

## آرمانشهر از طریق همانندی

منطق «مشابهت» گذار

هیراکیورا کی

ترجمه‌ی محمود سودایی

۱

در فیلم «موسیقی ما»، ژان لوک گذار در نقش خود، در حال ایراد نطقی ظاهر می‌شود. خطابه در مورد «متن‌ها و تصاویر» است. در پایان یکی از دانشجویان از گذار می‌پرسد: «آیا دوربین‌های جدید دیجیتال می‌توانند سینما را نجات دهند؟» گذار پاسخی به سوال نمی‌دهد. چهره‌اش در تیرگی فرو می‌رود. (تصویر ۱)



تصویر ۱

نوشته‌هایی بسیار، این سکوت را حالتی کنایه‌آمیز قلمداد کرده‌اند. گذار، به فن آوری دیجیتال باور ندارد و از همین‌رو به پرسخ پاسخ نمی‌دهد. جان‌اتان روزن‌بام اعتقاد دیگری دارد و این واکنش گذار را ناشی از حجب و حیای گذار می‌داند. او پاسخی به سوال نمی‌دهد، چرا که پاسخ صحیح را نمی‌داند.\*

اما اگر با دقت به «نما» بنگریم، می‌بینیم که این نظرات، مساله‌ی مهمی را از قلم انداخته‌اند. اجرای گذار یک سکوت محض نیست. با نگرستن و گوش سپردن دقیق، متوجه نفس سنگین گذار بر پرده می‌شویم. صدای نفس، چشمان ما را به سمت دهان او هدایت می‌کند. آنجاست که می‌بینیم گذار دهانش را نیمه‌باز می‌گذارد و دندان‌هایش را برای پانزده ثانیه از میان تاریکی نمایان می‌سازد؛ بی آنکه به لب‌هایش حرکتی بدهد.

اگرچه این ژست به سختی بر پرده قابل دیدن است، ولی می‌توان با جداکردن این نما از DVD و با تغییر کنتراست آن را به وضوح دید. (تصویر ۲)



تصویر ۲

دیدن چنین چهره‌ای از گذار بسیار نامعمول است. وی جز در مواقع سیگار کشیدن همیشه لب‌های نازک‌اش را بهم فشرده نگه می‌دارد. این اجرایی عامدانه است. اما اینکه نیت چیست، خود امری ست مبهم. معنای حقیقی چنین نمایشی چیست؟ آیا می‌توان آن را تنها یک کنایه قلمداد کرد؟

برای دانستن پاسخ باید چهره‌ی گذار را در زمینه‌ی سخنرانی‌اش در «موسیقی ما» مورد مطالعه قرار دهیم. جایی که «مشابهت» مفهوم کلیدی است.

در آن خطابه گذار با «مشابهت‌ها» به عنوان منطق اصلی تداعی تصاویر سر و کار دارد. برای نمونه، وی یکی از نقاشی‌های جوتو (سفر به مصر) را نمایش می‌دهد (تصویر ۳) و سپس عکسی از مردمان کوزوو (تصویر ۴) را که به آن نقاشی شبیه است نشان می‌دهد. پس از آن، گذار تصویری از بنی اسرائیل در حال خروج از آب به سمت خشکی و تصویری از فلسطینیان را در حال قدم نهادن در آب به نمایش می‌گذارد.

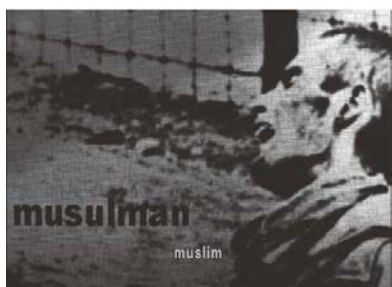


تصویر ۴

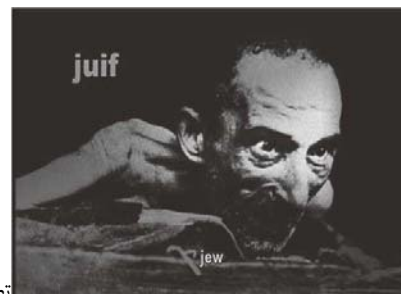


تصویر ۳

تصاویری که زمینه‌های اصلی متفاوتی دارند، ولی در نمود به یکدیگر شبیه‌اند. از طریق این همانندی، گدار تصاویری متفاوت را با هم پیوند می‌دهد و درمی‌آمیزد. در ادامه دو چهره از مردان را نشان می‌دهد. یکی تصویر مرد یهودی نحیفی است (تصویر ۵) و دیگری تصویر مرد یهودی دیگری است که البته «مسلمان» نامیده می‌شود. (تصویر ۶)



تصویر ۶



تصویر ۵

همانگونه که جورجو آگامبن در «بازمانده‌های آشویتس» می‌گوید در بازداشتگاه‌های نازی‌ها این محضران یهودی را «مسلمان» می‌نامیدند. احتمالاً از آن رو که آنها به گونه‌ای بر زمین خم می‌شدند که گویی دارند نماز می‌گذارند.

به نظر می‌رسد مرد حاضر در تصویر نیز یکی از بدن‌های در حال مرگ آن اردوگاه باشد. هر دو مرد دهان-هایشان را نیمه‌باز گذارده‌اند و دندان‌هایشان را آشکار می‌کنند. می‌توانیم به مشابهت در سیمای این دو توجه کنیم. گدار نیز چهره‌اش را به حالت آن دو مرد در می‌آورد. «مشابهت» کاملن مشخص است: هر سه‌ی این مردان دهانشان را نیمه‌باز می‌گذارند در حالیکه دندان‌هایشان را نشان می‌دهند. گدار چهره‌اش را به چهره-های مرد یهودی و مسلمان شبیه می‌کند و آنها را در هم می‌آمیزد. این روش نا‌آشنای استفاده از مشابهت‌ها نکته‌ی اصلی اندیشه‌ی گدار در مورد تصاویر است.

## ۲

گدار نخستین خطابه‌اش در مورد تصاویر را در فیلم Ici et ailleurs ارائه می‌کند. آنچه در این نطق دستگیر ما می‌شود این است که در نظر گدار «دیدن تصاویر»، «دیدن مشابهت تصاویر» است. پس از نوشته‌ای که می‌گوید «بیاموز که ببینی، نه اینکه بخوانی» گدار چهره‌های لنین، اعضای ائتلاف احزاب دست چپی و میانه رو، هیتلر و گولدا مهیر را یکی پس از دیگری نمایش می‌دهد. (تصاویر ۷، ۸، ۹، ۱۰)

ژیل دلوز در اثر معروف خود درباره سینما، این سکانس را اینگونه مورد بررسی قرار می‌دهد:

« تصاویری از آندست که در  *Ici et ailleurs*، گلداه مهیر و هیتلر را کنار هم قرار می‌دهد، غیر قابل تحمل خواهند بود. اما این می‌تواند گواهی باشد بر اینکه ما هنوز آماده "خوانش حقیقی تصاویر بصری" نیستیم. در روش گذار، این تحقیقی درباره‌ی تداعی نیست. این کنشی از تداعی نیست. بلکه عملکردی است از تفاوت. به عبارتی دیگر در رابطه با تداعی، فاصله، عمده‌ترین مورد است. این تفاوتِ ناکاستنی است که به مشابهت‌ها فرصت پررنگ شدن می‌دهد.»

او این متد را «متد مابین» یا متد «و» می‌نامد.



تصویر ۸



تصویر ۱۷



تصویر ۱۰



تصویر ۱۹

دلوز بر عملکرد «تفاوت گذاری» تاکید می‌کند و نه «تداعی». و «مشابهت‌ها» را به عنوان منطق اصلی مونتاژ گذار رد می‌کند. این نگره با اندیشه دلوز درباره‌ی برابری و تداعی دو چیز سازگار است. وی در «تفاوت و تکرار» طبقه‌بندی بیولوژیکی قرن نوزدهم را مورد بررسی قرار می‌دهد و می‌گوید تفاوت میان این چیزها، اصل نخستین است و شباهت در پس تفاوت می‌آید. به هر حال با تمرکز بر گذار باید بگوییم مساله‌ای بدیهی در نظریات دلوز وجود دارد. زیرا در سکانس مورد بحث ما «مشابهت» می‌بینیم و نه «تفاوت» و آنچه این سکانس را امری انتقادی می‌سازد، تشابه میان چیزهاست. همانندی میان تصاویر است. به عبارتی آنچه در این سکانس، برهم زنده‌ی آرامش است، حالتی است که افراد حاضر در تمامی تصاویر دستهای راستشان را با وضعیتی دقیقن مشابه بلند کرده اند. حتا دست مرد فلسطینی مرده نیز با حالتی مشابه به سمت بالا قرار دارد. (تصویر ۱۱)

گذار از طریق این همانندی، بدن‌های هیتلر، لنین و دیگران را با هم می‌آمیزد. در حقیقت معنای این همانندی و درهم آمیزی روشن نیست و گذار هیچ توضیحی ارائه نمی‌کند، اما ارتباط بصری میان آنها تردیدناپذیر است.

«بیاموز که بینی (شبهت را)، نه اینکه بخوانی (تفاوت‌ها را)». این منطق گذار از «و» است که همانندی‌ها را فراتر از تفاوت در ایدئولوژی‌ها می‌بیند و آنها را در سطح نمودشان باهم در می‌آمیزد.



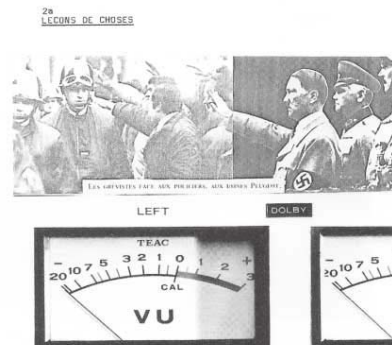
تصویر ۱۱

برای فهم آنچه گذار با مشابَهت‌ها اعمال می‌کند، شاید نیاز است که به مفهوم سینمایی دیگری از دلوز برسیم: «زمین». «زمین» در کتاب سینمای دلوز به عنوان تحتانی‌ترین لایه‌ی حافظه توصیف می‌شود. جایی که تمام یادآوری‌ها در یکی ادغام می‌شوند و «نیروی ساختگی» آزاد می‌شود. این نیرو تصویری به یاد سپرده را قادر می‌سازد که به تصویری دیگر بدل شود. و این جایی‌ست که وانموده‌ی تشدید یافته به انجام می‌رسد، جایی که هر وجودی، پیوسته به درون دیگری می‌لغزد.

اگرچه دلوز همانندی در این سکانس را نمی‌پذیرد؛ کاری که گذار در این سکانس از فیلم *Ici et ailleurs* انجام می‌دهد را می‌توان به گونه‌ای با مفهوم دلوزی «زمین» نزدیک دانست. جایی که *ici* (اینجا) و *ailleurs* (دیگرجا)، در بدن‌شان از یکدیگر تمیزناپذیر می‌شوند.

چرا؟ شاید از آنرو که در «زمین» راهی نیست که بتوان میان هیتلر و لنین و گلدامه‌یر و هیتلر تمایز قائل شد. دلوز این را غیرقابل تحمل می‌نامد و این البته از لحاظ ایدئولوژیکی غیرقابل تحمل است، زیرا که می‌تواند منجر به گونه‌ای فاشیسم هستی‌شناسانه شود. جایی که هر موجودی در یک و مطلقن همان چیز حل می‌شود.

در *Comment ça va?* (۱۹۷۵) بازهم گذار تصاویری از کسانی را نشان می‌دهد که دستانشان را بالا برده‌اند. در انتهای سکانس تصویری کولاژی از هیتلر به نمایش گذارده می‌شود. (تصویر ۱۲)



Dans un café, discussion de travail entre deux types qui se communiquent leurs sentiments et réflexions à partir de documents divers.  
L'un part plutôt d'un système d'application du monde qu'il démontre à l'aide d'images et de sons assemblés dans un ordre certain.  
L'autre part plutôt d'images et de sons qu'il assemble dans un certain ordre pour se faire une idée du monde.

تصویر ۱۲

در سمت راست، بدن هیتلر را می بینیم که دستش را بالا برده است، اما آن دست از مچ قطع شده است. در سمت چپ کارگران در حال اعتصاب شرکت پژو را می بینیم. اگر با دقت به حدها توجه کنیم، می بینیم که دست یکی از کارگران به شکلی طبیعی به دست هیتلر وصل می شود. این، حدّ کمال یک سلام نظامی-ست.

هیچ «فاصله‌ای» میان دو بدن نیست. اینجاست که بدن‌های «راست» و «چپ» در هم می آمیزد، همانگونه که صدای بلندگوهای راست و چپ نیز درهم می آمیزد.

این درهم آمیزی از طریق همانندی مشخص بدن‌ها اتفاق می افتد.

در سکانس دیگری از *Comment ça va?* گدار تصویر یک پرتغالی، در انقلاب ۱۹۷۴، (تصویر ۱۳) و تصویر یک معترض فرانسوی (تصویر ۱۴) را نشان می دهد. تصاویر این دو، به حالتی مات در هم آمیخته می شود و گدار، تصویر یکی را به تصویر دیگری می غلتاند. و در یک آن، آنها به یک تصویر روی هم افتاده تبدیل می شوند و در لحظه‌ای دیگر از هم جدا می شوند.



تصویر ۱۴



تصویر ۱۳

همراه با این تصویر نامتعیین صدایی مردانه می‌گوید: «آنها دو مساله‌اند با یک راه حل.» و دقیقن در همان لحظه ما صدایی را می‌شنویم که کلمه‌ی «راه حل» را ادا می‌کند و آن دو چهره را می‌بینیم که در هم آمیخته می‌شوند. (تصویر ۱۵)



تصویر ۱۵

این چهره‌ی «راه حل» (*solution*) است، به عبارتی چهره‌ی «فروپاشی» (*dissolution*) که دو تصویر را با هم در می‌آمیزد/ در یک مکان جای می‌دهد.

اما نمی‌توانیم مطمئن باشیم که این چه نوع مساله‌ای است که «حل می‌شود». هرچهره به خاستگاه و مساله‌ی خود برمی‌گردد در حالیکه تصویر در هم آمیخته هیچ ارجاعی به عالم واقع ندارد. ما نمی‌توانیم به معنی اصلی این چهره‌ی ناموجود دست یابیم. اما گذار این چهره‌ی حل «نا» شده را برای یک پایان مشخص استفاده می‌کند. پایانی که «رستگاری» است.

### ۳

پایان سینما و رستگاری آن بن‌مایه‌ی عظیم‌ترین اثر گذار *Histoire(s) du cinema* (۱۹۸۸-۹۸) است.

از نگاه این اثر سینما در حال مرگ است، زیرا هیچ کس از اردوگاه‌های نازی‌ها در حین عملکردشان فیلمی نگرفته. بخش آغازین این فیلم مدعی است که "سقوط سینما از طریق انتقال از صامت به ناطق بودن اتفاق نیفتاد، بلکه پی‌آمدی بود از غیاب تصاویر ساخته شده از اردوگاه‌های نازی‌ها در زمان جنگ جهانی دوم، در فیلمهای داستانی و بویژه در هالیوود." این گناه اصلی سینماست و منجر می‌شود به نابودی تدریجی سینما در دوران کنونی.

به هر حال در پایان بخش نخست *Histoire(s) du cinema*، گذار رستگاری امکان‌پذیر بدن مرده در اردوگاه‌ها را اجرا می‌کند، به عبارتی، رستگاری بدن مرده‌ی سینما با تکنیک مونتاز. و آنچه آن را ممکن می‌سازد باز هم مشابهت است.

گذار دو نما از فیلم‌های جورج استیونس را نشان می‌دهد. یکی از فیلم «جایی در آفتاب» *A Place in the Sun* (تصویر ۱۶) و دیگری نمایی از یک فیلم مستند درباره‌ی اردوگاهها که چهره‌ی ناگوار یک مرد مرده را نشان می‌دهد. (تصویر ۱۷) گذار می‌گوید: «اگر استیونس از اردوگاه فیلمی نمی‌گرفت، الیزابت تیلور نمی‌توانست جایی در آفتاب بیابد.» و سپس چهره‌ی تیلور را به چهره‌ی مرد مرده کات می‌کند.



تصویر ۱۷



تصویر ۱۶

جورج دیدی هابرم ان در *images in spite all* می‌گوید که تمامی آن چهره‌ها متفاوت‌اند و آن، این سکانس است که میان شادی و اندوه تمایز می‌گذارد. شالوده‌ی بحث ساده‌ی هابرم انعکاس دهنده‌ی نظرگاه دلوز است بدان معنی که گذار همواره از تفاوت‌ها استفاده می‌کند. آلن رایت نیز با ارجاع به مفهوم دلوزی متد «و»، از ایده‌ی تاکید بر تفاوت میان آن دو چهره حمایت می‌کند.

اما مساله چیزی دیگر است. چهره‌ی آن دو مشخص به همدیگر شبیه است. گذار نمای تیلور را دقیقن در همان لحظه‌ای که دهانش را باز می‌کند و چشمانش را به سمت بالا می‌برد، قطع می‌کند و به چهره‌ی مرد مرده‌ای که دهانش را باز گذارده و دقیقن به همان شکل به بالا می‌نگرد؛ وصل می‌کند.

این قمار گذار بر سر رستگاری است.

او یک بیست و چهارم ثانیه همانندی در چهره‌ی تیلور و مرد مرده را می‌گیرد و از طریق این همانندی و قطع سریع و ظریف، چهره‌ی آن دو به شکلی مجازی درهم آمیخته می‌شود. آنجاست که می‌توانیم بگوییم رستگاری صوری آن قربانی، در سطح فیلم (چنانکه شامل گذشته شود) رخ می‌دهد. گذار از طریق همانندی به بدن اردوگاه «زندگی» می‌دهد و در همان حین در صدد آزاد ساختن تاریخ سینما بر می‌آید.

همان رستگاری این بار به صورتی دوچندان در *for ever Mozart* رخ می‌دهد. *For ever Mozart* فیلمی است درباره‌ی فیلم ساختن. در این فیلم، کارگردان، ویکی، دخترش را در حین جنگ در سارایوو ترک می‌گوید. دختر توسط یک سرباز داوطلب بین‌المللی، در جنگل مورد تجاوز قرار می‌گیرد و به قتل می‌رسد. در زمانی نزدیک به این اتفاق، ویکی که در حال ساخت فیلم *Fatal bolero* است، جسد زن مرده‌ای را که به دخترش شبیه است، در ساختمانی متروک می‌یابد. ویکی جسد را با لباسی قرمز رنگ می‌پوشاند. لباسی که رنگ آن



به لباس دختر ویکی همانند است. سپس، آن زن زنده می‌شود و به عنوان نقش اصلی فیلم، ایفای نقش می‌کند. ویکی ۶۰۸ برداشت از نمای آن زن می‌گیرد و زن، دیالوگش را فریاد می‌زند. در انتهای فیلم چهره‌ی مرد مرده در اردوگاه‌ها را که در فیلم... *histories* (تصویر ۱۸) دیده‌ایم، به تصویر بازیگر در حال فریاد زدن کات می‌شود. (تصویر ۱۹) زنی که دهانش را باز گذارده در حالیکه بدنش در وضعیت چرخشی ۹۰ درجه‌ای است.

گذار = ویکی، زنده شدن دوگانه‌ی دختر مرده در سارایوو و مرد مرده در آشویتس را اجرا می‌کنند.



تصویر ۱۹



تصویر ۱۸

۴

در همین زمینه است که گذار در «موسیقی ما» از چهره‌ی خود به عنوان واسطه رستگاری استفاده می‌کند. اگر چهره‌ی هرسه مرد، یهودی نحیف (تصویر ۱۵)، مسلمان (تصویر ۶) و خود گذار (تصویر ۷) را در روشی گذارمآبانه با هم میکس کنیم، مشاهده می‌کنیم که چهره‌ی آن‌ها دقیقن در قابی به یک اندازه گرفته شده است، چنان‌که چشم‌ها و دهان‌هایشان بر هم منطبق می‌شوند و چهره‌ای حل «نا» شدنی می‌سازند. (تصویر ۲۰)



تصویر ۲۰

البته چنین چهره‌ای در واقعیت وجود ندارد، اما در عالم مجازی این چهره‌ها در هم حل می‌شوند و چهره‌ای یگانه می‌سازند. این چهره‌ی رستگاری‌ست که راهی نو به سمت آرمانشهر می‌گشاید. ناکجا آبادی که بدن‌های مختلف، اعتقادات گوناگون و ایدئولوژی‌های متنوع، در وجودی منفرد استحاله می‌یابند.

آیا دوربین‌های جدید دیجیتالی می‌توانند سینما را نجات دهند؟

هنوز جوابی نداریم. اگرچه چهره‌ی میکس‌شده‌ی گدار، یهودی، مسلمان، که به صورت دیجیتال به دست آمده، ممکن است پاسخی باشد به مقوله‌ی تاریخ سینما و تاریخ بشریت برای گشودن تاریخ‌های آرمانشهری در جایی دیگر.

---

\*HIRAKURA, Kei, "Utopia through Likeness: Godard's Logic of Similarity," *Utopia: Here and There* (UTCP Booklet ۴), ۲۰۰۸, pp.۱۳-۲۳.

۱. Jonathan Rosenbaum, "The Winter of His Discontent," *Chicago Reader Movie Review*, <http://www.chicagoreader.com/movies/archives/۲۰۰۵/۰۱۰۵/۰۵۰۱۲۸.html>.

۲. Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, trans. Daniel Heller-Roazen (New York: Zone Books, ۱۹۹۹), ۴۱-۴۵.

۳. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (London: Athlone Press, ۱۹۸۹), ۱۷۹-۸۰.

۴. *Ibid.*, ۱۸۰.

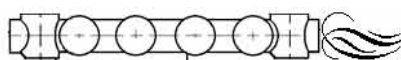
۵. Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: Presses Universitaires de France, ۱۹۶۸), ۱۵۴-۵۸; ۳۱۸-۲۲.

۶. Deleuze, *Cinema 2*, ۱۰۵-۲۵.

۷. Richard Brody, *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard* (New York: Metropolitan Books, ۲۰۰۸), ۵۱۳.

۸. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (Paris: Éditions de Minuit, ۲۰۰۳), ۱۸۱-۸۲.

۹. Alan Wright, "Elizabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage," in *The Cinema Alone: Essays on the Works of Jean-Luc Godard 1985-2000*, ed. Michael Temple and James S. Williams (Amsterdam, the Netherlands: Amsterdam University Press, ۲۰۰۰), ۵۳-۵۴.



www.mindmotor.net