

وقت کشی: نمایش احساسات / بازسازی از نمایش احساسات

میکی بال

استاد آکادمی سلطنتی هنرها و علوم، دانشگاه آمستردام، هلند

M.G.Bal@uva.nl

چکیده:

موضوع مطالعه در نمایشگاه ساموئل بکت، خود را می‌نمایاند. در این نمایشگاه، اثر بکت به نام "فیلم" نمایش داده می‌شود. "ویدئو" و "محاكمه" در کنار "فیلم"، زنجیره روایی این مقاله را شکل می‌دهند. ویژگی مشترک این ژانرها، ابهام در کیستی ابژه و چیستی ذهنیت است: موارد تاثیر گذار بر خودآگاهی به عاملیت سیاسی و احساس مسئولیت سیاسی. بکت در فیلم خود به دیدگاه تصاویر سه گانه دلوز نزدیک می‌شود؛ دلوز معتقد است که سه نوع تصویر مختلف به نام‌های تصویر درکی، تصویر احساسی (عاطفی) و تصویر عمل، در سینما وجود دارد که تماشاگر و کاراکتر با هم در تمام این تصاویر حضور دارند. تصویر احساسی، ابزار مفیدی برای توجیه فیلم "ویدئو" ساخته استان داگلاس است. این فیلم نوعی بازسازی فیلم "محاكمه" اورسن ولز است که براساس اثری از فرانسویس کافکا، ساخته شده است. عناصر بسیاری "ویدئو" را به "فیلم" مربوط می‌کند، اثر داگلاس سلسله ارتباطاتی با اثر بکت برقرار می‌کند و در نتیجه، قرار گرفتن این عناصر مشابه میان این دو فیلم، نوعی "تاریخ غیر متعارف" از دو فیلم، در دو زمان متفاوت را ارائه می‌کند. از سوی دیگر، ولز که با رسانه بصری کار می‌کند، قهرمان کافکا را بازسازی می‌کند و آن را تجسم می‌بخشد. در حالی که بکت از شخصیتش، شخصیت زدایی می‌کند، حمایت داگلاس از فیلم ولز، نشانگر علاقه او به کشف رابطه میان تجسم و شخصیت است.

در عین حال، این هنرمندان، شکی سیاسی از هنر را ایجاد می‌کنند. این فیلم‌ها نمونه‌هایی از هنر سیاسی‌اند که نشان می‌دهد، چگونه یک هنر سیاسی می‌تواند به تله‌هایی که انتقاد از ایدئولوژی را می‌کشند، وابسته نباشد. هنر تاثیرگذار سیاسی، عاملیت را به بیننده وام می‌دهد.

فیلم‌های مورد مطالعه در این مقاله، تقریباً صامت و بی‌واژه‌اند. البته گفتگوهای زیادی در فیلم رد و بدل می‌شوند. درواقع، با نمایش بصری واژه‌ها، نقش زبان تغییر می‌کند. زبان بصری فیلم به مثابه چیزی بیش از ابزاری صرف برای تک خطی بودن و انسجام روایت، کانون توجه و اعتبار قرار می‌گیرد. این مقاله می‌کوشد تا عاملیت، درک ایدئولوژیک و تعهد در فیلمساز و تماشاگر رسانه فیلم را بازپردازی کند.

کلید واژه‌ها: عاملیت، ذهنیت، پیشامتنیت، بازپردازی، سیاست فرهنگی، هنر سیاسی، نهانی ماندن، به نمایش درآمدن، شخصیت مفهومی.

مقدمه و طرح مسئله:

در قلب نمایشگاه ساموئل بکت واقع در مرکز ژرژ پمپیدو پاریس در سال ۲۰۰۷، نمایش فیلم بکت، به نام "فیلم" در قسمت مرکزی نمایشگاه دایر است. نمایش این فیلم از آنجایی که تنها فیلم بکت است و در این نمایشگاه که به نیت بزرگداشت وی بر پا شده، مناسب به نظر می‌رسد. اما با وجود ماهیتی که فیلم دارد با شرایط نمایشگاه چندان جور در نمی‌آید و حالتی متناقض را پدید می‌آورد. فیلم بکت توسط یک صفحه نمایش بسیار بزرگ در قسمت مرکزی نمایشگاه به نمایش در آمده است. صندلیهایی نیز برای نشستن علاقه‌مندان تعبیه شده اما جایگاه نمایش فیلم به گونه‌ایست که تنها تعداد معدودی از بازدیدکنندگان به تماشای فیلم می‌ایستند و با نگاهی گذرا به آن توجه می‌کنند. بنابراین فیلم بیشتر تحت تاثیر صدای محیط و شرایط اطراف است.

در کنار نمایش فیلم بکت نمایشگرهای کوچکی در گوشه و کنار نمایشگاه آثار سینمای کمدی کلاسیک را نمایش می‌دهند. آثاری چون "چراغهای شهر" چارلی چاپلین (۱۹۳۲)، "به غرب برو" اثر باستر کیتون (۱۹۲۵)، و در این میان چیزی که شبیه یک کمدی با کمک بازی میمون‌ها است، یعنی "آزمونهای هوش بر روی میمونهای شبه انسان" (۱۹۱۷-۱۹۱۴)؛ اثر آخر به مخاطب این گونه القا میکند که در کنه کمدی چندان چیزی برای خندیدن وجود ندارد بلکه بی‌دست و پایی میمون‌هاست که ما را به خنده وا می‌دارد که این خود توهینی بزرگ به اساتید کمدی است. بر خلاف چاپلین و باستر کیتون، بی‌دست و پایی میمون‌ها ممکن است تا حدی خنده‌دار به نظر برسد اما در مجموع، عدم کنترل آنها بر رفتارشان و جایگاه نمایش آنها در این نمایشگاه به کلی بی‌منطق به نظر می‌رسد. اما زمانی که این فیلم، کنار شاهکارهای کمدی کلاسیک به نمایش در می‌آید این سوال کلیدی و اصلی را درباره ژانر در ذهن ایجاد میکند که ابژه کیست؛ سوم شخصی که می‌خندند؟ در این صورت ابژه شامل چه کسانی میشود و یا نمیشود. فیلم به غیر از صحنه‌ای که در آن کاراکتر سعی در بیرون راندن سگ و گربه خویش از خانه دارد اما آنها به هر ترتیبی که هست مجدداً در مقابل در خانه او قرار می‌گیرند فیلم خنده‌داری به شمار نمی‌آید. شاید این فیلم به نوعی یاد آور آثار اولیه کیتون باشد و به نحوی مخاطب را در حال و هوای فیلم‌های کمدی قرار دهد اما در کل نمی‌توان آن را اثری کمیک قلمداد کرد.

فیلم بکت بیشتر از آنکه خنده‌دار باشد فیلمی تراژیک به شمار می‌آید. فیلم تا به انتها به دنبال کشف تعریفی از ذهنیت است که از سنت ضد-دکارتی اسقف پرکلی ریشه گرفته است. بینش کلی در این رویکرد که اتفاقاً با انتقاد فرهنگی و سنت تفکری لاکان و باختین نیز نزدیکیهایی دارد بر پایه: "بودن یعنی درک شدن" استوار بود. این رویکرد بر شناختن قدرت سیاسی و اجتماعی و تسلط این قدرت بر انزوای فردی بسیار تاکید میکند. تاکید اثر سینمایی بکت، یعنی "فیلم"، بر دیدگاه فوق تا حد زیادی به احساس انفعال و اجبار می‌انجامد و نتیجه این امر شاید انکار عاملیت سیاسی و در نهایت عدم احساس مسئولیت سیاسی باشد. میمونهای به نمایش گذاشته شده در این نمایشگاه بیشتر از باستر کیتون و چاپلین در این دیدگاه جای می‌گیرند؛ یعنی شخصیهایی تام، فرو مایه همراه با معصومیت.

مرد مسنی را می‌بینیم که به دلیلی نامعلوم از اینکه دیده بشود می‌هراسد. هر چند ترس او کمی بعد از نظر بیننده منطقی به نظر می‌رسد چراکه در ابتدا زوج جوانی در خیابان و سپس زن جوانی در آپارتمان این مرد مسن، زمانی که صورت این مرد را می‌بینند شروع به جیغ زدن میکنند و زن جوان حتی غش می‌کند. این اتفاق مرد را بیش از پیش به حالت ترس (پارانویا) نزدیک می‌کند بنابراین در آپارتمان خود شروع به بیرون انداختن سگ و گربه اش می‌کند و نه تنها، پنجره‌ها بلکه قفس پرنده، تنگ ماهی، آینه را نیز می‌پوشاند و در واقع او از هر چه که حالت چشم و روزنه دارد گریزان است. او حتی تحمل تصویر حکاکی شده الهه باستانی پشت صندلیش و یا حتی لوازم تحریر اتاق خود را ندارد. به خاطر نوع کلاهی که کاراکتر بر سر دارد متوجه می‌شویم او همان باستر کیتون، کمدین افسانه‌ای است. از نظر بازیگری کیتون یکی از بهترین نمایش‌های خود را به اجرا گذاشته است، نمایشی که شاید از نظر کمدی به چند حرکت تند و تیز و مضحک بسنده کرده باشد اما از لحاظ فن بازیگری شاید این فیلم یکی از بهترین کارهای کیتون در دوران پیریش باشد، البته مدتها بعد از اینکه فیلم‌های ناطق، سکوتی غم‌انگیز را بر کیتون و استعداد بی‌نظیرش تحمیل کرد. در عین حال با توجه به ماهیت فلسفی‌ای که "فیلم" دارد، بازیگری کیتون در این فیلم نوعی کارکرد "نظری" پیدا می‌کند. بازی در نقش O (ابژه) در "فیلم"، تنها نقش به واقع تراژیک

کیتون به شمار می رود. و چون کیتون با این مهارت مفهوم تراژدی را سهل الوصول می کند بازیگری او تراژدی را تبدیل به نظریه ای منحصر به فرد می نماید. این نوع تراژدی، تراژدی ضد قهرمان نیست بلکه تراژدی است بدون قهرمان. همانطور که آنتونی المن یاد آور شده است، ساموئل بکت بینش و فرمول برکلی را تا آخرین حد ممکن شفاف سازی می کند. این فرمول سعی دارد به لحاظ زبان شناختی در اشکال غیر شخصی خود را معرفی کند، و نگاه عذاب آورش را از ذهنیتی معلق نشان دهد. اتفاقاً همین رویکرد را رویکرد متفاوت دکارت نیز القا میکند. این رویکردها، با استفاده از اول شخصی تکراری، فیلسوف، دوم شخص لازم را سرکوب می کنند چرا که برای تایید اول شخص و نقشهای معاوضه ای که همراه با این کاراکتر وجود دارد به چنین سرکوبی کاملاً نیاز است. از این رو، هر دو فرمول تقارنی عمیق را فاش می کنند: از تنهایی مطلق در اقتداری پوشالی گرفته تا انفعالی حقارت آمیز که در تبلوری عینی حبس شده است. بنابراین اثر بکت در واقع گذری از مدرنیسم به پست مدرنیسم را در حوزه ی هنر، نمایش می دهد.

نتیجه ی فلسفی اثر بکت کشف احساسات چالش بر انگیزی است که نوعی خودآگاهی را به مخاطب القا میکند. این حس همواره به این خط فکری (که) بودن عبارت است از درک شدن، اشاره دارد. فیلم بیشتر از آنکه روایت گر داستانی باشد داستانی را بازگو کن مرگ سوژه غربی را به صحنه می کشد. با استفاده از بازیگری که خود مدتی است به علت ورود تکنولوژی صدا، دچار مرگی تدریجی شده است. این فیلم تاحدی بر تئوری خود مختاری اثر هنری و مرز میان واقعیت و خیال که سینما نیز مانند تاتر بر پایه تعیین این گونه تفاوتها استوار است، شبهاتی وارد میکند. این نوع رویکردها، فیلم را به نوعی مناظره فلسفی تبدیل میکند. فیلم با این مباحث در قالب یک اثر هنری قرار میگیرد. اوهلمن معتقد است که فیلم بکت در کل دیدگاه برکلی را رد نمیکند اما نظریه او را تا آخرین حد امکان به چالش می کشد و سوالاتی از قبیل تا کجا میتوان سوژه را پیش برد و در نهایت به کجا ختم می شود را مطرح میکند. اثر بکت با چشمی نابینا که به مخاطب خیره شده، به پایان میابد. (۶)

از آنجایی که رسانه بکت در این جا فیلم است میتوان او را در تلاش کشف تعلیق ذهنیت در تصاویر زیاد و پی در پی مشاهده کرد. این تعلیق برای فهم فیلم به عنوان یک رسانه که این چنین فلسفه ذهنیت را عرضه می کند، اهمیت بسیار دارد. این نگاه به نوعی فهم فیلم به عنوان رسانه را آسانتر میکند و به نوعی فلسفه عینیت را نشان میدهد. حتی از عنوان ساده اما اندیشمندانه ای که بکت برای فیلم خود برگزیده است؛ دلوز نزدیک است؛ دلوز معتقد است که سه نوع تصویر مختلف به نامهای تصویر ادراکی، تصویر عاطفی- احساسی و تصویر عمل در سینما وجود دارد که تماشاگر و کاراکتر با هم در تمام این تصاویر حضور دارند (۷).

پاولا مارتی در کتاب ارزشمندی درباره فلسفه سینمای دلوز، به کارکرد مهم تصاویر عاطفی به مثابه نزدیکترین تصویر به مادیت و ذهنیت تصویر اشاره دارد. او می نویسد: میان درکی که هنوز برای اطمینان از صحت آن زود است و عملی که هنوز واقع نشده، حس و عاطفه است که منطق صحنه را توجیه میکند (۲۰۰۳: ۴۸). او ادامه میدهد: چنین صحنه ای است که عمل ترجمه را با حفظ کیفیت آن به عمل و کنش بیان و ابراز تبدیل میکند. به همین دلیل است که تصویر احساسی-عاطفی نسبت به دو تصویر دیگر مطرح شده توسط دلوز به زمان حال، نزدیکتر است در عین حالی که از چالشی خاص برای ارتباط و رویارویی نیز برخوردار است. این نوع تصویر معمولاً در کلوز آپ ها خود را نمایان می سازد. همان طور که توضیح خواهم داد این نگاه عجیب دلوزی از کار بکت را برای توجیه فیلم "ویدیو"، ساخته استان داگلاس، استفاده خواهم کرد (۸).

در اثر بکت، "فیلم"، کلوز آپ روی شخصیت اصلی فیلم تنها در آغاز و پایان فیلم به کار گرفته میشود. در مجموع، کلوز آپ در این اثر، بیشتر روی پلک و عنبیه متمرکز می شود تا کل صورت کاراکتر. کلوز آپ های دیگر، تصاویر محوی از چشمان سگ و گربه، ماهی و عکس، و ترکهای بر روی دیوار هم رنگ اتاق یعنی سفید هستند. در ابتدا، شخصیتی که توسط باستر کیتون مسن و تقریباً غیر کمیک اجرا میشود. زمانی که او از هر چیزی که شکل چشم دارد گریزان است و هر آنچه را که در آپارتمانش شکل چشم دارد را می پو شاند و تمام عکسهای خانوادگی خود را چاره میکند، از وضعیت درک شدگی مستقیماً به درون "تصویر- عمل" کشانده میشود. تمام چشمانی که کاراکتر را می پایند و او در صدد فرار از آنها بر می آید، به ما محدودیتهای مرز نشان دادن "تصویر - درک" را نشان میدهد. پایان فیلم با به تصویر کشاندن کلوز آپی وسیع از "تصویر -

احساس"، احساس را تبدیل به وحشتی ملموس مینماید، وحشتی که تنها با تصویر-احساس قابل انتقال است. این نوع تعلیق چیزی است که فیلم را تراژیک میکند، تراژدی متفاوتی که بر خلاف معمول در آن قهرمانی حضور ندارد (۹). صورت معمولاً مهمترین بخش بدن است که در کلوز آپ ها نمایان می شود اما در این فیلم به طور عمد از آن استفاده نمی شود. تنها در پایان فیلم می توانیم صورت مرد را در هنگامی که خواب است ببینیم. او از اینکه دیده شده است از خواب می پرد و با وحشت صورت خود را می پوشاند، در پلان بعدی شاهد کلوز آپ بسیار نزدیکی از پوست دور چشم کاراکتر هستیم. درکی که از برداشتهای معمولی تا کلوز آپهای بسیار دقیق و تا حدی هم آزار دهنده بوجود می آید، بیشتر به نوعی عدم پذیرش و ناراحتی از جانب مخاطب می انجامد تا اجرایی قدرت مند و تاثیر گذار. گرچه ایجاد چنین نمایشی چندان هم ساده نخواهد بود و باید توسط عناصر زیبا شناختی میسر شود (۱۰).

"فیلم" هر چند به طور ضعیف، اما طرح داستانی مشخصی دارد. کاراکتر همین که احساس کرد از دید چشمان مختلف (چه واقعی، چه استعاره ای) در امان است می رود و در صندلی ننوایی راحتی مینشیند و خود را طوری تکان می دهد که گویا در زمان عقب و جلو می شود، سپس آلبومی از عکسهای خانوادگی را باز می کند، تصویر زنی زیبا، کودکی دوست داشتنی و جوانی جذاب که مربوط به زمان جوانی کاراکتر است. او با دو دلی به این عکس ها خیره میشود و گویی، هم از آنها می ترسد و هم آنها را دوست دارد. او عکس بچه را نوازش می کند سپس آن را پاره میکند. در حالی که خود را همانند یک کودک تکان میدهد، به خواب می رود. تنها در این صحنه هست که ما میتوانیم صورت او را ببینیم. در این لحظه "فیلم"، قانون خود را، که فیلم برداری تنها از پشت سر کاراکتر یا با لنز ۴۵ درجه است، می شکند. اما این قانون شکنی سحر انگیز سینما، ما را به این باور می رساند که در نگاه خیره ما بر روی کیتون است که او را از خواب می پراند. بالاخره او دستانش را از روی صورت خود بر می دارد اما کلوز آپ بسیار نزدیک، تنها صورتی چروکیده، و مردمکی سفید و خالی را نشان می دهد. چیزی جز ترسی که او در مواجهه با افراد مختلف در صورتش نمایان است مشاهده نمی شود. چه در آخر و چه در ابتدای فیلم. گرچه "فیلم" به صورت چرخه ای و آن طور که در نمایشگاه نشان داده می شود تهیه نشده است اما در اینجا با وجود تیتراژ اول و آخر، این گونه نشان داده می شود (۱۱).

با این نوع روایت، تصاویر و مفهومی که فیلم دارد، به نمایش گذاشتن آن در ملا عام و در نتیجه دسترسی ساده به آن، به نظر بیرحمی بزرگی در قبال این اثر منحصر به فرد می آید. اگر خیرگی مختصر ما توانایی بیدار کردن کاراکتر را دارد، این همه هیاهو و سر و صدای موجود در نمایشگاه، چه بر سر کیتون ترسیده خواهد آورد؟ بنابراین کاملاً بر خلاف طبیعت روایی "فیلم" است که آن را به راحتی و محصور شده میان کمدی و نورهای روشن، به نمایش گذاشت. گرچه نتیجه عکس هم میتوان از این نمایش گرفت، فیلم، خود نیز این بی رحمی را در حق کاراکترش روا می دارد و تا او آنقدر احساس راحتی می کند که به خواب برود از او کلوز آپ می گیرد و او را می ترساند. بنابراین به درست یا به غلط هم حق داشتن و هم نداشتن و نوع نمایش صحنه ها، توجه را به اینکه درونمایه فلسفی "فیلم" چیست میکشاند (۱۲).

پشت دیواری که فیلم در آن به نمایش در می آید راهروی تیره و محقری است که به اتاق پروژکشن تاریکی منتهی می شود. در واقع اینجا جایی است که "فیلم" بایست در آن به نمایش در می آید؛ در تاریکی همراه با نامریی بودن مخاطب، بطوریکه قادر نباشد کاراکتر زیست ناپذیر قلب شکسته را بیش از این آزار دهد؛ یعنی نهانی بودن بجای نمایشی شدن. این سالن دارای ساختار یک سالن سینمای معمول است؛ سالنی سیاه که در آن مخاطبان دیده نمی شوند. در این سالن به جای فیلم بکت فیلمی از دوران معاصر به نام "ویدیو" ساخته استان داگلاس نمایش داده می شود. در این مقاله نگاه وسیعتری نسبت به آنچه در مورد کار بکت اعمال شده بر این اثر خواهیم پرداخت. ابتدا به رابطه این فیلم با مفهوم پیشامتنها (یا پیشامتنیت) که مورد استفاده فیلم است، به طور انتقادی و ترکیبی خواهیم پرداخت. در ارتباط با این موضوع باز پردازی تحلیلی به فیلم، در باره ی مسئله عاملیت هنری بحث خواهیم کرد. چنین بحثی به آنچه در عنوان مقاله ام با بکارگیری پیشوند "باز" اعلام شده، بر می گردد که هم به معنای تکرار است و هم به بازسازی زمینه های سیاست فرهنگی مربوط است، که مقاله به آن می پردازد. ارتباط میان گذشته و ارتباط افقی با حال، این زمینه ها را به عنوان مسائل پایدار بوجود می آورند و سوژه هایی می شوند که ما دوباره به آنها بپردازیم. از اینجاست که بخش بعد درباره ی مفهوم زمان و تلاش برای هدر دادن آن، در این قالب معنی می دهد.

"ویدئو"، "فیلم" و "محاكمه": فراتر از بازپردازی

پارادوکسی که در ابتدای بحث از نمايشگاه به آن اشاره شد، خود را به خوبی در کیفیت نمايش اين دو فيلم نشان می دهد. ساخت و ماهیت ویدئویی "فیلم" باعث شده تا برای نمايش آن نیازی به تاریکی نباشد. در حالی که "فیلم" اثر بکت با توجه به ساختار سینمایی خود نیازمند سالنی تاریک برای نمايش است. اما تاریکی خود به صورت عنصری از این نمايش در آمده است. در واقع حضور تاریکی آنقدر چشم گیر است که نه تنها فیلم در آن به نمايش در می آید بلکه کاملاً توسط تاریکی محض سالن تغییر شکل یافته است. این هماهنگی میان عناوین این دو اثر، همچنین شرایط نمايش آنها، نوعی رابطه ظریف در عین حال نزدیکی را میان این دو اثر به تصویر می کشد. این امر نیز هم درست است و هم غلط از نظر طرح داستانی، ظاهراً فیلم "ویدئو" اثر داگلاس نوعی بازسازی فیلم محاكمه اورسن ولز است. فیلمی سیاه و سفید که در سال ۱۹۶۲ و بر اساس اثری از فرانسیس کافکا، به همین نام، ساخته شده است. این فیلم نیز مانند "به غرب برو" به سالهای ۱۹۲۵ باز می گردد. فیلم ولز به خودی خود در نوعی رقابت با "فیلم" اثر بکت قرار می گیرد و این مهمترین ارتباطی است که میان این دو کاری است که داگلاس در فیلم خود آنها را بازسازی می کند. "محاكمه" داستان یک ماجرای محاكمه عذاب آور است، از آن نوع محاكمه هایی که در نهایت بدبینی خاصی را به مخاطب القاء می کند. در واقع، محاكمه این باور را میرساند که کاراکتر O در فیلم بکت حق دارد، که از دیده شدن می ترسد (۱۳).

همان طور که در "فیلم"، شخصیت را تنها از پشت سر می بینیم، در "ویدئو" نیز شگرد کارگردان برای معرفی کاراکتر خود به همین گونه است. و نوعی هویت‌های متفاوت برای او تشکیل میدهد - گرچه فیلم "محاكمه" چنین شگردی را در پیش نمیگیرد. مرد مسن سفید پوست فیلم بکت، اکنون به زن جوان سیاه پوستی تبدیل شده است. او نیز مانند O عکسهای خانوادگی را پاره می کند، عکس هایی که او نیز، در آلبوم مشابهی، آنها را نگهداری میکند. تا جای که روایت فیلم به ما اجازه می دهد زن جوان را در حال مرور خاطرات خود و در میان عکسهایی از کودکیش در میان خانواده خود می بینیم. او خود را به صورت دختر بچه ای می بیند که در کنار زنی مسن تر که احتمال می رود مادرش باشد می بیند. اما ما به علت مخدوش شدن چهره او نمی توانیم چهره زن را به راحتی تشخیص دهیم. اما آنقدر می بینیم که تشخیص دهیم زنی که در عکس هست سیاه پوست است. گرچه این صحنه با صحنه مشابهی که در فیلم بکت وجود دارد تقریباً یکسان است. اما تغییری که در ماهیت کاراکتر مانند تغییر رنگ پوست و جنسیت بوجود می آید به حد کافی روایت را تغییر میدهد. این صحنه از "ویدئو"، بیشتر به یک اقتباس شبیه است تا تقلید. این داستان که فرد دنبال ریشه های خود باشد کاملاً مطابق زمان حاضر است. بخش دیگر از داستان فیلم "ویدئو" که از "فیلم" بکت برگرفته نشده است به این منوال می گذرد: اولین باری که کارآگاه به دیدن k شخصیت داستان میرود او پاسپورت خود را به کارآگاه نشان میدهد. گویا بر اینکه ماندش در کشور را قانونی جلوه دهد نیاز دارد. این چنین صحنه هایی است که فیلم ویدئو را در قالب معاصر قرار میدهد. این دو روش از جمله روش های زیادیند که کار را درون قالب های زمانی و تاریخی قرار می دهند (۱۴).

به عنوان تلاش در القای خاصیت معاصر فیلم، "ویدئو" تنها به صورت دیجیتالی فیلم برداری نشده است بلکه به صورت رنگی نیز فیلم برداری شده است. اما از آنجا که تمام صحنه های فیلم بسیار تیره هستند قسمت‌های رنگی اثر، چندان واضح نیستند. و در نتیجه ی این تیرگی که مقابل پروژکشن بزرگ قرار گرفته است این تصویر دیجیتالی به نظر مات و بی کیفیت می رسد. این تنوع رنگ در فیلم برداری موجب می شود که کار، هم رنگی و هم سیاه سفید به نظر برسد و در واقع ملغمه ای از انواع رنگ ها و کیفیت ها به نظر میرسد. اما از نظر کیفیت بخش های رنگی کار، بخش هایی که اطراف "K" را فرا گرفته اند، به نظر قرمز و آبی می رسند. و همچنین خود کاراکتر به رنگ سبز در آمده که رنگ ژاکت و پلیور وی است. زمانی که تمام صحنه ها به صورت ساده نمايش داده میشوند هنوز ژاکت سبز کاراکتر را می بینیم. استفاده از ویدئو و رنگ در حالی که برای خود اثر کارکردهای متفاوتی دارد نوعی به روز شدگی کامل "فیلم" است به خصوص برای هنر مندی مانند بکت که فیلم های سیاه و سفید بسیاری به نام او ثبت شده است. این نحوه ارائه، در نوع رسانه و نمايش برنامه ریزی شده است. چنین برنامه ریزی مسائل مهمی را در باره ویدئو نشان می دهد (۱۵).

در این جا روایت هم وجود دارد. اولین باری که من وارد یک جای تاریک شدم احساس کردم که دستی دیدم که پایین می رود سپس صدای تیر و بعد صدای آهنگ. حرکات دست و صدای شلیک با هم هماهنگی چندانی ندارند. طی چند دقیقه موزیک دیسکو نیز پخش میشود البته به یاد آوردن ترتیب این وقایع چندان هم کار ساده ای نیست. دوربین مدار بسته متحرکی از یک سمت تصویر به سمت دیگری در حرکت است. تصویر زمانی که رو به تاریکی می گذارد، تنها چشمی قرمز، قابل دیدن است و خطوطی را در طول صفحه ترسیم میکند. رنگ قرمز: رنگ دیگران و محیط اطراف "K". بعد از مدتی موزیک قطع می شود و دور بین مجددا نمایان می شود. این جسم مکانیکی برای ترساندن کاراکتر متوحش "فیلم"، ایده آل است. زمانی که بیننده از بالا به صحنه نگاه می کند و زن را در حال ورود به میدانی در اطراف پاریس در یک شب بارانی می بیند، گمان میکند او شلیک کرده است. به خصوص وقتی که کاراگاهان شبانه به دیدن او می روند و شروع ماجرای عذاب آور زن را رقم می زنند. این فیلم کاملا بدون تیتراژ شروع یا پایان به صورت دورانی در نمایشگاه نشان داده می شود. بنابراین هرگاه وارد سالن نمایش شوید این شانس را دارید که فیلم را ببینید، در واقع فیلم با این روش با پدیده زمان خطی به مقابله بر میخیزد. زمانی که فیلم با "محاکمه" اورسن ولز مقایسه شود (که یکی دیگر از آثاری است که داگلاس به آن توجه دارد) به این نتیجه می رسیم که احتمالا این زن جوان است که مورد اصابت گلوله قرار گرفته است. اما این صحنه را در فیلم نمیتوانیم ببینیم (۱۶).

عناصر بسیاری "ویدئو" را به "فیلم" مربوط می کند، اثر داگلاس سلسه ارتباطاتی با اثر بکت بر قرار می کند و در نتیجه، قرار گرفتن این عناصر مشابه میان این دو فیلم، نوعی "تاریخ غیر عقلانی" جذابی از دو فیلم در دو زمان متفاوت است. و این محور فکری اصلی نمایشگاه ساموئل بکت است، بکتی که بسیاری از هنرمندان معاصر از او تا ثیر گرفته اند. گرچه کلمه تاثیر، شاید آن استفاده ای نباشد که داگلاس از اثر بکت کرده است چرا که ردپای فیلم محاکمه و اورسن ولز نیز بسیار در این فیلم با اهمیت است. در صحنه ای از فیلم "ویدئو"، جایی که زن در دادگاه مورد تمسخر قرار می گیرد، صورتهای ترسان زوج جوانی را به خاطر می آورد که در خیابان به خاطر دیدن چهره O جیغ زدند. و زمانی که زن با اشاره به لبان خود، حضار را دعوت به سکوت میکند نیز بر گرفته از فریاد ترس همان زوج جوان اثر بکت است که اتفاقا صدای جیغشان تنها صدای فیلم را تشکیل می دهد.

اما، این، محاکمه (پیشین) K و انزوای او از دایرة اجتماعی خود را منعکس می کند. همچنین این زن در یک صحنه با ترس از بیرون مواجه می شود، جایی که تصویر مسیح به نوعی به سخره گرفته می شود. تکه پاره شدن عکسها، خطری که همواره از آن بیرون، کاراکتر را تهدید میکند، نمای کوتاه، یک شهر رها شده متروک، و خواب، همگی شباهتهایی را میان این دو کار نشان می دهند. البته با تفاوتهایی که قابل توجه اند اما بدیهی است که تفاوتی میان این دو اثرند که اهمیت دارند.

در پایان، "فیلم"، نهایت ترس از دیدن چشم است - در واقع آنقدر این مسئله برای کاراکتر وحشت زا است که دیدن یا دیده شدن برایش فرقی ندارد، او از هر آنچه به چشم مربوط باشد واهمه دارد حتی اشکال دورانی، واهمه دارد. در "ویدئو"، مانند "محاکمه"، زن توسط دو پلیس مرموز دستگیر میشود. این اتفاق، درست بعد از اینکه او عکسهای کودکی و خانوادگی خود را پاره می کند، می افتد؛ گویا نیاز دارد هویت خود را به کلی انکار کند. مانند اعدام کنندگان فیلم "محاکمه"، در اینجا دو پلیس مرموز به طور مداوم در حال رد و بدل کردن اسلحه (در اثر کافکا و ولز چاقو، در اینجا تفنگ) با هم هستند تا اینکه در نهایت آن را به دست زن می دهند و او را وادار به خود کشی می نمایند. که حال معلوم نمی شود که زن بلاخره دست به این کار زده یا نه. ضد قهرمان کافکا، با پریشانی به گناهش اقرار می کند و اعدام را می پذیرد. اما ولز که فیلم خود را در دوره اگزیستانسیالیسم ساخته است، از اقرار، سر باز میزند و ماموران را وادار به استفاده از زور می کند تا او را مانند سگ بکشند. کاراکتر در مقابل آنها می ایستد و فریاد می زند "تو، تو" گویا قصد تحریک و عصبانی کردنشان را دارد؛ تا حدی که آنها در نهایت از بمب استفاده می کنند و K اثر ولز را درست مانند "سگ" می کشند. تعبیر سگ و استفاده از بمب، بی شک کنایه ای است به آنچه در آن روزها در ویتنام می گذشت.

از آنجایی که ما این اتفاق را نمی بینیم، صدای شلیک و موسیقی شادی که می شنویم، موجب می شود این باور را در ذهن بیروانیم که شاید زن یکی از پلیس ها را به قتل رسانده است. این خیال پروری مخاطب در فیلم اورسن ولز نیز امکان پذیر است. آنجا که ژوزف کی. بمبی را برمی دارد در حالیکه ماموران از ترس خم میشوند و گوشه های خود را میگیرند. ممکن است

K درست هنگام پایان یافتن فیلم در میان ابرهای انفجار پرتاب کرده باشد. ابهامی آشکار - اگر چه بازنمایی شمایی ای از - دود قارج مانند بمب هسته‌ای که در آن زمان بحث‌های فراوانی درباره آن رایج بود، نیست. اگر در فیلم "ویدئو" زن جوان، دو پلیس را کشته باشد این گمان می‌رود، دوربین مدار بسته ای که او را تا داخل آپارتمانش تعقیب میکرد ماجرا را بر ملا کرده است. و شاید همین دوربین عهده دار نمایش بی رحمی دو مامور و سایر ماجراهای فیلم باشد به عبارت دیگر، سلسله اتفاقات فیلم با توجه به سبکی که داگلاس / آنها را به تصویر می کشد به عنوان روایتی منسجم تعبیر میشود.

شاید تحلیل من کمی عجولانه باشد، اما این به معنای مخالفت با اساس اثر داگلاس نیست. داگلاس استاد آفرینش تعلیق روایت و آشوب خلاقانه است که به دنبال عدم قطعیت در آثارش نمایان می شود. این تعلیق در پایان فیلم بخشی از ارتباط داگلاس با گذشته سیاسی و فرهنگی است. ارتباطی که عنوان نمایشگاه برپا شده در اشتودگارد به نام گذشته ناقص، به درخشانی آن را نمایان ساخت. در ضمن اینکه شلیک از پشت در "ویدئو" در ادامه پارانیویای موجود در "فیلم" است، تاریکی تصویر به نوعی بازگشت به فیلم نوار فرانسه را در ذهن ایجاد میکند. داستان و تصاویر فیلم نیز به طرز جالبی، آثار کافکا و اورسن ولز در مورد محاکمه های غیر قابل درک را به تصویر می کشند. آیا این دو نماینده جریان اجتماعی واحدی هستند؟ و آیا می توان گفت که اثر داگلاس، پرسشی را از فیلم های قدیمی تر باز تاب می دهد؟ (۱۷)

نویسندگی، عاملیت و هنر سیاسی

در قدم نخست، داگلاس دیدگاهی را درباره نویسندگی در عصر عاملیت محدود ارائه می دهد؛ در قدم دوم، تأملی دارد بر امکان بودن هنر سیاسی. این مسئله، ذهنیت را چنین در نظر می گیرد که هم از درون و هم از برون شکل می گیرد. از این رو، نهانی ماندن یا به نمایش درآمدن، دو شیوه‌ای هستند که در آنها "ذهنیت" مورد نظر می‌تواند مورد کنکاش قرار گیرد. من مدعی‌ام که هر دو پیشامتن "فیلم" و "محاکمه"، و رابطه میان این دو با یکدیگر، برای بیان مقصود داگلاس در فیلم خود بسیار با اهمیتند. در واقع جان کلام داگلاس در فیلم خود در رابطه و فاصله این دو کار با یکدیگر نمایان میشود. در واکنش به این دو متن که تا این حد با هم متفاوتند، کار داگلاس نمایشی است جدید از تلاش پی در پی او برای پاسخ به این سؤال که چگونه یک هنر سیاسی می‌تواند وابسته نباشد به تله‌های بسیاری که موجب مرگ انتقاد از ایدئولوژی میشوند. البته، آشکارترین ابهام، این است که شخص می‌تواند از ایدئولوژی پرهیز کند؛ اعتقادی اخلاقی و آموزنده به برانگیختن - هوشیاری؛ گذری بدون تأمل میان مسائل اجتماعی و روانکاوانه؛ تحقیر زیباشناسی مبتنی بر یک ایدئولوژی بی تضمین در مورد اقتدار هنری؛ و شکست روایت شناختی ایدئولوژی شخصیت و هنرمند (۱۸).

در "ویدئو" داگلاس الزام در میان بودگی این بینامتنیت دوگانه است که ما را به خانه بازمی‌گرداند. بینامتنیت دوگانه در همه ی سطوح ممکن در فیلم پرداخته شده است، از تعلیق و تعلیق روایت گرفته، تا وضعیت هر تماشاگر. از طریق یک حرکت برگشتی چندگانه ("باز" در عنوان این نوشته) است که هنرمند پیش می‌رود تا شکی سیاسی از هنر را بدست دهد که فراتر از مدرنیسم و جهان اوتوپایی آن است. این به صف کشیدن چندگانه "باز" اولین ابزار در این پروژه است و مشخصاً به اهمیت کشتن زمان خطی اشاره دارد. تحقیق، در تاریخ سینما؛ شبخ، اشباح سیاستهای گذشته که امروز را تعقیب می‌کند؛ و بقایا، ابهامات به جا مانده از دهه شصت: تنها اینها مربوطترین و مشخصترین اشکال بازنگری او به تاریخ، فرهنگ و تکنولوژی است. همه اینها در کنار: سرکوب، افکت از طریق روایت؛ یادآوری، در مقام تکلیف الزامی هنر، و دو سویگی میان آثار هنری و میان خود اثر و مخاطبانش، فعالیتهایی که عاملیتشان فلج شده، در اینجا بازنگری می‌شوند تا بر روی آنها از طریق تکرار - مطالعه ی نحوه فیلم گرفتن، طرح داستان و امکانات نقد - کار شود. در نتیجه، رستاخیز (زن گلوله خورده، به خاطر گره)، ارتباط (میان فیلمهای گذشته و فیلم کنونی)، و ترکیب بندی دوباره (جایگزین داگلاس از بازنمایی) ابزارهای مؤثری هستند برای ایجاد هنری که موثر واقع می شود.

در ضمن بازسازی دو فیلم بسیار متفاوت، جستجوی داگلاس برای اثرگذاری (سیاسی، فلسفی، و در کنار آن زیبایی شناختی)، فیلم سیاسی را از همان دوران دهه شصت مخاطب قرار می‌دهد. اما بینامتنیت سومی نیز در کار است، و آن دو سه چیزی که درباره او می‌دانم "ساخته ژان لوک گدار و جامانده از ۱۹۶۶ است. این بینامتن، وضعیت متفاوتی نسبت به دوتای دیگر دارد. این فیلمی است که داگلاس سعی می‌کند آن را از لحاظ سیاسی به گونه اثرگذارتری (باز)سازی کند. فیلم ژان لوک گدار،

مسائل زیادی را برای بکت و ولز می‌گشاید، مسائلی که من آنها را مشخصه وضعیت موجود در شهری فرانسوی، حضور تاریخ جهانی خشونت آنچنان که با کاپیتالیسم تلاقی می‌یابد (که متشکل است از ترافیک جنسی زن، که برای گذار این بیشتر تمثیل گونه‌است)، و رابطه به مخاطره افتاده میان زبان و تصویر، می‌خوانم. مشارکت "ویدئو" با این فیلم توسط رنگ مصر ژاکت و بلوز، و به همراه آن قرمز، سفید و آبی، که در فیلمهای گذار رنگهای مسلط هستند، قابل توجه است، رنگهایی که در این فیلم، کثیف شده‌اند تا با رنگهای ساختمان بیت شوند. در دو سه چیز، رنگ بلوز (راه راه) آبی ژولیت نمایانگر پریشان فکری مکرر ژولیت و نیز مردی که نظراتش را در طول فیلم زمزمه می‌کند، است (۱۹).

در دهه ۱۹۶۰ میلادی، مخاطب بین زمانی "ویدئو"، هنر سیاسی، در وهله اول انتقاد بود. دو سه چیز، نمونه‌ای بی‌نظیر از این انتقاد است، مخصوصاً به خاطر اینکه آنچنان قدرتمند است که اشاره واضح و قوی به منطبق استعمار جنسی کاپیتالیستی و خشونت جهانی دارد، و در عین حال مقصود خود را به طریقی زیباشناسانه، یعنی از طریق زبان بصری تبلیغات و نقاشی‌های کمیک، بیان می‌کند. پیش‌تر، منتقدان فیلم گذار محدودیت‌های این رویکرد را خاطر نشان کرده بودند. در حالیکه نقدی فمینیستی، فیلم را به خاطر در سطح ماندن محکوم می‌کند، و از این رو، ذهنیت زن، یعنی ژولیت را انکار می‌کند، منتقدان سیاسی آن را به خاطر نخبه‌گرایی‌اش متهم می‌کنند، زیرا فیلم را برای مردمی که به وضوح در پشتیبانی از آنان صحبت می‌کند، غیرقابل فهم می‌داند. در کل، این رویکرد سیاسی کردن هنر همچون فرضی در احتمال فرانهادن گام از ایدئولوژی و پرهیز از تکرار آنچه که فرد دنبال به نقد کشیدن آن است، باقی می‌ماند. فکر نمی‌کنم هنر تا به حال واقعاً بر اینها و دیگر محدودیت‌های رویکرد هنر سیاسی به مثابه نقد غلبه کرده باشد (۲۰).

ضمن آنکه، هنر تنها به شرطی کارگر است که هنرمند از مخصصه دوم سیاسی، یا "هنر متعهد" رها شود، هنری که خیلی پیش آدورنو به توصیف آن پرداخته است. پیام این هنر، سیاسی است اما به شکل پروپاگانداست، شکلی از گفت‌وگو متقاعدکننده که به جای آنکه مخاطبش را رهایی بخشد به انحصار می‌کشد. مخاطب خود را منفعل می‌سازد، درست مثل ضدقهرمان کافکا که به انفعال واداشته می‌شود. از طرف دیگر، هنری که سعی می‌کند از پروپاگاندا دوری کند تقریباً آنچه‌ای می‌شود که آدورنو به طور مبتدلی "اثر (هنری) که چیزی بجز باقی ماندن نمی‌خواهد" می‌خواند. این اثر هنری است که خواستار خودمختاری هنری است. چنین اثری ما را وامی‌دارد تا فراموش کنیم که این بت‌واره کردن زیباشناسی "یک موضع سیاسی است که در واقع به شدت سیاسی است" (۲۰۳: ۲۴۰). آدورنو چنانکه می‌بینیم، بکت را در مباحث خود درباره ی هنر متعهد وارد می‌کند (۲۱). داگلاس ارتباط طولانی مدتی با اثر بکت دارد. بیست سال پیش از آنکه "ویدئو" را بسازد او سرپرست ترتیب دادن نمایشگاهی از نمایش‌های تلویزیونی بکت بود. در مقاله درخشانی که برای کاتالوگ نمایشگاه نوشته شده بود، داگلاس نشان داد که چطور آدورنو که همراه دیگر منتقدان، بکت را به اشتباه درک کرده‌اند زیرا آخرین کار وی و رادیکال‌ترین کارش را مورد غفلت قرار داده‌اند. به نظر می‌رسد که آنها "فیلم" را که بعد از نوشتن مقاله آدورنو ساخته شده است، مورد غفلت قرار داده باشند. این منتقدان در تلاش خود برای کنار آمدن با اگزیستانسیالیسمی گیر افتاده بودند که بجای جستجوی قهرمانه مدرنیستی موجود، به شرح ضد قهرمانها می‌پردازند، و از این منظر این یعنی یک نادیده انگاری مشخص و اجتناب ناپذیر. همانقدر که با داگلاس روی این موضوع موافق هستیم، معهدا، مقاله آدورنو بلاتصمیمی‌ای را مورد توجه قرار می‌دهد که به همراه مسائل مربوط به اثرگذاری سیاسی در هنر امروز تشدید می‌شود. به طور خلاصه، حتی اگر کسی موفق بشود تا از اثر تله‌هایی که برای انتقاد گشوده شده‌اند پرهیز کند (مخصصه اولین که در بالا به آن اشاره شد)، مخصصه دوم لاینحل باقی می‌ماند، برای مثال انتخاب غیرممکن میان بت‌وارگی. زیباشناختی که هنر را به لحاظ سیاسی بی‌قدرت می‌کند و اخلاقی‌گرایی سیاسی که اثر هنری را زائد می‌کند. برای برخورد با این دو مشکل، وجود هنر سیاسی جدیدی ضروری است (۲۲).

در تلاش برای فائق آمدن بر این بلاتصمیمی‌ها یکی از مشکلات موجود، اعتقاد سرسختانه به نیت هنرمند است. میان، ترس شی‌شده و مهجور O ی بکتی و ضدقهرمان تراژیک ولز، که قرینه ی O است، داگلاس، هنرمند معاصر به مسئله‌ای با پیچیدگی‌ای عمیق و جدا نو می‌پردازد. در اینجا یکی از اهمیت‌هایی که انتخاب بین متنها برای "ویدئو" داشته، مطرح است - پاسخی آشکار به متنهای پیشین در کنار انتخاب این خاص‌ها. نیت، با رویکردی غیر جزمی به هنر، با عاملیت محشور است، شما تسلیم یکی شده و دیگری را از دست می‌دهید. این ایدئولوژی، غلط اما همچنان قدرتمند است. عاملیت هنری، در این نگاه، در رابطه با یک نیت قدرتمند و خودمختار تعریف می‌شود - تلفیقی از دو عبارت کانتی و دکارتی که در آن عبارت بی

علاقگی و نبوغ رمانتیسیستی از آن کانت است، و ذهنیت پیش روانکاوانه مربوط به دکارت است. واضح است که اثری که از یک طرف، مبتنی بر دو فیلمی است که امکان وجود هر سوژه خودمختار را زیر سوال می‌برد، (فیلم و محاکمه) و، از سوی دیگر، مبتنی بر فیلمی ساخته شده که تلاش می‌کند تا از طریق رد اصالت نویسنده‌گی و گام نهادن به درون زیباشناسی و منطق تبلیغات، نمی‌تواند چنین دیدگاهی را پایدار بدارد. اما چه عاملیتی را می‌توان از این کشتی شکسته سرخوردگی بدست آورد و معرفی کرد؟

چنین عاملیت پساقصدمندی با کمک سه نمود نمایشی قابل فهم است: شکافها، مشخص‌بودگی تصویر، و شکل مفهومی. با در نظر گرفتن اول- آنچنان که المان در فیلم بکت اشاره می‌کند- شکافی الزامی و نه اتفاقی میان نیت و اثر هنری، و، از طریق اللقاء میان عاملیت آن وجود دارد.

بکت زمانی که روی معنای تکامل، بعد از آنکه تلاش‌های روزمره را دیده و احساس کرده‌بود، تأمل می‌کرد، این شکافها، یا تفاوتها را موشکافانه در اثر ناکامی وی در به انجام رساندن آنچه قصد انجامش را داشت در پاره‌ی لذت بخش ذیل به توصیف می‌کشد:

.... فکر می‌کردم که واقعاً چیزی است. نه دقیقاً به آن نحوی که قصدش بود، اما همچون تصویری از زیبایی محض، قدرت و غریبگی.... به عبارت دیگر.... از به دردرس افتادن به واسطه ناکامی در رساندن نیت اولیه به طور کامل بوسیله ابزار بصری، اکنون احساس می‌کنم که رساندن نیت مهم است و تصویر بدست آمده احتمالاً با از دست دادن آنچه ایدئوگرام آنهاست، نیرو می‌گیرند.... (۲۳)

در سطح عمیق بین گفتمانی، این گفته، بیان و حامل، بینان‌های اصلی ایدئولوژی مدرنیستی است. با عبارت "تصاویر... با از دست دادن ایدئولوگرامهایشان نیرو می‌گیرند"، بکت برتری یک کنشگر ("نیرو") بر تناسب ایدئولوژیک، بازنمایاننده ("ایدئولوگرامها") تصاویر فرامی‌نهد. اینجا اهمیت شکافهای ذکر شده مطرح است (۲۴).

این عبارت، همچنین ورود دقیق‌تری را به پرسش عاملیت، مخصوصاً عاملیت هنر بصری فراهم می‌کند. چرا که سؤال قصدمندی به مثابه یک رسانه- خاص را وارد می‌کند و آن را به تصاویر پیوند می‌زند. اینجاست که اهمیت دومین مسئله‌ای که من از این نقل قول جمع‌بندی کردم مطرح می‌شود. در دو سه چیز جستجوی مصرائه گدار، به درون تفاوت‌های میان زبان و تصویر نیز این مسئله را بسط داده‌است. در اینجا، مجادله دلوز و گوتاری بروی شخصیت مفهومی در "فلسفه چیست" آشکار خواهد گشت- سومین مسئله‌ای که از گفته مشتاقانه بکت گرفته شده و ذیلاً درباره آن بحث شده‌است (۲۵).

برای فردی همچون بکت، که در وهله نخست یک نویسنده بود اما بعدها در دوران فعالیت هنری‌اش بیشتر و بیشتر با تصاویر کار کرد، تجربه‌ی دیدن تلاش و بماسبق آن دیدن موفقیت موفق نشدن، آنچنان که در پاره‌ی نقل قول شده از او، توصیف کرده، اهمیت داشت.

کافکا می‌تواند کمک کوچکی در فهم تجسم بکنند، چرا که او عمیقاً نویسنده‌ای ضدتجسمی بوده است. از سوی دیگر ولز، در حالیکه با رسانه بصری سر و کار دارد، به شخصیت زمان کافکا قهرمان سازی دوباره‌ای می‌دهد. برای هنرمند بصری چون داگلاس، شخصی که با صدا چون پاره‌ای از تجسم کار می‌کند، به قولی می‌توان گفت، تنش درون رسانه فیلم به شدت بهم وابسته است. این تنش شخصاً توجه‌اش به رابطه میان تصویر و نیت است.

اما در حالیکه بکت از شخصیتش شخصیت‌زدایی می‌کند، حمایت داگلاس از فیلم ولز آشکارا بیانگر علاقه‌اش برای کشف رابطه میان تجسم و شخصیت نیز است. به لحاظ بصری، تصاویر قادرند تا نمادها را که زیر آستانه تفکر منطقی‌اند، تردستانه پدیدار کنند؛ نمادهای جدیدی که، در تلاش خود برای "دیگری شدن"، با آنچه تماس برقرار می‌کنند که ما آن را بدون آنکه بدانیم، در می‌یابیم که می‌شناسیمش؛ خودآگاهی، یا به بیان بهتر، آنچه "شناخته شده تفکر نشده" (بالاس، ۱۹۸۷) خوانده می‌شود.

شخصیتها و وضعیت‌های سینماتیک همذات‌پنداری- "شخصیت‌های زیباشناختی"- از نزدیک از آنچه که از قبل شناخته شده، تبعیت می‌کنند و به راحتی جذب می‌شوند. از سوی دیگر، تیپ‌های اجتماعی یا هویتها، خود را به کلیشه‌سازی وام می‌دهند، اما همچنین می‌توانند وضعیت‌های اجتماعی‌ای را نشان دهند که ما از آنها بدون آنکه نسبت به آنها آگاهی داشته باشیم پرهیز می‌کنیم، و بنابراین، فضایی را فراهم می‌آورند برای نگاه کردن و تفکر کردن درباره شیوه‌هایی که شخصیت زیباشناختی و تیپ اجتماعی در هماهنگی ناکام می‌مانند. در فیلم گدار، شخصیت زیبایی شناختی ژولیت در تیپ اجتماعی فاحشه ادغام می‌شود.

در کارش به عنوان شخصیت زیبایی شناختی، او در به تحقق رسانیدن تیپ اجتماعی‌اش یعنی کامل کردن چرخه بت وارگی کالا، از طریق تبدیل به یک کالا شدن در پاسخ به تمایزش به کالاها، ناکام می‌ماند. دلوز و گاتاری از طریق متفاوتی به این مسئله می‌رسند و آن فلسفه است. آنها اقتدار/نویسندگی شخص فیلسوف را از طریق مفهوم "شخصیت مفهومی"، شخصیتی که به آنها کمک می‌کند تا همچنانکه فکر می‌کنند، "دیگری هم بشوند"، می‌زدایند. این واژه "به شخصیت‌های در حال تغییری اشاره دارد که پیش‌فرضها یا اتوس فلسفه خود را بیان می‌کنند و از طریق حضور و وجودشان، صرفنظر از اینکه چقدر ناپایدار و موقتی اند، به مفاهیم در یک عرصه همه جانبه زندگی می‌بخشند". چنین شخصیت مفهومی را می‌توان در شخصیت‌های سینماتیک شکل داد. آنچه مهم است این است که این شخصیتها تمثیلی نیستند، آنها به جای یک ایده، مفهوم یا فکر قرار نمی‌گیرند. اما به جستجو برای ایده‌های هنوز شکل نیافته، جهت و شکل می‌بخشند. در پایان باید عرض کنم که من داگلاس K را اینطوری تفسیر می‌کنم: شکل اندام او که از پشت، فیلم‌برداری شده، سطح بدنش با آن ژاکت سبز دائمی که گاهی نه تنها در چارچوب تاریک تکان می‌خورد، و روایت لرزان او میان قربانی و ناقربانی قرار می‌گیرد (۲۶).

دقیقاً بخاطر اینکه تصویر ثابت نمی‌ماند، است که خود را به کارکرد میزبانی از ادغام موقتی تیپ اجتماعی، شخصیت زیبایی شناختی و شخصیت مفهومی وام می‌دهد. پس آن ادغام، مکان یا زمانی است که می‌توان از نویسندگی چشم‌پوشی کرد بدون آنکه آن را به قهرقرا بی‌قدرتی فرستاد. المان در مقاله‌اش با خلاصه‌ای که پیش رو دارید نتیجه می‌گیرد که چگونه، به دنبال وابستگی دلوزی میان برکلی، برگسون و بکت تصویر، نیت را تضعیف و متزلزل می‌کند. من این خلاصه را نقل می‌کنم چون به طور موزج به این جمع‌بندی می‌پردازد که چرا تصویری این چنین، به طور سیستماتیک و تمبربخشی با قصدمندی ناهماهنگ است، ناهماهنگی‌ای که لشکر مجهز مدرنیستی، یعنی رسانه خاص بودگی را، در زاویه جدیدی قرار می‌دهد. او می‌نویسد (۲۷):

آنچه تا حدودی فیلم پیش می‌نهد کشف رسانه‌ای است که قدرت خود را - قدرت ایجاد احساسات را- از شکافها می‌گیرد. اما، تصاویر جرقه‌هایی فراهم می‌آورند که از سمتی به سمت دیگر می‌پزند، همانند پیامهایی در طول سیناپس‌ها می‌پزند و در نتیجه اجازه ایجاد یکپارچگی در میان تفاوت را می‌دهند: حس پنهان و احساسات، حس پنهان و ایده، نیت و دریافت، فلسفه و ادبیات (۲۰۰۴؛ ۱۰۳؛ تاکیدها اضافه شده‌اند).

المان سه پارادوکس در اینجا عرضه می‌کند. او از گفتمان رسانه محوری استفاده می‌کند تا نقبی درباره ظهور قلمروها داشته باشد؛ گفتمان تجسم، اکثراً با اعتقاد پوزیتیویستی به دیدن پیوند داده می‌شود، تا رخدادهای تهی‌بودگی را (سیناپس‌ها را) نشان دهد؛ و گفتمان تجسم بخشیدن - به احساسات - برای ایجاد شکافها (۲۸).

شکافها همچون مدخلهایی به احساساتی که به معنایی قرض گرفته شده‌اند، یعنی، در بدن دیگری جای دارند، دری به آنچه من در جای دیگر پایانه مورد نیاز برای رسیدن به شایستگی سیاسی خوانده بودم باز می‌کنند (۲۰۰۶). تصویر - حس دلوزی مکان آن پایانه است. شکافها، از نظر المان، کلید راهبردن به هنری هستند که به لحاظ سیاسی مؤثر است و ناکجاآبادگرایی رمانتیک را فدای پایانه‌ای دشوار، و به زحمت به پیروزی رسیده اما ضروری، می‌کنند، پایانه‌ای که یک شرط برای چنین هنری به حساب می‌آید.

من مدعی‌ام، داگلاس در این شکافها بیننده را در تماس با شخصیت مفهومی خود قرار می‌دهد، و بنابراین به بیننده عاملیت را وام می‌دهد و او را وادار به بکار گرفتن آن می‌کند. چنین تضعیف بصری خاصی از نیت به مثابه الزامی برای هنر تأثیرگذار سیاسی در دلیل ساده دومینی نهفته شده‌است: ترک گفتن قصدمندی هنری. این اثر فلج‌کننده ساخت‌شکنی از نویسندگی است که در کل بیشتر حل ناشدنی باقی مانده‌است. چنین اثر ضدسیاسی‌ای نیازمند کیفیتی و از این رو تعمقی از آنگونه است - "نویسنده چیست؟" - که ادعای مشهور فوکو را درباره ایده نویسنده به عنوان نیروی مختار و کلیت دهنده (۱۹۷۹) برمی‌انگیزد. رویکرد انتقاد رسانه‌ای به هنر، همانطور که ابزار مکانیکی‌ای را که داگلاس اغلب از آنها استفاده می‌کنند، در تقابل با تصور نویسندگی جلوه می‌دهد، به طور کل همچنان استفاده می‌شود که شامل ایده نمایش هنرمند تنها نیز می‌گردد. اما من متوجه‌ام که چقدر وضعیت داگلاس از نظر عاملیت اهمیت دارد. آنچنانکه او میان نقد نویسندگی و این پیشنهاد که "کار" او "متعلق به اوست" پرسه می‌زند، آنچنانکه او در عین اشاره به واقعیت نمایش گاه و به شیوه متفاوت کارکردن برای اثر خود در

عرصه رسانه و پیشینیان فرهنگی‌ای که او در کار خود به آنها تکیه می‌کند، نیز اشاره می‌کند. در اینجا اشاره به تفاوت موجود میان اقتدار و تعهد است؛ چیزی که فوکو و بارت، شاید از روی اشتیاق بیش از اندازه - ولی باز هم با توجه به نقطه زمان تاریخی آنان، الزاماً - در برابر بعد اقتدار در نویسندگی به مبارزه برخاستند، ولی نتوانستند به حد کافی آن را کانون توجه قرار دهند. در بازنگری داگلاس از تعمقی که در عنوان کار فوکو بیان شده بود، تنزل نویسندگی در دام یا پرتگاه تضعیف سهل و آسان تعهد نمی‌افتد، دستانش را نیز جلو نمی‌برد تا با بی‌اقتداری به عنوان دلیل به اتحاد درآید. نقد فمینیستی از فیلم گذار بر پایه چنین نگاهی اختصاصی به فیلم است. اگر فیلمسازی، زیباشناسی اثر را تسلیم بازنمایی آن کند، به بیانی آن را تسلیم نمایش آنچه که استعمار می‌کند سازد، از طبیعت وحشی و استعماری دوربینش غفلت کرده‌است (گرین، هیگین و هیرش ۱۹۷۹: ۴۴۷). به همین دلیل است که مرگ نویسنده در لباس نیتش نه تنها عاملیت را با قابلیت نمی‌کند بلکه به شدت نیازمند حمایت او می‌ماند. و "حمایت" چیزی بیش از دوام آوردن است؛ یعنی بازبینی، توان بخشی به عنوان نوعی "بالای دست نگه داشتن" نیز می‌باشد.

هر چه اقتدار در نویسندگی کمتر باشد نیاز بیشتری به عاملیت وجود خواهد داشت. بیش از آنچه که تنزل "کار هنری" به ضد مادی شدن منتهی شود، یک هنرمند بازدارنده یارای تحمل منفی‌گرایی را ندارد که سعی دارد تا سرانجام انشقاق ذهن - بدن را به زیر سؤال ببرد. همانطور که بافت شکنی آزاد داستان کافکایی دیگر نمی‌تواند از واقعیت سیاسی معاصر بافت‌سازی دوباره‌اش جدا شود، دقیقاً به خاطر اینکه دیگر خود را تنها در بند یک مسئله سیاسی نمی‌کند. همانطور که تصویر ویدئو نمی‌تواند از زمانی که بواسطه آن توصیف نشده، اما می‌توان تصور کرد که شده، جدا شود؛ زبانی که نمی‌توانیم بخوانیم، اما تنها می‌بینیم. این است کارکرد سخن قاطع دراماتیک، صدایی که در آن خاموش شده‌است.

در واقع، به مسئله تعهد از جهات بسیاری شکل داده شده است، که یکی از آنها زبان و سرکوب آن است. با ارجاع به تاریخ رسانه فیلم، "ویدئو" فیلمی تقریباً غیرصامت است. اما، گفتگوهای زیادی در فیلم رد و بدل می‌شود. ما هیچ دسترسی به آن نداریم.

خدا را شکر حتی از میان عناوین موجز، آنطور که در فیلم صامت تاریخی موجود است، خبری نیست، ابزاری که داگلاس در فیلمهای "تعقیب"، "ترس"، "فاجعه: راسکین بی. سی" استفاده می‌کند (۱۹۹۳). "ویدئو" نه تنها تقریباً غیرصامت است بلکه مصرانه بی‌واژه است. به این لحاظ، "ویدئو" رقیب تقارنی دو یا سه چیز است، جاییکه در آن سخنرانی نه بوسیله حذف صداها بلکه بوسیله دو وسیله متضاد، غیر طبیعی شده‌است. یکی از این صداها، زمزمه صدای مردانه بدون چهره است. دیگری صدای زنی است که از روبرو با دوربین صحبت می‌کند، و فیلمساز و بیننده بیرون از دنیای دایجتیک را مخاطب قرار می‌دهد.

اما، در بازبینی او از چینش زبانی گذار است که داگلاس K را به شخصیت مفهومی بدل می‌کند - سومین مسئله‌ای که از پاسخ مشتاقانه بکت به تلاشهای روزمره مورد بحث قرار دادم. تصمیم به نمایش بصری صحبت او نقش زبان را تغییر می‌دهد. زبان "بصری" فیلم به مثابه چیزی بیش از ابزاری صرف برای تک خطی بودن و انسجام روایت، کانون توجه و اعتبار قرار می‌گیرد. مشهور است که برسن به فیلمسازان توصیه می‌کرد که به عدم تحرک و سکوت تصاویر گوش فرا دهند تا زبان قابل بینش بدنها، اشیاء، خانه‌ها، جاده‌ها، درختان و مزارع قابل درک شود.

در "ویدئو" سخنرانی فصیح با حرکات دست و بدن شخصیت اصلی در دادگاه - لحظه کوتاه موفقیت یا حقیقت او، زمانی که با خنده دیگران برخورد می‌کند، فروکش می‌کند - گوش‌زدی قوی از این است که زبان منحصرأ مسئله صدا نیست. حرفهای K داستان داگلاس با بدنش - بدنی که جوان، زنانه و سیاه است - و لحظه‌ای که این چنین می‌کند، دوربین نزاع برای قدرت در وضعیت را به تصویر می‌کشد. اول آنکه، دوربین زبان بدن او را درحالیکه از بالا او را در بر گرفته است، به نحوی که یادآور نماهای بسیاری از فیلم محاکمه است، پیرنگ می‌کند و آن وقتی است که در لحظه‌ای که او به کارآگاهان ناسزاگو اشاره میکند، نماها تا حد ممکن به او نزدیک می‌شوند (۲۹).

K در حالیکه قدم می‌زند به صحبت خود به شیوایی ادامه می‌دهد. در حالیکه در فیلم محاکمه، مردان متهم به نوبت شکنجه می‌شوند. اما وقتی K از پله‌ها بالا می‌رود تا از دادگاه خارج شود، خود را جمع می‌کند تا بتواند از میان پلیس‌ها عبور کند، وارد فضای جدیدی می‌گردد - احتمالاً دفتر یک وکیل، که او با کارت نمره آبی در دستش ظاهر می‌شود (دیگران کارتهای قرمز دارند). این کارت او را در حالیکه اظهارات تحقیرآمیز - احتمالاً نژادپرستانه - شنیده می‌شود و در میان عدهٔ بشمار

دیگری، به پیش می‌برد. رانده شده از سوی افرادی که منتظر نوبتشان هستند، تنهایی اجتماعی او یاد آور جدایی ایالات متحده و آفریقای جنوبی آپارتاید است، که هر دو چه در دهه شصت و چه در حال حاضر در بسیاری از شهرهای غربی دفتر مهاجرت دارند. فیلم در حالیکه او را دنبال می‌کند، انبوهی از دادگاهی برای دیگران متخاصم را پشت سر می‌گذارد.

K باید بی‌حرف باقی بماند. حضور مادرش به او اجازه می‌دهد تا شخصیت مفهومی باشد که داگلاس به عنوان واسط یا مخاطب به آن نیاز دارد. با سکوتش به او اجازه می‌دهد تا تفکر بصری را بسازد. او سؤالات "شاهد کر و لالی" را به میان می‌آورد که بدون رعایت سلسله مراتب "تناقضی را که آنچه قابل دیدن است برای دلالت روایی ایجاد می‌کند" نگاه می‌دارد (رانسیر، ۲۰۰۱: ۲۲) همچنین او با حرف زدن بدون کلمات شخصیت زیبایی شناسانه تعادل ذهنی لال باز روانشناسانه‌ای را رها می‌کند که هنر مدرن را به آفت کشیده است. نهایتاً، اهمیت این شخصیت در شیوه‌ای منعکس می‌شود که او در آن ارتباط میان صحنه پردازی ناتوان کننده "فیلم" و "محاکمه" را معلوم می‌کند، اما پاسخ‌گو و اصطلاح‌گر نیز می‌باشد. در عین حال، او نادرست بودن نقد ایدئولوژی را تجسم می‌بخشد آنچنان که به سوی مخالفش بازمی‌گردد، همان‌طور که در "دو یا سه چیز" داریم. پیچیدگی این ایده نیازمند شخصیت مفهومی فیلسوفانه است: یعنی همان K (۳۰).

پس با به صحنه کشیدن شخصیت مفهومی به این شکل، هنرمند تعهد را عین علم به مرگ ذهنیت برگردن می‌گیرد. او این تعهد را در زمان حال قرار می‌دهد. داگلاس زیبایی شناسی سیاه و لایبرنت گونه فیلم ولز، تنهایی رو به ازدیاد را در مقابل شکنجه غیرقابل درک متن کافکا و همچنین از بکت شلم شوربایی را که فرد را در آن رها می‌کند بازپردازی می‌کند. از این رو داگلاس به روایت اجازه می‌دهد تا سوی دیگر بگیرد- تا باز به سمتی حرکت کند- وزن جستجوی دیگری را بر عهده گیرد- جستجوی دوباره را.

میان عدالتها و ریشه‌ها، او مثل دوایری یا پیچ‌هایی می‌چرخد. هنرمند فیلمی می‌سازد- فیلمی که متعلق به اوست. و با اینکار، مسائلی را تا حد امروزی بودگی خاصی به روز می‌کند، مسائلی که به طور دردناک اما قدرتمندی، حضور گذشته در خود را اعتبار می‌بخشند. زیرا، آنچنان که عنوان نمایشگاه استن داگلاس می‌باشد، زمان عصر کنونی "ماضی نقلی" است.

درست این جاست که گذار وارد می‌شود. پیشتر در "دو یا سه چیز"، شوهر ژولیت و دوستش به برنامه رادیویی که ادعاهای جانسن رئیس جمهوری ایالات متحده را درباره بمب‌اندازی در ویتنام شمالی به لودگی گرفته، گوش می‌دهند. در ادعاهای مشابه موجود در عصر ما درباره جنگ بر علیه ترور که رو به ازدیاد است، انهدام گذشته و حال گیج‌کننده است. داگلاس از عنصر صدا استفاده نمی‌کند؛ او گول گذار را با چنین بیان آشکاری نمی‌خورد. در عوض، تهدیدهای بی‌واژه خطاب به زن جوان در پلکان تصریح می‌کند که میان گمانه‌زنی ۱۹۲۵ کافکا در مورد وحشت از نازی‌ها، جنگ بی‌پایان دهه هزار و نهمصد و شصت بر علیه کمونیسم، و امتداد امروزی آن، هر از چندگاهی بیگانه هراسی ممکن است هدف خود را تغییر دهد ولی نه خود را تغییر می‌دهد، و نه اینکه از بین می‌رود.

واضح‌ترین شیوه‌ای که نویسندگی متناقض گونه داگلاس آشکار می‌شود، در نحوه قرار دادن شخصیت اصلی در ارتباط با ذهنیت است. همانطور که قبلاً اشاره کردم، در جایی از فیلم ولز یعنی زمانی که K با صدای بلند از امضای سند محکومیتش خودداری می‌کند، او که یک ضدقهرمان است، به ذهنیتی قهرمانانه متصل باقی می‌ماند، معنایی وجود دارد. او شخص اول است، کسی که تخریب تدریجی‌اش با محصورشدگی بوروکراتیک آشکار، و نه تنها از طریق گفتمان کسانی که بر او اقتدار دارند، بلکه از طریق یک معماری مدرن الهام گرفته از بیرونیز همراه است. در فیلم ولز جریان زیرین شهوانی پرقوتی نیز وجود دارد. در آنجا، با توجه به زن ستیزی تیپیک آن زمان، K از سوی یک عده زن جوان که به نظر می‌رسد به خطرناکی بوروکرات‌های غیرقابل تفهم باشند، ترغیب می‌شود. او به آتلیه نقاشی تینتورلی پناه می‌برد، که گفته می‌شود می‌تواند او را نجات دهد کسی که طوفان لذت جویی‌اش باعث می‌شود او دوباره دست به فرار بزند، و وارد آرشیوی می‌شود که ناگهان از انسانها پر می‌شود.

قبل از اینکه از آنها بگریزد، به آنها خطاب کرده و آنها را به خاطر متهم کردن او متهم می‌کند. در طول فیلم محاکمه، به غیر از چند نمای نزدیک، همه ی نماها از پایین و از بالا و به ندرت از افق گرفته شده‌اند. بنابراین ذهنیت او معلوم می‌شود، سپس قاب گرفته شده و نهایتاً از طریق نیروهای برتر از او ویران می‌شود، و یکی از آنها همان دوربین فیلم‌برداری است. در لحظه‌ای که او از آدمهایی که در آرشیو هستند فرار می‌کند، به لحاظ بصری، از طریق سایه‌های افقی قطعه قطعه می‌شود. این سایه‌ها،

مانند سایر سایه‌هایی که در فیلم از آنها بسیار است، ردپاهایی برآمده هستند. دلوز و گاتاری این سایه‌ها را متهم به توصیف مفهوم "ادبیات خرد" می‌کنند، مفهومی که نزدیک به مفهوم دلوزی از انتزاع است و او آن را از طریق کافکا مفهوم سازی کرده‌است. آنها درباره فیلم ولز می‌نویسند: "سایه حقیقت خود را فرا می‌نهد". این موجب شکل‌گیری ادبیات خرد می‌شود که در برابر تقدم معنای یک بیان و خالصانه شدید، قرار می‌گیرد (۱۹۸۶: ۳۵). کلمه بیان در اینجا، باید از هر نگاه اکسپرسیونیستی یا رمانتیکی که در آن بیان، محتوایی نظیر احساسات هنرمند یا خود را دارد، جدا گردد. در عوض، بیان به خود تکیه دارد، شدت را تجسم می‌بخشد، گفتار کلاسیک فصیحی را که بی‌دلالت است. اما قبلاً ذکر کرده‌ام که سایه‌هایی که K ولز را تکه تکه می‌کنند در امتداد روایی شخصیت، دوباره با تعقیب او توسط شکنجه‌گران دلالت می‌یابد. این او را به ضد قهرمانی بدل می‌کند که به طور ممتد به ذهنیت قهرمانانه تراژدی کلاسیک ارجاع می‌دهد.

بازی بر این می‌افزاید، آنتونی پرکینز به تازگی به طور درخشانی در نقش یک روانی در فیلمی از هیچکاک با همین نام بازی کرده بود. گویی K در سلامت روان و رد اتهام دیوانگی "توضیح می‌دهد" چرا نورمن بیتس می‌بایستی دیوانه می‌شد. اما در همین حال نیز بازیگر خوش چهره تقریباً شبیه کافکا می‌باشد. O ی بکت، در تضادی سیستماتیک، هرگز "کامل" نیست، هرگز در جایگاه اول شخص قرار ندارد. او بر لبه جدایی میان دیوانگی و سلامت روان باقی می‌ماند. اگر چه به وضوح مشکلاتی دارد، اما راهی برای ارزیابی سلامت ذهن او وجود ندارد. اما مشخصاً، با توجه به "خستگی" فلسفی‌ای که فیلم به تصویر می‌کشد، چنین چیزی به او هیچ شکل عاملیت دیگری جز خوابیدن نمی‌دهد. ذهنیت زن در فیلم گدار در منطق کاپیتالیستی مردی که آنها را به استثمار می‌کشد باقی می‌ماند. K ی داگلاس میان دو وضعیت نخست معلق باقی می‌ماند و وضعیت سوم به عنوان پیامدی از حذف طرح خیلی قابل پیش‌بینی شهوانی، حذف می‌شود. بازی در اینجا نیز بدون دلالت باقی نمی‌ماند. به عنوان زن جوان سیاهی، آبی‌سایه‌مانند داگلاس هم می‌تواند قادر به بودن در مقام خود و در مقام مخاطبش نباشد و هم نمی‌تواند. از این رو، داگلاس شخصیت مفهومی ساخته است که پاسخ و مقاومتش در برابر نویسندگی‌اش او را قادر کرده‌است تا تلویحاً تعهدی بر گردن گیرد (۳۱).

دوباره (باز-): درون / بیرون / درون

نویسندگی بازنگری شده داگلاس دخالت او را در شیوه ی زیبایی شناختی اولیه اش نشان می‌دهد، مانند نحوه ای که او قطعه‌های قرض گرفته شده در فیلم‌اش را به عنوان اشکال تکرار در کنار سایر اشکال به صف می‌چیند. k نیز مانند O قفس پرنده اش را می‌پوشاند، اما نه از روی ترس از چشم او، او اول با حیوان حرف می‌زند و با او بازی می‌کند، و سپس او را به خاطر خودش می‌پوشاند، برای اینکه به او اجازه دهد تا بخواب رود. این تمثیلی روایی است، نه تمثیلی روانی؛ پاسخی سیاسی، نه تکراری رسمی. همینطور، او همانند O، آیینۀ دردارش را می‌بندد، اما این کار را تنها بعد از نگاه کردن به صورتش در آن انجام می‌دهد، بدون اینکه در صورتش آثاری از ترس و گریز وجود داشته باشد. مانند کارهای کافکا و ولز، به خانه‌اش تجاوز می‌شود. خانه‌ای که در آپارتمان خالی‌ای در حومه شهر جایی که فیلم در آن گرفته شده‌است قرارداد، "خانه" از منظر گدار زیر سؤال است. اما زن، بیش از آنکه مانند k قربانی غیرقابل فهمی باشد، با رفتار تحقیرآمیزی که با او می‌شود، بهمان گونه تحقیرآمیز رفتار می‌کند. او به درهم برهمی از بالا نگاه می‌اندازد اما بعد از کارآگاه چشم بر نمی‌دارد. او به سادگی بعد از رفتن کارآگاهان برمی‌گردد تا بخوابد. در دادگاه، با نشان دادن آنها با انگشت با حالتهای پرتوانی که از ملودرام وام گرفته شده، مجازاً علیه آنها کیفر خواست می‌کند. در این بخش، پیوند میان دو معنی پیشوند باز- تکرار به عنوان حالتی از بیان دغدغه‌های گذشته که همچنان در زمان حال معتبرند- بر اساس الفاظی که تا به حال گسترش پیدا کرده‌است، مورد اکتشاف قرار می‌گیرد.

او همچنین مانند K، در قاب قرار گرفته شدنش بوسیله تصویر و معماری، بی‌قدرتی را به ذهن متبادر می‌کند. زمانی که مأموران او را با خود می‌برند، مرکز خرید او را در سایه‌هایی به عمق و به ظرافت تمثیلی سایه‌هایی که در فیلم ولز از آن صحبت رفت، فرد می‌برد. اما بعد، وقتی که او در دادگاه به جر و بحث می‌پردازد، فیلمبرداری جلوتر و افقی‌تر است چنان چه گویی او شانس این را داشته که در دادگاه با او با حقوق برابری رفتار شود، به نظر می‌رسد محکومیت اهانتی که بر وی شده‌است، اثر سریعی دارد. چندانکه وقتی او دادگاه را به مقصد دفتر وکیل ترک می‌کند، برمی‌گردد تا کارآگاهانی را ببیند که

در حال نزاعند و پیشانی‌شان خونی شده است. کارهای او در حالیکه از نزدیک بین متن را تعقیب می‌کند، در وضعیت دیالوگ گونه بیشتری قرار دارد تا آنهایی که توسط شخصیت کافکا، k ولز و O بکت پرداخته شده‌است.

قسمتی از این گشودگی دو طرفه ناشی از شیوهٔ درخشانی است که داگلاس دائماً به آزمون، و بازنگری روایت می‌پردازد. در فیلم داگلاس، روایت‌گونگی از روی امتداد فضایی پیش‌بینی می‌شد (گازتی، ۱۹۷۵: ۳۸۴-۳۷۹). در "محاومه"، گذر دائم و ممتد فضاها را داریم، و آنها نیز، ممتد به نظر می‌رسند، اما به بهای شکل کابوس‌وار فریب تقریبی. چنین چیزی را می‌توان برای مثال در صحنه‌ای که در بالا ذکر شده دید، جایی که بعد از تعقیب شدن از سوی زنان وهمناک و وارد شدن به زیر شیروانی که نقاش، استودیویی در آنجا دارد، او خارج می‌شود و خود را در راهروی طویلی از آرشوها می‌یابد. این تغییر فضایی در "ویدئو" اقتباس شده‌است، اما به جای انبوهی از آدمهای ترسناک کابوس‌وار که k ولز با آنها مواجه می‌شود، او وارد آرشویی خالی می‌شود، از آن خارج شده و وارد مرکز خرید می‌شود و در آنجا تنها می‌نشیند، در اینجا، امتداد به وجود آورندهٔ انسجام روایی نیست بلکه برعکس، به نظر می‌رسد که به جهانی موازی منتهی می‌شود؛ جهانی که k در آن قادر است تا جستجوی خود را تا مرحله بعد برد، و نتایج ژرف آن را بسنجد، تا آنکه گذشته‌ای را که امیدوار بود تا آن را بیابد رها کند.

به نظر می‌رسد داگلاس با به صحنه درآوردن دنیای موازی در عوض گریز به درون کابوس و یا دیوانگی، عاملیت خود را نگه می‌دارد تا کاری کند که، ضمن آنکه منتقدانه ابعاد (ناقص) حل نشدهٔ تلاشهای (گذشته) پیشین (گذار)، مفاهیم (بکت)، یا روایت‌ها (ولز) را مخاطب قرار می‌دهد، هنر سیاسی را به شیوهٔ متفاوتی ممکن سازد. داگلاس در مقالهٔ کانالوگ ۱۹۸۸ خود نوشت: "بکت قبول می‌کند که محدودیت فرهنگ او، محدودیت‌های امر محتمل نیستند." (چاپ دوباره، ۱۹۹۸: ۹۲، تأکیدها افزوده شده‌اند). این جمله در قلب مشارکت صمیمانهٔ او، البته، بازنگری او از نگاه بکت آنچنانکه در فیلم به صحنه درآورده شده‌است، می‌باشد. نقد مخرب یک وضعیت فرهنگی که ما از آن اجتناب می‌کنیم - یک لحظه و یک مکان - الزامی است اما نباید به طور کامل شرکت‌کنندگان آن را بی‌توان کند. در عوض، تا آنجا که امکان آن هست، همان طور که داگلاس هم در این‌جا آورده است، کار سیاسی می‌تواند از طریق هنر انجام شود. امکان بدون پاسخ، باعث پیچیدگی می‌شود که گذار به دنبالش بود اما به طور کامل به آن دست نیافت.

حال که دیدیم داگلاس با روایت چه می‌کند، آن کمبود را در حالت ضدروایی گذار قرار می‌دهم. چرا که، ضمن اینکه گذار نه توانست پا به پای استثمار بصری‌ای برود که محکومش می‌کرد، و نه آنکه توانست روایت کند؛ روزی از روزهای زندگی ژولیت توصیف شده است، روایت نشده است. در مقابل، تحرک دو وجهی وضعیت در ویدئو از طریق روایت شکل گرفته است. در اینجا، ویدئو نیز به گونه‌ای دو وجهی میان فیلمهای ولز و بکت قرار داده شده‌است. به طور مشخص نمی‌توانیم بفهمیم ویدئو یک واقعه‌نگاری است یا یک طرح است. توالی وقایع میان لحظه‌های ناتوانی و عاملیت قوی تغییر می‌کند، توالی که روایت را می‌رساند. این به معنی عدم استمرار فضایی است، که البته فیلم به صورت توالی روایت گرفته شده‌است، وقتی که دقیقاً بعد از ایفا در نقش مجاز مسیح به سخره گرفته، دیگران دنبالش می‌کنند که این یادآور تعقیب k ولز توسط زنان است، k وارد آرشو می‌شود، سپس وارد مرکز خرید می‌شود در آنجا می‌نشیند، به عکس‌هایش نگاه می‌کند نظیر O بکت و آنها را پاره پاره می‌کند. اینکه به دنبال این صحنه دو مرد شرور او را سریعاً با خود می‌برند نشان از علیتی دارد که در عین حال کاملاً پوچ است. از این رو، این سکانس روایت قوی را پیش‌رو می‌گذارد، روایتی که در عین حال کاملاً تضعیف شده‌است. منطق این کار چیست؟ آیا رد ریشه‌هایش به این معنی است که او تبعیت از قوانین جامعه به اصطلاح چندفرهنگی را، این واژهٔ شاد برای یک سازمان اجتماعی به شدت نژادپرست، رد می‌کند؟

در اینجا، جاذبهٔ "فیلم"، "ویدئو" را از شر منطق روایی سنتی خلاص می‌کند. زیرا، در عین آنکه حس تعلیق ایجاد می‌کند، به راحتی نیز به روایت گسترش حوادثی را که به ما اجازه می‌دهند تا داستانی را دوباره بازسازی کنیم، نمی‌پردازد. در عوض، این سکانس شامل جلو و عقب رفتن دو وضعیت است که هرگز با مسئله حرکت کنار نمی‌آید. به همین علت است که حدس می‌زنم شلیک گلوله خارج از تصویر و دقیقاً قبل از آنکه شلیک صورت بگیرد اتفاق می‌افتد و دست k پایین می‌آید. نیز به همین علت است که دوربین‌های مخفی، که در سیاهی فرو رفته‌اند تا حدی که تنها چشم قرمز باقی مانده‌است، جایگزین تصویر ولز از ابر انفجار می‌شود. این فرسودن پایان فیلم ولز از طریق فیلم بکت است؛ سعی‌ای بر اینکه چقدر می‌توان به بازگویی یک عنصر بدون اینکه به تله‌های قبلی‌اش افتاد ادامه دارد. k فریاد نمی‌زند، اما صدای موسیقی دیسکو از پس این

لحظه آخر از ابهام روایی می‌آید. نه تنها بر ماست که روایت را بسازیم - همیشه باید در چنین تلاشی با شکست مواجه شویم. علاوه بر این، جایی که فیلم از طریق فیلمبرداری مداوم از عقب بر ما در نظر می‌گیرد جلوی امکان تماس چهره به چهره با شخصیت را می‌گیرد. در عین حال، این تکنیک سینما ما را به او متصل می‌کند، ذهنیت ما را در شکست بازسازی روایت در عین اینکه اجبار می‌کند تا سعی در این کار کنیم، در خود دارد. ما نه تنها از طریق همذات‌پنداری با k پیوند داریم - جرقه‌ای که از جاذبه ظن‌آلود احساسی‌ای برخوردار است - بلکه از طریق اتصال زیباشناختی به شخصیت مفهومی نیز با او پیوند می‌خوریم. این رهایی دوگانه - رهایی از روایت و رهایی از ذهنیت - در کنار امتناع از چشم‌پوشی از تعهد و دست و پا زدن در انفعال، "ویدئو" را تبدیل به امری می‌کند که به شدت امری معاصر است. اینبار، این خود داگلاس است که مناسبترین جمله را برای نشان دادن تفاوتی بکار می‌برد که ویدئو را از هر دوی روایت‌های قبل از خود جدا می‌کند. در این مقاله کاتالوگ که برای نمایشگاه تله تئاترهای بکت نوشته شده، او با دقت تمام می‌نویسد که چگونه وضعیت میان "من" و "آنها" - یعنی، میان قول دکارت و برکلی - غیر قابل دفاع است. او مدعی است کارهای تئاتری بکت از وضعیت‌های توصیف‌گر به سمت وضعیت‌های ساکن حرکت می‌کنند (۱۹۹۸: ۹۳). در "فیلم" این سکون محقق می‌شود O - خود را در اتاقی حبس می‌کند. در مقابل، حرکت آسان k ی داگلاس در مکان‌های ژرفی که او در آنها سکونت می‌کند، زنده است. برای مثال در آپارتمان او نماهایی از راهرو گرفته شده‌است که یادآور فیلم قبلی هنرمند یعنی در معرض یک فیلم قرار گرفتن: مارنی (۱۹۸۹)، که تصحیح و ابهام‌سازی مارنی هیچکاک (۱۹۶۴) است. ویدئو موضوعی را به نمایش می‌گذارد که از پیروی قربانی بودنش خودداری می‌کند، حتی اگر (شاید) نتواند در انتهای کار از آن گریز جوید. وقتی آزاردهندگان او در عوض مشت مالی می‌شوند، احساس بی‌عدالتی در شیوه‌ای که مأموران درجه پایین از سوی "سیستم" سپریلا می‌شوند، قوت بیشتری می‌یابد. سیستمی که نیاز به حفظ ظاهر دروغین عدالت است تا آن را در جای خود نگه دارد. این در واقع درون‌مایه بسیار امروزی است. اما، گویی به امکانی که سکونت وضعیت ارائه می‌کند اشاره داشته باشد، در عوض دنبالروی یا اعتراض، شاهد صورت‌های ناراحت مردان هستیم، یا اینکه او دستش را پایین می‌آورد (۳۲).

"ساکن کردن یک وضعیت" فرمول دقیقی برای وضعیت هنرمند بعد از "مرگ نویسنده" و مرگ همزمان (ضد) موضوع مدرنیستی است. مانند k ی ولز، عاملیت داگلاس به عنوان یک هنرمند تاریخ زمان او را سکونت می‌دهد. فیلم پیشین او با نام بازگشایی، ساخته ۱۹۸۶، کلاژی است از نماهای شبخ ماندی از ورود و خروج از تونل‌های راه‌آهن، که صدای مرد بالغی روی آن گذاشته شده، که ورود و خروج خواب بچه خویشتن پروست را می‌خواند، به ظرافت آن وضعیت را به نمایش می‌گذارد، چه به طور بصری، و به صورت حرکت تکراری در میان تونل‌ها، چه به طور صوتی، به صورت متن دو ترجمه‌ای. اما این مسافران، اشباحی هستند که مشخصاً با دست ساخته نشده‌اند، و در معرض شانس قرار گرفته‌اند؛ و متن، اگر چه از یک شاهکار ادبی جهان گرفته شده‌است، چیزی جز تکه‌ای فیچی و چسباندن، نیست که توسط شخص دیگری نوشته شده و برای ساکن شدن تصحیح شده، نه برای یک "اول شخص" جدید. ورود و خروج. هر دو ورود و خروج. اختلافات و تبانی، هر دو، دست به دست یکدیگر پیش می‌روند (۳۳).

هر چند اشباح سواری کاملاً در معرض شانس قرار نگرفته‌اند بلکه بیشتر در برابر راه‌آهن قرار دارند. در امریکای شمالی مانند جاهای دیگر، راه‌آهن به عنوان ابزاری سه‌گانه برای سیستماتیک کردن روابط اجتماعی - سیاسی کاربرد داشته است. راه‌آهن ابزاری بوده برای ایجاد سلسله مراتب اجتماعی‌ای که مبتنی بر سرمایه فرهنگ مسافرتی است که امروز تبدیل به فرهنگ مهاجرت شده‌است، و در امریکای شمالی مبتنی بر تسلط "غرب" می‌باشد. سلسله غرب اثر خود را هم بر روی فرهنگ رسانه و هم فرهنگ سیاسی گذاشته است، ترکیبی که در کار داگلاس از اهمیتی مرکزی برخوردار است. پس گشایش را می‌توان برای عاملیت فلسفی سمعی - بصری داگلاس برنامه‌ریزی شده به حساب آورد (۳۴). بنا براین، با توجه به معنای دوم "دوباره" (باز-) در مقاله من - در جهان معاصر، نباید از عاملیت چشم‌پوشی کرد، حتی اگر ذهنیت همه چیز باشد به جز غیرممکن. از نظر آدورنو، کار بکت "دوباره اوضاع تاریخی به شدت قابل لمس می‌باشد، یعنی بر چیده شدن بساط موضوع" (۲۰۰۳: ۲۵۴). این مسئله‌ای را برمی‌انگیزد که در عین حال بصیرت را متأثر می‌کند. واقعیت‌های اجتماعی، عملیات رونی را سازمان می‌بخشد و برعکس، همچنانکه واقعیت‌های مادی و خیالی چنین‌اند. اما همچنانکه این پیچیدگی‌ها می‌بایست شناخته شوند و بروی آنها کار شود، شکافی که میان خود ایجاد می‌کنند، قابل چشم‌پوشی نیست.

داگلاس مرتباً با بلاتکلیفی که این شکاف ایجاد می‌کند دست و پنجه نرم می‌کند. گاهی، همانطور که در بازگشایی و عنوانش که به طور سربسته به موسیقی اشاره می‌کرد، داریم، او آن شکاف را بین زبان و تصاویر به تصویر می‌کشد. در اینجا او به گذار پاسخ می‌دهد، کسی که این مسئله را در طول فیلم "دو یا سه چیز" مورد توجه می‌دهد.

در فیلم "بیر، قرار بده یا نشان بده" (۱۹۹۸)، یکی از کارهای داگلاس که بطرز گسترده‌ای شناخته شده‌است، خط عمودی‌ای صفحه نمایش را از تصویر جدا می‌سازد، تکنیکی که قبلاً با اثر بخشی زیادی از آن استفاده کرده بود (در ساندمن، ۱۹۹۵). در میان کارهای زیادی که انجام می‌دهد به نظر می‌آید شکاف ایجاد شده، آیینی‌ای را که فیلم از آن می‌ترسد و ویدئو به تحقیر آن را می‌پوشاند، به تصویر درمی‌آورد. در این کار، عینیت تحلیل شده دو مرد که در فضای سکونت طبقه کارگر حس شده‌اند، به عصبانیت و خشونت منتهی می‌شود. نگاهی سریع به شب بارانی بیرون از آپارتمان محبوس کننده که دو مرد در آن مشغول پا گذاشتن روی اعصاب یکدیگر هستند کافیت تا بفهمیم که دو مرد باطناً غیرقابل تحمل نیستند؛ بلکه این مکان زندگی‌شان است که غیرقابل تحمل است. ظاهر خالی بیرون کاملاً شبیه ظاهر بیرون در "ویدئو" است. جایی که، در تکرار جایگذاری قاطعانه گذار، نقش برجسته‌تری را بازی می‌کند. اما حتی نگاهی کوتاه به بیرون به ظرفیت نداشته مردان آسودگی آن را می‌بخشد تا در صمیمیتی زندگی کنند که به انتخاب خودشان نیست. اما سپس، همانطور که یکی از آنها می‌گوید، نمی‌توانی واقعاً حق انتخاب داشته باشی (۳۵).

یک لحظه از فیلم ویدئو، جایی که انتخاب واقعاً در تناقض شدیدی افتاده است، به رابطه میان صمیمی و "اکستیمیمی" - اثر بازدارنده بیرون بر روی صمیمیت - و جنسیت اشاره می‌کند. این در لحظه "بازدارندگی" رخ می‌دهد، زمانی که آن دو کارآگاه به صورت یک صحنه آیینی‌ای وارد آپارتمان k می‌شوند، یک در را بازی می‌کنند، سپس در دیگری را در سمت راست که قبلاً در آنجا نبوده‌است. این بازی با درهایی که دور تا دور فضای زندگی را فرا گرفته‌اند، صحنه مشابه‌ای را در فیلم "دو یا سه چیز" تکرار می‌کنند، جایی که ورود تکراری ژولیت و ماریان، دوستش، از درهای باز داخل آپارتمان جان، عکاس خبرنگار "آمریکایی"، گفته ژولیت را که آپارتمان بزرگ است را تایید می‌کند، در حالیکه پاگردهایی را که به طور دایره‌وار هستند را به تصویر می‌کشد. کارآگاهان با انداختن ته سیگاری با حالت توهین‌آمیز داخل فنجان قهوه او، به زندگی خانوادگی k توهین می‌کنند، همانطور که در بالا اشاره کردیم، قیافه k به خاطر آشفتگی‌ای که آنها به جا می‌گذارد هیچ پاسخ روانی‌ای ندارد؛ تنها پاسخ عاملیت محدود هر چند حیاتی اوست.

اما اینکه وقتی در همان حال به خاطر وضعیت غیرقابل گریز ما در بیرون و درون، عاملیت را نمی‌توان از دست داد، به چه معناست؟ اگر ایدئولوژی نه تنها الزاماً به اجرا در آمده است، بلکه ساخته شده‌است - به طرز مجازی، از طریق معماری و طراحی شهری - پس چگونه می‌توان آن را از درون تضعیف کرد؟ این جاست که زیباشناسی و تکنیک داگلاس وارد کار می‌شود. فیلمهای او بر اساس ترکیبی از تکرار - گره - و استقرار - محل اقامت می‌باشند (۳۶).

وقت کشی

در اثر استان داگلاس، نمایش تمرین استفاده از گره‌انداختن و استقرار دو روی - زمانی و فضایی - یک سکه‌اند: ساخت اشکالی از تکرار (re-) که دغدغه‌هایی (re:) را به دنبال دارند که مسائل سیاسی و زیباشناختی را به شدت به یکدیگر متصل می‌کنند. تکرار، کاری برای خود نیست؛ تکرار تنها ارزش سیاسی - فرهنگی را به تلاش جمع، می‌افزاید تا دستگیری بهتری درباره جهان معاصر در صورتی که مسائل خاصی را مورد نظر داشته باشد، داشته باشیم. در عوض، استقرار، حالی هنری است که غیرممکن بودن آن بیرون ماندن را - اینکه از انتقاد درباره چیزی که "آن بیرون" است خشنود شویم - تجسم می‌کند. تکرار، برعکس، فرض را بر این می‌نهد که کسی نمی‌تواند بیرون از فرهنگ به جا مانده‌ای که پیش از ماست و مسائل بزرگی را لاینحل گذاشته است بماند. پس، هر دو معنی پیشوند "re" که داگلاس با نیروهای مستمری به روی آن کار می‌کند تا هنری بسازد که به طرز افراطی در عین اینکه آن بیرون است، در درون نیز باشد. کار به اندازه کافی روشن هست که به دیدگاهی انتقادی دست یابد؛ به اندازه کافی نیز در درون هست تا استفاده سازنده‌ای از این تباری غیرگریز فراهم آورد (۳۷).

داگلاس همچنانکه با تکرار، با درون بودگی یا درون‌مندی از جهات بسیار گوناگونی کار می‌کند. از این رو تکنیک گروه و استقرار دو شکل از نقطه شروع اولیه این پروژه جستجوکننده، اکتشاف‌گر و آزمایشی ("فرسودگی") هستند، چیزی که می‌تواند هنر سیاسی معاصر باشد. که به همین علت نیز با معاصرین چنین پیوند دارد- به قولی با هم سکونی موقتی. داگلاس زمان را با تبدیل خود زمان به مکانی مسکونی می‌کشد. از این رو، لوکیشن به وضوح بی‌پیرایه "ویدئو" - در حومه پاریسی که به طرز نابرابری موجب شورش‌های نژادی شده‌است؛ با فضای تاریک همجوار "فیلم" در نمایشگاهی که به بکت اختصاص داده شده‌است- رگه‌های سیاسی تحریک آمیزی را به خود می‌گیرد. در استقرار ویدئویی یک کاناله ویدئو، همین عنوان تنها در ارجاع به "فیلم" و داشتن رسانه مخصوص متناقضی معنی می‌یابد؛ فضای تاریک بعد از راهروی تنگ، این زاویه از محل زندگی را در هوای گرگ و میش پررنگ می‌نماید، همچنان که در عوض، وضعیت بیرونی- درونی را در ارتباط با ایدئولوژی تجسم می‌بخشد. تکنیک استقرار با عنوان رسانه‌ای که به اهمیت مکان زمان اعتبار می‌بخشد- و عنوان اثر از رسانه خودش، یعنی زبان استفاده می‌کند تا این اهمیت را به وسیله آن لهجه ی ظاهراً ناچیز تصریح می‌کند (۳۸).

تکنیک تکرار- بازگشت انتقادی به رسمیت هنرمندان پیشین، نظیر بکت، پروست، کافکا، ولز و گدار- شکل دیگری از سکونت است، سکنی گزیدن فرهنگی که، امروزه "ویدئو" را ساخته است. اما در پرتو گفته او درباره امرمحتمل که پیش‌تر آمد، مهم این است که تکرار، آنچنانکه داگلاس روی آن کار کرده‌است، دلوزی است. تکرار، تفاوتها را و اول از همه آنهايي که الگو هستند، ایجاد می‌کند. در کنار استقرار به عنوان رسانه، تکرار به بیننده اجازه گشتن در میان تاریخ و ارتباط میان حال به آن می‌دهد. تفاوتها، از سوی دیگر، ساخته ماشين هستند، همچنانکه در کارهایی که یک ماشین به طرز مجازی تفاوتهای گوناگونی را به طور تصادفی باعث می‌گردد. از سوی دیگر، وقتی اثر هنری، یک فیلم گروه‌دار باشد، همانطور که در مورد "ویدئو" شاهد آنیم، لحظه‌ای که تماشاگر وارد فضای فیلم می‌شود خوانش اولیه‌ای را تعیین می‌کند که تفسیر گوناگونی در تماشای تکراری به دنبال آن می‌آید. تفاوتهای پیشین، عدم وجود انتخاب را معلوم می‌کند؛ تفاوت آخری، میزانی از احتمال را ثبت می‌کند. تفاوت های پیشین، انواع و اشکال شبیه همنند، بدون هسته مرکزی سخت. تفاوت آخری، آهنگ‌های متعدد و شدت در تجربه هستند. این جایی است که روایت‌گری- یکی از ابزارهای گفتمانی‌ای که اثر داگلاس به طور پیاپی به صف می‌کند- تا حدی منعطف می‌شود تا کاملاً از ابزارهای اولیه‌ای که از طریق آنها به لحاظ فرهنگی عمل می‌کند جدا شود، ابزاری نظیر پیوستگی صحنه‌ها، تمایل به پایان بسته برای فیلم، و تعلیق. از این رو روایت‌گری ساکن، مطمئن‌ترین راه دست کشیدن از روایت است. به این ترتیب، اینکه صحنه‌های اثر اغلب تنها در داخل محل زندگی، خانه‌های ناراحت و اجباری، نیستند، بلکه همچنین صحنه‌ها در فضاهایی استقرار یافته‌اند که منازل موقتی را عرضه می‌کنند، با اهمیت است (۳۹).

در "ویدئو"، داگلاس از تکنیک مبتنی بر اتفاق تکرار- با- تفاوت استفاده نمی‌کند. اما این تفاوت زیادی را هم ایجاد نمی‌کند. مدت فیلم ۲۲ دقیقه است و به طور یکدست خودش را تکرار می‌کند. این یکدستی برای ایجاد امکان باز روایت‌های متفاوت از تصاویری که هر بار آنها را می‌بینیم بنیادین است؛ تا بازآمیزی ساختگی تماشاگر را ممکن سازد. به این ترتیب، عنوان روی دیوار "ویدئو" در ارجاع به "فیلم"، با توصیف فیلم به مثابه "سکوت (یک صدا)" در ارتباط است- که دقیقاً همانگونه است که "فیلم" توصیف شده‌است. اما در پاسخ به کافکا و ولز یا در میانه اینها، معاصر سازی "ویدئو" و بازنگری انتقادی آن از روش هنر سیاسی گدار، قرار دارد.

علیرغم "محدودیت‌های فرهنگ وی"، این فهم و حتی تولید امر ممکن، می‌باشد. این تمایز در انتها، یا در کناره، یا در لحظه امتداد- امتدادی که به تنهایی پیچش فضایی نیست بلکه پیچش زمانی نیز دارد، تأثر دارد. تصویر K که تفنگ را برمی‌دارد (یا تفنگ به او داده می‌شود)، آن را به طرف سرش می‌گیرد، سپس سیاهی‌ای که در طول آن شلیک گلوله صورت می‌گیرد، به طرز سرسختانه‌ای از اینکه تمایل تماشاگر را برای یک پایان به انجام برساند، سرباز می‌زند. بسته به اینکه چگونه این (نا) پایان را خوانش کنیم، صدای تفنگ و موسیقی دیسکو یا "یک صدا" هستند با دو صدا. اگر مرد گردن کلفت K را بکشد، موسیقی بر پایان نقطه می‌گذارد، و چشم دوربین مخفی شکست او را دوباره تأیید می‌کند. پس موسیقی یک مقدمه است که به فیلم تعلق ندارد (با اینکه دو صدا وجود دارد و نه یک صدا). اگر K، شلیک بکند، موسیقی آن را تأیید می‌کند و قدرت او را در شکست آنها جشن می‌گیرد. پس گلوله تنها ابزار اندازه‌گیری اولیه است، شروع موسیقی، با همدیگر یک صدا هستند.

بی‌انتها بودن گره برای ساخت امر ممکن مهم است. به این نحو، گره، همچنانکه داگلاس آن ژانر را بازبینی می‌نماید، شبیه بازسازی می‌باشد- از این رو یک گره فرهنگی می‌باشد. فیلم اول (بیشتر غالباً تا آنکه اخیراً بر اساس رمان قدیمی ساخته شده‌است)، آنطور که لوتیکان می‌گوید، "نه همانند یک فیلم اصیل که دنبال شد... بلکه همانند چیزی که باید مورد سؤال قرار گیرد، و در عوض زمان حال را مورد سؤال قرار می‌دهد." می‌باشد.

بعد از شلیک گلوله بکت، ولز، کافکا و گذار به یکدیگر می‌پیوندند. اکنون، چشم چرخان دوربین این ظن را دربارهٔ "بودن، درک کردن" است تجسم بخشیده و تصدیق می‌کند. سپس صورت دوربین دوباره از پس تاریکی ظاهر می‌شود و جهانی را تجسم می‌بخشد که کافکا تصورش را می‌کرده و قرار بوده به زودی به حقیقت بپیوندد. این به دنبال نمای تاریکی از مرکز خردی می‌آید، که به تاریکی فضای داخلی شهرهای اروپایی‌ای است که ولز در "محاکمه" فیلمبرداری می‌کرده‌است. تنها بعد از آن نما است که چراغهای خیابان روشن می‌شوند و می‌توانیم K را درحالی ببینیم که از مرکز خرید می‌گذرد و وارد ساختمانی که آپارتمانش در آن واقع است می‌شود و در جای پای ورودی ژولیت در منزلش در حوه ی شهر، که متعلق به دهه ۱۹۶۰ است قدم برمی‌دارد.

اما ما در عین حال هم در بیرون و هم در درون آن زمان یوتوپایی هستیم که زمانی که جنگ ویتنام شدت گرفت و کاپیتالیسم سبب شد زنان خانه‌دار به فاحشه‌گری مشغول شوند، واجب می‌نمود. راستی این زمان چه بود/ هست؟ مباحثهٔ فیلیپ مانک دربارهٔ "حلقه" موضوع یک فیلم واقع شده که نحوه‌ای را که حلقه یک تعلیق زمانی را در بر می‌گیرد، پررنگ می‌کند. او می‌نویسد:

آیا حلقه یک قضاوت بیرونی نسبت به تصمیم کاراکتر است یا یک تعلیق در تصمیم، یا آنکه حتی تعلیق در پرسش دربارهٔ تصمیم؟ گره بیرون و درون را دربرمی‌گیرد و بخیه آن را از طریق در تعلیق نگاه‌داشتن تکنیکش از هم باز می‌کند. با انحراف از روایت، گروه نسبت به در دام افتادن هشدار می‌دهد (۲۰۰۶: ۳۶).

اگر با چنین اثر زمانی نفس‌گیری از گره و به همان اندازه با اثر فضایی نفس‌گیر گروه، آن هم با برش عمودی‌اش در "سازمان" و به ویژه، "ببر، قرار بده یا به نمایش بگذار" مواجه شویم، پیوند ناز و درونی میان شکافهای فضایی و زمانی (بیش از امتداد کلاسیک) رخ می‌نماید. آنها تباری می‌کنند تا یک چیز را به اجرا درآورند. آنها هر دوشان ما را از آن بیرون می‌رانند. هیچ هویت صریحی از K در دسترس نیست- با وجود تمام مصیبت‌هایی که K می‌کشد، تا حالا صورت K را ندیده‌ایم، صدایش را نیز نشنیده‌ایم- اما "امکان" صمیمیت پیچیده و ناموضعی وجود دارد. در اینجا است که ادعا می‌کنم داگلاس شایستگی سیاسی خود را به لنگر می‌نشانند (۴۰).

چگونه این سیاسی‌گری در ویدئو عمل می‌کند؟ اگر ساکنانهای معدودی را که در طول آنها پایان در درون آغاز متبلور می‌شود را در نظر بگیریم، امکان بقای K در آنچه قرار می‌گیرد که داگلاس آن را در مصاحبه‌ای یک "چند صدایی زمانی" می‌خواند. آن واژه که از واژگان موسیقی می‌آید در اینجا از دو منظر مناسب است. مجازاً، شلیک گلوله و موسیقی هر دو با یکدیگر ادغام شده و مشخص می‌گردند. تمثیلاً، زمان قبل از این درام برانگیخته می‌شود. این حیطة زمانی سبک گوتیک، در کنار حیطة زمانی فیلم سیاه را، دو حیطةٔ زمانی داستانی را که در ویدئو مرتباً حضور دارند، در بر می‌گیرد. برانگیخته شدن دوگانهٔ اجباری ژانرهای داستانی برای گشایش امکان تغییر لازم می‌باشد تا به این ترتیب از ژانری غیر داستانی نظیر مستند جلوگیری شود. بنابراین، داستان از واقعیت راست‌تر- و به لحاظ سیاسی مربوط‌تر- است. برای تاثیر سیاسی اثر، این اصوات چند صدایی نیروهایشان را در حضور همزمان امکانات پایان فیلم با یکدیگر یکی می‌کنند (۴۱).

و این باعث تأمل بی‌نظیری من باب تفسیر می‌شود. قدری پیش از ویدئو، داگلاس تنگنای موجود در تفسیر را، انعطاف‌پذیری و در همچنین خطا‌پذیری روایت به عنوان پشتیبان خاطره و تاریخی، در اثری که، برخلاف ویدئو اما مانند بسیاری از کارهای دیگر او، بر اساس تکنیک آمیخته وی ساخته شده بود، توضیح داده بود. با استفاده از نام رئیس قبیلهٔ بومی استرالیا که توسط بریتانیایی‌ها اعلام شده بود، به عنوان فیلم، "کلاتاساسین" (۲۰۰۶)- عنوانی که همچنین با واژهٔ اسسین (قاتل) هم‌آواست و بنابراین مسئله جرم و گناه و همچنین ابهامات زبان‌های بابلی را بر می‌انگیزاند- هنرمند ما را با این تنگنا مواجه می‌کند که یک چیزی می‌تواند از نظر مشاهداتی و واقعی بودن، درست باشد اما او ما را بدون دسترسی و حتی شناختی که مشخص باشد، رها می‌کند.

این دسترسی نامطمئن که روایت را به عنوان حالتی فرهنگی از ارتباط برقرار کردن با آنچه که فرض می‌کنیم "حقیقت" باشد یا "تاریخ" یا حتی طرحی از داستان یک فیلم، مبتلا می‌کند، از طریق استفاده گره‌ای که ابتدا و انتها را به هم پیوند می‌زند و از این رو، اواسط فیلم را هم پیوند می‌زند، بیمه می‌کند (۴۲).

در مجموع، گره مشخص‌ترین نمود استقرار ویدئو، یا به طور کلی‌تر، نمایش ویدئو، که متفاوت از نمایش‌های یک مرتبه‌ای است می‌باشد. بنابراین، در سطح جهانی سازمان عرضه هنر، فضا و زمان با یکدیگر برخورد می‌کنند. اما هیچ چیز در کار داگلاس از فیلم نیفتاده و پردازش ناشده باقی نمانده است. از این رو، او قبل از هر ترکیب ممکن زمان و مکان می‌ایستد. روش‌های متعددی که او اشغال انسانی از مناظر (نو، نگاه، تعقیب، ترس، فاجعه: راسکین بی. سی.، کلاتساین) یا، به بیانی، ضدقهرمانی، ضدانسانی کردن منظره شهری (ببر، قرار بده یا نشان بده، ویدئو) یا حتی سیاهچال (سوسپیرا، ۲۰۰۳) بیرحمانه اما هر بار به نحو متفاوتی حاشیه پیشرفتی را که تلاش‌های انسانی را بر سکونت در مکان‌ها به ویرانی می‌کشاند، واری می‌کند.

این زمانی است که باید کشته شود. ساختار روایتی انگلک شده، راهی است برای مقابله با آن بلذرز. زمان نیز همچین رابطه با زبان دارد. این یکی از ویژگی‌های اولیه‌ای است که فیلم را از تصاویر ساکن متفاوت می‌سازد. بارهای متعددی که زبان در تناقض قرار داده می‌شود همانند گره‌ای از پیوند فشرده خفه کننده آنها به نظر می‌رسد، همانند زمانی مکان یا دیستوپای زمان محور. در فیلم "سفری به درون ترس" و "درساندمن" کلمات بر زبان آورده شده با هم انطباق ندارند. در "سوسپیرا"، داستانهای جن و پری گریم، به دهان‌ها مرتبط نشده‌اند، اما آنها به نحو دیگری با هم همگام نیستند، با یکدیگر برخورد می‌کنند، اما به روانی با سخنان مارکس پیوند می‌خورند.

صحنه‌های ترجمه در "کلات سین" به قدری ناشیانه‌اند که زبان و عدالت بایستی راهشان را از یکدیگر جدا کنند. به همراه تکرارهای آمیخته، روایت خود تبدیل به یک گروه می‌شود، و دور خودش می‌گردد، با هر تحولی فیلم به منظره یا مکانی می‌رسد که همان است منتها با قدری تغییر.

همانطور که دیدیم، در "ویدئو" زبان قاطعانه حضور دارد ولی نمی‌توانیم آن را بشنویم. به نظر می‌رسد داگلاس به امکان زبان، به عنوان ابزاری برای برقراری ارتباط تسلیم می‌شود. این به نظر یک رقیب ناموهن برای فیلم قبلی او "گشایش"، با آن نثر قدرتمند از پروست که وضعیت میان خواب و هشیاری را به صحنه می‌کشد، می‌باشد.

آن وضعیت می‌تواند تمثیلی از سکون اجتماعی باشد- نوعی از سکون که بازسازی‌های تلویزیونی پیشین او (مونو دراماز، ۱۹۹۱؛ اما همچنین هورس- شامبز، ۱۹۹۲؛ و بعدازظهر، ۱۹۹۴) به صحنه درآورده، مورد توجه قرار می‌دهد و دوباره به بازی درمی‌آورد تا ببینید که آیا این کار ما را از خواب بیدار می‌کند. پس از قبل، او هرگز کلیشه‌های فرهنگی را به نقد نکشیده‌است بلکه در کنار آنها گام برداشته است. مجازاً، او فیلمهای کوتاهش را وارد پخش مستقیم (تلویزیون) کرده‌است. علاوه بر این، با در نظر گرفتن این که عادات فرهنگی که در آنها شکل و محتوا جدانشدنی هستند او سعی کرده است تا "شنونده یا تماشاچی را مدل قرار دهد که فعالانه در جستجوی الگو است و تغییرات رابه طور حسی، حتی در تکرار وسواس‌آمیز یک یادداشت، نما یا عبارت یکسان، بدرون خود جذب می‌کند" (وود، ۱۹۹۹: ۱۱۵).

پس، در "ویدئو" از یک سو چه رابطه‌ای میان عکس‌العمل پر طمطراق سه فیلم دهه شصت و از سوی دیگر، غیبت واژه‌ها، گروه و استقرار دوربین وجود دارد؟

در ارتباط با هر سه فیلم قبلی، داگلاس هم بیشتر رادیکال و هم اینکه از لحاظ سیاسی بلندپرواز می‌باشد. تفاوت‌های- ممکن است کسی آنها را به لحاظ فلسفی نامنطبق بنامد- "دو یا سه چیز" در معنای عمیقشان مورد تحقیق قرار گرفته‌اند. ژولیت صحبت می‌کند، اما عمدتاً هیچ‌کس طرف صحبتش نیست. گذار صحبت می‌کند، اما نجوا می‌کند، و برای اینکه او را بشنویم باید صدا دوتایی را از میان ببرد. وقتی او نجوا می‌کند، سکوت قابل شنیدن تبدیل به صدای آزاردهنده می‌شود. به همراه آن، میان این دو نقص زبان - بی مخاطبی، بی صدایی- زبان به واقع از گفتن بازمی‌ماند و به همین ترتیب، تحلیل گذار از منطق کاپیتالیستی اخیر، تحلیلی که در زبان لنگر انداخته است.

حالت‌های K، زبان بدن، حرکات او به صداهای کلامی نیازی ندارند. همه صداها در رساندن پیچیدگی وضعیت اجتماعی امروزی که او در آن سکونت دارد، شکست می‌خورند. در جایی که گذار از صدای آزاردهنده- صدای شنیدنی اما همچنین صورت بصری- برای رساندن پیچیدگی استفاده می‌کند، داگلاس از ابزار بصری و مخصوصاً آنهایی که شیوه خاص روایتگری

وی، نظیر گروه و استقرار، و همچنین بهم بافتن سه فیلمی که او برای پیچیدگی ممتد بیشتر آنها را بازسازی می‌کند، استفاده می‌کند. اما به جای صدا، او یک شخصیت مفهومی ساکت را به صحنه می‌کشد تا این پیچیدگی را، در شباهت به روایت، متحرک نگاه دارد (۴۳).

در نتیجه، کار در حرکتی کارهای خلاقانه پیشینیان، نقد آنها و امکانات بکتی را که خالی مانده بودند را به عنوان یک باقی‌مانده فضایی، که تا هنگامی که قابل دیدن شود، نادیدنی باقی مانده بود به صحنه در می‌آورد. همچنان که از تماشاگران یا اشباح شاکریم، از گروه و طرز استقرار آنها که تماشاگران را وادار می‌کنند تا در زمان و فضای "ویدئو" سکونت یابند، شاکریم، این امکانات که بر بالهای تاریخی منتظر بودند در این لحظه برانگیخته می‌شوند. لحظه کوچک دست در حال افتادن که شبیه و متفاوت از پایان "محاكمه" می‌باشد، لحظه‌ای کلیدی است، شاید یک میزان اییم، از خلق امکاناتی که تفاوت‌های مدل در تکرار به آن اجازه می‌دهند، زیرا آنها خطی بودن زمان را از میان می‌برند.

بنابراین، با بازبینی تاریخی، و یافتن بقایای تنش‌های به خواب رفته حل نشده آن که همچنان پابرجا هستند، داگلاس آنها را با دستان محتاط‌آمیز می‌گیرد تا به آنها سلامتی را بازگرداند. برای دست یافتن به این هدف، اما باید سرکوفتگی‌ها و نظم‌ها را معتبر بشمرد یعنی آنها را مانند اشباح و ارواح برگرداند تا آنها گذشته ناقصی را به ما یادآور شوند که نمی‌توانیم بدون آن زندگی کنیم اما همچنین نیز نمی‌توانیم با آن زندگی کنیم. یعنی مگر اینکه انشعابی باشد که نیمه دیگرش همچنان کشف نشده باقی مانده است، همچنان باز مانده باشد.

بازگشت به آن انشعاب ترسناک و تهدیدآمیز است و شاید تنها در حالت خواب و بیدار است که جرئت می‌کنیم به آنها برویم. آن حالت از فرمت استقرار، مخصوصاً این حالت تاریکی که ما در درون، بیرون و دوباره در درون آن هستیم، تغذیه می‌کند.

منابع

منابع لاتین

- Ackermann, Alan, ۲۰۰۳, **Samuel Beckett's 'Spectres du noir': The Being of Painting and the Flatness of 'Film**, *Contemporary Literature* ۴۴, ۳: ۳۹۹-۴۴۱.

- Adams, Jeffrey, ۲۰۰۲, **Orson Welles's The Trial: Film Noir and the Kafkaesque**, *College Literature* ۲۹, ۳: ۱۴۰-۵۶.

- Adorno, Theodor W, ۲۰۰۳, **Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader**, Translated by Rodney Livingstone et al, Edited by Rolf Tiedemann, Stanford: Stanford University Press.

- Bal, Mieke, ۱۹۹۶, **Double Exposure: The Subject of Cultural Analysis**, New York: Routledge.

———, ۱۹۹۹, **Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History**, Chicago: The University of Chicago Press.

———, ۲۰۰۲, **Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide**, Toronto: University of Toronto Press.

———, 2006, **The Pain of Images, In *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain***, Edited by Mark Reinhardt, Holly Edwards, and Erina Duganne, 93–115, Chicago: University of Chicago Press.

———, 2006, **Facing Severance and Nothing is Missing (artist dossier)**, *Intermédialités* No 8, Automne: 189–224.

- Balmory, Marie, 1982, **Psychoanalyzing Psychoanalysis: Freud and the Hidden Fault of the Father**, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Beckett, Samuel, 1969, **Film: Complete Scenario, Illustrations, Production Shots**, With essay On directing *Film* by Alan Schneider, New York: Grove.

- Beckett, Samuel and Alan Schneider, 1998, **No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider**, Edited by Maurice Harmon, Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Bollas, Christopher, 1987, **The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known**, New York: Columbia University Press.

- Bryson, Norman, 1988, **The Gaze in the Expanded Field, In *Vision and Visuality***, Edited by Hal Foster, 87–114, San Francisco: The Dia Foundation.

- Code, Lorraine, 1991, **What Can She Know? Feminist Epistemology and the Construction of Knowledge**, Ithaca and London: Cornell University Press.

———, 1995, **Rhetorical Spaces: Essays on Gendered Locations**, New York: Routledge.

- Deleuze, Gilles, 1986, **Cinema 1: The Movement-Image**, Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Hammerjam, London: The Athlone Press.

———, 1989, **Cinema 2: The Time-Image**, Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, London: The Athlone Press.

———, 1994, **Difference and Repetition**, Translated by Paul Patton, New York: Columbia University Press.

- Deleuze, Gilles and Félix Guattari, 1986, **Kafka: Toward a Minor Literature**, Translated by Dana B. Polan, Foreword by Rena Bensmaia, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Douglas, Stan, 1998, **Goodbye Pork-Pie Hat, In *Stan Douglas***, Edited by Scott Watson, Diana Thater, and Carol J. Clover, 92–98, London: Phaidon.

- Felman, Shoshana, 2004, **The Storyteller's Silence: Walter Benjamin's Dilemma of Justice**, In *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. IV, 11–57, Edited by Mieke Bal, New York: Routledge.

- Foucault, Michel, 1979, **What is an Author? In Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism**, Edited by Josué V. Harari, Translated by Donald Bouchard and Sherry Simon, 1971-80, Ithaca: Cornell University Press.
- Garneau, Michèle, 2004, **Film's Aesthetic Turn: A Contribution from Jacques Rancière**, *SubStance* 33, 1: 108-125.
- Grossvogel, David I, 1980, **The Wake of Daedalus: Further Discontents of an Ever More Pervasive Civilization**, *Diacritics* 10, 3: 67-75.
- Green, Mary Jean, Lynn Higgins, and Marianne Hirsch, 1979, **Rochefort and Godard: Two or Three Things about Prostitution**, *The French Review* 52, 3: 440-48.
- Guzzetti, Alfred, 1975, **Narrative and the Film Image**, *New Literary History* 7, 2: 379-92.
- , 1981, **Two or Three Things I Know About Her: Analysis of a Film by Godard**, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hansen, Mark B.N, 2003, **Affect as Medium, or the digital-facial-image**, *Journal of Visual Culture* 2, 2: 205-28.
- Heidegger, Martin, 1971, **Building, Dwelling, Thought, In Poetry, Language, Thought**, Translated by Alfred Hofstadter, 1955-62, New York: Harper Colophon Books.
- Lebrecht, Gordon, 2001, **Living the Drive**, *Parachute* 103, 7-9: 27-40.
- Lütticken, Sven, 2004, **Planet of the Remakes**, In *Secret Publicity*, 119-37, Rotterdam: NAI,
- Marrati, Paola, 2003, **Gilles Deleuze, Cinéma et philosophie**, Paris: PUF.
- Mitchell, W.J.T, 2007, **Image and Archive: The Case of Abu Ghraib**, Clark Institute Lecture, April 28, 2007.
- Monk, Philip, 2006, **Dissonant Absences, In Stan Douglas**, Edited by the Friedrich Christian Flick Collection, 9-156, Cologne: Dumont Verlag.
- Morrey, Douglas, 2005, **The Noise of Thoughts: The Turbulent (Sound-) Worlds of Jean-Luc Godard**, *Culture, Theory and Critique* 46, 1: 61-74.
- Neil, Jonathan, 2007, **Stan Douglas: Klatsassin**, *Art Review* March: 143.
- Ngai, Sianne and Nancy Shaw, 1999, **Site/Stake/Struggle: Stan Douglas's Win, Place or Show**, In *Double Vision: Stan Douglas and Douglas Gordon*, Edited by Lynne Cooke, 13-30, New York: Dia Center for the Arts.
- Peeren, Esther, 2007, **Identities as Intersubjectivities in Popular Culture: Bakhtin and Beyond**, Stanford, CA: Stanford University Press.

- Pisters, Patricia, ۲۰۰۳, **The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory**, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Rancière, Jacques, ۲۰۰۱, **La fable cinématographique**, Paris: Editions du Seuil.
- Rodowick, David N, ۲۰۰۰, **Unthinkable Sex: Conceptual Personae and the Time-Image**, *In[]Visible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies* ۳: n,p.
- Schaeffer, Jean-Louis, ۱۹۹۹, **Images mobiles, Récits, visages, flacons**, Paris: POL.
- Silverman, Kaja, ۱۹۹۶, **The Threshold of the Visible World**, New York: Routledge.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, ۱۹۹۹, **A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present**, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Storr, Robert, ۲۰۰۰, **Stan Douglas: L'Aliénation et la proximité / Alienation and proximity**, *Art Press* ۲۶۲, November: ۲۳-۲۹.
- Uhlmann, Anthony, ۲۰۰۴, **Image and Intuition in Beckett's Film**, *Substance* ۳۳, ۲: ۹۰-۱۰۶.
- Van Alphen, Ernst, ۱۹۹۲, **Francis Bacon and the Loss of Self**, London: Reaktion Books.
- , ۱۹۹۶, **The Homosocial Gaze According to Ian McEwan's The Comfort of Strangers**, In *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, Edited by Teresa Brennan and Martin Jay, ۱۶۹-۸۶, New York: Routledge.
- , (in press) **Affective Operations in Art and Literature**, *Res*.
- Verhoeff, Nanna, ۲۰۰۶, **The West in Early Cinema: After the Beginning**, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Watson, Scott, Diana Thater, and Carol J, Clover, ۱۹۹۸, **Stan Douglas, London: Phaidon**.
- Wood, William, ۱۹۹۹, **Secret Work**, In Stan Douglas, Edited by Daina Augaitis, ۱۰۷-۲۰, Vancouver: Vancouver Art Gallery.

یادداشت‌ها

۱- برای جلوگیری از قطع جریان خوانش متن، و نیز برای آزاد گذاشتن خواننده در گذشتن از یادداشتها، شمارهٔ تمامی یادداشت‌هایی که در این مقاله موجودند در انتهای پاراگراف‌های مربوط گذاشته شده‌اند.

۲- فیلم، ۱۹۶۵، بی/دبلیو، کارگردان: آلن اشنایدر، ۲۱؛ نمایشگاه سموئل بکت موزهٔ ملی هنر مدرن، مرکز ژرژ پمپیدو، پاریس، مارس ۱۴- ژوئن ۲۶، ۲۰۰۷ (با همکاری ماریان آلفان و ناتالی لژه). برداشتی بسیار غیر کمیک از این صحنه در "دو یا سه

چیز که درباره او می‌دانم" گذار روی می‌دهد، هنگامی که ژولیت دختر کوچکش را به مرکز مراقبت روزانه می‌آورد که مردی با کلاهی ناهماهنگ کارمند آنجاست (ابهامی به چاچین و کیتون کماین، و نیز انواع خاص مافیا). کودک گریه کرده و سعی می‌کند آنچه که سگ و گربه انجام می‌دهند، انجام دهد: وقتی مادر در را باز می‌کند از میان در بگذرد. اما موفق نمی‌شود فرار کند.

۳- سنتی دکارتی به طرز گسترده‌ای مورد انتقاد قرار گرفته است و در اینجا تنها به تحلیل مربوط کود (۱۹۹۱) اشاره می‌کنم. نظر لاکان درباره نگاه خیره، هر چند به عنوان یک اخلاق بصیرتی سیاسی که از افتادن به دام بی‌قدرت کردن به طرز درخشانی از سوی سیلورمن (۱۹۹۶) طرد شده است، از سوی دیگران و بریسون (۱۹۸۸) به خاطر پیامدهای ناخوش بینانه‌اش پذیرفته شده‌است. وان آلفن نگاه باختین به ساخت هویت را از طریق نگاه خیره دیگران در فصل "گریزهای بدنی" مطالعه‌اش درباره فرانسویس بیکن و تئوری فرهنگی مورد بحث قرار داده است (۱۹۹۲)؛ و اخیراً پیرن ایدۀ شکل‌گیری هویت بین‌ذهنی را به عنوان یک مفهوم کلیدی برای تجلیل فرهنگی پروراند است (۲۰۰۷).

۴- نقش کیتون به واقع در فیلم دوگانه است. اغلب، او را به عنوان شخصیت O از پشت یا از زاویه‌ای تا حدود ۴۵ درجه می‌بینیم، گاهی او را به عنوان (E چشم) از جلو با چشمانی که به طرز عجیبی تهی می‌باشند می‌بینیم. از آنجا که هر دوی اینها توسط کیتون به بازی درآمده‌اند، دو نقش در عین حال دو وجه از نوع نگاه غیر مثبت می‌باشند. برای تحلیلی عالی از نقش کیتون در فیلم به عنوان غیرشخصیت به داگلاس (۱۹۹۸) مراجعه کنید. عبارت "ابژه تئوریک" به آندسته از اشیاء فرهنگی اشاره دارند- که به وضوح ابتکار تئوریک را به کار انداخته‌اند- یا می‌توانند به کار بی‌اندازند. این عبارت (که امروزه به نوعی زیاده از حد مورد استعمال قرار گرفته) باطناً حاکی این نکته است که تئوری نمی‌تواند از بیرون وارد هنر شود، میزانهای آن را در معرض خود قرار می‌دهد بلکه باید طی محاکمه با آثار هنری واقعی پروراند شود.

۵- من این نکته درباره دکارت، که در اینجا به شدت به طور موجز آورده شده‌است، مرهون کتابی فوق‌العاده- یک خوانش فرویدی از فروید- نوشته روانکاو فرانسوی ماری بال مری هستم (۱۹۸۲).

۶- انتقاد اصلی اولمان برای این است تا برکلی را از این فرمول ساده‌انگارانه از طریق گسترش بافت فلسفی کارش نجات دهد- نگاه برکلی به ایده‌ها به عنوان وجود کاملاً درک شده (۲۰۰۴: ۹۵)، پیامدهای آن (در تئوری برگسن درباره تصویرگری که از طریق حس ششم ایجاد شده‌است)، و زندگی پس از این کنونی‌اش در تئوری دلور درباره سینما. اما اشتباه خواهد بود که "فیلم" را به انتقاد فلسفی‌اش تقلیل دهیم. مسئله زیبایی‌شناختی عمق در مقابل بی‌عمقی، که در حال حاضر بسیار مورد جدل است، حداقل به همان اندازه بااهمیت (و در عین حال مربوط) می‌باشد. برای بحثی کامل درباره این نگاه، نگاه کنید به آکرمن (۲۰۰۳).

۷- موجزترین فرمولیزاسیون این سه نوع "تصاویر- حرکت" در سینما ؟ وجود دارد (۱۹۸۶: ۷۰-۶۶).

۸- این نگرش درباره تصاویر دلوز از جانب ماراتی (۲۰۰۳: ۷۱-۶۶) مطرح می‌باشد. برای توضیحاتی عالی من باب تصاویر- احساس، نگاه کنید به پیترز (۲۰۰۳: ۷۱-۶۶) و هانسن (۲۰۰۳). من تصویری درباره تاریخ معکوش شده یا "مهمل" در جایی دیگر پروراند (۱۹۹۹).

۹- خراش‌های روی دیوار نقش برجسته‌ای را فرافکنی می‌کند که به طرز آزاردهندگی در طرفی از فرافکنی دو- صحنه‌ای داگلاس در لودتروا، زمانی که رنگ تصویر نگاتیو می‌شود برانگیخته می‌شود (۲۰۰۰) همچنین نقش برجسته بسیار ظریف کارکرد دیوار را در دلالت کردن به پرسپکتیو خطی متقابل و و ایهام برگرفته از عمق آن برجسته می‌کند.

۱۰- برای الان من واژه زیبای شناسی به جای این معنای سردستی پیوند زدن از طریق حواس استفاده می‌کنم. معنای آن همچنان که جلو می‌رفتم به طور آشکارتری شکل می‌گیرد.

۱۱- سوالی در این مورد باقی می‌ماند که آیا این خلاصه متناسب است یا پریشان کننده‌است؛ اینکه آیا این توالی حوادث کوچک طرحی را می‌سازد (این اتفاق افتاد، و بنابراین آن اتفاق روی داد) یا تنها یک واقعه‌نگاری است (این اتفاق افتاد و بعد از آن اتفاق افتاد).

۱۲- این ماجرای اجمالی درباره ی "فیلم" را طوری جمله‌بندی کرده‌ام که در ارتباط با کار داگلاس پرورنده خواهد شد. ایجاز کم و بیش مثله شده تا اینجای کار از همین روست. برای مطالعه درباره ی عمل نمایشگاه که شامل "خوانش‌های بسته" نمایش‌هاست نگاه کنید به بال (۱۹۹۶).

۱۳- آنچنانکه فروید اشاره کرده‌است، روان پریشی دلیلی بر این نیست که مردم آن بیرون شما را نمی‌فهمند، کار فرید اغلب در کار داگلاس حضور دارد. داگلاس کاری را بر اساس متن فروید درباره انسانهای محیرالعقول، یا حتی، بر اساس ضد متن فروید، یعنی "ساندرمن" ای. تی. ای هومفن به نام در ساندرمن (۱۹۹۵) ساخته است. در بین دیگر متون انتقادی، نگاه کنید به تحلیل روشنگر دنی مانک درباره مهمترین کارهای داگلاس تا آن تاریخ (۲۰۰۶: ۲۵-۱۹). در میان پیشنهادات انتقادی بسیار موجود درباره بدنام‌ترین شاهکار کافکا، که بیشترین ارتباط را با برداشت داگلاس از آن دارد، دلوز و گاتاری فیلسوف که ایده "ادبیات اقلیت" را از طریق آن پرورش می‌دهند (۱۹۸۶)، و شوشانا فیمن منتقد ادبی که مفهوم بسیار مهمی را درباره داستان‌گویی در ارتباط با عدالت درباره داستان تمثیلی کافکا شکل داده‌است، می‌باشند (۲۰۰۴).

۱۴- لطفاً به تفاوت میان k داگلاس و k ولز و کافکا دقت داشته باشید. (با یک نقطه). جایگزین کردن یک زن جوان سیاه‌پوست به جای یک مرد مسن سفیدپوست یک حالت تیپیک می‌باشد. داگلاس قبلاً در فیلم سفر او به ترس (۲۰۰۱) جنسیت را تغییر داده بود. سه تغییر صورت گرفته در شخصیت موجود در ویدئو- در مقایسه با محاکمه دو تغییر- از طریق معاصر بودگی دقیق کار قابل درک است. علاوه بر این، تقارن از طریق ارجاع به فیلم گذار، سومین بین‌متن، برجسته می‌شود، جایی که شخصیت اصلی یک زن جوان سفیدپوست است. این تقریباً سیاهه هویتهای ممکن را به لحاظ نژادی، سن و جنسیت کامل می‌کند. تنها چیزی که از قلم افتاده‌اند مرد سیاه‌پوست جوانتر و پیرتر می‌باشند.

۱۵- اطلاعات بدست آمده از استودیو ضبط فیلم داگلاس درباره ساخت ویدئو حاکی از آن است که کیفیت نقطه نقطه فیلم پر خاطره بوده که برای تمام صحنه‌های فیلمبرداری فاصله دوربین ویدیویی (HD وضوح بالا) روی ۱۲+ دی بی تنظیم شده‌بود. این به دوربین ۳ مکت پرفشار می‌دهد، اما همچنین صدای برآمده از CCD را رو می‌آورد- این صدا همیشه وجود دارد، حتی زمانی که هیچ نوری در کار نیست، گویی پانل تصویربرداری خودش را که در حال نگاه کردن بوده نگاه می‌کرده‌است. سه رنگ- سبز، آبی و قرمز- رنگهای اولیه‌ای هستند که ویدئو برای ساختن تمام رنگها استفاده می‌کند.

۱۶- از نظر داگلاس، K زمانی که مزاحمان با تفنگ ور می‌روند آن را می‌گیرد، تا آنکه نگاه داشتن آن به طرف سرش راهی برای آموزش به آنها در نحوه استفاده از تفنگ باشد. برای هنرمندی کانادایی بر حسب تمرین مکان و زبان تقریباً مسائل اصلی می‌باشند. مکان مانند زبان عنوان فیلم همواره از اهمیت ویژه‌ای در کار داگلاس برخوردارند. بعضی عناوین از اسامی بومی (نوه‌تکا، کلاساسین) استفاده می‌کند. ویدئو صحنه را در لاکورنو، حومه‌ای فرانسوی که به خاطر شورش‌های نوامبر ۲۰۰۵ اش شناخته شده‌است، قرار می‌دهد. همچنین این شهر جایی است که گذار از آپارتمان ژولیت در فیلم دو یا سه چیز فیلمبرداری کرده‌است. بنابراین آکسان موجود در عنوان فیلم ویدئو (Video) از اهمیت برخوردار است. برای موسیقی، داگلاس ملوین کیپس، جی تی لوپس و جان مدنسکی را مأمور کرده تا سه واریاسیون از آواز "همگی برقصید" از شیکا ضبط کنند. صدای

الگوی نواخته طبل آشکارا بر دیسکو دلالت دارد- از دهه هفتاد صحنه‌های تعقیب سریالهای پلیسی گرفت تا ترک پیست رقص.

۱۷- برای وصفی از محاکمه در ارتباط با سنت فیلم سیه و کافکایی (عبارتی که بیشتر به طور سردستی مورد استعمال است) نگاه کنید به آدامز (۲۰۰۲).

۱۸- آنچه اینجا "تلاش داگلاس" می‌نامم وصفی از نیت نیست بلکه فرافکنی است از خوانش شخصی خودم درباره کار او. برای رعایت اصول، من نامه‌نگاری‌هایم را با هنرمند تا زمانی که این نامه‌نگاری‌ها به پایان برسد مورد بحث قرار نمی‌دهم، و در آن عرصه تنها اطلاعات فنی را وارد می‌کنم.

۱۹- برای رساله‌ای درباره این فیلم و نیز تحلیلی برای روایتگری خاص آن مدرنیت آن نگاه کنید به گزتی (۱۹۸۱؛ ۱۹۷۵)؛ و برای مبحثی مرتبط درباره نزدیکترین نگرش به ویدئو، یعنی مسدود کردن معنا نگاه کنید به موری. موری ادعا می‌کند که "عملکرد صدای بلند روی فیلم به منظور قطع جستجوی معنا در این فیلم می‌باشد که دقیقاً درباره شناخت و دانش است، می‌باشد، دانش و شناختی که تصویری از فکر به عنوان جریانی غیرقابل پیش‌بینی و کنترل نکردنی ایجاد می‌کند" (۲۰۰۵: ۶۱). این صدا توسط سکوت‌های منقطع تغییر می‌کند و فضایی آکوستیک برای زمزمه‌های صدایی مردانه عرضه می‌کند.

۲۰- گرین، هیگینز و هیرش نقدی فمینیستی را در حاشیه این خطوط ارائه کرده‌اند (۱۹۷۹). نقد دوم از سوی گراس و گل قالب‌ریزی شده است.

۲۱- تمامی نقل قولها بیشتر از آدورنو از مجموعه جدید نوشته‌های او گرفته شده‌است که به طور سردستی با اتهام اولیه او (نوشته شده به سال ۱۹۴۹، انتشار اول به سال ۱۹۵۱) درباره "شعری پس از آشوتیس" (۲۰۰۳) در ارتباط می‌باشند. "تعهد" متعلق به ۱۹۶۲ است.

۲۲- علی‌رغم نقد موجه داگلاس به آدورنو، با در نظر گرفتن نقد او از بکت، و البته، موسیقی جاز، مقالات "انتقاد فرهنگی و اجتماع" و "تعهد" همچنان به عنوان نقاط شروع (و نه نقاط پایان) بحث درباره هنر سیاسی مربوط می‌باشند. برای مدعاها نگاه کنید به ۲۰۰۷.

۲۳- در اینجا بکت به اشنایدر نامه می‌نویسد، از بکت و اشنایدر (۱۹۹۸) به نقل از المان (۲۰۰۳: ۱۰۱-۱۰۲). تأکید اضافه شده‌است. برای پیش‌زمینه بیشتر درباره "فیلم" بکت، نگاه کنید به بکت (۱۹۶۹).

۲۴- بین گفتمانیت امری است که از دیگر گفتمانها وام گرفته شده است. در مورد هنرمندی مثل داگلاس، نگاه داشت تفاوت میان این عبارت از عبارت بینا متنیست که اکثراً با دیگری ادغام می‌شود اهمیت دارد. بینامتنیست به متن‌های خاص دیگر بازمی‌گردد. بین گفتمانی موجب درهم تنیده شدن گفتمان‌های گوناگون می‌شود؛ بین متن در مورد نقل قول‌هاست. در ویدئو، با اشکال رابطه گفتمانی با فیلم سیاه شبیه به رابطه‌ی بین متنی با محاکمه نیست، حتی اگر هر دو فیلم در داشتن گفتمان سیاه اشتراک داشته باشند.

۲۵- درباره نیت نویسنده در جاهای گوناگون بحث کرده‌ام، علی‌الخصوص در ۲۰۰۲ (۸۵-۲۵۳). برای خود مفهوم مفهوم، به اضافه ارتباط با بحث دلوز و گاتاری در فلسفه چیست؟ به اولین فصل کتاب من نگاه کنید.

۲۶- این صورت بندی از شخصیت مفهوم نقل شده از روڈ ویک (۲۰۰۳) می‌باشد.

- ۲۷- در مورد این نگاه، به نظر کنایه‌آمیز می‌آید که "فیلم" در نمایشگاه بکت در ویدئو به نمایش درآمده است.
- ۲۸- البته کلمه "شکافها" بسیار به فیلم مربوط است، جایی که سیاهی قبل از قطع فیلم تصور تماشاگر را به تحرک وا می‌دارد.
- ۲۹- توصیه برسن به نقل از گارنو (۱۱۰: ۲۰۰۴) می‌باشد.
- ۳۰- حال استفاده سردستی از واژه زیبای شناسی می‌توان قدرت بیشتری بگیرد: زیبای شناسی حاصل از پیوند حراس، آنطور که بیشتر نامیده بودمش، در عین اینکه "دیگری" بازنمایی است (شفر ۱۹۹۹)، تولید کننده و منتقل کننده تأثیر نیز می‌باشد (وان آلفن، زیر چاپ).
- ۳۱- "نگاه آزاد غیر مستقیم" عبارتی که با "گفتمان آزاد غیر مستقیم" در نظریه‌ی ادبی آمیخته است، به جایگزینی دلوزی مونولوگ درونی اشاره دارد.
- ۳۲- در حال حاضر، نمی‌توانم از به یاد آوردن بلاگردان شدن افسران پایین رتبه در رسوایی حاصل از عکس‌های آبوگریب خودداری کند. نگاه کنید به میشل (۲۰۰۷).
- ۳۳- برای تحلیل بافتی و روشن‌شناختی از حرکات اشباح، نگاه کنید به ورهوف (۲۰۰۶، ۲۹۵-۲۸۲) درگشایش، این دوگانگی، همچنانکه کیفیت برکی بریده‌های قدیمی بر برف موجود در مناظر غلبه می‌کند، لایه دیگری نیز به خودگرفت.
- ۳۴- ورهوف (۲۰۰۶) شرحی جز به جز از این تلاقی‌های میان تاریخ سیاسی ("پیشرو") و تاریخ رسانه ارائه می‌کند.
- ۳۵- در خوانشی لاکانی از ببر، جاده یا نمایش بده که با گزینشی پیشنهادی عالی از مکث‌ها همراه شده است، گوردن لبرت تعدادی پرسپکتیو در حاشیه عمودی ارائه می‌کند که در میان آنها "هیچ چیز که موضوع است"، نقطه مجازی رو به محو شدنی از موضوع (۳۳)، غیبت یا لکه، و سایه وجود دارد (۲۰۰۱: ۳۲). صمیمیت در رابطه‌ی پیچیده‌اش با خشونت (درون مردانه)- مشغله اساسی در ببر، جای ده یا نمایش ده- در نظریه جنسیت مسئله بسیار پراهمیتی است. برای مثال نگاه کنید به دان آلفن (۱۹۹۶).
- ۳۶- با توجه به اهمیت زبان و اشتباهات آن در دو یا سه چیز و همچنین در کار داگلاس، این واقعیت که جانی انگلیسی را با لهجه فرانسوی غلیظی صحبت می‌کند در عین اینکه پرچم آمریکا را بروی تی‌شرتش نمایش می‌دهد نشانه دیگری است از مشارکت بی‌زبانی ویدئو با فیلم گدار.
- ۳۷- هیچ کس مورد مستندتری برای چنین نگاهی به مشارکت سازنده نظیر گایاتری اسپاویک نیاورده است (۱۹۹۹).
- ۳۸- سکنی، به عنوان مسئله‌ای فلسفی ناگزیرانه مقاله هایدگر "ساختن، منزل گزیدن، فکر کردن" (۱۹۷۱) را به یاد می‌آورد که کار داگلاس با آپارتمانها (ببر، جای ده یا نشان بده، ویدئو)، کابین‌های موجود در کشتی‌ها (سفر درون به ترس) یا کابین مسافری (تعقیب، ترس، فاجعه: راسکین بی. سی) سؤال تردیدآمیزی را پیش می‌نهد.
- ۳۹- برای بحث روشنگرانه درباره اشکال گوناگون "راماسکا" نگاه کنید به لوتیکان (۲۰۰۴). این نویسنده کارهای داگلاس را متهم می‌کند تا آنچه را که هنر موفق را بر اساس فیلم اصطلاح‌گر از محصولات پولساز هالی‌وود که همیشه چیز را مگر تاریخی بودن که در بازسازی موجود است یا باید موجود باشد، متمایز می‌کند تعریف کند. تفاوت‌های مدال، آنطور که توسط دلوز

تعریف شده است (۱۹۹۴: ۵) گونه‌هایی از شدت و درجات مجزا کننده‌اند که در تقابل با تفاوت‌های رسمی وابسته به ویژگی‌ها و کیفیات قرار دارند. برای بحثی در ارتباط با ببر، جای ده یا نمایش ده نگاه کنید به نگای و شاو (۱۹۹۹).

۴۰- در واقع حاشیه افقی موجود در فیلم ساندرمن تأثیری زمانی نیز دارد. فاصله‌ای بیست ساله میان نیمه چپ و نیمه راست تصویر وجود دارد. این بی‌مکانی زمانی را فراهم می‌کند که کاملاً با داستان جور درمی‌آید اما معهداً متمرکز کردن آن دشوار است تا به این ترتیب تماشاگر نتواند به همذات‌پنداری روایتی گذری داشته باشد.

۴۱- داگلاس در مصاحبه‌ای با رابرت استور از عبارت پرمعنای "چند صدایی زمانی" استفاده می‌کند. در آنجا، حاوی تلویحات هویتی نیز می‌باشد. استور به سختی پافشاری می‌کند تا داگلاس را وارد به ابزار هویت خود کند، پافشاری که هنرمند با مهارت در حین اینکه نکته‌ای تئوریک در برابر چنین فشاری‌ای می‌سازد از زیر آن شانه خالی می‌کند.

۴۲- این جملات حاوی اشارات غیر مستقیمی به نقدی از گلات سین توسط جانانان نیل (۲۰۰۷) می‌باشد. این کار هم با نو. تکا. با منظره جدا شده و غیبت بومی‌ها در ارتباط است و هم با تعقیب، ترس، فاجعه: راسکین بی. سی. با برجسته سازی‌های پیچیده‌اش از نژادپرستی در ارتباط می‌باشد. در مورد درهم آمیختگی زبان‌ها: اضافه بر زبان آلمانی و چینی، یکی از مفسران حاضر در دادگاه زبان هندی می‌داند، اما فرانسه صحبت می‌کند. از این رو ابزار انتقال سه‌گانه‌ای وجود دارد، ماهیت تقریبی قسمتی که (انگلیسی- فرانسه) اکثر ما می‌توانیم ایجاد اشارات را بیشتر به طرز شوخی بفهمیم تا قسمت فرانسوی- هندی. تمام اینها کلات سین را با آزمایش داگلاس از طریق دو یا سه چیز، با اجتناب آزاد زبان شناسی در ویدئو پیوند می‌زند.

۴۳- درباره مطالعات جدی گذار درباره پیچیدگی، نگاه کنید به موری (۲۰۰۵). از نظر گذار، صدا به ویژه یکی از ابزار رسیدن به پیچیدگی است.