

تفاوت و تکرار: درباره‌ی فیلم‌های گی دوبور

جورجو آگامبن



هدف من در اینجا مشخص کردن برخی جنبه‌های بوطیقای گی دوبور، یا به عبارت بهتر تکنیک‌های ترکیب‌بندی گی دوبور در حوزه‌ی سینما است. من عامدانه از به کار بردن انگاره‌ی اثر سینماتوگرافیک در خصوص دوبور اجتناب می‌کنم، چرا که خود او آن را کاربست‌ناپذیر نامید. او می‌نویسد: «با توجه به تاریخچه‌ی زندگی‌ام به روشنی می‌بینیم که من نمی‌توانستم آنچه را یک اثر سینماتوگرافیک می‌نامند خلق کنم» (*In girum imus nocte et consumimur igni*). در واقع، به نظر من نه تنها مفهوم اثر در مورد دوبور بی‌فایده است، بلکه از آن هم مهم‌تر از خود می‌پرسم آیا لازم نیست امروزه وقتی کسی در صدد تحلیل چیزی است که یک اثر خواننده می‌شود – ادبی، سینماتوگرافیک، یا غیره – خود منزلت آن را به مثابه یک اثر زیر سوال ببرد. فکر می‌کنم به جای تحقیق کردن در اثر به صورت فی‌نفسه، باید در مورد رابطه‌ی میان آنچه می‌توانست انجام شود و آنچه عملاً انجام گرفته پرسش کنیم. زمانی وسوسه شده بودم (همانطور که هنوز هم می‌شوم) گی دوبور را یک فیلسوف بخوانم، او به من گفت: «من فیلسوف نیستم، یک استراتژیست‌ام». او زمانه‌ی خود را همچون جنگی بی‌وقفه می‌دید که کل زندگی‌اش را درگیر یک استراتژی کرده بود. به همین دلیل است که من فکر می‌کنم تا آنجاکه به دوبور مربوط است، باید از معنایی که سینما می‌توانست در این استراتژی داشته باشد پرسش کنیم. برای مثال چرا سینما و نه شعر، آنطور که در مورد ایزو صادق بود، کسی که برای موقعیت‌گراها بسیار مهم بود، یا نقاشی، آنطور که برای آسگر یورن یکی دیگر از دوستان دوبور؟

به نظر من آنچه در اینجا حائز اهمیت است پیوند نزدیکی است که میان سینما و تاریخ وجود دارد. این پیوند از کجا می‌آید و تاریخی که شامل می‌شود چیست؟

مسئله بر سر کارکرد ویژه‌ی تصویر و خصلت آشکارا تاریخی آن است. در اینجا جزئیات مهمی وجود دارد. نخست اینکه انسان یگانه موجودی است که به تصاویر به طور فی‌نفسه علاقه‌مند است. حیوانات به تصاویر بسیار علاقه‌مندند، اما تا جایی که گول بخورند. می‌توانید به یک ماهی نر تصویر یک ماهی ماده را نشان بدهید و حیوان نر اسپرم خود را بیرون می‌ریزد؛ می‌توانید یک پرنده را با تصویر پرنده‌ی دیگر گول بزنید تا آن را به دام بیندازید. اما وقتی حیوان متوجه می‌شود که با یک تصویر سروکار دارد، به کل علاقه‌ی خود را از دست می‌دهد. اما انسان حیوانی است که به تصاویر علاقه‌مند است وقتی آنها را همانطور که هستند تشخیص می‌دهد. به همین خاطر است که به نقاشی علاقه دارد و به سینما می‌رود. تعریف انسان از این نقطه نظر خاص می‌تواند این باشد که انسان حیوان سینما-رو است. او به تصاویر علاقه دارد حتی پس از آنکه متوجه شده آنها موجوداتی واقعی نیستند. نکته‌ی دیگر، همانطور که ژیل دولوز نشان داده، این است که تصویر در سینما - و نه فقط در سینما بلکه به طور کلی در دوران مدرن - دیگر چیزی بی‌حرکت نیست. تصویر یک کهن-الگو نیست، اما همچنین چیزی بیرون از تاریخ نیز نیست؛ بلکه، برش‌ای است که خود سیار است، یک تصویر-حرکت، که همچنین آکنده از تنش پویاست. این بار دینامیک به وضوح در عکس‌های اتین-ژول ماری و ادوارد مایبریج، که ریشه‌های سینما یا تصاویر آمیخته به حرکت هستند، دیده می‌شود. بنیامین در آنچه «تصویر دیالکتیکی» می‌خواند، که همچنین آن را به مثابه عامل اصلی تجربه-ی تاریخی درک می‌کرد، نیرویی از این جنس می‌دید. تجربه‌ی تاریخی به واسطه‌ی تصویر به دست می‌آید، و تصویرها خود با تاریخ بار شده‌اند. می‌توان به طریق مشابه‌ای رابطه‌مان با نقاشی را در نظر گرفت: نقاشی‌ها تصاویر بی‌حرکت نیستند، بلکه عکس‌هایی هستند که با حرکت بار شده‌اند، عکس‌هایی از فیلمی که وجود ندارد. آنها می‌بایست به این فیلم بازگردانده می‌شدند. (پروژه‌ی آبی واربورگ را تشخیص خواهید داد).

اما تاریخ مورد بحث چیست؟ در اینجا باید تأکید شود که موضوع یک تاریخ کرونولوژیک به معنای دقیق کلمه نیست، بلکه تاریخی مسیحایی مد نظر است. تاریخ مسیحایی با دو مشخصه‌ی اصلی تعیین می‌شود. نخست اینکه تاریخ رستگاری است: چیزی باید نجات داده شود. اما همچنین یک تاریخ غایی است، تاریخی معادشناسه، که در آن چیزی باید کامل، و قضاوت شود. باید همین‌جا رخ دهد، اما در زمانی دیگر؛ باید کرونولوژی را پشت سر گذارد، اما بدون اینکه وارد جهان دیگری بشود. به همین دلیل است که تاریخ مسیحایی غیرقابل‌محاسبه است. در سنت یهودی آبرونی فوق‌العاده‌ای حول محاسبات برای پیش‌بینی روز ورود مسیحا وجود دارد، البته دائماً با تکرار اینکه این‌ها محاسباتی ممنوع هستند، چون ورود مسیح غیرقابل‌محاسبه است. مسیح همیشه پیشاپیش از راه رسیده است، او همیشه پیشاپیش آنجاست. هر لحظه، هر تصویر بار شده با تاریخ است زیرا دری ست که از میان آن مسیح وارد می‌شود. این وضعیت مسیحایی سینما وجه اشتراک دوبور با گذار تاریخ‌های سینما است. به رغم رقابت قدیمی‌شان - ممکن است به یاد داشته باشید که در ۱۹۶۸ دوبور گفت گذار احمق‌ترین سوئسی طرفدار چین بود - گذار نهایتاً همان پارادایمی را اتخاذ کرد که دوبور نخست طرح کرده بود. این پارادایم، این تکنیک ترکیب‌بندی چیست؟ سرژ دنی در نوشته‌هایش روی تاریخ‌های گذار، توضیح می‌دهد که این همان مونتاژ است: «سینما به دنبال یک چیز بود، مونتاژ، و این چیزی بود که انسان قرن بیستم به شدت محتاج‌اش بود». این همان چیزی است که گذار در تاریخ‌های سینما نشان می‌دهد.

وجه‌مشخصه‌ی ویژه‌ی سینما از مونتاژ برمی‌خیزد، اما مونتاژ چیست، یا به عبارت دیگر، شرایط امکان مونتاژ چیستند؟ در فلسفه، از کانت به بعد، شرایط امکان چیزی را امور استعلایی [transcendentals] می‌نامند. امور استعلایی مونتاژ چه هستند؟

دو شرط استعلایی مونتاژ وجود دارد: تکرار و توقف [stoppage]. دوبور آنها را اختراع نکرد، اما آنها را در معرض دید گذاشت؛ او امور استعلایی به‌طور فی‌نفسه را به نمایش گذاشت. و گذار نیز رفت تا همین کار را در تاریخ‌هایش انجام دهد. دیگر احتیاجی به فیلم گرفتن نیست، فقط تکرار و توقف کافی است. این بدعتی دوران‌ساز در سینماست. من بسیار از دیدن این پدیده در جشنواره‌ی لوکارنو تحت تأثیر قرار گرفتم. تکنیک ترکیب‌بندی تفاوتی نکرده، همچنان مونتاژ است، اما اکنون به صف مقدم آمده و به خودی خود نشان داده شده است. به همین خاطر می‌توان پنداشت که سینما وارد یک منطقه‌ی عدم‌تمایز می‌شود، جایی که تمام ژانرها به طرف مصادف شدن می‌روند، مستند و روایی، واقعیت و داستان. سینما اکنون بر پایه‌ی تصاویری از خود سینما ساخته خواهد شد.

اما اجازه بدهید برگردیم بر سر شرایط امکان سینما، تکرار و توقف. تکرار چیست؟ چهار متفکر بزرگ تکرار در مدرنیته وجود دارند: کیرکگارد، نیچه، هایدگر، و ژیل دولوز. هر چهار تن به ما نشان داده‌اند که تکرار بازگشت امر اینهمان نیست؛ امر یکسان در نفس خود نیست که بازمی‌گردد. نیرو و لطف تکرار، تازگی یا بداعتی که برایمان می‌آورد، همان بازگشت است به مثابه امکان آنچه بوده. تکرار امکان آنچه بوده را اعاده می‌کند، آن را از نو ممکن می‌سازد؛ تقریباً یک پارادوکس است. تکرار کردن چیزی از نو ممکن ساختن آن

است. نزدیکی تکرار و خاطره در همین جا قرار گرفته. خاطره نمی‌تواند به ما آنچه بوده را، همانگونه، بازگرداند؛ این جهنم خواهد بود. در عوض، خاطره امکان را به گذشته برمی‌گرداند. این معنای تجربه‌ی الهیاتی‌ای است که بنیامین در خاطره می‌دید، وقتی گفت خاطره امر محقق نشده را محقق شده می‌سازد، و محقق شده را محقق نشده می‌سازد. به تعبیری خاطره ارگان جهت‌دهی [modalization] به واقعیت است؛ یعنی آن چیزی که می‌تواند امر واقعی را به ممکن بدل کند و امر ممکن را به واقعی. اگر به آن فکر کنید، این همچنین تعریف سینماست. آیا سینما همیشه دقیقاً همین کار را نمی‌کند، تبدیل امر واقعی به ممکن و امر ممکن به واقعی؟ می‌توان امر پیشتر- دیده‌شده را به مثابه واقعیت درک چیزی کنونی تعریف کرد چنان که گویی آن چیز پیشاپیش وجود داشته، و معکوس آن را به مثابه واقعیت درک چیزی که پیشاپیش وجود داشته در مقام امری کنونی. سینما در این منطقه‌ی عدم تمایز واقع می‌شود. به این ترتیب، متوجه می‌شویم که کار با تصاویر می‌تواند چنین اهمیت تاریخی و مسیحایی‌ای داشته باشد، زیرا آنها طریقی هستند برای تاباندن قدرت و امکان درون چیزی که بنا به تعریف ناممکن است، یعنی درون گذشته. بدین‌سان سینما درست برعکس عمل رسانه را انجام می‌دهد. آنچه همیشه در رسانه داده می‌شود امر واقع است، آنچه بوده، بدون امکان‌اش، و قدرت‌اش؛ امر واقعی به ما داده می‌شود که در برابر آن عاجزیم. رسانه شهروندی را ترجیح می‌دهد که آزرده اما ناتوان است. این دقیقاً هدف اخبار تلویزیون است. این شکل بدِ خاطره است، نوعی خاطره که انسان اهل گینه‌توزی [ressentiment] را تولید می‌کند.

دوبور با قرار دادن تکرار در مرکز تکنیک ترکیبندی‌اش، آنچه را که به ما نشان می‌دهد دوباره ممکن می‌سازد، یا به بیان دقیق‌تر، یک منطقه‌ی تصمیم‌ناپذیری میان امر واقعی و امر ممکن می‌گشاید. هنگامی که [دوبور] قطعه‌ای از یک پخش خبر تلویزیون را نشان می‌دهد، نیروی تکرار در اینجا نهفته است که آن قطعه دیگر از اینکه امر واقع تمام شده‌ای باشد باز می‌ایستد، و به بیانی، دوباره ممکن می‌شود. می‌پرسید «چطور چنین چیزی ممکن بود؟» - این واکنش اولیه است - اما در آن واحد متوجه می‌شوید که بله، همه‌چیز ممکن است. هانا آرنت یک‌بار تجربه‌ی غایبی اردوگاه‌ها را به مثابه این اصل تعریف کرد که «همه‌چیز ممکن است»، حتی دهشتی که اکنون به ما نشان داده می‌شود. در این منتهای معناست که تکرار امکان را احیا می‌کند.

دومین عامل، یا دومین امر استعلایی، توقف است. این همان قدرت ایجاد وقفه است، «گسست انقلابی»‌ای که بنیامین از آن سخن می‌گفت. این عامل در سینما بسیار اهمیت دارد، اما باز هم نه فقط در سینما. تفاوت سینما و روایت نیز در همین‌جا قرار دارد؛ روایت منثوری که سینما عموماً با آن قیاس می‌شود. برعکس، توقف به ما نشان می‌دهد که سینما به شعر نزدیک‌تر است تا نثر. نظریه‌پردازان ادبیات همیشه در درسی زیادی در تعریف تفاوت میان شعر و نثر داشته‌اند. بسیاری از عناصری که معرف شعر هستند می‌توانند وارد حوزه‌ی نثر شوند (برای مثال از لحاظ تعداد سیلاب‌ها نثر نیز می‌تواند بیت داشته باشد). تنها چیزهایی که در شعر انجام می‌شوند و در نثر نمی‌توان انجام داد سگته و موقوف المعانی¹ هستند. شاعر می‌تواند یک محدودیت نحوی را با یک محدودیت صوتی و مادی تلافی کند. این محدودیت تنها یک وقفه نیست؛ بلکه یک ناهمخوانی، یک انفصال میان صدا و معناست. این همان چیزی است که پل والرئ در تعریف بسیار زیبایش از شعر مد نظر داشته: «شعر، یک درنگِ دیرگذر میان صدا و معنا». هولدرلین نیز به همین دلیل است که می‌گوید سگته، با متوقف کردن انکشاف آهنگین کلمات و بازنمایی‌ها، باعث می‌شود کلمات و بازنمایی‌ها به صورت فی‌نفسه ظاهر شوند. ایجاد یک توقف در کلمه معادل بیرون کشیدن آن از جریان معنا، و نمایش آن به صورت فی‌نفسه است. حرف مشابهی را می‌توان در مورد توقفی که دوبور اجرا می‌کند گفت، توقف به مثابه برساننده‌ی یک شرط استعلایی مونتاز. می‌توان به تعریف والرئ بازگشت و گفت که سینما، یا حداقل نوع خاصی از سینما، یک درنگِ دیرگذر میان تصویر و معناست. قضیه صرفاً یک وقفه‌ی کروئولوژیک نیست، بلکه در واقع قدرتی از توقف است که بر خود تصویر عمل می‌کند، آن را از قدرت روایت دور می‌کند تا به شکل فی‌نفسه به نمایش گذاردش. در این معناست که دوبور در فیلم‌هایش و گذار در تاریخ‌هایش هر دو با قدرت توقف کار می‌کنند.

این دو شرط استعلایی را هرگز نمی‌توان از هم جدا کرد، آنها یک نظام واحد را تشکیل می‌دهند. در فیلم آخر دوبور جمله‌ای بسیار مهم درست در ابتدای فیلم وجود دارد: «من نشان داده‌ام که سینما می‌تواند به این پرده‌ی سفید، و سپس به این پرده‌ی سیاه تقلیل داده شود». آنچه دوبور به آن اشاره می‌کند دقیقاً تکرار و توقف است، که در مقام شرایط استعلایی مونتاز فسخ‌ناشدنی هستند. سیاه و سفید، همان زمینه‌ای که در آنجا تصاویر آنقدر حاضرند که دیگر نمی‌توانند دیده شوند، و خلأیی که در آنجا هیچ تصویری نیست. در اینجا شباهت‌هایی با کارهای تئوریک دوبور وجود دارد. برای مثال مفهوم «موقعیتِ بر ساخته» را در نظریه‌گیری، مفهومی که نام موقعیت-

¹ Caesura و enjambment: موقوف المعانی به تکنیکی گفته می‌شود که در آن دنباله‌ی جمله به بیت بعد کشیده شود.

گرایی از آن می‌آید. یک موقعیت^۱ یک منطقه‌ی تصمیم‌ناپذیری، یا عدم تمایز میان یک یکتایی و یک تکرار است. هنگامی که دوبور می‌گوید ما باید موقعیت‌ها را برسازیم، همیشه در حال اشاره به چیزی است که می‌تواند تکرار شود، و با این‌حال همچنان یگانه است.

دوبور همین حرف را در پایان *In girum imus nocte et consumimur igni*، (ما در شب پرسه می‌زنیم و در آتش بلعیده می‌شویم) می‌گوید، جایی که به جای کلمه‌ی سنتی «پایان» جمله‌ی «تا دوباره از سر گرفته شود» ظاهر می‌شود. همین اصل در عنوان فیلم نیز دیده می‌شود، که یک قلب^۲ مستوی^۳ است که می‌تواند از دو طرف خوانده شود. جمله‌ای که برگشته به درون خود می‌پیچد. در این معنا نوعی قلب مستوی ذاتی در سینمای دوبور وجود دارد.

تکرار و توقف در کنار هم رسالت مسیحایی سینما را که توصیف کرده‌ام تحقق می‌بخشند. این رسالت ضرورتاً آفرینش را در پی دارد. اما این یک آفرینش نو پس از آفرینش نخستین نیست. نمی‌توان کار هنرمند را منحصرأً با ملاک آفرینش فهمید؛ برعکس در قلب هر عمل خلاقه همچنین یک عمل آفرینش‌زدایی وجود دارد. دولوز جایی در مورد سینما می‌گوید هر عمل آفرینش همچنین یک عمل مقاومت است. مقاومت کردن به چه معناست؟ پیش از هر چیز یعنی آفرینش‌زدایی از آنچه وجود دارد، از امر واقعی، یعنی قوی‌تر بودن از واقعیتی که در برابر وجود دارد. هر عمل آفرینش همچنین یک عمل تفکر است، و یک عمل تفکر یک عمل خلاقه است، زیرا بالاتر از همه توسط گنجایش‌اش برای آفرینش‌زدایی امر واقعی مشخص می‌شود.

اگر رسالت سینما چنین چیزی است، آن تصویری که به این روش، به واسطه تکرار و توقف، روی آن کار شده چیست؟ چیست آنچه در منزلت تصویر تغییر می‌یابد؟ ما می‌بایست درک سنتی‌مان از بیان را به کل مورد بازاندیشی قرار دهیم. مفهوم رایج بیان زیر سیطره‌ی مدل هگلی است، که در آن هر بیانی توسط یک میانجی [medium] - یک تصویر، یک کلمه، یا یک رنگ - محقق می‌شود، که دست آخر بایستی در بیان کاملاً متحقق شده ناپدید شود. عمل بیانگر هنگامی محقق شده که وسیله، یا رسانه [the medium]، دیگر به این عنوان درک نشود. میانجی باید در آنچه به ما برای دیدن می‌دهد ناپدید شود، در مطلق که خود را نشان می‌دهد و از میانجی بیرون می‌تابد. برعکس، تصویری که با تکرار و توقف کار شده یک وسیله، یک میانجی است که در آنچه آشکار می‌سازد محو نمی‌شود. این چیزی است که من یک «وسیله‌ی ناب» می‌خوانم، وسیله‌ای که خود را به صورت فی‌نفسه نشان می‌دهد. تصویر خود را در معرض دیدن قرار می‌دهد به جای آنکه در آنچه آشکار می‌سازد ناپدید شود. تاریخ‌نگاران سینما لحظه‌ای را که شخصیت اصلی فیلم مونیگای برگمان، هریت اندرسون، ناگهان مستقیم در لنز دوربین چشم می‌دوزد، به مثابه یک نوآوری مشوش‌کننده ذکر کرده‌اند. برگمان خودش در مورد این سکانس نوشته است: «در اینجا و برای نخستین بار در تاریخ سینما یک تماس مستقیم و بی‌شرم با بیننده برقرار می‌شود». از آن پس پورنوگرافی و تبلیغات این رویه را مبتذل ساخته‌اند. ما به نگاه خیره‌ی ستاره‌ی پورن که ثابت به دوربین دوخته شده درحالی‌که مشغول کاری است که باید انجام دهد، خو کرده‌ایم، روشی برای نشان دادن اینکه انگار علاقه‌اش بیشتر متوجه بیننده است تا متوجه همراه‌اش.

دوبور از همان فیلم‌های اولیه‌اش و هرچه جلوتر رفت با وضوح بیشتری، تصویر فی‌نفسه را به ما نشان داده، یا به عبارت دیگر بنا بر یکی از اصول‌اش در جامعه‌ی نمایش، تصویر به مثابه یک منطقه‌ی تصمیم‌ناپذیری میان امر صادق و امر کاذب. اما دو راه برای نشان دادن یک تصویر وجود دارد. تصویری که به صورت فی‌نفسه به نمایش گذاشته می‌شود دیگر تصویر چیزی نیست، خودش بی‌تصویر است. یگانه چیزی که نمی‌توان از آن تصویری ساخت، گویی، تصویر-بودن تصویر است. نشانه می‌تواند به هر چیزی دلالت کند، بجز به اینکه در روند دلالت کردن است. آنچه در یک گفت‌وگو نمی‌تواند گفته یا دلالت شود، آنچه به شکلی بخصوص ناگفتنی است، با این وجود می‌تواند در گفت‌وگو نشان داده شود. دو راه برای نمایش این «بی‌تصویربودگی» وجود دارد، دو راه برای آشکار ساختن این امر که دیگر چیزی برای دیدن وجود ندارد. یکی پورنوگرافی و تبلیغات است، که طوری عمل می‌کند که انگار همیشه چیزی بیشتر برای دیدن هست، همیشه تصاویر بیشتر در پس تصاویر؛ و دیگری یعنی به نمایش گذاشتن تصویر به صورت فی‌نفسه و بدین‌سان اجازه‌ی ظهور «بی‌تصویربودگی» را دادن، که همانطور که بنیامین می‌گوید پناهگاه همه‌ی تصاویر است. اینجاست، و در این تفاوت است که اخلاق و سیاست سینما وارد بازی می‌شود.

مترجم: مریم برقی

^۱ منظور جملاتی است که از چپ به راست و راست به چپ به یکسان خوانده می‌شوند.