکس، *درز* میان تصاویر، بین دو تصویر است که اهمیت دارد: یک مکان‌بودگی که باعث می‌شود هر تصویر از خلأ کنده شود و دوباره در آن بیفتد.[۴۳] نیروی گدار صرفاً این نیست که این شیوه‌ی ساخت را در تمام آثارش به‌کار می‌برد (ساخت‌گرایی)، بلکه تبدیل آن به روشی است که سینما باید درحالی‌که آن را به‌کار می‌برد بر آن تأمل کند. «*این‌جا و دیگرجا*» نشان‌گر اولین اوج این تأمل است، که بعد از آن در «*شش ضربدر دو*» به تلویزیون انتقال می‌یابد. در واقع، همیشه می‌توان اعتراض کرد که هیچ درزی میان تصاویر هم‌پیوند وجود ندارد. از این نظرگاه، تصاویری مانند تصاویری که در «*این‌جا و دیگرجا*» گولدا میر را به هیتلر نزدیک می‌کنند قابل تحمل نمی‌بودند. اما این شاید اثبات می‌کند که ما برای «خوانش» راستینی از تصویر دیداری هنوز آمادگی نداریم. چون در روش گدار، مسئله بر سر ایجاد پیوند نیست. در یک تصویر مفروض، مسئله بر سر انتخاب تصویر دیگری است که درزی را *میان* آن دو ایجاد خواهد کرد. این نه یک عملیات هم‌پیوندی، بلکه به‌قول ریاضی‌دان‌ها یک عملیات تفاوت‌گذاری، یا به‌قول فیزیک‌دان‌ها یک عمل ناهم‌خوان‌سازی است: در قبال یک بالقوگی مفروض، باید یک بالقوگی دیگر را انتخاب کرد، نه هر بالقوگی، بلکه طوری‌که یک تفاوت بالقوگی بین آن دو برقرار شود، که مولد یک بالقوگی سوم یا چیز جدیدی باشد. «*این‌جا و*

---

43 قبل از موج نو، برسون بود که این شیوه‌ی جدید را به کمالش رسانده بود. ماری‌ـکلر روپار بیان تمام‌وکمال آن را در «*اگهان بالتازار*» می‌بیند: «بااین‌حال رشته‌ی تماشایی که به‌عنوان تصویر پیشامد انتخاب شده برای برقراری قطعه‌وارگی شدید داستان کافی نیست؛ به نظر می‌رسد هر کدام از توقف‌های بالتازار پیش یک صاحب، خودش به تکه‌هایی شکسته شده که هر کدام با ایجاز خودش انگار از خلأ کنده شده تا بلافاصله دوباره در آن غوطه‌ور شود (...) کارکرد [سبک تکه‌پاره] گذاشتن سدّی میان تماشاگر و جهان است، سدّی که ادراک‌ها را انتقال می‌دهد اما پیش‌زمینه‌شان را از صافی می‌گذراند.» این گسست از جهان است که مختص سینمای مدرن است. ر.ک.
L'écran de la mémoire, Seuil, p. 178-180.

دیگرجا» زوج فرانسوی را برمی‌گزیند که با گروه فداییان ناهمخوانی پیدا می‌کند. به بیان دیگر، درز است که به هم‌پیوندی اولویت دارد، یا تفاوت تقلیل‌ناپذیر است که اجازه می‌دهد شباهت‌ها درجه‌بندی شوند. شیار اولویت یافته و تحت این عنوان بزرگ‌تر شده است. مسئله نه دیگر پیگیری زنجیره‌ای از تصاویر حتی از میان خلأها، بلکه خروج از زنجیره یا هم‌پیوندی است. فیلم دیگر «تصاویر در زنجیره... یک زنجیره‌ی ناگسسته‌ی تصاویر که یکی برده‌ی دیگری است» و ما هم برده‌ی آن‌هاییم نیست («*این‌جا و دیگرجا*»). این روشِ **میان** است، «میان دو تصویر» که سراسرِ سینمای **امر واحد** را پس می‌زند. این روشِ **و** است، «این و سپس آن»، که سراسر سینمای **هستی** = است را پس می‌زند. میان دو کنش، میان دو تأثر، میان دو ادراک، میان دو تصویر بصری، میان دو تصویر صوتی، میان امر صوتی و امر بصری: رؤیت‌پذیر کردن امر تمیزناپذیر، یعنی مرز («*شش ضربدر دو*»). کل دستخوش یک جهش می‌شود، چون دیگر **یک‌ـهستی** نیست، تا به «و» سازنده‌ی چیزها، به میان‌ـدویِ سازنده‌ی تصاویر بدل شود. ازین‌رو کل با آنچه بلانشو نیروی «پراکندگی **خارج**» یا «سرگیجه‌ی مکان‌بودگی» می‌نامد یکی می‌شود: این خلأ که دیگر یک جزء حرکتی تصویر نیست و تصویر از آن عبور می‌کند تا ادامه یابد، بلکه به‌پرسش‌کشیدن ریشه‌ای تصویر است (درست مثل این‌که سکوتی وجود دارد که دیگر جزء حرکتی یا تنفس سخن نیست، بلکه به‌پرسش‌کشیدن ریشه‌ای آن است).[۴۴] پس اتصال کاذب معنی جدیدی می‌گیرد، همزمان با این‌که به قانون تبدیل می‌شود.

درست همان‌طور که خود تصویر از جهان بیرونی بریده شده، خارج از قاب نیز به‌نوبه‌ی‌خود دستخوش یک جهش می‌شود. وقتی سینما ناطق می‌شود، خارج از قاب انگار قبل از هر چیز تصدیق دو جنبه‌اش را یافته است: از یک سو سروصداها و آواها می‌توانستند منشأیی بیرون از تصویر دیداری داشته باشند؛ از سوی دیگر یک آوا یا یک موسیقی می‌توانست نشان‌گر کلّ در حال تغییر، پشت یا فراسوی تصویر دیداری باشد. انگاره‌ی «آوای روی تصویر» به‌عنوان بیان صوتیِ خارج از قاب از همین‌جا ناشی می‌شود. ولی اگر بپرسیم سینما در چه شرایطی پیامدهای سینمای ناطق را بیرون می‌کشد و ازین‌رو به‌راستی ناطق

44 Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 65. 107-109.

می‌شود، همه‌چیز معکوس می‌شود: این وقتی اتفاق می‌افتد که خود امر صوتی ابژه‌ی قاب‌بندی ویژه‌ای می‌شود که با قاب بصری *یک درز را تحمیل می‌کند*. انگاره‌ی آوای روی تصویر تمایل دارد به‌نفع تفاوتی میان آنچه دیده‌شده و آنچه شنیده‌شده از بین برود، و این تفاوتْ سازنده‌ی تصویر است. دیگر خارج از قاب وجود ندارد. بیرون تصویر جایش را به درز میان دو قاب‌بندی در تصویر می‌دهد (اینجا باز هم برسون یک پیشگام است).[۴۵] گدار همه‌ی پیامدها را از آن بیرون می‌کشد وقتی اعلام می‌کند که همگذاشتْ تدوین را برکنار می‌کند، که به این معناست که همگذاشت نه فقط شامل توزیع عناصر صوتی متفاوت، بلکه شامل تعیین روابط تفاوت‌گذارشان با عناصر بصری است. پس درزها همه‌جا تکثیر می‌شوند، در تصویر بصری، در تصویر صوتی، میان تصویر صوتی و تصویر بصری. منظور این نیست که امر ناپیوسته به امر پیوسته می‌چربد. برعکس، برش‌ها یا گسست‌ها، در سینما، همیشه به توان امر پیوسته صورت داده‌اند. اما سینما و ریاضیات در اینجا یکی هستند: گاهی برش به‌اصطلاح *عقلانی* جزو یکی از دو مجموعه‌ای می‌شود که آن‌ها را از هم جدا می‌کند (پایان یکی یا آغاز دیگری)، و این در مورد سینمای کلاسیک درست است. گاهی، همچون در سینمای مدرن، برش به درز بدل می‌شود، *برش غیرعقلانی است و نه جزو این مجموعه است نه جزو آن یکی، که یکی‌شان همان‌قدر پایان ندارد که دیگری آغاز ندارد*: اتصال کاذب یک چنین برش غیرعقلانی است.[۴۶] بدین‌سان، نزد گدار، برهم‌کنش دو تصویرْ مرزی را به وجود می‌آورد و ترسیم می‌کند که نه مال این یکی است نه مال آن یکی.

اپشتاین قبلاً نشان داد که پیوسته و ناپیوسته در سینما هرگز در مقابل یکدیگر نیستند. آنچه تقابل یا دست‌کم تمایز دارد، بیش‌تر دو شیوه‌ای است که آن‌ها پیرو جهش **کل** با هم سازش می‌کنند. اینجاست که حق تدوین ادا می‌شود. تا وقتی کل بازنمایی غیرمستقیم زمان

---

45 درباره‌ی نقد انگاره‌ی «آوای روی تصویر» ر.ک.

Chateau et Jost, *Nouveau cinéma Novelle sémiologie*, p. 31 sq.

درباره‌ی انگاره‌ی «قاب صوتی» ر.ک.

Dominique Villain, *L'oeil à la caméra*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, Ch. IV.

46 البر اسپیه دو نوع برش حسابی را در نظریه‌ی امر پیوسته برشمرده است: «سرشت‌نمای هر برش حسابی توزیع مجموعه اعداد گویا در یک کلاس پایین‌تر و یک کلاس بالاتر است، یعنی در دو مجموعه طوری‌که هر ضابطه‌ی کلاس اول کوچک‌تر از هر ضابطه‌ی کلاس دوم باشد. اکنون هر عدد نیز به‌طور برابر یک چنین توزیعی را معیّن می‌کند. تنها تفاوت این است که *عدد گویا* همیشه یا باید در کلاس پایین‌تر، یا در کلاس بالاترِ برش شامل شود، درحالی‌که هیچ *عدد اصمی* جزو هیچ‌یک از دو کلاسی که از هم جدایشان می‌کند نیست.»

La pensée et la quantité, Alcan, p. 158.

است، امر پیوسته با امر ناپیوسته به صورت نقاط صحیح [عقلانی] و طبق روابط سنجش‌پذیر با هم سازش می‌کنند (آیزنشتاین نظریه‌ی ریاضیاتی آن را آشکارا در نسبت طلایی یافت). اما وقتی کلْ توان خارج می‌شود که از درز عبور می‌کند، آن‌گاه ارائه‌ی مستقیم زمان است، یا پیوستگی‌یی که بر حسب روابط زمان غیرگاه‌شناختی با دنباله‌ی نقاط غیرصحیح [اصم، غیرعقلانی] سازش می‌کند. به این معناست که تدوین ازپیش نزد ولز، سپس نزد رنه، همچنین نزد گدار معنی تازه‌ای می‌گیرد، روابط را در تصویر–زمان مستقیم معیّن می‌کند و امر بریده‌بریده را با پلان–سکانس آشتی می‌دهد. دیدیم که توان اندیشه جایش را به یک اندیشه‌نشده در اندیشه، به یک غیرعقلانی مختص اندیشه داد، نقطه‌ی خارج فراسوی جهان بیرونی، که اما قادر است باور به جهان را به ما بازدهد. پرسش دیگر این نیست که آیا سینما توهم جهان را به ما می‌دهد؟، بلکه سینما چگونه باور به جهان را به ما بازمی‌دهد؟ این نقطه‌ی غیرعقلانی، امر *احضارناپذیر* ولز، امر *توضیح‌ناپذیر* رب‌گریه، امر *تصمیم‌ناپذیر* رنه، امر *ناممکن* مارگوریت دوراس است، یا دیگربار همان چیزی است که می‌توانیم امر *سنجش‌ناپذیر* گدار (میان دو چیز) بنامیم.

پیامد دیگری هم وجود دارد که همبسته‌ی تغییر شأن کل است. آنچه به‌طور همبسته تولید می‌شود، یک دررفتگی تک‌گویی درونی است. طبق فهم موسیقایی آیزنشتاین، تک‌گویی درونی ماده‌ای علامت‌دهنده مملو از خصایص بیان بصری و صوتی می‌ساخت که به یکدیگر می‌پیوستند یا زنجیر می‌شدند: هر تصویر تمامیتی مسلط داشت، اما همچنین همسازی‌هایی که امکان‌های هم‌آهنگی و استعاره را تعریف می‌کردند (استعاره وقتی وجود داشت که دو تصویر همسازی‌های یکسانی داشتند). پس یک کلّ فیلم وجود داشت که مؤلف، جهان و شخصیت‌ها را، به‌رغم تفاوت‌ها یا تقابل‌هایشان، در بر می‌گرفت. شیوه‌ی دیدن مؤلف، شیوه‌ی دیدن شخصیت‌ها، و شیوه‌ی دیده‌شدن جهان به وحدتی دلالت‌گر صورت می‌داد که با مجازهایی عمل می‌کرد که خودشان دلالتی بودند. اولین ضربه به این فهم وقتی وارد آمد که تک‌گویی درونی وحدت شخصی یا جمعی‌اش را از دست داد و به تکه‌پاره‌های گم‌نام فروشکست: قالب‌ها، کلیشه‌ها، بصیرت‌ها و فرمول‌های حاضرآماده جهان بیرونی و درونیت شخصیت‌ها را به تجزیه‌ی جهانی یکسان می‌بردند. «*زن شوهردار*» با صفحه‌های هفته‌نامه‌ای که ورق

می‌زد، با کاتالوگی از «تکه‌های جداشده» می‌آمیخت. تک‌گویی درونی زیر بار فلاکتی یکسان از درون و از بیرون منفجر می‌شد: این استحاله‌ای بود که دوس پاسوس با توسل به ابزار سینماتوگرافیک به رمان وارد کرده بود، و گدار در «*یک زن شوهردار*» باید آن را تا انتها می‌برد. اما این فقط وجه منفی یا انتقادی یک استحاله‌ی مثبت ژرف‌تر و مهم‌تر بود. از این نظرگاه دیگر، تک‌گویی درونی جایش را به دنباله‌هایی از تصاویر می‌دهد، طوری‌که هر دنباله مستقل است و هر تصویر در یک دنباله در رابطه با تصویر قبل و تصویر بعد قائم‌به‌الذات است: یک ماده‌ی علامت‌دهنده‌ی دیگر. دیگر هم‌آهنگی تمام‌وکمال و «حل‌شده» وجود ندارد، بلکه فقط هم‌آهنگی‌های ناهمخوان یا برش‌های غیرعقلانی وجود دارند، چون دیگر همسازی‌های تصویر وجود ندارند، بلکه فقط رنگ‌مایه‌هایی «گسسته» که به سری صورت می‌دهند. هر گونه استعاره یا مجاز از بین می‌رود. فرمول «*آخر هفته*»، «خون نیست، سرخ است»، یعنی خون دیگر یک همسازیِ سرخ نیست، و سرخ رنگ‌مایه‌ی بی‌همتای خون است. یا باید تحت‌اللفظ حرف زد و نشان داد، یا اصلاً نشان نداد و حرف نزد. اگر طبق فرمول‌های حاضرآماده، انقلابی‌ها پشت درهایمان‌اند و مثل آدم‌خوارها ما را محاصره کرده‌اند، باید آن‌ها را در حال خوردن گوشت انسان در خارزار سِن‌ـئه‌ـاُواز نشان داد. اگر بانک‌دارها آدم‌کش، بچه‌مدرسه‌ای‌ها زندانی، و عکاس‌ها دلال‌اند، اگر مدیرها کون کارگران می‌گذارند، باید آن را نشان داد، نه که «استعاری»اش کرد، و سری‌ها باید نتیجتاً ساخته شوند. اگر می‌گویند که یک هفته‌نامه در صفحات تبلیغاتی‌اش «سر پا» نیست، باید تحت‌اللفظ نشانش داد، یعنی صفحات را پاره کرد تا قابل دیدن شود که هفته‌نامه سر پا نیست: این نه یک استعاره، بلکه یک برهان است («*شش ضربدر دو*»).

با گدار، تصویرِ «گسسته» (این لغتِ آرتو بود) به معنایی بسیار خاص سریالی و غیررنگ‌مایه‌مند می‌شود.[۴۷] مسئله‌ی رابطه‌ی میان تصاویر دانستن این نیست که آیا بر حسب مقتضیات همسازی‌ها یا هم‌آهنگی‌های حل‌شده خوب پیش می‌رود یا نمی‌رود، بلکه دانستن این است که «*اوضاع چطوره*». این‌طوری یا آن‌طوری، «اوضاع چطوره» ساختن سری‌هاست،

47 شاتو و ژُست با معیارهایی غیر از آنچه ما پیشنهاد می‌دهیم سینمای رب‌گریه را سریالی تحلیل کرده‌اند: فصل ۷. رب‌گریه پیشاپیش از نظرگاهی رمان‌گونه تمام یک نقد استعاره را به انجام رساند درحالی‌که وحدت کاذب انسان و **طبیعت**، یا پیوند کاذب انسان و جهان را رد کرد: *برای یک رمان نو*، «طبیعت، انسان‌گرایی، تراژدی».

ساختن برش‌های غیرعقلانی‌شان، هم‌آهنگی‌های موزون‌شان، ضوابط گسسته‌شان. هر سری به‌نوبه‌ی‌خود به یک شیوه‌ی دیدن یا گفتن ارجاع می‌یابد که می‌تواند عقیده‌ی رایجی باشد که با شعارها عمل می‌کند، اما همچنین می‌تواند ازان یک طبقه، یک ژانر، یک شخصیت نوعی باشد که با تز، قضیه، متناقض‌نما، یا حتی لطیفه‌ی بد و متلک عمل می‌کند. هر سری شیوه‌ای خواهد بود که مؤلف خودش را به‌طور غیرمستقیم در دنباله‌ای از تصاویر نسبت‌ندادنی به تصویری دیگر بیان می‌کند، یا برعکس، شیوه‌ای که چیزی یا کسی خودش را در بصیرت مؤلف مزبور که در مقام یک دیگری در نظر گرفته شده به‌طور غیرمستقیم بیان می‌کند. در هر صورت، دیگر وحدت مؤلف، شخصیت‌ها و جهان، آن‌گونه که تک‌گویی درونی ضمانتش می‌کرد، وجود ندارد. صورت‌گیری یک «سخن آزاد غیرمستقیم»، یک *بصیرت آزاد غیرمستقیم* وجود دارد که از یکی به دیگری می‌رود، خواه مؤلف خودش را به‌واسطه‌ی شخصیتی خودآیین و مستقل غیر از خود مؤلف یا هر نقشی که او تعیین کرده بیان کند، خواه شخصیت دست به کنش بزند و خودش به سخن درآید، انگار که ژست‌ها و گفتارهایش را یک سوم‌شخص ازپیش گزارش می‌کند. مورد اول سینمایی است که به‌اشتباه «مستقیم» خوانده می‌شود، نزد روش، نزد پرو؛ مورد دوم یک سینمای غیررنگ‌مایه‌مند، نزد برسون، نزد رومر.[۴۸] کوتاه آن‌که پازولینی شهود ژرفی از سینمای مدرن داشت وقتی آن را با سریدن زمینه، شکستن یکپارچگی تک‌گویی درونی سرشت‌نمایی می‌کرد تا گوناگونی، ازریخت‌افتادگی و غیریت یک سخن آزاد غیرمستقیم را جایگزینش کند.[۴۹]

گدار همه‌ی روش‌های بصیرت آزاد غیرمستقیم را به‌کار برده است. نه این‌که او راضی شده باشد که به عاریه بگرید و احیاء کند؛ برعکس، او روشی اصیل ابداع کرده که به او اجازه می‌دهد سنتزی جدید انجام دهد و به واسطه‌ی آن با سینمای مدرن این‌همانی کند. اگر دنبال عمومی‌ترین فرمول سری نزد گدار بگردیم، هر دنباله‌ی تصاویر را *تا آنجا که در یک*

48 آدم‌ماشینی‌ها یا «الگوها» به‌زعم برسون به‌هیچ‌وجه آفریده‌ی مؤلف نیستند: برخلاف نقش بازیگر، آن‌ها یک «طبیعت» دارند، یک «خود»، که به مؤلف واکنش نشان می‌دهد («آن‌ها می‌گذارند تو در آن‌ها دست به کنش بزنی، و تو می‌گذاری آن‌ها در تو کنش بورزند»، ص ۲۳). سینمای برسون، یا به‌گونه‌ای دیگر، سینمای رومر بی‌شک برعکس سینمای مستقیم است؛ اما *تناوب/گزینه‌ای* از سینمای مستقیم است.

49 پازولینی در دو صفحه‌ی اساسی *تجربه‌ی ملحدانه*، ۱۴۶-۱۴۷، با احتیاط بسیار، از ایده‌ی تک‌گویی درونی به ایده‌ی سخن آزاد غیرمستقیم می‌رود. در جلد قبل دیدیم که سخن آزاد غیرمستقیم مضمونی ثابت نزد پازولینی است، نه تنها در تأمل ادبی‌اش، بلکه همچنین در تأمل سینماتوگرافیکش: همان چیزی که او «سوبژکتیو آزاد غیرمستقیم» می‌نامد.

ژانر بازتاب می‌یابد، سری خواهیم نامید. تمام یک فیلم می‌تواند با ژانری غالب متناظر باشد، مثل «*یک زن یک زن است*» با کمدی موزیکال، یا «*ساخت یو. اس. آ.*» با کارتون. ولی حتی در این مورد، فیلم با زیرژانرها پیش می‌رود، و قاعده‌ی عمومی این است که ژانرهای متعدد، پس سری‌های متعددی در کارند. گذر از یک ژانر به ژانر دیگر می‌تواند به واسطه‌ی ناپیوستگیِ صریح انجام شود، یا به شیوه‌ای نامحسوس و پیوسته با «ژانرهای افزوده»، یا باز از خلال رویداد مجدد و بازخورد، با روال‌های الکترونیک (همه‌جا امکان‌های جدیدی برای تدوین باز می‌شود). این شأن انعکاسی ژانر پیامدهای عمده‌ای دارد: به‌جای این‌که ژانر تصاویری را در خود درج کند که ماهیتاً به آن تعلق دارند، حدّ تصاویری را می‌سازد که به آن ژانر تعلق ندارند اما خود را در آن منعکس می‌کنند.[۵۰] آمانگل این نکته را در مورد «*یک زن یک زن است*» به‌خوبی نشان داده: درحالی‌که رقص در کمدی موزیکال کلاسیک به همه‌ی تصاویر، حتی تصاویر تدارکاتی یا افزوده صورت می‌بخشد، در اینجا برعکس، به‌عنوان «لحظه»ای در رفتار قهرمان‌ها ظاهر می‌شود، همچون حدّی که دنباله‌ای از تصاویر به آن میل می‌کند، حدّی که تنها با صورت‌دادن به دنباله‌ای دیگر که به حدّی دیگر میل می‌کند ایجاد خواهد شد.[۵۱] بدین‌سان رقص نه تنها در «*یک زن...*»، بلکه همچنین در صحنه‌ی قهوه‌خانه‌ی «*دسته‌ی جداافتاده‌ها*» یا صحنه‌ی کاج در «*پیرِو خله*» گذر از ژانر ولگردی به ژانر چکامه است. این‌ها سه لحظه‌ی عمده در آثار گدارند. می‌توان گفت که ژانر با ازدست‌دادن ظرفیت‌هایش در شمول یا در ساخت به‌نفع یک توان آزاد انعکاس، ناب‌تر از آن است که بیش از خصلت تصاویر حاضر، حاکی از تمایل تصاویر ازپیش‌موجود باشد (آمانگل نشان می‌دهد که دکور «*یک زن...*»، ستون بزرگ چهارگوش در وسط اتاق و تکه‌ی دیوار سفید

---

50 این در مورد ژانر خود سینما هم درست است. دنه درباره‌ی «*شماره‌ی دو*» می‌گوید: «سینما دیگر هیچ ویژگی خاصی ندارد جز پذیراشدن تصاویری که برای آن ساخته نشده‌اند»، عکس یا تلویزیون (ص ۸۳).

51 بارتلمی آمانگل در

Jean-Luc Godard, *Etudes cinématographiques*, p. 117-118:

«آنجا رقص صرفاً تصادف است، یا اگر ترجیح می‌دهیم، لحظه‌ای از رفتار قهرمان‌ها. (...) *دخترها* [ی کیوکر] برای تماشاگر می‌رقصند. آنجلو، امیل، آلفرد برای خودشان می‌رقصند، زمانی که برای طرح‌های داستان‌شان لازم دارند. (...) درحالی‌که ضرباهنگ رقص قصد دارد یک زمانمندی خیالی را روی صحنه برقرار کند، دکوپاژ گدار حتی یک آن هم شخصیت‌ها را از زمان انضمامی جدا نمی‌کند. جنبه‌ی مضحک آشفتگی آن‌ها از همین‌جا ناشی می‌شود.»

بین دو در آن‌قدر به رقص کمک می‌کند که «آنچه را رقصیده شده ویران می‌کند»، در نوعی انعکاس ناب و تهی که واقعیتی مشخص را به امر مجازی می‌بخشد: مجازیت‌های قهرمان زن).

ژانرهای انعکاسی گدار، به این معنا، *مقوله‌های* راستینی‌اند که فیلم با آن‌ها پیش می‌رود. و میز تدوین یک میز مقوله‌ها تلقی می‌شود. چیزی ارسطویی نزد گدار وجود دارد. فیلم‌های گدار قیاس‌هایی‌اند که توأمان درجات راست‌نمایی و متناقض‌نماهای منطق را در خود می‌گنجانند. چنان‌که آراگون پیشنهاد می‌کرد، مسئله نه بر سر روال فهرست‌بندی یا حتی کولاژ، بلکه بر سر یک روش ساخت سری‌هایی است که هر یک نشان از یک مقوله دارد (سنخ‌های سری‌ها می‌توانند بسیار مختلف باشند). انگار گدار مسیری معکوس آنچه تا حالا دنبال می‌کردیم را می‌رود و «قضیه‌ها» را در سرحد «مسئله‌ها» بازمی‌یابد. بولیگان ریاضیدان از یک سو مسائل و از سوی دیگر قضایا یا سنتز جهان‌شمول را به‌عنوان دو وهله‌ی جدایی‌ناپذیر متمایز می‌کند: مسئله‌ها شروط سری را به عناصر ناشناخته تحمیل می‌کنند، حال آن‌که سنتز جهان‌شمول مقولاتی را که این عناصر از آن‌ها استخراج می‌شوند تثبیت می‌کند (نقطه‌ها، خط‌های راست، منحنی‌ها، صفحه‌ها، کره‌ها و غیره).[۵۲] گدار مدام مقوله‌ها را خلق می‌کند: نقش بسیار خاص سخن در بسیاری از فیلم‌هایش از همین‌جا ناشی می‌شود، فیلم‌هایی که بنا به اشاره‌ی دنه، یک ژانر سخن همیشه به سخنی از ژانری دیگر ارجاع می‌یابد. گدار از مسئله‌ها به مقوله‌ها می‌رود، حتی اگر مقوله‌ها یک مسئله را به او بازدهند. برای نمونه، ساختار «*مگر هر که بتواند (جان به‌در برد)*»: چهار مقوله‌ی عمده‌ی «امر **خیالی**»، «**ترس**»، «**تجارت**» و «**موسیقی**» به مسئله‌ای جدید ارجاع می‌یابند، «شور چیست؟»، «شور این نیست...»، که موضوع فیلم بعدی خواهد بود.

زیرا مقوله‌ها به‌زعم گدار یک بار برای همیشه تثبیت نمی‌شوند. آن‌ها برای هر فیلم دوباره توزیع می‌شوند، اصلاح می‌شوند، دوباره ابداع می‌شوند. یک تدوین مقوله‌ها که هر بار جدید است با دکوپاژ سری‌ها تناظر دارد. مقوله‌ها باید هر بار ما را غافلگیر کنند، و بااین‌حال دلبخواهی نباشند، استحکام داشته باشند، و نسبت‌های غیرمستقیم محکم میان‌شان برقرار باشد: در واقع، آن‌ها نباید از یکدیگر مشتق شوند طوری که رابطه‌شان از سنخ «**و...**» باشد، بلکه این

52 Bouligand, *Le déclin des absolus mathématico-logiques*, Ed. de l'Enseignement supérieur.

«و» باید به ضرورت دست یابد. اغلب اوقات کلمه‌ی نوشته‌شده نشان‌گر مقوله است، حال آن‌که تصاویر بصری سری‌ها را می‌سازند: اولویت بسیار خاص کلمه به تصویر و ارائه‌ی صفحه‌نماش به‌عنوان تابلوی سیاه از اینجا ناشی می‌شود. و در عبارت نوشته‌شده، حرف عطف «و» می‌تواند ارزشی مجزا و بزرگ‌نمایی‌شده به خود بگیرد («*اینجا و دیگرجا*»). این بازآفرینی درز الزاماً نشان‌گر یک ناپیوستگی میان سری‌های تصاویر نیست: می‌توان پیوسته از یک سری به سری دیگر گذر کرد، همزمان با این‌که نسبت یک مقوله به مقوله‌ی دیگر محلّی‌نشدنی می‌شود، مثل وقتی که در «*پیِرو خله*» از ولگردی به چکامه گذر می‌کنیم، یا در «*یک زن یک زن است*» از زندگی روزمره به تئاتر، یا در «*تحقیر*» از صحنه‌ی کار منزل به حماسه. یا دیگربار کلمه‌ی نوشته‌شده است که می‌تواند مورد پردازشی الکترونیک قرار گیرد که جهش، رویداد مجدد و کنشِ واپس‌رونده را وارد می‌کند (چنان‌که پیشاپیش در دفترچه‌ی «*پیِرو خله*»، *la … rt* به *la mort* استحاله می‌یافت).[۵۳] پس مقوله‌ها نه هرگز پاسخ‌هایی نهایی، بلکه مقوله‌های مسائلی‌اند که انعکاس را وارد خود تصویر می‌کنند. آن‌ها عملکردها/توابع مسئله‌زا یا قضیه‌ای هستند. ازین‌رو پرسش برای هر فیلم گدار این است: چه چیز نقش عملکرد/تابع مقوله‌ها یا ژانرهای انعکاسی را بازی می‌کند؟ به بیانی ساده‌تر، این می‌تواند ژانرهای زیباشناختی، حماسه، تئاتر، رمان، رقص، و خود سینما باشد. این خصلت سینماست که خودش را منعکس کند و ژانرهای دیگر را منعکس کند، تا آنجا که تصاویر بصری دیگر به یک رقص، یک رمان، یک تئاتر، به فیلمی ازپیش‌مقرر ارجاع نمی‌یابند، بلکه خودشان در طول یک سری، برای یک اپیزود، اقدام به «ساختن» سینما، ساختن رقص، ساختن رمان، ساختن تئاتر می‌کنند.[۵۴] مقوله‌ها یا ژانرها می‌توانند قوای روان‌شناختی هم باشند (تخیّل، حافظه، فراموشی...). اما گاهی مقوله یا ژانر جنبه‌های بسیار عجیب‌تری به خود می‌گیرند، مثلاً در مداخله‌های مشهور سنخ‌های انعکاسی، یعنی افراد اصیلی که حدّی را که این سری از

---

53 درباره‌ی صور گرافیکی نزد گدار ر.ک.

Jacques Fieschi, "Mots en images", *Cinématographe*, nº 21, octobre 1976:

«در راز عظیم صامت، گفتارِ میان‌نویس می‌آمد تا معنا را تأمین کند. نزد گدار، این معنای نوشته‌شده به پرسش کشیده می‌شود و دستخوش مداخله‌ای تازه می‌گردد.»

54 Cf. Jean-Claude Bonnet, "Le petit théâtre de Jean-Luc Godard", *Cinématographe*, nº 41, novembre 1978.

مسئله برای گدار واردکردن یک تئاتر یا تمرین‌ها در فیلم نیست (ریوت)؛ تئاتر برای او از یک بداهه‌پردازی جدایی‌ناپذیر است، از «میزانسنی خودانگیخته» یا از یک «تئاتری‌سازی امر روزمره». همین‌طور در مورد رقص، رجوع کنید به اظهارات قبلی آمانگل.

تصاویر بصری به آن میل می‌کرد یا خواهد کرد، برای خودش و در تکینگی‌اش آشکار می‌سازند: آن‌ها متفکرند، همچون ژان‌ــپییر ملویل در «*از نفس افتاده*»، بریس پَرَن در «*ریستن زندگی‌اش*» و ژانسون در «*رن چینی*»، آن‌ها مضحکه‌اند، مانند دُوُس یا ملکه‌ی لیبان در «*پییرو خله*»، و نمونه‌اند مثل سیاهی لشگر «*دو سه چیزی که از او می‌دانم*» (اسم من این است، فلان کار را می‌کنم، عاشق بهمان چیزم...). آن‌ها همه میانجی‌هایی‌اند که تابع یا عملکرد مقوله را می‌سازند و تفردی کامل به آن می‌بخشند: تکان‌دهنده‌ترین نمونه شاید وساطت بریس پَرَن باشد که مقوله‌ی زبان را آشکار می‌کند و به آن فردیت می‌بخشد، همچون حدّی که قهرمان زن با همه‌ی نیروهایش، از رهگذر سری‌های تصاویر به آن میل می‌کند (مسئله‌ی نانا).

کوتاه آن‌که، مقوله‌ها می‌توانند کلمات، چیزها، اعمال و اشخاص باشند. «*تفنگ‌داران*» فیلمی دیگر *درباره‌ی* جنگ نیست، فیلمی برای بزرگ‌نمایی یا تقبیح جنگ. تفاوتش در این است که این فیلم مقوله‌های جنگ را فیلم می‌کند. همان‌طور که گدار می‌گوید، این می‌تواند چیزهای مشخصی باشد، نیروهای دریایی، زمینی و هوایی، یا «ایده‌هایی مشخص»، اشغال، لشگرکشی، مقاومت، یا «احساس‌هایی مشخص»، خشونت، متفرق‌کردن، نبود شور، تمسخر، بی‌نظمی، غافلگیری، خلأ، یا «پدیده‌هایی مشخص»، سروصدا، سکوت.[55] مشاهده خواهیم کرد که خود رنگ‌ها می‌توانند عملکرد/تابع مقوله‌ها را بسازند. نه تنها رنگ‌ها بر چیزها و اشخاص و حتی کلمات نوشته‌شده تأثیر می‌گذارند، بلکه فی‌نفسه به مقوله‌ها صورت می‌دهند: سرخ در «*آخر هفته*» یکی از این رنگ‌هاست. اگر گدار یک رنگرز بزرگ است به این دلیل است که رنگ‌ها را همچون ژانرهای فردی‌شده‌ی بزرگی به‌کار می‌برد که تصویر در آن‌ها منعکس می‌شود. این روش دائمی گدار در فیلم‌های رنگی است (مگر این‌که در عوض انعکاسی در موسیقی یا توأمان در هر دو توأمان وجود داشته باشد). «*نامه به فردی بواش*» روال کروماتیک در حالت نابش را استخراج می‌کند: بالا و پایین وجود دارد، لوزان آبی، آسمانی، و لوزان سبز، زمینی و دریایی. دو منحنی یا حاشیه، و بین این دو، خاکستری، مرکز، خط‌های راست وجود دارد. رنگ‌ها مقوله‌هایی تقریباً ریاضیاتی شده‌اند که شهر تصاویرش را در آن‌ها

55 Godard, *Cahiers du cinéma*, nº 146, août 1963.

منعکس می‌کند و از آن‌ها یک مسئله می‌سازد. سه سری، سه وضعیت ماده، مسئله‌ی لوزان. تمام فن فیلم، نماهای از بالایش، نماهای از پایینش، توقف‌هایش روی تصویر، در خدمت این انعکاس‌اند. به او اعتراض خواهد شد که سفارش فیلمی «درباره‌ی» لوزان را برآورده نکرده: این همان چیزی است که رابطه‌ی لوزان با رنگ‌ها را معکوس کرده، همان چیزی که لوزان را از رنگ‌ها عبور داده، انگار روی یک میز مقوله‌ها که بااین‌حال فقط به درد لوزان می‌خورد. این ساخت‌گرایی است: او لوزان، سخن لوزان و بصیرت غیرمستقیمش را با رنگ‌ها بازسازی کرده است.

سینما دیگر روایی نیست بلکه با گدار بیش‌تر «رمان‌گونه» می‌شود. چنان‌که «*پیرو خله*» می‌گوید، «فصل بعد. یأس. فصل بعد. آزادی. اندوه». تعریف باختین از رمان بر خلاف حماسه یا تراژدی این بود که رمان دیگر وحدت جمعی یا توزیعی ندارد که شخصیت‌ها به‌واسطه‌ی آن هنوز به یک زبان سخن بگویند. برعکس، رمان گاهی ضرورتاً کلام رایج بی‌نام را به عاریه می‌گیرد، گاهی کلام یک طبقه، یک گروه، یک حرفه، گاهی کلام مختص یک شخصیت را. طوری‌که شخصیت‌ها، طبقه‌ها، ژانرها به سخن آزاد غیرمستقیم مؤلف صورت می‌دهند، همان‌طور که مؤلف به بصیرت آزاد غیرمستقیم آن‌ها صورت می‌دهد (آنچه می‌بینند، آنچه می‌دانند یا نمی‌دانند). یا این‌که شخصیت‌ها آزادانه خود را در سخن‌ــبصیرت مؤلف بیان می‌کنند و مؤلف هم غیرمستقیم خود را در سخن‌ــبصیرت شخصیت‌ها بیان می‌کند. خلاصه، انعکاس در ژانرهای گم‌نام یا تشخص‌یافته است که رمان، «چندزبان‌گرایی»اش، سخن و بصیرتش را می‌سازد.[۵۶] گدار توان‌های مختص رمان را به سینما می‌دهد. او سنخ‌های انعکاسی را به‌عنوان میانجی‌های بسیاری که به‌واسطه‌شان **من** یک دیگری است، برای خود فراهم می‌کند. این خطی شکسته است، خطی زیگزاگ که مؤلف، شخصیت‌هایش و جهان را گرد هم می‌آورد و از میان‌شان عبور می‌کند. بدین‌سان سینمای مدرن از سه نظرگاه روابط جدیدی با اندیشه برقرار می‌کند: از بین بردن یک کل یا یک تمامیت‌بخشی به تصاویر، به‌نفع یک خارج که خود را میان آن‌ها جا می‌دهد؛ از بین بردن تک‌گویی درونی به‌عنوان کل فیلم،

56 باختین قبل از پازولینی بهترین نظریه‌پرداز سخن آزاد غیرمستقیم است:

Le marxisme et la philosophie du langage, Ed. de Minuit.

درباره‌ی «چندزبان‌گرایی» و نقش ژانرها در رمان، ر.ک.

Esthétique et théorie du roman, Gallimard, p. 122 sq.

به‌نفع یک سخن و یک بصیرت آزاد غیرمستقیم؛ از بین بردن وحدت انسان با جهان، به‌نفع گسستی که تنها باور به همین جهان را برایمان باقی می‌گذارد.

یادداشت‌ها

(۱) ludion (fr)/ Cartesian diver (en)؛ غواص دکارتی یک آزمایش علمی کلاسیک است که اصل شناوری (اصل ارشمیدس) و قانون گازی ایده‌آل را نشان می‌دهد. این اصل برای ساختن اسباب‌بازی‌های کوچک ـــ که با نام دکارت به‌عنوان اولین مبدع‌شان مشهور شده‌اند ـــ که اغلب «رقاصان آب» یا «شیاطین آب» نیز نامیده می‌شوند، به‌کار می‌رود. برای این آزمایش یک بطری پلاستیکی پر از آب لازم است که شئی که هوا در آن وجود دارد به‌عنوان غواص درون آن انداخته شده. در تعادل هیدرواستاتیکی شئ روی آب باقی می‌ماند، اما وقتی بطری فشار داده می‌شود، غواص به دلیل فشرده‌شدن هوای داخل آدمک که باعث بالارفتن چگالی آن می‌شود، به ته بطری می‌رود و با رهاکردن بطری و برداشتن فشار، غواص به جای اولش برمی‌گردد. همچنین اگر تکه‌ای بادکنک روی دهانه‌ی بطری بسته شود، با فشارآوردن به دهانه، غواص به ته بطری می‌رود، و با ضربه‌های مکرر، غواص در آب به رقص درمی‌آید.

همچنین رجوع کنید به:

https://meherayyin.blogspot.com/p/blog-page.html

آذر ۱۴۰۲