ژیل دلوز
ترجمه مانی حقیقی

تأثر- تصویر: صورت و نمای نزدیک

ژیل دلوز بزرگترین فیلسوف زنده‌ی فرانسه است، و در میان مهمترین اندیشمندان سده‌ی بیستم جای دارد. او که اکنون به شدت بیمار است و واپسین ماه‌های زندگیش را می‌گذراند؛ تأثیری ژرف بر تفکر فلسفی مدرن نهاده است. آثارش، متأثر از هانری برگسون بازنگری «عقل‌باوری فلسفی» است؛ و خاصه درباره‌ی اسپینوزا، لایبنیتس و کانت بسیار نوشته، و در ضدیت با نظام فلسفی هگل. مهمترین کار او **سرمایه‌داری و اسکیزوفرنی** است که با همکاری فلیکس گتاری در دو جلد نوشته: **ضدادیپ و هزار سطح صاف.**

دلوز درباره‌ی هنر نیز آثار مهمی دارد، درباره‌ی آثار پروست و کافکا، نقاشی‌های فرانسیس بیکن و به گونه‌ای خاص هنر سینما. دو مجلد کتاب او در نظریه‌ی فیلم با عناوین **تصویر ـ حرکت** و **تصویر ـ زمان** در سال‌های ۱۹۸۳ و ۱۹۸۵ منتشر شدند، به سرعت به زبان‌های بسیاری ترجمه شدند، و به عنوان مهمترین آثار نظری سینمایی دهه‌ی هشتاد مورد ستایش قرار گرفتند. دلوز را ـ با مسامحه و تا حدودی به نادرستی ـ در رده‌ی اندیشمندان «پساساختارگرا» جای می‌دهند، از این‌رو کتاب‌هایش را «دستاورد مهم نظریه پسامدرنیسم در سینما» خوانده‌اند.

آنچه در دو شماره‌ی پیدرپی «کلک سینما» می‌خوانید ترجمه‌ی فصل ششم از مجلد نخست یعنی **تصویر ـ حرکت** است. گامی و تلاشی برای یافتن «مرزهای بیان فارسیِ دلوز». ماخذ این فصل ترجمه‌ی انگلیسی بوده، اما با متن فرانسوی هم مقایسه شده است:

Gilles Deleuze, ***Cinema 1, L'image – mouvement,*** Paris, Minuit, 1983, pp. 125–144.

بابک احمدی

تأثر ــ تصویر[1] نمای نزدیک است و نمای نزدیک صورت است ... آیزنشتاین عقیده داشت که نمای نزدیک صرفاً گونه‌ای تصویر در میان تصاویر دیگر نیست، بلکه یک بازخوانی تأثیری را از تمام فیلم ارائه می‌کند. این در مورد تأثر ــ تصویر صادق است. تأثر ــ تصویر نه‌تنها گونه‌ای تصویر بلکه جزئی از تمام تصاویر است. ولی نکته به این ختم نمی‌شود. بر اساس چه مفهومی نمای نزدیک معادل تمامی تأثر ــ تصویر است؟ و از آنجایی که نمای نزدیک به ظاهر تنها سعی در بزرگ‌نمایی صورت، و خیلی چیزهای دیگر دارد، چگونه می‌توان گفت که معادل صورت است؟ و چگونه می‌توانیم دو قطبی را که می‌توانند ما را در تفکیک تأثر ــ تصویر از صورت بزرگ‌نمایی‌شده راهنمایی کنند، برگزینیم؟

بیایید با مثالی که یک صورت نیست آغاز کنیم: ساعتی که چندین‌بار در نمای نزدیک به ما ارائه می‌شود. چنین تصویری بی‌شک دارای دو قطب است. از یک‌سو این ساعت عقربه‌هایی دارد که با ریز ــ حرکاتی (micro-movements)، که دستکم ممکنِ حقیقی (virtual) هستند، حرکت می‌کنند، حتی اگر آن‌را تنها یکبار یا چندین‌بار در فاصله‌های طولانی ببینیم: عقربه‌ها لزوماً جزئی از یک رشتهٔ درون‌گسترانه[2] را تشکیل می‌دهند که یک فراز آمدن بسوی ... یا یک تمایل بسوی لحظه‌ای بحرانی را رقم می‌زنند و طغیانی را تدارک می‌بینند. از سوی دیگر این ساعت دارای یک صورت [یا صفحه] به عنوان سطحی نامتحرک و دریافت‌کننده است، یک سطح دریافت‌کنندهٔ نوشته، یک هیجان آرام: ساعت یک یگانگی بازنمایانگر[3] و بازنموده‌شده است.

مفهوم برگسونیِ تأثیر تکیه بر همین دو خصوصیت داشت: یک تمایل حرکتی بر عصبی حسّاس. به عبارتی دیگر، رشته‌ای از ریز ــ حرکات بر صفحه‌ای از عصب که از حرکت بازمانده است. هنگامی که جزئی از یک هیأت[4] مجبور شده است که بیشتر تحرکش را برای پشتیبانی از عضوهای دریافت‌کننده فدا کند، خصوصیت اصلی این عضوها از آن به بعد تمایلاتی به حرکت یا ریز ــ حرکت خواهد بود که می‌توانند در یک عضو منفرد، یا در میان یک عضو و عضوی دیگر وارد یک رشتهٔ درون‌گسترانه شوند. هیأت متحرک حرکت بیرون‌گسترانهٔ (extensive) خود را از دست داده است و حرکت تبدیل به یک حرکت بیانی (expressive) شده است. این آمیزهٔ یگانگیِ بازنمایانگر و نامتحرک از یکسو و حرکاتِ درون‌گستر و بیانگر از سوی دیگر هستند که تأثیر را بنیان می‌گذارند. ولی آیا این خود همانند یک صورت نیست؟ صورت، صفحهٔ اعصابِ حاملِ عضوی است که بیشترِ تحرک فراگیرندهٔ خود را فدا کرده و انواع حرکات ریز محلی‌ای که بقیهٔ هیأت انسانی معمولاً پنهان نگاه می‌دارد را به‌گونه‌ای آزاد جمع‌آوری یا بیان می‌کند. هرگاه ما این دو قطب، یعنی، صفحهٔ بازنمایانگر و ریز ــ حرکات درون ــ گسترانه را در چیزی کشف کنیم، می‌توانیم بگوییم که با آن چیز به عنوان یک صورت (visage) عمل شده، آن چیز متصوّر شده (envisaged) یا صورت گرفته (visagéifieé) و به نوبهٔ خود به ما خیره می‌شود (devisage)،

به ما نگاه می‌کند... حتی اگر شبیه یک صورت نباشد. و این در مورد نمای نزدیک ساعت صادق است. تا جایی که بحث مربوط به خود صورت می‌شود، نخواهیم گفت که نمای نزدیک به صورت می‌پردازد یا آن‌را در برابر گونه‌ای کنش، متأثر می‌کند: نمای نزدیکی از صورت وجود ندارد، صورت به خودی‌خود نمای نزدیک است، نمای نزدیک به خودی‌خود صورت است و هر دو تأثیر یا تأثر ـ تصویر هستند[۵].

در نقاشی، تکنیک‌های چهره‌پردازی ما را به این دو قطب صورت عادت داده‌اند. گاهی نقاشی صورت را به عنوان یک خط خارجی [نمایه][۶] درمی‌یابد، خط احاطه‌کننده‌ای که بینی، دهان، حاشیهٔ پلکها و حتی ریش و کلاه را رسم می‌کند: این سطح صورت گرفتن است (visagéification). امّا گاهی دیگر، نقاشی بر اساس اجزاءِ پراکنده‌ای که یکجا جمع‌آوری شده‌اند عمل می‌کند. خطوط پاره‌پاره و شکسته که اینجا لرزش لبان را نشان می‌دهند و آنجا درخشش یک نگاه را، و محتوایی دارند که با قدرتی کمتر یا بیشتر علیه خط خارجی شورش می‌کنند: اینها ویژگی‌های صورت گرفتگی‌اند (visagéité[۷]). و این یک اتفاق نیست که در برداشت‌های مهمی که فلسفه و نقاشی از شورها (passions) ارائه می‌کنند، انفعال از جانب این دو دیدگاه ظاهر شده: آنچه که دکارت و لبرو تحسین (admiration) می‌نامند، کمترین حرکت را برای بیشترین وحدت رقم می‌زند و بر صورت بازنمایی و بازنموده می‌شود (reflecting, reflected) و یا آنچه هوس (desire) نامیده می‌شود، از وسوسه‌ها و اغواگری‌های خُردی که تشکیل‌دهندهٔ رشتهٔ درون‌گسترانه‌ای که صورت بیانگرشان است، تفکیک‌ناپذیر است. این مهم نیست که بعضی‌ها، دقیقاً به این خاطر که تحسین مدار صفر درجهٔ حرکت است، آن‌را خاستگاه شورمندی می‌دانند و یا اینکه بعضی دیگر از آنجاکه بی‌تحرکی به خودی‌خود خنثی‌سازی متقابل ریز حرکاتِ همانند را از پیش می‌انگارد، هوس یا بی‌قراری را مقدم می‌شمارند. مسئله نه مسئله یک خاستگاه اختصاصی، بلکه مسئله دو قطب است، گاهی یکی بر دیگری برتری می‌یابد و تقریباً ناب به نظر می‌آید و گاهی دیگر هر دو در این یا آن مسیر آمیخته می‌شوند.

بسته به شرایط، می‌توان دو گونه سؤال را از یک صورت پرسید: یا به چه فکر می‌کنی؟ و یا چه چیز ناراحتت می‌کند، مسئله چیست؟ احساساتت چگونه و حسّت چیست؟ گاهی صورت به چیزی فکر می‌کند، بر شیئی ثابت می‌شود و این همان حس تحسین یا حیرتی است که کلمهٔ انگلیسی wonder[۸] حفظ کرده است. تا جایی که صورت به چیزی فکر می‌کند، ارزشش بیشتر از هر چیز در خط احاطه‌کننده‌اش، در یگانگی بازنمایانگرش که باقی اجزا را به مقام خود ترفیع می‌دهد، خلاصه می‌شود. گاهی، برعکس، صورت چیزی را تجربه یا حس می‌کند و ارزشش در رشتهٔ درون‌گسترانه‌ای است که اجزائش یکی بعد از دیگری، تا حد طغیان، از آن عبور می‌کنند. به گونه‌ای که هر جزءِ گونه‌ای استقلال گذرا را تجربه می‌کند. ما در اینجا می‌توانیم دو گونه نمای نزدیک را تشخیص دهیم، یکی نشانهٔ شاخص گریفیث و دیگری از آن آیزنشتاین بود. گریفیث نماهای نزدیک مشهوری دارد که در آنها همه چیز برای خطِ خارجیِ

ناب و نرم یک صورت زنانه تنظیم شده (مثل **محاکمهٔ آیریس**[9]) در **انوچ آردن** زن جوانی دربارهٔ شوهرش فکر می‌کند. ولی در **خط‌مشی** آیزنشتاین، صورت خوش‌ترکیب کشیش محو می‌شود و جای به نگاه حقه‌بازانه‌ای می‌دهد که به پشت سری کوتاه و نرمهٔ گوش فربه‌ای ربط می‌یابد: انگار که ویژگی‌های صورت گرفتگی از حدود خط خارجی می‌گریزند و به نفرت [ناشی از آگاهی به فرودستی] (ressentiment)[10] کشیش گواهی می‌دهند.

نباید فکر کرد که قطب اول برای احساسات ظریف و دومی برای هوسهای تیره‌کنار گذاشته شده‌اند. به عنوان نمونه، می‌توان به یاد آورد که از دید دکارت تنفر (contempt) نوعی تحسین محسوب می‌شود[11]. از یکسو اَعمالِ بازنمایانگر کینه‌ورزی و ترسها و ملالهایی بازنموده را حتی، و بیشتر از هر جا، در زنهای جوان گریفیث و استروهایم داریم و از سوی دیگر رشته‌های درون‌گسترانهٔ عشق و دلرحمی را. علاوه بر این، هر یک از این جنبه‌ها وضعیتهای کاملاً متفاوتی از صورت را گرد هم می‌آورند. جنبه Wonder می‌تواند صورتِ بی‌احساسی که یک فکر رخنه‌ناپذیر یا تبهکارانه را دنبال می‌کند را متأثر کند. ولی به تساوی می‌تواند صورت بچگانه یا کنجکاوی را غصب کند و آن‌را چنان از حرکات کوچک به جنبش درآورد که حالت کودکانه و کنجکاویشان محو و خنثی شوند. (و به این‌ترتیب در **شهبانوی سرخ** اثر اشترنبرگ وقتی که مأمورین روسی، بار دیگر، دختری را بازداشت می‌کنند او به اطراف نگاه می‌کند و غافلگیر می‌شود.) جنبهٔ دیگر نیز، بسته به رشته‌هایی که زیر نظر داریم، از گوناگونی‌های کمتری برخوردار نیست.

پس ضابطهٔ تمایز در چیست؟ در واقع درمی‌یابیم که هر بار ویژگی‌های صورت خود را از حدود خط خارجی رها می‌کنند، بر اساس رویهٔ خود عمل می‌کنند، یک رشتهٔ مستقل را که بسوی یک محدوده متمایل می‌شود و از آستانه‌ای می‌گذرد تشکیل می‌دهند، ما خود را روبروی یک صورت درون‌گسترده می‌یابیم: رشته‌های فرازآینده خشم یا، همانگونه که آیزنشتاین می‌گوید «خط فزایندهٔ عصبانیت». (رزمناو پوتمکین). به این خاطر است که بهترین تجسم جنبهٔ رشته‌ای در چندین صورت که به گونهٔ همزمان، و با پی‌درپی، ظاهر می‌شوند خلاصه می‌شود، در حالی که تنها یک صورت، اگر اعضا یا ویژگی‌هایش را در رشته‌های مختلف جریان دهد، کافی خواهد بود. اینجا رشتهٔ درون‌گسترانه نقش خود را آشکار می‌کند: عبور از یک کیفیت به کیفیتی دیگر و پدیدار ساختن یک کیفیت نو. تولید یک کیفیت نو، یک جهش کیفی، این چیزی است که آیزنشتاین برای نمای نزدیک ادعا می‌کند: از کشیش ــ مرد خدا به کشیش ــ استثمارگر رعایا. از خشم ملوانان به انفجار انقلابی، از سنگ به فریاد، همچون حالات بدنهای سه شیر مرمری («سنگها غریده‌اند»).

از سوی دیگر، تا وقتی که چهره‌ها زیر تسلط فکری که متمرکز یا وحشتناک، ولی تغییرناپذیر و بدون شدن (becoming)، و به گونه‌ای ابدی است، گرد هم می‌آیند، آنگاه ما در مقابل صورتی بازنمایانگر و متفکر قرار گرفته‌ایم. در **شکوفه‌های پژمرده** گریفیث، صورتِ دختر شهید کماکان وحشت‌زده باقی می‌ماند و به نظر می‌آید که حتی پس از مرگ فکر می‌کند و

خواستار دلیل است، در حالی که معشوق چینی، منگی تریاک و اندیشمندی بودا را بر صورت خود حفظ می‌کند. باید قبول کرد که این نمونه از صورت متفکر به نظر نامعیّن‌تر از نمونهٔ دیگر می‌آید، چرا که رابطهٔ بین صورت و آنچه که صورت به آن فکر می‌کند غالباً تصادفی است. ما تنها به این دلیل می‌دانیم که دختر جوان گریفیث به شوهرش فکر می‌کند که تصویر شوهر را بلافاصله بعد از آن می‌بینیم: لازم بود که صبر کنیم و رابطه به نظرمان صرفاً تداعی‌شده می‌آید. پس شاید درست‌تر باشد که ترتیب را وارونه کنیم و با یک نمای نزدیک از شیئی که ما را از فکر درون‌ماندگار (imminent) صورت باخبر می‌کند، آغاز کنیم. در **لولوی** پابست نمای نزدیک کارد، ما را برای اندیشهٔ وحشتناک جک قاتل (Jack the ripper) آماده می‌کند (یا در **قاتل در شمارهٔ ۲۱ زندگی می‌کند** کلوزو، دسته‌هایی از سه شیئی که به گرد یکدیگر می‌چرخند به ما می‌فهمانند که قهرمان زن دربارهٔ رقم ۳ به عنوان کلیدی برای معما فکر می‌کند). با اینحال، ما هنوز به ژرف‌ترین جنبهٔ صورت ــ تفکر نرسیده‌ایم. تأمل ذهنی بی‌شک رویه‌ای است که از راه آن به چیزی فکر می‌کنیم. ولی این رویه به گونهٔ سینماتوگرافیک با تفکر اساسی‌تری همراه است که بیانگر کیفیتی ناب است، کیفیتی که چندین چیز مختلف در آن شریکند (شیئی که حملش می‌کند، هیئتی که می‌پذیردش، ایده‌ای که بازمی‌نمایدش، صورتی که این ایده را دارا است...) صورتهای متفکر زنان جوان در فیلمهای گریفیث بیانگر سفیدی‌اند، ولی این سفیدی، همچنین، سفیدی یک دانهٔ برف در بند یک مژه و سفیدی روحانی معصومیتی درونی، سفیدی محوشدهٔ انحطاطی اخلاقی، سفیدی متخاصم و مهاجم یخ شناوری که قهرمان زن (در **یتیمان طوفان**) روی آنها سرگردان خواهد گشت هم هست. در **زنان عاشق** کن راسل قادر بود کیفیتی را که در یک صورتِ سخت‌شده، یک سردمزاجی درونی، یک کوه یخ ماتم‌زده، شریک است به بازی بگیرد. خلاصه اینکه صورت متفکر تنها به اندیشیدن بسنده نمی‌کند. همانگونه که صورت درون‌گستر بیانگر قدرتی ناب است ــ یا به عبارتی دیگر، بوسیلهٔ رشته‌ای که ما را از یک کیفیت به کیفیت دیگری می‌برد تعریف شده ــ صورت متفکر بیانگوی یک کیفیت ناب است، یعنی چیزی که انواع شیءهای گوناگون در آن شریکند. به این‌ترتیب می‌توانیم فهرستی را از دو قطب رسم کنیم:

عصب حسی	تمایل حرکتی
سطح نامتحرک دریافت‌کننده	ریز ــ حرکات بیانگری
خط خارجی صورتگر	ویژگی‌های صورت‌گرفتگی
یگانگی متفکر	رشته‌های درون‌گستر
wonder (شگفتی)	هوس
(تحسین، غافلگیری)	(عشق ــ نفرت)
کیفیت	قدرت
بیان کیفیتی که چند چیز مختلف در آن شریکند	بیان قدرتی که از یک کیفیت به کیفیتی دیگر عبور می‌کند.

۲. گریفیث و آیزنشتاین

لولو اثر پابست نشان می‌دهد که تا چه حد می‌توان در یک پی‌رفت نسبتاً کوتاه از قطبی به قطب دیگر رفت: اول دو صورت، صورتهای جک و لولو، آرام و خندان، رویایی، wondering هستند. سپس، صورت جک از روی شانهٔ لولو کارد را می‌بیند و وارد رشتهٔ فراز آیندهٔ وحشت می‌شود («*ترس تبدیل به طغیان می‌شود... مردمکهای چشم‌ها پیش گشاد و گشادتر می‌شوند... نفس مرد از وحشت می‌گیرد ...*») دست آخر صورت جک آرام می‌گیرد، جک سرنوشتش را قبول می‌کند و حالا صورتش مرگ را به عنوان یک کیفیت بازمی‌نمایاند، کیفیتی که نقاب آدم‌کشی‌اش، در دسترس بودن قربانی و بانگ مقاومت‌ناپذیر سلاح (تیغهٔ کارد می‌درخشد...[۱۲]) در آن شریکند.

البته، اینکه در کار هر کارگردان یکی از قطب‌ها بر دیگری فائق می‌آید حرف صحیحی است، ولی این همیشه از آنچه اول فکرش را می‌کردیم پیچیده‌تر است. آیزنشتاین در متن مشهوری می‌نویسد: «این کتری بود که آغاز کرد ...» (او می‌گوید که اینجا عبارتی از دیکنز و همچنین نمای نزدیکی از گریفیث را که در آن کتری به ما نگاه می‌کند بیاد خواهیم آورد[۱۳]) در این متن او تفاوت میان خودش و گریفیث را از دیدگاه نمای نزدیک یا تأثر ــ تصویر تحلیل می‌کند. او می‌گوید که نمای نزدیک گریفیث صرفاً ذهنی است، یعنی به شرایط بینائی کسی که می‌بیند مربوط می‌شود و مجزا باقی می‌ماند، و تنها نقشی تداعی‌گر یا پیش‌بینی‌کننده دارد. در حالی که نماهای نزدیک خود آیزنشتاین، از آنجایی که کیفیتی نو تولید می‌کنند و جهش کیفی دارند، محو، عینی و دیالکتیکی‌اند. ما بلافاصله متوجه دوگانگی صورت متفکر و صورت درون‌گستر می‌شویم، و این راست است که گریفیث به یکی و آیزنشتاین به دیگری اولویت بخشیدند. با اینحال تحلیل آیزنشتاین شتاب‌زده یا مغرض است، چرا که در کارهای خودش هم خطوط خارجی صورتهای غرق در تفکر یافته می‌شوند: دلشورهٔ تزارینا آناستازیا از مرگ، یا الکساندر نوسکی، قهرمان فکور تمام‌عیار. و مهمتر از هر چیز، رشته‌های درون‌گستر در کارهای گریفیث هم وجود دارند. گاهی بر صورتی مفرد، با تعجب یا حیرت، عصبانیت یا ترسی فراگیرانه آغاز می‌شوند، فراز می‌گیرند و به ویژگی‌های دیگری نائل می‌شوند، (**قلبهای جهان و شکوفه‌های پژمرده**) و گاهی بر صورتهای متعدد، وقتی که نماهای نزدیک جنگجویان تمامی نبرد را نقطه‌گذاری می‌کنند (**تولد یک ملت**).

راست است که در کارهای گریفیث این صورتهای مختلف بلافاصله یکدیگر را دنبال نمی‌کنند و در عوض، نماهای نزدیک این صورتها بر اساس ساختار دوگانه‌ای که مورد تأیید اوست (عمومی ــ خصوصی، گروهی ــ شخصی) به تناوب جای به نماهای دور می‌دهند[۱۴]. ابتکار آیزنشتاین ابداع صورت درون‌گستر و یا حتی تشکیل رشته درون‌گستر با صورتهای متعدد و نماهای نزدیک متعدد نبود: ابتکار او، بر خلاف، تولید رشته‌های درون‌گستر متراکم و پیوسته‌ای بود که از تمام ساختارهای دوگانه فرامی‌روند و از دوگانگی گروه ــ شخص تجاوز

می‌کنند. در عوض، این رشته‌ها به واقعیت جدیدی نائل می‌شوند که می‌توان آن‌را یگانگی تقسیم‌پذیر (dividual) نامید، واقعیتی که مستقیماً تفکر عظیم گروهی را با احساسات خاص هر یک از اشخاص پیوند می‌دهد و به عبارتی بیانگر یگانگی قدرت و کیفیت می‌شود.

به نظر می‌رسد که یک کارگردان همیشه یکی از دو قطب ــ صورت متفکر و صورت درون‌گستر ــ را از دیگری برتر می‌داند، ولی به همچنین راه بازگشت به قطب دیگر را هم برای خود می‌گشاید. ما می‌خواهیم که تحت این عنوان جفت دیگری را هم زیر نظر بگیریم: اکسپرسیونیسم و تجرید غنایی (lyrical abstraction). البته اکسپرسیونیسم می‌تواند به اندازهٔ سبک غنایی تجریدی باشد. ولی رویهٔ این دو همیشه معادل یکدیگر نخواهد بود. اکسپرسیونیسم بازی‌ای است میان نور و کدری یا تیرگی. آمیزهٔ این دو همانند قدرتی است که مردم را وادار می‌کند در حفرهٔ سیاه بیفتند یا بسوی نور به فراز آیند. این آمیزه گاهی در شکلی از رگه‌ها یا خط‌های متناوب، و گاهی در شکل متراکم، فرازآینده و فرورونده تمام درجه‌هایی از سایه که به عنوان رنگ دارای ارزش‌اند، رشته‌ای را تشکیل می‌دهند. صورت اکسپرسیونیستی، رشته‌های درون‌گستر را در هر دو شکل، که خطوط خارجی‌اش را مخدوش و ویژگی‌هایش را از آن سلب می‌کنند، متمرکز می‌کند. به این ترتیب صورت به عنوان قطب اصلی اکسپرسیونیسم در زندگی غیرارگانیک اشیاء شرکت می‌کند. صورتی شیارخورده یا خط‌بندی‌شده، گرفتار در توری کمابیش ظریف، که جلوهٔ یک کرکره، یک آتش، شاخ و برگ، یا آفتاب از ورای درختان بر آن نقش بسته است. صورتی از ورای بخار و مه یا دود که در روبندی کمابیش ضخیم پیچیده شده. سیمای چروک‌خورده و تیرهٔ آتیلا در نیبلونگ‌ها اثر لانگ. ولی در نقطهٔ نهایی تراکم یا در آخرین محدودهٔ رشته، می‌توان گفت که صورت، تسلیم تجزیه‌ناپذیریِ نور یا کیفیتِ سفیدی شده است، انگار که تسلیم بازتاب اجتناب‌ناپذیر کریمهیلد شده باشد. صورت، خطِ خارجیِ راسخش را بازمی‌یابد و بسوی قطب دیگر ــ یعنی زندگی ذهنی یا زندگی روحانی و غیرروان‌شناسانه پیش می‌رود. انعکاسهای سرخ‌گونه‌ای که همراه همهٔ رشته درجه‌های سایه بودند، به‌هم بازمی‌پیوندند و هاله‌ای را در اطراف صورتی که تابان، جرقه‌زا، درخشان و نَفس وجود نور شده است، تشکیل می‌دهند. درخشندگی از ورای سایه پدیدار می‌شود و ما از درون گستردگی بسوی تفکر [بازتاب] عبور می‌کنیم. ممکن است که این کُنش کماکان مربوط به شیطان باشد: در شکل بی‌نهایت غم‌انگیز اهریمنی که در حلقه‌ای از آتش، یعنی جایی که زندگی غیرارگانیک اشیا می‌سوزد، به افسردگی می‌اندیشد (اهریمن در **گولم** اثر وگنر یا **فاوست** اثر مورناو). ولی وقتی که ذهن در خودش بازنموده می‌شود ــ مثلاً به شکل باکره‌ای که به دلیل ایثار، اکتوپلاسم[15] یا فتوگرام[16] خود را تا ابد در راه زندگی نورانی درونی هلاک می‌کند ــ آنگاه می‌توان گفت که چنین کنشی ربّانی است (دوباره در مورناو، اِلن در **نوسفراتو** یا حتی ایندره در **طلوع**).

در کار اشترنبرگ تجرید غنائی به گونه‌ای کاملاً متفاوت انجام می‌گیرد. اشترنبرگ کمتر از اکسپرسیونیستها پیرو گوته نبود، ولی جنبهٔ متفاوتی از گوته را بازمی‌نمایاند. این جنبهٔ دیگر

فرضیهٔ رنگها است. نور دیگر نه به تاریکی، بلکه به شفافیت، نیم شفافیت و سفیدی مربوط می‌شود. نام کتابی که به فرانسه *خاطرات یک بازیگر سایه‌ها* ترجمه شده، در اصل *تفریح در رختشویی چینی* است. همه چیز مابین نور و سفیدی اتفاق می‌افتد. اینکه اشترنبرگ قادر بوده که فرمول درخشان گوته را متحقق کند، نشانگر نبوغ اوست: «بین شفافیت و ماتیِ رنگ سفید تعداد بی‌شماری درجات کدورت وجود دارند... می‌توان سفیدی را، جرقه‌ای از شفافیت ناب که اتفاقاً کدر است، نامید.[۱۷]» به همین خاطر است که رنگ سفید برای اشترنبرگ، قبل از هر چیز محیط فضای شفافیت را معیّن می‌کند و یک نمای نزدیک از صورتی که بازتابندهٔ نور است را به این فضا وارد می‌کند. به این ترتیب اشترنبرگ کار را با صورت بازتابنده یا کیفی آغاز می‌کند. در *شهبانوی سرخ*، ما قبل از هر چیز صورت سفید شگفت‌زدهٔ (wonder) دختر جوانی را می‌بینیم که خطوط خارجی‌اش را وارد فضایی می‌کند که حدودش با یک دیوار سفید و درِ سفیدی که او بعد آن‌را می‌بندد، معیّن شده‌اند. ولی بعد، بهنگام تولد پسرش، صورت زن جوان میان سفیدی پرده و سفیدی بالش و ملحفه‌هایی که روی آنها استراحت می‌کند جای می‌گیرد، تا اینکه شاهد آن تصویر حیرت‌انگیزی می‌شویم که می‌توانست از ویدئو گرفته شده باشد. یعنی وقتی که صورت دیگر تنها پوسته‌ای هندسی از پرده شده است. حدود فضای سفید به نوبهٔ خود معین می‌شود و این فضا بوسیلهٔ روبنده یا توری که آن‌را می‌پوشاند، دوچندان می‌شود و به آن حجم یا چیزی را می‌بخشد که در اقیانوس‌شناسی (و هم‌چنین در نقاشی) ژرفای سطحی (shallow depth) خوانده می‌شود. اشترنبرگ دانشِ عملیِ گسترده‌ای در مورد انواع کتان‌ها، توری‌ها، وال‌ها و بافت‌ها دارد: از میان همین‌ها است که او همه آمیزه‌های سفید بر سفیدی که صورت در زمینه‌شان بازتابندهٔ نور می‌شود را بدست می‌آورد. این تقلیل تجریدی فضا، این فشردگی مکان بوسیلهٔ مصنوعیتی که حوزهٔ کنش را مشخص می‌کند و ما را با حذف تمامی یک دنیا به صورت ناب یک زن رهنمون می‌کند، بوسیلهٔ کلود اولیه در مورد حماسهٔ آناتاهان تحلیل شده است[۱۸]. صورت بین سفیدی روبنده و سفیدی زمینه، خود را همانند یک ماهی بالا می‌گیرد و بدون از دست دادن کوچک‌ترین اندازه‌ای از قدرت بازتابندگی‌اش، قادر می‌شود که خطوط خارجی‌اش را در یک فوکوس نرم یا یک نمای تار، از دست بدهد. همانطور که در کارهای بورزاژ (Borzage) که پیرو دیگری از این‌گونه تجرید غنایی است دیده می‌شود، می‌توان به حال و هوای یک آکواریوم دست یافت. به این‌ترتیب تورها و پرده‌های کتانی اشترنبرگ کاملاً با روبنده‌ها و تورهای اکسپرسیونیست‌ها تفاوت دارند ــ تفاوتی که در مورد فوکوس‌های نرم او و سایه‌روشن‌های آنها هم صادق است.

دیگر نه کشاکش نور با تیرگی، بلکه ماجراجویی نور با شفافیت: این ضدیّت اشترنبرگ با اکسپرسیونیزم است. نباید نتیجه گرفت که اشترنبرگ خود را به کیفیت ناب و جنبهٔ بازتابانه [یا فکورانهٔ] آن کیفیت محدود می‌کند، یا اینکه او از قدرت و درون‌گستردگی بی‌خبر است. اولیر به گونهٔ تحسین‌انگیزی نشان می‌دهد که هر چه فضای سفید بسته‌تر و کوچکتر باشد به مراتب

متزلزل‌تر و در مقابل امکاناتِ حقیقی (virtualities) خارج آسیب‌پذیرتر خواهد بود. همانطور که در **اشارات شانگهای** گفته می‌شود: «هر چیز در هر وقت امکان‌پذیر است،» همه چیز ممکن است... کاردی تور را می‌برد، میلهٔ آهنی گداخته‌ای روبنده را سوراخ می‌کند، خنجری پاراوان کاغذی را می‌درد. دنیای بسته، بسته به نوع اشعه‌ها و آدمها و اشیائی که در آن رخنه می‌کنند، از میان رشته درون‌گستر می‌گذرد. تأثیر از این دو عنصر ساخته شده است: تعیین قاطعانهٔ حدود فضای سفید و در مقابل این، بارور ساختن درون‌گسترانهٔ آنچه که بنا است در این فضا اتفاق بیفتد.

بی‌شک نمی‌توان گفت که اشترنبرگ از سایه‌ها و از رشتهٔ درجه‌هایشان تا تاریکی بی‌خبر است. او به سادگی از قطب دیگر، یعنی از تفکر [یا بازتاب] ناب آغاز می‌کند. در تجربهٔ ابتدایی‌ای چون **بارانداز‌های نیویورک** هم، دودها کدری‌های سفیدرنگی هستند که سایه‌هاشان عواقبی بیش نیستند. به این ترتیب پیداست که اشترنبرگ از همان آغاز از آنچه که می‌خواسته خبر داشته است. بعدها، حتی در **ماکائو**، جائی که روبندها، تورها و همچنین چینی‌ها زیر سایه رفته‌اند، فضا کماکان بوسیلهٔ لباسهای سفید شخصیتهای داستان تعیین و تقسیم می‌شود. نکته این است که برای اشترنبرگ تاریکی به خودی‌خود وجود ندارد: تاریکی صرفاً نقطهٔ متوقف شدن نور را علامت می‌زند. و سایه نه یک آمیزه، بلکه صرفاً یک نتیجه و یک عاقبت است. عاقبتی که از مفروضاتش تفکیک‌پذیر نیست. این مفروضات چه هستند؟ فضای شفاف، نیمه‌شفاف یا سفیدی که بالاتر تعیینش کردیم. چنین فضایی قدرت بازتابیدن نور را حفظ می‌کند ولی همچنین قدرت دیگری را هم بدست می‌آورد، قدرت شکستن نور از راه منحرف کردن اشعه‌هایی که از این فضا عبور می‌کنند. به این ترتیب، صورتی که در این فضا به‌جا می‌ماند قسمتی از نور را بازمی‌تاباند و قسمت دیگری از آن‌را منحرف می‌کند. با بازتابنده بودن، صورت درون‌گستر می‌شود. این اتفاق بی‌نظیری در تاریخ نمای نزدیک است. نمای نزدیک سنتی می‌تواند تا وقتی که صورت بسوی مسیری بجز مسیر دوربین نگاه می‌کند ضامن یک بازتاب جزئی باشد و به این ترتیب تماشاگر را وادار کند تا از سطح صفحهٔ سینما به جای خود بازگردانده شود. همچنین، ما با «نگاه به دوربین» های خیلی ظریفی که یک بازتاب کامل را تشکیل می‌دهند و به نمای نزدیک فاصله‌ای که شایسته‌اش است می‌بخشند، آشنایی داریم، نمونهٔ چنین نگاهی را می‌توان در **تابستانی با مونیکا** ی برگمان یافت. اما به نظر می‌رسد که اشترنبرگ بخاطر شفافیت یا سفیدی گستره‌ای که او قادر به ساختنش بود در دوچندان کردن بازتاب جزئی یک انحراف نور تک بود. پروست از روبندهای سفیدی سخن گفته که «روی‌هم قرار گرفتنشان اشعهٔ اسیر مرکزی‌ای را که از فراسوی آن‌ها می‌گذرد، تنها با پرباری هر چه تمامتر منحرف می‌کند.» همزمان با لحظه‌ای که اشعه‌های نورانی، انحرافی را در فضا آشکار می‌کنند، صورت، یعنی همان تأثر ــ تصویر، جابجا می‌شود، از ژرفنای سطحی به فراز می‌آید، حاشیه‌هایش تیره می‌شوند و بسته به اینکه آیا پیکر بسوی حاشیه‌های تیره یا حاشیه‌ها بسوی پیکر روشن می‌لغزند، وارد رشتهٔ درون‌گستر می‌شود. نماهای نزدیک **قطار سریع‌السیر شانگهای** رشتهٔ فوق‌العاده‌ای از نوسانات را در حاشیه‌ها شکل می‌دهند.

این، از دیدگاه یک ماقبل تاریخ رنگ، نقطهٔ مقابل اکسپرسیونیسم است. بجای نوری که با انباشتن رنگ قرمز و استخراج روشنایی، از ورای درجه‌های متعدد سایه نمایان شود، نوری داریم که درجه‌های متعددی از سایه‌های آبی خلق می‌کند و درخشندگی را به سایه می‌برد (در **اشارات شانگهای** سایه‌ها گستره‌های چشمهای روی صورت را متأثر می‌کنند[۱۹]) همانطور که در **فرشتهٔ آبی** می‌بینیم، اشترنبرگ قادر به بدست آوردن جلوه‌هایی معادل جلوه‌های اکسپرسیونیسم هست. ولی این یک وانمودن است، با روشی بسیار متفاوت، به این دلیل که شکستن نور بسیار نزدیکتر به شکلی از امپرسیونیسم است، یعنی جایی که سایه تنها نتیجه‌ای بیش نیست. این تنها یک اکسپرسیونیسم هزلی نیست، بلکه بیشتر شکلی از رقابت است ــ به عبارت دیگر تولید جلوه‌های یکسان بوسیله اصول متضاد.

ادامه دارد

پانویس‌ها:

۱. affect/affection، به ترتیب تأثر و تأثیر. اینجا منظور یک عاطفه یا حس انسانی نیست. تأثر (یا انفعال) در فلسفهٔ دلوز (و قبل از او اسپینوزا) مفهومی ماقبل شخصی است که توانایی یک بدن یا جسم را برای تأثیر گذاشتن و تأثیر پذیرفتن از بدن یا جسمی دیگر محک می‌زند. اینجا گسترده‌ترین معنای واژه‌های «بدن» و «جسم» را در نظر داریم که اجسام «فکری» و «ذهنی» را نیز شامل می‌شوند. نگاه کنید به:
Deleuze and Guattari, **A Thousand Plateaus**, Minnesota University Press, 1987, xvi, 260–61 (مترجم)

۲. intensive series، رشتهٔ درون‌گسترانه. به جای «شدت» یا «فشردگی»، اینجا مفهوم «درون‌گستردگی» را به عنوان معادل واژهٔ intensive از ادیب سلطانی وام‌گرفته‌ایم، تا تضاد آن با واژهٔ extensive (برون‌گسترانه) و همچنین با فلسفه پدیدارشناسی هوسرل آشکار شود. حرکات برون‌گسترده در مکان صورت می‌گیرند و جسمی را از جایی به جایی می‌برند. intensity، بر خلاف، دلالت بر گونه‌ای توانایی برای حرکت کردن دارد، حرکتی خارج از مختصه‌های مکانی که پس از به اوج یا به مقصد رسیدن، کماکان با حرکت مشابه دیگری آمیخته می‌شود و رشته‌ای را تشکیل می‌دهد که جسم متأثر از این حرکت را دگرگون می‌کند. نگاه کنید به:
Deleuze, **Logic of Sense** (مترجم)

۳. reflecting and reflected، بازنمایانگر و بازنموده. واژهٔ reflection نه‌تنها به معنای «بازتابیدن» و «منعکس کردن» بلکه بجای «اندیشیدن» و «تأمل کردن» هم در انگلیسی و فرانسه به کار می‌رود. دلوز در مقاله‌ای تحت عنوان «کلاساوسکی و زبان ــ بدنها» آمادگی اُبژه برای تأثیرپذیری از اندیشه را Flection می‌نامد. بازتاب این تأثیر پذیرفتن و بازیچه شدن در ذهن طبعاً reflection یا همان بازتاب / اندیشه نام

می‌گیرد. در طول این قطعه خواننده همواره باید هر دو معنای این واژه و ارتباط بنیادینشان در کار دلوز را در خاطر داشته باشد. (مترجم)

۴. در امتداد اندیشه اسپینوزا و لایبنیتس، دلوز اصرار دارد که تفکر و دریافت حسی، وجودی مادی (substantial) دارند. بدین‌ترتیب واژه‌های «بدن» و «هیأت» نه‌تنها اجسام زمانی ــ مکانی، بلکه توانایی‌های ذهنی را نیز دربر می‌گیرند. (مترجم)

۵. برای بحث مفصلی دربارهٔ صورت و صورت گرفتن، نگاه کنید به:
Deleuze and Guattari , **A Thousand Plateaus**, 167–191, «Year Zero: Faciality» (مترجم)

۶. Outline، خط خارجی. خطی است که تنها حدود خارجی مدل نقاشی را رسم می‌کند. اما معنای مرسوم دیگر این واژه، یعنی «طرح کلی» یا «چکیدهٔ مطلب» را نیز باید در خاطر داشت. (مترجم)

۷. دربارهٔ این دو روش صورتگری نگاه کنید به:
Wolfin, Principes fondemantaux de l'histoire de l'art, Gallimard, 43–44.

۸. wonder. شگفت‌زدگی، مبهوت بودن، کنجکاو بودن، سؤال کردن. (مترجم)

۹. The Iris Proceadure.

۱۰. ressentiment، نفرت. یا اکراه ناشی از آگاهی به (یا احساس) فرودستی. در **تبارشناسی اخلاق**، نیچه بیزاریِ نرده از اشرافیت و اصالت ارباب را به عنوان اساس اخلاق توده‌ها و ظهور مذهب آشکار می‌کند. نگاه کنید به:
Nietzsche, **The Geneology of Morals**, New York, Vintage (مترجم)

۱۱. «به تحسین، منزلت یا تحقیر افزوده می‌شود، یعنی آنچه عظمت یا حقارت ابژه‌ای که تحسین می‌کنیم در آن است.» دربارهٔ مفهوم تحسین نزد دکارت و لبروی نقاش نگاه کنید به تحلیل درخشان هانری سوشون در Etudes philosophique, جلد نخست، ۱۹۸۰

۱۲. Pabst, **Pandora's Box**, Film Script, 133–135

۱۳. Eisenstein, **Film Form**, 195

۱۴. Jacques Fieschi, «Griffith le précurseur», **Cinematographe**, No. 24, fevrier 1977, 10.
(این نشریه دو شماره را به نمای درشت اختصاص داده، شماره‌های ۲۴ و ۲۵، و در آنها تحلیلی از آثار آیزنشتاین، گریفیث، اشترنبرگ و برگمان آمده است.)

۱۵. ectoplasm، اکتوپلاسم یا حالت چهارم ماده. در مکاتب فراروانشناختی (Parapsychology) به ترشحات نورانی و بخارمانندی گفته می‌شود که از بدن رابط‌ها ساطع می‌شود و کاربردهای درمانی دارد. (مترجم)

۱۶. photogramme، فتوگرام. ذغالی که در لامپ آپارات سینما استفاده می‌شود. (مترجم)

۱۷. Goethe, **Théorie des couleurs**, ed. Triades, 495

۱۸. Claude Ollier, **Souvenirs écran**, Cahiers du Cinema–Gallimard, 274–295

۱۹. Strenberg, **Souvenir d'un monteur d'ombre**, ch. XII
اینجا اشترنبرگ نظریه‌اش را دربارهٔ نور توضیح داده است. کایه دوسینما (شمارهٔ ۶۳، اکتبر ۱۹۵۶) متن کاملتر نوشتهٔ اشترنبرگ را منتشر کرده است، با عنوانی یادآور گوته «نور بیشتر!».