Tajrishcircle.org

عدم‌قطعیت‌های دیالکتیک[1] (1)

ژاک رانسیر[2]

ترجمه پارسا زنگنه

(فایل فیلم در کانال تلگرام حلقه تجریش موجود است)

[واقعیت به‌تدریج آغاز می‌شود]. سرگیجه[3] مختص به فیلم‌های *«هارون فاروکی»*[4] بسی بیش از سایر آثار او، در فیلم، *«تصاویر جهان و ثبت‌وضبط جنگ»*[5] انعکاس می‌یابد. اصل زیربنایی[6] این سرگیجه به‌سادگی قابل‌تعریف است. تماشاگر از اولین تصویر احساس می‌کند که قاطعانه با دست هدایت، و وفادارانه از طریق یک دمونستراسیون راهنمایی می‌شود.[7] [آهسته آهسته، اجرایِ یک سرودِ مخالف آغاز می‌گردد]. با جلو رفتن فیلم، تماشاگر به‌تدریج، از آنچه فیلمساز می‌خواهد [و قصد دارد] با دمونستراسیون به او نشان دهد، و نیز خود تربیت‌کننده[8] می‌داند او را به‌کجا می‌برد، اطمینانش کمتر و کمتر می‌شود [و این درحالیست که صدای سرودِ مخالف به‌تدریج بیشتر و بیشتر می‌شود]. با این حال، هنوز به‌نظر می‌رسد که همه‌چیز بر اصول سخت‌گیرانه‌ترین دیالکتیک[9] درحال پیشروی است. مربی[10] راضی نیست که مانند تربیت‌کنندگان رسمی، دانش‌آموز[11] را از باور به آنچه می‌بیند منصرف کند و با اصرار، او را به دیدن آنچه نمی‌بیند وادار سازد. مربی همچنان به‌اجرایِ سرودِ مخالف ادامه می‌دهد، از طریق اُپراسیونی دوگانه[12]که دیالکتیسین‌ها[13] خیلی‌خوب در آن استاد[14] هستند: به‌منظور مقایسه‌کردن و مخالفت‌ورزیدن؛ به‌منظور مقایسه‌کردن چیزهایی که ظاهراً هیچ وجه اشتراکی ندارند تا نشان‌دهند متعلق به یک منطق فراگیر هستند؛ به‌منظور نمایاندنِ اینکه فعالیت‌های تحت یک اصل یکسان اثراتی متضاد می‌سازند، زیرا تناقض[15] قانون تاریخ است. می‌توان گفت این فیلم به‌تصویری می‌انجامد که نسبت بین دو گزاره‌ی ساده‌ی هراکلیتوسی را تشریح می‌کند: آنچه ناآشکاری‌ها را نمایان می‌کند، آنچه را [برپا] می‌سازد، ویران می‌کند. اما به‌رغم این، در این مرحله پرسشی دو وجهی پیش‌کشیده می‌شود: برای نمایاندن نسبت بین چهار ترم، چه اپراسیون‌هایی باید اجرا پذیرند[16]؟ و در مقابل، این اپراسیون‌ها چه تأثیراتی بر این نسبت می‌گذارند؟ چه فرم از رؤیت‌پذیری[17] در پرده‌برداشتن از آنچه ناآشکار بود، نقش دارد؟ در نمایاندن پیوند میان ساختن [(برپاکردن)] و ویران‌کردن چه‌چیزی ساخته [(برپا/تولید)] می‌شود؟ به‌طور خلاصه دیالکتیک سادی وام‌گرفته‌شده از مارکس و برشت که عبارت از آشکارکردن قدرتِ کلیت[18] مجعول[19] از تناقضات در پشتِ نمود[20] مرئی[21] است، با سطح زیرین[22] [و درونیِ] خود مواجه می‌شود، درست همانطور که توسط آدورنو و هورکهایمر صورت‌بندی شده‌است: نوری که این‌چنین رویِ پیوستگیِ پدیدارها[23] افکنده می‌شود، خود سهمی[24] از اپراسیونِ ویران‌گری است، که چیزها را فقط به این دلیل به‌شناخت می‌رساند که بتواند بهتر سوژه‌ی اپراسیونِ [کنترل و] نظارتِ مطلق[25] قرار دهد. بنابراین نیازی در دیالکتیک ایجاد می‌شود تا بی‌شمار بار خود را تکثیر کند؛ دیالکتیک که به قطعیت نمی‌داند چگونه باید چیزها را نشان دهد و به سوی کدام دمونستراسیون رهبری[26] کند تا از خطر سهیم‌شدن[27] در آنچه محکوم می‌کند، اجتناب کند.

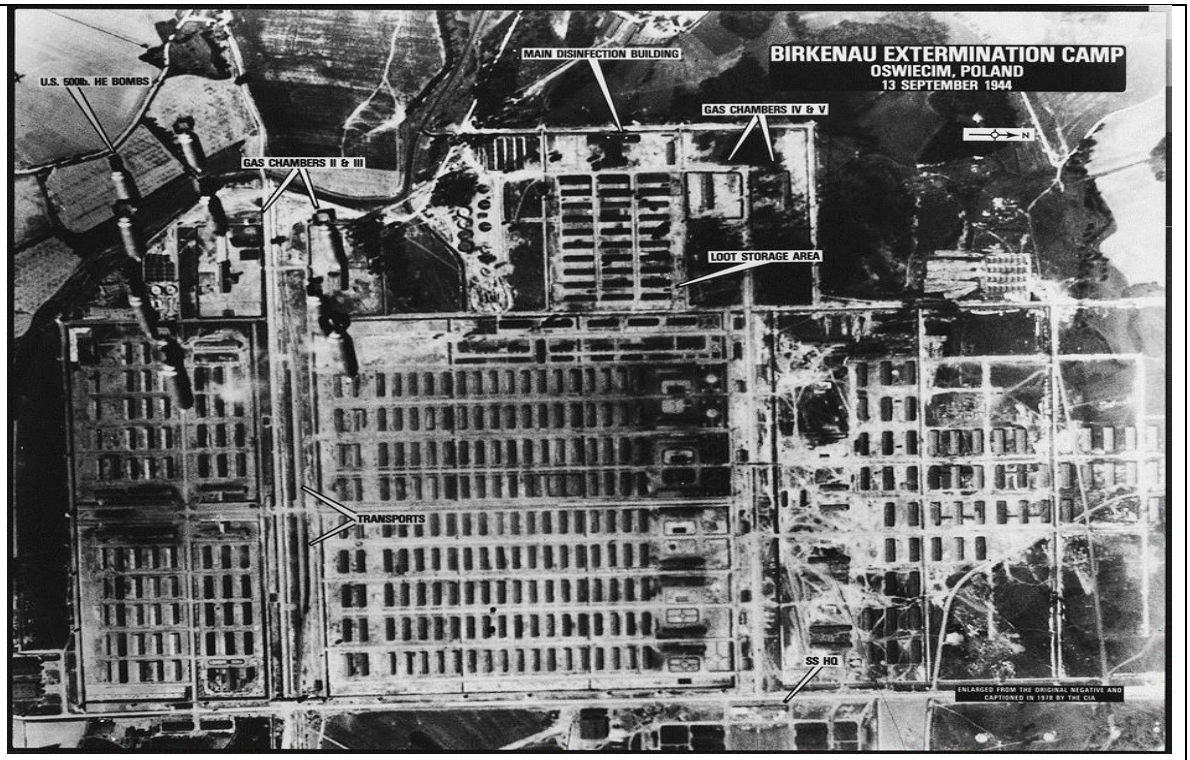
تصاویر جهان و ثبت‌وضبط جنگ، این رابطه متناقضِ میان سرسختی دیالکتیکی[28] و عدم تسهیم دیالکتیکی[29] را به‌نهایت می‌رساند. اولین تصویر فیلم، گردشِ آب در یک کانالِ آزمایشی را نشان می‌دهد، که [این تصویر] با هیچ‌کدام از تصاویرِ ثبت‌وضبط شده از جنگ [که در فیلم نشان‌داده می‌شوند]، پیوستگی قابل‌رؤیت ندارد. [برای خوانش دقیق‌تر به اوپنینگ فیلم رجوع کنید.] این تصویر که خود از آمدن و رفتنِ دیالکتیک ساخته‌شده‌است، ساختار[30] فیلم را خبر می‌دهد: قطعاتی از تصاویر مانند تم‌های آهنگین نمود پیدا می‌کنند، و ناپدید می‌شوند، تا مجدداً نمود پیدا کنند. معنای کلی باید از عدم‌پیوستگیِ قابل‌رؤیتِ بین تصاویر ایجاد شود: تصاویر مربوط به تاریخچه اختراع فتوگرامتری[31]، تصاویر مربوط به ژست‌گیری در آکادمی نقاشی، تصاویر رنگی مجازی، تصاویر آرشیوی، تصاویر مربوط به آرایش [دور چشم یک زن]، تصاویری از اپراسیونِ وانمایی[32]، تصاویر مربوط به دیجیتالی‌کردن و تأویل تصاویرِ دیجیتالی‌شده. همه‌ی این تصاویر ما را میان عکاسی قرن نوزدهم و برنامه‌های کامپیوتری اواخر قرن بیستم، و میانِ جهانِ خلوتِ دفاترِ معماری و تصاویر ورود قطارها و مراحل گزینش [و ثبت‌نام] در ورودیِ بیرکناو[33]، به یک سفر می‌برند. معنای کلی این دمونستراسیون از دور[34] گویا است: برپاکردن تصاویر به‌معنای اطمینان از نظارت برچیزهایی است که بدین‌ترتیب [(یعنی ترتیبی که در بالا ذکر شد)] ثبت می‌شوند؛ اطمینان از نظارت بر چیزها به‌معنای

Tajrishcircle.org

به‌دست‌آوردن واسطه‌ای برای ویران‌کردن آن چیزهاست. ویران‌گری خود شاهدی[۳۵] از صنعت زاینده[۳۶] است. زایشِ ماشین‌های دیدن، ماشین‌های ساختن [یا برپاکننده] و ماشین‌های ویران‌سازی جنگی، که [هرسه] متعلق به یک طرح جهانی هستند.

حالتی مثال‌زدنی از دانستن/ قدرت[۳۷]: فوکو به‌طورخلاصه مارکس و آدورنو را به سازگاری [و همخوانی] می‌رساند، حتی اگر استدلال‌های آن دو را در زنجیره‌هایی با مایه[۳۸] متفاوت، یکپارچه کند. با این حال، این دیالکتیک درست در آن چیز که باید نقطه‌ی هم‌رخداد [یا همزمانی] مطلق باشد، دچار تزلزل [و عدم‌قطعیت] می‌شود: هم‌رخدادی میان ساخت تصاویر و ویران‌گری، در حالت مخصوصِ ویران‌گریِ مطلق.

دو تصویر به منظورِ سردرگم‌ساختنِ دمونستراسیون می‌آیند: دو تصویر از آشویتس: یکی شریر و دیگری بی‌نهایت شریر.



تصویر شماره 1- عکس هوایی برداشت‌شده توسط هواپیمای جنگی متفقین، منطقه بیرکناو، اردوگاه آشویتس، لهستان، 1944

عکس اول [بنگرید به تصویر شماره 1]، توسط یک هواپیمای آمریکایی در 4 آوریل 1944 از اردوگاه بیرکناو برداشت‌شده‌است. نحوه برداشت این عکس بدین‌گونه‌ست: تأسیسات مربوط به کارخانه بونا[۳۹] (کارخانه تولید ماتریال جنگی متعلق به نازی‌ها) که در مجاورت اردوگاه بیرکناو قرار دارد، توسط هواپیمای متفقین بمباران می‌شود. یک عدد دوربین که زیر هواپیمای جنگی سوار است و وظیفه‌ی پایش عملیات و عکس‌برداری از محدوده بمباران‌شده را برعهده دارد، عکسی را برداشت می‌کند که آن عکس، علاوه‌بر تصویرِ مکانِ بمباران‌شده، حاوی تصویر مکانِ دیگری نیز است: آشویتس، اردوگاه مرگ.

کارشناسانی که در آن زمان وظیفه تحلیل این عکس را بر عهده داشتند، تصاویرِ اپراسیونِ ویران‌سازیِ انسان‌هایی را که در آن نزدیکی درحال اجرا بود، متوجه نشدند؛ زیرا آن تحلیل‌گران به [دیدن] ویران‌سازیِ دیگری علاقه داشتند: ویران‌سازیِ کارخانه‌یِ تولید ماتریال جنگی بونا. بنابراین وضع روشن است: ندیدنِ هر آنچه که در این عکس وجود داشت به این دلیل است که **یک ویران‌گری باعث ناآشکارشدنِ یک ویران‌گریِ دیگر شده‌است؛ زیرا [در آن زمان، چگونگیِ] دیدن را منطقِ جنگ نظامی و صنعتی تعیین کرده‌بود**. آنچه تا به‌اینجا توضیح داده‌شد، مسئله‌نیست، آنچه مسئله است: با تصویری که در سال 1987 چیزی را نمایان می‌کند که پیشتر در سال 1944 دیده نشد، اکنون چه‌باید کرد و ازطریق آن پرده از چه‌چیز می‌توان برداشت و چه‌چیزی ساخت؟ از آنجا که این

Tajrishcircle.org

تصویر در سال 1944 دیده نشد، ولی سی‌سال بعد دیده شد، پرسشی پیرامون آن ایجاد می‌شود: در سال 1977 در پیِ علاقه‌ای که توسط مجموعه‌ی هولوکاست برانگیخته‌شد، **دو کارمندِ سازمان سیا** برآن شدند تا آنچه را که در عکس‌های آرشیوشده قابل دیدن بود، ازجمله ساختمان زندانیان، دفاتر اداری، اتاق گاز [40] و حتی وسایل نقلیه‌ای که کپسول گاز «سیکلون ب»[41] را حمل می‌کردند، در شبکه‌ای به‌ظاهر انتزاعی و متشکل از مستطیل‌هایی متحدالشکل بازشناختی[42] کنند [برای درک این بند به فیلم رجوع شود].

اما از شارحِ دیالکتیسین پرسیده می‌شود که آنها به‌موجب این، چه کاری انجام دادند؟ آنها روی عکس به اینهمانیِ اطلاعات‌شان پرداختند که از طریق طرح‌های آلفرد کانتور[43] و گزارش رودولف وربا [44] و آلفرد وتزلر[45] حاصل‌شده‌بود. آیا این ژست از مونستراسیون[46]، با پرده‌برداشتن از نیستی‌ای[47] که قبلاً به‌شناخت نرسیده بود، خود را در منطقِ استادی [48] که اراده به رؤیت‌پذیریِ بدونِ ایستش را حکم می‌دهد، سهیم نمی‌کند؟ «کارشناسان، صحتِ وجود اردوگاه [مرگِ در آن حوالی را] تا آخرین جزئیات اثبات می‌کنند. آنها این کار را با رغبت تمام و به‌خاطرِ نقش خود به عنوان یک متخصص انجام می‌دهند» (2). این همان چیزی است که شارح هنگام «نگریستن[49]» به دو مأمور سازمان سیا در محل کارشان، به ما می‌گوید [به فیلم رجوع کنید.] [50] اما هارون فاروکی چه‌کار می‌کند؟ او عکس‌ها را بررسی می‌کند، آنها را مورد بزرگ‌نمایی قرار می‌دهد و به ما کمک می‌کند تا در نقاط سیاه و سفید، آنچه را که خلبانان آمریکایی و افسران اطلاعاتی بریتانیا [51] دیده‌اند، ما نیز ببینیم [به فیلم رجوع شود]: مرده‌سوزخانه [52]، چشم‌اندازِ کنارِ آن، اتاق رختکن، اتاق گاز، چهار منفذ که «سیکلون ب» از طریق آنها افشانده می‌شود، و نچندان دورتر روی عکس افرادی را به ما نشان می‌دهد که در یک صفت ایستاده‌اند. این صف مربوط به ثبت‌نامِ افرادی است که در حال ورود به مرگ هستند. «اینجا در آگوست 1944 ما آنها را در صف، به‌شکلی منتظر درمی‌یابیم، منتظر برای خالکوبی‌شدن، کوتاه‌شدن موها و محول‌شدن کار» (3).

اما با این وجود، ما هیچ کدام از آن‌ها را [به‌وضوح، در صف] نمی‌بینیم؛ نهایت آنچه‌که به‌لطف بزرگ‌نماییِ تصویر دریافت می‌کنیم تنها یک خطِ سیاه کوچک و مارپیچ است که آن را به عنوان یک صف درمی‌یابیم، آن‌هم تنها **به این دلیل است که آن را از قبل می‌دانیم**، و اکنون نیز به‌همین‌خاطر است که می‌توانیم آن را [به عنوان یک صف] اینهمانی کنیم. بیشتر از این را، شارح باید به ما بگوید: افرادی که دراین صف حضور دارند چه‌کسانی هستند و چه‌چیزی در انتظار آنهاست. دمونستراسیونِ آنچه باید دیده می‌شد، اما متفقین آن را در سال 1944 ندیدند، به‌نوعی اطناب‌آمیز است: اولین‌باری که ما تصویر برداشت‌شده توسط خلبانان آمریکایی را روی صفحه «می‌بینیم»، همان تصویری‌ست که جزئیات بر آن بزرگ‌نمایی شده‌اند، [یعنی همان تصویری] که در سال 1977 نام ساختمان‌های اردوگاه روی آن درج شد. **اکنون ما نیز همانند کارمندان سازمان سیا و هارون فاروکی،از لذتِ [53] دیدنِ این تصویر محظوظ [و بهره‌مند] می‌شویم، زیرا این تصویر آن چیزی را درحال نشان‌دادن [54] است، که ما می‌شناسیم.** بنابراین کاملاً بدیهی است که تحلیلگران متفقین در سال 1944 نه‌تنها دلیلی برای سهیم‌شدن در این لذت نداشته‌اند، بلکه امکانِ انجامش را هم نداشته‌اند.

فضیلت‌های[55] خوانشِ تصاویر در چنین منطقی کاملاً حداقلی است. در نتیجه یک مرحله دیگر به‌منظورِ تقویتِ این دمونستراسیون ضروری است: نه‌تنها عکس‌های آشویتس، بلکه شیوه نگاه به آن عکس‌ها نیز باید در تسلسلی دیالکتیکی[56] گنجانده شود، که نه تنها کاستیِ تصویر، بلکه دلیل آن کاستی، شیوه‌ی برپاییِ تصویر و شیوه‌ی نگاه به آن تصویر را مورد پرسش قرار دهد. شیوه‌ای که به آن تصویر نگاه شد: نه‌تنها میلی به استادی، به‌طورِ محض، جویش برای مقامی قطعی از استادی[57] که جهانبینی‌ای [58] قطعی برپا می‌کند: رؤیت‌پذیری از فاصله دور و از بالا[59]، به‌گونه‌ای که از خطراتِ ناشی از نزدیک‌بودنِ بیش‌ازحد به هدف (جایی که دید تار است و بدن [60] نیز در خطر است) جلوگیری می‌کند. این جهانبینی را می‌توان در یک کلمه خلاصه کرد. واژه‌ای که توضیح می‌دهد چگونه میلِ به‌دانستن و میلِ به‌قدرت، می‌توانند همزمان [(هم‌رخداد/هم‌رویداد)] باشند و چگونه آشکاربودنِ تصویر می‌تواند درخدمتِ اهدافِ ویران‌گری باشد: *Aufklärung*- *روشنگری خرد*[61] ابداع واسطه‌هایِ جدیدِ *دیدن* و شناختن[62]، همچنین شناسندگی نظامی[63] و اینهمانی پُلیس.[64]

این دیالکتیک خرد است که با ورود به مجموعه‌ای از تصاویر در زمینه‌ی تاریخ اختراع فتوگرامتری، گوالیده می‌شود: تکنیکِ غیرمستقیمِ اندازه‌گیری ساختمان‌ها که ما این را مدیون نبوغ یک **کارمندِ دولتیِ دیگر** به نام مهندس آلبرشت میدنباور[65] هستیم. او مأموریت داشت تا نقشه‌های مربوط به نمایِ بیرونیِ کلیسای جامع وتزلار[66] را ترسیم کند. میدنباور در کار خود به چیزِ مهمی پی بُرد. او با به‌کاربردن

Tajrishcircle.org

ضبط‌های خودکار که اکنون ازطریق تکنیک جدید عکاسی ارائه می‌شود، به این درک رسید که روش‌های کم‌خطرتری برای محاسبات و اندازه‌گیری‌های ساختمان وجود دارد: فرمول‌های قدیمی نظریه مناظر و مرایا[۶۷] که توسط استادان دوره رنسانس آموزش داده می‌شد. بدین‌ترتیب، ترکیب‌شدنِ دو مزیتِ ظاهراً متناقض، دیگر امکان‌پذیر بود: دیدنِ از بالا و دیدنِ بدون خطر: **بهتر دیدنِ آنچه را که می‌خواهد ببیند، به قیمتِ ندیدنِ همه‌چیز**. این مزیتِ دوگانه – و خطرِ «حاشیه‌ای»[۶۸] – است که عکس‌برداریِ هوایی آن را عرضه می‌کند، و یک نمونه‌اش هم عکس‌برداریِ هواییِ مربوط به آوریل 1944 است. با این وجود، خط سیری که از میدنباور مستقیماً به عکس‌های هوایی آشویتس می‌رود، خود با دو تسلسل ظاهراً متناقضِ دیگر منحرف می‌شود: اول، آلبوم عکس‌های زنان الجزایری، عکس‌هایی که توسط یک سرباز فرانسوی به‌منظورِ تهیه‌یِ کارت‌های شناسایی[۶۹] از آن زنان برداشت شده‌است: [تصاویر در این عکس‌ها بیان‌گرِ این است که] زنان درمقابلِ یک فردِ بیگانه از آن جهت که به اجبار چهره‌یِ [بدونِ حجابِ] خود را نمایان کرده‌اند، گویی مورد تعرض قرار گرفته‌اند. این تصاویر به‌سادگی در دیالکتیکِ نگاه خیره‌ای[۷۰] قرار می‌گیرد که [چیزی را] اسیر می‌کند. به منظور چیره‌شدن [بر آن] و آسیب‌رساندن [به آن] در حینِ اسارت. اما جنبه‌ی مؤکد در این شرح چیزِ دیگری‌ست؛ پرسشی که درواقع مطرح می‌شود ظاهراً با دمونستراسیونِ تأثیراتِ علم هندسه ارتباطی ندارد: چگونه با دوربین روبه‌رو شویم؟ بنابراین، به‌نظر می‌آید این پرسش توسطِ چهره‌هایی که در نمای کلوزآپ برداشت‌شده‌اند [تصاویر بسته از چهره‌ی زنان الجزایری]، با اجرای تسلسلِ دیگری از تصاویر که هرگونه ارتباط مستقیم [چهره به چهره] با عکاس یا تماشاگر را می‌زداید، به حالت تعلیق درمی‌آید: [دوم، اجرای] تصاویری که به صورت دیجیتالی ساخته‌شده‌اند و گاهی هم کانتکس آنها برای ما تشریح می‌شود – یک برنامه‌ی تحلیل که قادر به بازشناختنِ[۷۱] ابژه‌های متحرک، اینهمانی‌کردنِ افراد[۷۲] [(مردم)] و وسایل نقلیه در عکس‌های هوایی است و گاهی هم کانتکس آنها برای ما تشریح نمی‌شود. وانمایی پرواز و فرود آمدنِ هواپیما که عملکرد آنها مبهم است. در میان ویژگی‌هایی که این تصاویر دارند، یکی از آن ویژگی‌ها بسیار مخصوص است: آنها تصاویری هستند که با فاصله‌یِ زیاد نسبت به سوژه برداشت شده‌اند، تصاویر «از بالا». تصاویر «از بالا» دارای ویژگی‌های مخصوصی هستند: آنها جهان را «مانند یک قالی» نمایان می‌کنند؛ مجموعه‌ای از الگوهای انتزاعی، صفحه‌ای مشبک که محاسبه‌ای را بازتاب می‌دهد. به‌طور خلاصه: هر تصویری که «از بالا» و با فاصله زیاد نسبت به سوژه برداشت می‌شود، تصویری‌ست که برای بدن‌هایی که [این عکس‌ها را] برداشت می‌کنند هیچ‌گونه خطری ندارند و درحالِ حاضر این نوع تصویر، یک تصویر «دیجیتال[۷۳]» است: تصویری غیرانسانی که فقط نتیجه محاسبات است و به‌موجبِ این، خود را به هرنوعی از غیرانسانی‌بودن [که عاری از عاطفه و مشحون از وحوش و ستم‌کاری است] وادار می‌کند. معنای کاملِ داستان میدنباوئر حالا در اینجا به بار می‌نشیند و شاید آدورنو – اگر نگوییم هایدگر – بر مارکس بی‌تردید اولویت پیدا می‌کند؛ در تصاویر، امرِ شریرانه[۷۴] آن‌چیزی‌ست که تصاویر را تابعِ اپراسیونِ استادیِ فصلِ ذاتی[۷۵] می‌کند: اپراسیونِ اندازه‌گیری[۷۶].

مهندس میدنباور نمی‌بیند: او اندازه‌گیری می‌کند، و درنتیجه اختراعات او حاکی از آینده‌ای‌ست که در آن تصاویرِ جهان در واقع به اعداد تبدیل خواهند شد. **پیوند میان عکس‌برداری، جنگ و ویرانی را باید درونِ این منطق درک کرد.** عکس موفقیت‌آمیز/ شکست‌خورده[۷۷] آشویتس، با صفحه‌ی مشبک و انتزاعیِ خود، در حال حاضر یک عکس دیجیتالی است. اما عکس‌برداری از آنجاکه سوژه تکلیف اندازه‌گیری قرار گرفت، در درون خود حاملِ مرگِ تصویری‌ست که به یک اقدام تهورآمیزِ گسترده‌ترِ تولید/ ویران‌گری تعلق دارد. این اگرچه بیان نشده‌است، اما چیزی‌است که در تصاویرِ نظارتی یا وانماییِ دیجیتالی که شبیه به بازی‌های کودکان در یک جهان مجازی[۷۸] هستند، نمایان شده‌است. اگر صدایِ روی متن[۷۹] که این تصاویرِ پر از جزئیات را تشریح می‌کند، برای مخاطب نامفهوم باشد، فیلمساز از اینکه امکان دارد تأویل‌گرِ[۸۰] فیلمش شگفت‌زده شود، نمی‌ترسد؟ [آیا این اندازه با جزئیات به ناپیداییِ[۸۱] تصاویر پرداختن، که ممکن است تأویل‌گر را شگفت‌زده کند، ارزش‌اش را خواهد داشت؟] تامس السیسر[۸۲] از هارون فاروکی می‌پرسد: «آیا شما را باید اینگونه درک کرد؟ آیا واقعاً فکر می‌کنید ناپداییِ تصاویر است که پیوند میان فاشیسم و واقعیتِ مجازی را شکل می‌دهد؟» فاروکی پاسخ می‌دهد: **«بله... از سوی انسان یک فرآیند خودبراندازی[۸۳] درحال انجام است.» این فیلم تاریخ آشویتس و تصاویر مربوط به آن را در یک فرآیندِ گسترده‌تر جای می‌دهد که آشکارگی[۸۴] فعلی آن تهدید هسته‌ای[۸۵] است؛ حتی اگر این جنبه‌ی پیش‌گویانه‌ی فیلم «تا حد زیادی نامحسوس واقع شده‌باشد» (4).**

Tajrishcircle.org

انتقاد [هارون فاروکی] از تکنولوژی دیجیتال، قطعاً در آینده، از بهره‌بردنِ هارون فاروکی از عملکردِ موثر این تکنولوژی مانع نخواهد شـد. با این‌وجود در همین فیلم هم [از طریق تکنولوژی دیجیتال] به ما این امکان را می‌دهد که مکان پروبلماتیک [۸۶] مقوله‌ی تصاویرِ «از نزدیک» یا واقع در محل را درک کنیم: عکس‌هایی که به سـوژه‌های خود آسیب می‌رسانند، یا عکس‌هایی که تصویر افرادی را برداشت می‌کنند که عکاسان در آن وقت وظیفه‌ی ویران‌کردنِ آنها را برعهده داشته‌اند.

تصـاویرِ ثبتیِ مأمورانِ **اس‌اس از ورودیِ آشـویتس، هم‌چون تصـاویری که توسط خلبانان متفقین گرفته شده‌است، به همان دیالکتیکی مرتبط می‌شـوند که نمایان‌شـدن را به ناآشکارشدن و ساختن را به ویران‌کردن نسبت می‌دهد.** با این وجود، این نسـبت در هرمورد متفاوت عمل می‌کند: عکس‌های هوایی، اثر ویران‌سـازی‌ای را که در مجاورت هدف خود درحال انجام اسـت، نمی‌بینند؛ اس‌اس از بخش کانادا[۸۷] تصـویر یهودی‌هایی را که وظیفه داشتند آنها را به اتاق گاز بفرستند، ثبت می‌کند. اما تفاوت تنها بین تصـاویر گرفته‌شـده از راه دور [توسـط متفقین] و تصـاویر گرفته‌شده از فاصله نزدیک [توسط نازی‌ها] نیست. آنچه عکس‌ها را از آلبوم آشویتس متمایز می‌کند این است که ما نمی‌دانیم که قراربود از آنها برای چه‌چیزی استفاده شود. یقیناً، شرح با یک حکم متوازن این نادانی [یا دژشـناخت] را موازنه می‌کند:[۸۸] «از وقتی که مقامات [یا قدرت‌ها] شروع به عکس‌برداری کردند، همه‌چیز با تصاویر همراه است، از جمله جنایاتی که خودشان مرتکب می‌شوند» (5). اما فیلم‌ساز فریب رتوریک خودش را نمی‌خورد. فاروکی می‌داند که قدرت[۸۹] یک تصویر، ناشی از عدم‌قطعیت درموردِ دلیلِ برداشـتِ آن تصـویر اسـت؛ به‌همین دلیل اسـت که فاروکی روی یک عکسِ بسـیار غیرمنتظره مکث می‌کند، عکسـی که نمایان‌گرِ مسـیرِ صـفِ انتقالِ یهودیان از روتنیا[۹۰] به اتاق گاز اسـت. عکسی که هم توسطِ ویدئویی که در یدوشم [۹۱] ارائه‌شد، با نادیده‌گرفته‌شـدن روبه‌رو می‌شـود و هم توسـط سایت‌هایی که عادت داشتند همه‌چیز را انکار یا تکذیب کنند تا تصاویر مطلوبِ خود از این صـف طولانی را به‌گونه‌ای انتخاب کنند که نشـان دهد این صفِ منتهی به مرگ، چیزی بیش از رفتن به یک پیک‌نیک دسته‌جمعی نیست. اما فاروکی چه‌کار می‌کند؟ او رویِ بسـته‌ترین[۹۲]، مجزاشـده‌ترین[۹۳] و معمایی‌ترین[۹۴] [یا سردرگم‌کننده‌ترین] تصویر مکث می‌کند: تصویرِ زن جوان که به‌تنهایی درفاصله با سایرین درحالِ راه رفتن است، و نگاه خیره‌ای به پهلو دارد.

تصویر شماره 2– *عکسی که حاوی تصویر زن جوان یهودی است، در مسیر روتینا به اتاق گاز، برداشت‌شده توسط عکاس اس‌اس*

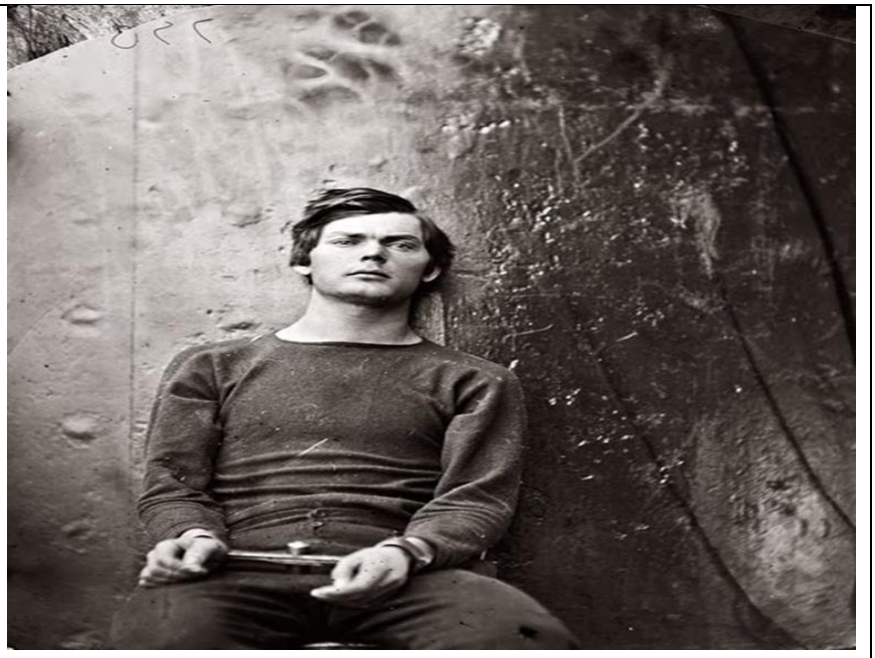
Tajrishcircle.org

دومین عکسِ پروبلماتیک [بنگرید به تصویر شماره 2]، همین عکس است: عکسی که تصویر این زن را دربردارد. عکسی که هیچ غایتی ندارد، و نمایانگرِ هیچ‌چیزی در موردِ انهدام [و براندازی] نیست. عکسی که رابطه‌ای سراسر خودتعیین‌کننده از آنچه در آن مکان درحالِ روی‌دادن‌است به نمایش می‌گذارد. شاید این عکس تنها از روی میل برداشت شده‌است: میل خالص یک مرد برای عکس‌برداری از چهره و راه رفتنِ زنی درحالِ عبور، فقط به این دلیل‌که او یک زنِ زیباست؛ و واکنشِ دفاعیِ غیرارادی و خالص زن، که از این نگاه خیره آگاه می‌شود، و وانمود می‌کند که به‌جای دیگری نگاه می‌کند: به‌طور خلاصه، یک رابطه عادی انسانی است، حتی اگر این رابطه با برتری معمولِ شوونیست مردانه برجسته شده‌باشد. پرسشی که پیش‌تر توسط تصاویر چهره‌ی زنان الجزایری مطرح شده‌بود، اکنون در اینجا معنایش به‌بار می‌نشیند: چگونه با لنزِ دوربین روبرو شویم؟ بنابراین مسئله تغییر می‌کند. فیلم‌ساز پیشتر خشونتِ ژستِ استعمارگر را نمایان کرده‌بود [ازطریقِ عملِ عکاسِ نظامی مربوط به ارتش فرانسه] که با تهدید حجاب را از صورت زن الجزایری به‌منظورِ شناسایی‌کردنِ او برداشته بود. [در واقع] فاروکی معذب‌شدنِ زنی را نشان‌داده‌بود که نمی‌دانست چگونه باید باصورتِ بدونِ‌حجاب، به یک بیگانه[۹۵] نگاه کند.

اما در اینجا وضعیت کاملاً متفاوت است: در اینجا عکس‌برداری به‌منظورِ شناسایی‌کردنِ زن جوان صورت نمی‌پذیرد [برخلاف عکس‌برداری از زن الجزایری که تنها به‌منظورِ شناسایی‌کردنِ او صورت پذیرفته بود]. در اینجا، به نظر می‌رسد که عکس‌برداری تنها به‌منظورِ خیره‌شدن[۹۶] به زن جوان انجام می‌شود؛ که البته زن جوان هم به‌نوبه خود، از قبل، هنرِ ایستادگی در برابر نگاه خیره مردان در خیابان‌ها را آموخته بود. بنابراین، این سختیِ اتصال دیالکتیکیِ [۹۷] حفظ‌کردن/ ویران‌کردن [۹۸] در معرض یک مجهول، یا دستِ‌کم در برابر چیزی نابهنگام [و بی‌موقع] قرارمی‌گیرد، و در نتیجه شرحی را منظور می‌کند که آیرونی[۹۹] آن شرح، روی اعصابِ بعضی از فمینیست‌ها می‌رود[۱۰۰]: «زن جوان می‌فهمد که چگونه چهره‌اش را در وضعی قرار دهد که چشمِ عکاس را به‌خود جلب کند و سپس در آن حال که چشمِ عکاس به او جلب شد، چگونه با یک نگاه سریعِ کوچک[۱۰۱] به‌پهلو نگاه کند. **او اگر در یک بلوار هم درحال عبور بود، چشمانِ مغازه‌داری را که از پشتِ ویترین به او جلب شده‌بود، به‌همین شکل نگاه می‌کرد. او اکنون در مسیرِ مرگ با این نگاه سریعِ به‌پهلو، به‌دنبالِ جابه‌جاکردنِ[۱۰۲] خودش از این مکان به درونِ جهانِ بلوارها، مردها و ویترین‌هاست؛ مکانی دور از اینجا**» (6).

باید در اینجا «مایه رنجش[۱۰۳]» مربوط به این شرح را به‌عنوانِ یک فرانمایی[۱۰۴] از تنگنا[۱۰۵] فهمید که نسبتِ شرح با تصویر را نشانه‌گذاری می‌کند[۱۰۶]. این شرح به‌گونه‌ای است که گویی افسونِ[۱۰۷] این تصویرِ به‌وضوح بی‌موقع را، همزمان اطاله و انکار می‌کند[۱۰۸]، تصویری از *زنِ رهگذرِ شارل بودلر*[۱۰۹] که توسط عکاسی برداشت می‌شود که آن عکاس، برای یک ثانیه[۱۱۰] نقش خود را در ماشینِ مرگ[۱۱۱] فراموش می‌کند.[۱۱۲] به دو دلیل باید در برابر این افسونِ *انسانی زیادی انسانی*[۱۱۳] مقاومت کرد [۱۱۴]: دلیل اول، مرگ نزدیک است؛ و دلیل دوم، دیالکتیک اقتضاء می‌کند که نسبت‌های تعلیق‌شده در آنِ [۱۱۵] یک نگاه سریع، مجدداً برقرار شوند. آیرونیِ شرح، شیفتگی[۱۱۶] تصویر را از بین می‌برد، که تنها همدستی با «انسانی‌بودنِ» نشان‌داده‌شده توسط شکنجه‌گر[۱۱۷] [یا عکاس نازی] خواهد بود.

Tajrishcircle.org



تصویر شماره 3- *تصویر لوئیس پین* [۱۱۸] *در بند*

انکار[۱۱۹] در اینجا به رولان بارت بسیار نزدیک است؛ از این نظر که زیبایی لوئیس پینِ دربند، آن‌هنگام که بارت را شیفته‌ی خود کرد، بارت این را مرتبط با *استودیوم*[۱۲۰] دانست تا بر *پونکتوم*[۱۲۱] «او می‌میرد» اصرار ورزد، هرچند چنین واقعیتی در هیچ‌جای این تصویر، به‌وضوح قابل دیدن و قابل خوانش نیست. [۱۲۲]

اگرچه نویسنده کتاب «اتاق روشن»[۱۲۳] دیگر یک دیالکتیسن نبود، اما مؤلفِ فیلم تصاویرِ جهان و ثبت‌وضبطِ جنگ، عطف به او، بیش از همیشه و هروقتِ دیگری یک دیالکتیسین بود. به‌همین دلیل است که فاروکی می‌تواند در یک حکمِ زننده[۱۲۴]، این مایه‌ی بدبینانه[۱۲۵] برشت را اختیار کند که با برشت‌گراییِ بارت بیگانه باقی‌مانده‌بود. و نیز به‌همین دلیل است که او اپراسیونِ «عاشقانه» را سوپلمان[۱۲۶] قرار می‌دهد[۱۲۷]، که تصویر را به‌منظورِ جداکردنِ چهره با یک اپراسیونِ «انتقادی[۱۲۸]» بزرگنمایی می‌کند: فیلم‌ساز دستان خود را درحالِ برش‌دادن[۱۲۹] و قاب‌بندیِ مجدد[۱۳۰]تصاویر نشان می‌دهد [به فیلم رجوع کنید]. همان دستانی که پیش از این نیز حجاب را بر چهره‌یِ زن الجزایری بازگردانید، که عکاس نظامی با تهدید از او ستانده‌بود.

اینجا هم فیلم‌سازی که در وهله اول بزرگ‌نمایی[۱۳۱] را نشان داد، باید به ما ثابت کند که به‌خود اجازه نمی‌دهد شیفته‌ی تصویر شود؛ او مشغول کار برروی عکس است و آن را با استادی دستکاری می‌کند تا از منطق حفاظت/ویران‌گری که به آن تعلق دارد، پرده‌برداری کند. اما به‌نظر می‌رسد که تنگنا، دمونستراسیونِ او را سخت‌تر به‌دام می‌اندازد: برای مقاومت‌کردن با دستانِ درحال‌کار، افسونِ تصویر، حاصل‌شدنِ امرِ دیجیتالِ دست است که نشان می‌دهد با منطقِ دیجیتال که جهان مرئی[۱۳۲] را به قانون اندازه‌گیری تسلیم می‌کند، سازگار است. دستانی که درحال کار هستند، باید نگاه خیره قیاسی انسان را مورد انتقاد قرار دهند، که به نوبه خود باید از طریقِ عنصرِ حیاتیِ عکاسی، اپراسیون‌هایِ قدرتِ نامرئیِ[۱۳۳] دیجیتال را از زیر [و از درون] تضعیف کند.

با این وجود، شاید بتوان از این به‌دام افتادگی خلاص شد: ژست انگشتان دست را می‌توان در تسلسل دیگری قرارداد: تسلسلی که دقت اقدامات دستی را به شجاعتِ عمل پیوند می‌دهد، و مخالفت با منطقی انسانی در عمل را نیز، هم به غیرانسانی‌بودنِ [۱۳۴] تکنیک پیوند می‌دهد و هم به انسانی‌بودنِ مبهمِ نگاه خیره به زن ناشناس آشویتس.

Tajrishcircle.org

لذتِ محضی[۱۳۵] **که کارمندانِ سازمان سیا از اینهمانی شناختشان**[۱۳۶] **بهره‌مند می‌شوند، در تضاد با اقداماتی است که منجر به شناخت آنها شده‌است:** ترسیمات آلفرد کانتور که پیکره‌بندیِ[۱۳۷] سایت آشویتس را به دقت در ذهن[۱۳۸] خود حکاکی کرده بود تـا پس از رهایی[۱۳۹] از آشـــویتس ترســـیمِ دقیقی از آن ارائه دهد؛ اقدامات دو زندانی [یعنی] رودولف وربا و آلفرد وتزلر از بخش کانادا که همه‌چیز را در حافظه‌شـان آرشـیو کردند تا فرارشـان را به طور دقیق سـازماندهی کنند و سپس گزارشی بنویسند تا از عملکرد ماشین مرگ پرده‌برداری کند؛ عکس‌های خلبانان آمریکایی از هفت‌هزارمتری که تصـــاویر ویرانی را بیشـــتر به یک فرش دیجیتال دگرگون می‌کند؛ یا الگوریتم‌هایی که تصاویر مجازی تولید می‌کنند؛ همه و همه، درتضاد با عملکرد زندانیان آشویتس است که جهت آماده‌سازیِ شورشِ‌شان از اعدادِ یک زبان رمزی[۱۴۰] اسـتفاده کرده‌بودند؛ نتیجه‌اش هم در گوشـه‌ای از عکسِ هوایی قابل‌مشـاهده اسـت: ویرانیِ نسـبی مرده‌سوزخانه شـماره چهار[۱۴۱] به‌دسـتِ اعضـای زوندرکماندوها[۱۴۲]، با اسـتفاده از پودر [باروت] سرقت‌شده توسط زنان جوان، از کارخانه‌های تولید مهمات جنگی [یعنی همان ساختمان‌های صنعتی مجاور اردوگاه] که در آنجا کار می‌کردند.[۱۴۳]

مسـیر[۱۴۴]دیالکتیکی فیلم بدین‌ترتیب به‌پایان می‌رسـد: **با ذکرِ الفاظی که بیان‌گرِ اقدام قهرمانانه‌ی این زندانیان اسـت، که توانسـتند کاری را انجام دهند که ماشین جنگ**[۱۴۵] **غول‌پیکر**[۱۴۶] **متفقین عاجز از انجام آن بود: آنها یک مرکزِ مرگ**[۱۴۷] **را از کار انداختند.** این تقابل[۱۴۸] را به‌قطعیت می‌توان به‌عنوان یک واژگونی[۱۴۹] شدید [، اکید و سرسختانه‌ی] دیالکتیکی صورت‌بندی کرد: حرکتی که از اعداد به تصـویر می‌رود، برضـدِ حرکتی‌ست که تصاویر را به اعداد دگرگون می‌کند. اما نکته نیز همین‌جاست، دقیقاً در همین نقطه، که برآیندِ دمونستراسیونِ دیالکتیکی از راه می‌رسد تا ماشین تمام‌عیار مرگ را با اختلال مواجه کند [و یا به عبارتی برهم‌بزند]. می‌توان تا ابد پا جایِ پایِ دشـمن گذاشـت، می‌توان تا ابد از تصـاویرِ این ماشـینِ عظیم استفاده کرد، بدین‌منظور که مردم آنچه را که این تصاویر بـدونِ گفتـارِمهمی[۱۵۰] نمـایـان می‌کنند، ببینند؛ و منطقِ قدرت[۱۵۱] را بفهمند که در نمایش، بدونِ نمایان‌شـــدن کار می‌کند. اما در مقطعی مشـخص می‌شود که این اپراسیونِ انتقادی [و قاطعانه]، چیزی کاملاً بیهوده است، و تنها چیزی که اهمیت دارد، کنشی است که امرِ دایرِ[۱۵۲] هردو ماشین را، یعنی ماشینِ قدرت[۱۵۳] و ماشین تاویلی[۱۵۴] که از ماشینِ قدرت پرده‌برداری می‌کند، هم‌زمان از درون قطع کند.

این نقطه‌ای است که دیگر در آن رولان بارت به‌ذهن نمی‌رسد. در این نقطه *گی دوبور* پیش کشیده می‌شود. دوبور می‌دانست که پرده‌برداری ماشین نمایش[۱۵۵] محدود به ماندگاریِ خودِ ماشین است، آن‌هم به‌یک دلیل که خود دوبور در یک حکم کوتاه خلاصه‌اش می‌کند: «در دنیایی که واقعاً وارونه[۱۵۶] گشـته اسـت، امرِ حقیقی[۱۵۷] وقته‌ای[۱۵۸] از امرِ پوشـالی[۱۵۹] اسـت» (7). به‌همین جهت نیازی به افشـای حقیقتِ کاری که اسب‌سوارانِ فیلم‌های وسترن[۱۶۰] انجام می‌دهند، نیست. در واقع آنچه نیاز است، همان کاری‌ست که در تصویر انجام می‌دهند: حمله به‌سوی دشـمن. در کتاب «دیدگاه‌هایی درباره جامعه نمایش»[۱۶۱]، این «حمله به‌سـوی دشـمن» جز یک ناسـازه[۱۶۲]، هیچ چیزِ دیگری نبود: تصـویر مبارزه برضـد امپریالیسـم که قراربود فوراً و بدون تأخیر[۱۶۳] اجرا شود، از لحظه یورش ارول فلین (کاسترِ)[۱۶۴] شمشیر به‌دست، در رأس هنگِ هفتم سواره‌نظام[۱۶۵] اجرا شد.[۱۶۶]

هارون فاروکی برای اینکه فیلم‌اش تنها یک دمونسـتراسـیونِ بیهوده از نحوه کار ماشین‌های مرگ متعلق به دیروز نباشد و نیز به کنشی[۱۶۷] برعلیه ماشین‌های مرگ 1987 تبدیل‌گردد، مسلماً نسبت به اسب‌رانی‌ها و گردوخاک به‌راه‌انداختن‌های داستانی [یا ساختگی] ارول فلین یا جان وین، مصـداقی کمترمبهم و البته کلی‌تر در دسـت دارد: اقدام پنج زن جوان آشـویتس که پودر باروت را سـرقت کردند و اعضـای زوندرکماندوها که در 7 اکتبر 1944 با چکش، تبر و سـنگ به مأموران اجرایی ماشـینِ مرگِ صـنعتی حمله‌ور شـدند. اما چشـم تماشاگر، هنگامی که برای مشاهده‌ی تأثیر استفاده از تعدادِ شورشیان حاضر در تصویر فراخوانده می‌شود، در فهمیدن آن به‌مشکل بزرگی برمی‌خورد: اینکه تصـویر تا چه‌میزان توسـط فاروکی بزرگ‌نمایی شـده‌اسـت، مهم نیست؛ چراکه تصویر، ویران‌سازیِ مرده‌سوزخانه شماره چهار را تنها برای کسانی نمایان می‌کند، که از قبل می‌دانند در آن مکان چنین اتفاقی رخداده است. در نتیجه تنها چیزی که از این کنش قهرمانانه باقی می‌ماند، الفاظ[۱۶۸] هسـتند: که از زمان ادموند برک فهمیدیم هنگامی صـحبت از فرانمایی یا برپاییِ یک حال‌مایه اسـتثنایی[۱۶۹] می‌شود، این الفاظ هسـتند که از راه می‌رسـند تا جایِ تصاویر را بگیرند. اما الفاظ و الفاظ هنوز وجود دارند و گذشته از این، همیشه وقته‌ای وجود دارد که

Tajrishcircle.org

الفاظ انتقادی باید جای خود را به الفاظ برآشفته و یا تحسین‌برانگیز بدهند. علاوه‌بر این، وقته‌ای وجود دارد که دیالکتیک برای رسیدن به‌یک برآیند، باید خواهان کنشی محض باشد که این کنش قادر به قطع تمام دیالکتیک‌هاست.

فاروکی با طنین و انعکاس الفاظ گونتر آندرس[۱۷۰] به ما یک چیز می‌گوید: «واقعیت باید آغاز شود» (8). **این فیلم در اصل، به‌طورِ مؤثر یک هدفِ عینی دارد: از آلمانی‌های ۱۹۸۷ بخواهد تا با جلوگیری از تأسیسات هسته‌ای[۱۷۱] در خاک آلمان، کاری را انجام دهند که متفقین در سال ۱۹٤٤ در خاک سیلسیا[۱۷۲] [که بزرگترین اردوگاه کار اجباری در آنجا بود] انجام ندادند: قطع کانال‌های کار مرگ**. بیست و هفت سال بعد، این فیلم به یک طبقه[۱۷۳] در ژانر معتبر نقد تصویر تبدیل شد. مطمئناً اندازه‌گیری تأثیر تصاویر، به اندازه تأثیر نقد آنها دشوار است. **واقعیت به‌تدریج آغاز می‌شود.**

ترجمه به انگلیسی: ***فیلیپ فارا***[۱۷۴]**از دانشگاه جدید لیسبون**[۱۷۵] – **2020**

برگرداننده به فارسی: پارسا زنگنه[۱۷۶] – شهریور، مهر و آبان 1400

منبع:

ترجمه انگلیسی این مقاله در ژورنالی به آدرس: http://cjpmi.ifilnova.pt/ منتشر شده‌است.

پی‌نوشت‌های متن انگلیسی که در متن حاضر با علامه () نشانه‌گذاری شده‌اند؛

[1] Translated from French. Originally published in French as “Les incertitudes de la dialectique”, in Traffic n.93, Spring 2015, pp. 96-103.

[2] Harun Farocki, “Commentary from ‘*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*’”, Karen Margolis & Bert Papenfuß-Gorek (trans.), in: *Discourse*, 1993, 15(3), pp. 78-92, pp. 81-82.

[3] *Ibid.*, p. 91.

[4] Harun Farocki, “Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki”, in *Harun Farocki. Working on the Sight Lines*, Thomas Elsaesser (ed.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, p. 185.

[5] Harun Farocki, “Commentary”, *op. cit.*, p. 85.

[6] *Ibid.*, pp. 85-86.

[7] Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Ken Knabb (trans.), Canberra, Hogoblin Press, 2002, p. 8.

[8] Harun Farocki, “Reality would have to begin”, Marek Wieczorek, Tom Keenan & Thomas Y. Levin (trans.), in: *Harun Farocki. Working on the Sight Lines*, *op. cit.*, pp. 193-202, p. 193.

Tajrishcircle.org

1. THE UNCERTAINTIES OF DIALECTICS
2 . Jacques Rancière
3 . vertigo
4 . Harun Farocki
5 . *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (1989)*
6 . underlying
7 دمونستراسیون به‌طورکلی اثبات از طریقِ یک اکت نمایشی است و با نمایش (drama) که خود یک اکت نمایشی است و ممکن است در جهت اثبات چیزی هم نباشد، تفاوت دارد. حتی حرکت تصاویر روی پرده سینما هم نمایش (drama) به‌حساب نمی‌آید. به هر حال معادل برای این واژه در ترجمه‌هایی که از متون رانسیر صورت گرفته‌است گاه نمایش، گاه تظاهرات و گاه اصطلاحاتی از همین دست بوده‌اند. *امید مهرگان* در ترجمه کتاب *«ده تز درباب سیاست (Dix thèses sur la politique)»* از رانسیر، معادل این اصطلاح را تظاهرات درنظرگرفته‌است (که انتخابی منطقی است). ادیب سلطانی در ترجمه‌اش از کانت، برهان نمایش را معادل قرار داده‌است؛ در سایر متون هم توسط دیگر مترجمان معادل‌هایی مانند اثبات، اثبات نمایش و ... درنظرگرفته‌شده‌است. من اما در اینجا همان دمونستراسیون را معادل درنظرگرفته‌ام.

8 . pedagogue
9 . the most rigorous dialectics
10 . guide
11 . student
12 . double operation
13 . dialecticians
14 . master
15 . contradiction
16 . undertaken
17 . visibility
18 . totality
19 . made
20 . appearance
21 . visible
22 . underside
23 . phenomena
24 . part
25 . absolute control
26 . lead
27 . contributing
28 . dialectical rigor
29 . dialectical irresolution [عدم‌اطمینان]
30 . structure
31 . photogrammetry
32 . simulation
33 . Birkenau ramp
34 . From a distance
35 . an instance
36 . productive industry
37 . knowledge/power
38 . tonality
39 . Buna

Tajrishcircle.org

40 . gas chamber
41 . Zyklon B
42 . recognize
43 . Alfred Kantor
44 . Rudolf Vrba
45 . Alfred Wetzler
46 . monstration
47 . nothing
48 . logic of mastery [منطق اربابی یا تسلط]
49 . looking

50 . چهار فعل look، gaze، stare و glance که هرکدام حالاتی از فعل نگاه را توصیف می‌کنند، در متن به‌طور دقیق در پی‌نوشت‌ها مشخص شده‌اند. چراکه باور مترجم بر این است که در درکِ بهترِ مطلب بسیار موثرند. از این چهار فعل، سه فعل اول به ترتیب بیانگر نگاه طولانی به اشیاء (هر اشیائی) هستند. «glance» اما کارکردش متفاوت است؛ همانطور که در متن هم آمده است، کارکرد این فعل تنها برای توصیف یک نگاه سریع است، مانند نگاه زن جوان یهودی به دوربین عکاس اس‌اس (مطابق با خوانش فاروکی و رانسیر از عکس). کارکرد stare برای نگاه خیره به کسی یا چیزی است که زیبا به نظر می‌رسد. نگاه خیره (gaze) مربوط به ابژه و نگاه (look) مربوط به سوژه است؛ در یک حکم لاکانی می‌توان گفت «در امر واقع ابژه‌ی نگاه ما، نگاه ما را باز می‌گرداند». در همین راستا مراجعه کنید به:

-ملک، مهدی. (1394)، فیلم و فمینیسم ۲: واکاوی تاریخی مفهوم «نگاه» در تجربه سینمایی. http://problematicaa.com
-هیوارد، سوزان. (1996). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی. (ترجمه فتاح محمدی). زنجان: نشر هزاره سوم
- مالوی، لورا. (2000)، لذت بصری و سینمایِ روایی. (ترجمه فتاح محمدی) فصل‌نامه ارغنون، شماره 23.

51 . British intelligence officers
52 . crematorium [کوره آدم‌سوزی]
53 . pleasure
54 . illustrating
55 . virtues
56 . a dialectical series
57 . a certain mode of mastery
58 . worldview
59 . from above
60 . body
61 . Enlightenment of Reason
62 . seeing and knowing
63 . military reconnaissance
64 . police identification
65 . Albrecht Meydenbauer
66 . Wetzlar
67 . the theory of perspective
68 . marginal [بینابینی، مرزی]
69 . identity cards
70 . gaze
71 . recognizing
72 . identifying people
73 . digital [رقومی]
74 . the evil
75 . excellence [differentia]
76 . measurement
77 . successful/failed

Tajrishcircle.org

78 . virtual universe
79. voiceover
80 . interpreter
81 . disappearance
82 . Thomas Elsaesser
83 . self-abolition
84 . manifestation
85 . nuclear
86 . problematic place
87 . Kanada
88 . compensates
89 . strength
90 . Ruthenia
91 . Yad Vashem
92 . the most up- close
93 . the most individualized
94 . the most enigmatic
95 . stranger
96 . stare
97 . stringency of the dialectical couple
98 . preserve/destroy
99 . irony
100 . feminist teeth grind
101 . glance
102 . displace
103 . bad taste [ذائقه بد]
104 . expression
105 . double bind [الزام متضاد]

106. عبارت "*double bind*" به‌طورکلی، «وضعیتِ دوراهیِ بن‌بست» است. در روانکاوی وضعیتی است که مبتلایان به شیزوفرنی در کودکی به آن دچار می‌شوند؛ رابطه‌ی آنان با مادرشان گره‌هایی عاطفی می‌خورد که منجر به دوراهی‌هایی می‌شود که راه‌حلی هم برای هیچ‌یک وجود ندارد. در فلسفه‌ی دریدا، او درباره‌ی امکان یا عدمِ امکانِ وقوع و حادث گشتنِ رخدادها بر این باور است که رخدادها با «سرگشتگی» ای در پیوندند که میانِ امکان‌پذیری و امکان‌ناپذیری وجود دارد. او این «سرگشــتگی» را «تنگنا» می‌خواهند، و هرگونه عملی برای نام‌گذاری این رخدادها یا مشخص نمودنِ معنایی معین و از پیش معلوم برای آن‌ها را مشکوک می‌داند. مراجعه کنید به:
-جهانگیری، جهانگیر ؛ بندرریگی‌زاده، علی. (1392)، قانون، عدالت و مسئولیت در فلسفه ژاک دریدا. مجله علمی-پژوهشی متافیزیک، شماره 16.

107 . charm
108 . prolong and deny
109 . a passerby à la Baudelaire
110 . a second
111 . death machine

112. *...آیا دیگر نخواهمت دید در فراسوی زمان؟ جایی دیگر، بسیار دور، بسیار دیر، هرگز شاید، چراکه نمی‌دانم به‌کجا می‌گریزی و تو نیز نمی‌دانی من به‌کجا می‌روم...* . مراجعه کنید به شعرِ «زن رهگذر» یا «رهگذر» از شارل بودلر.

113 . *Human, All Too Human* [Friedrich Nietzsche]

114. به‌طور مشخص به نیچه و به *«انسانی، زیاده انسانی (Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister)»* اشاره دارد. نیچه انسانی، زیاده انسانی معتقد است که هیچ چیز مبرا از انتقاد نیست و ممکن است همه «بت» های مورد ستایش آنگاه که مورد تفحص انتقادی قرار می‌گیرند، توخالی و «زیاده انسانی» از آب درآیند. مراجعه کنید به:

Tajrishcircle.org

-نیچه، فریدریش. (1878). انسانی، زیاده انسانی. (ترجمه ابوتراب سهراب و محمد محقق نیشابوری). تهران: نشرمرکز

115 . instant
116 . fascination
117 . torturer
118 . Lewis Payne
119 .denegation
120 . *studium*
121 . *punctum*

122 «استودیوم» و «پونکتوم» اصطلاحاتی متعلق به رولان بارت هستند که هرکدام در تحلیل نشانه‌شناختانه‌ی یک تصویر کارکردهایی مختص به‌خود را دارد. استودیوم: به معنای میلی کلی و همگانی، فرهنگی و متمدنانه نسبت به عکس است که در برخی عکس‌ها تنها علاقه‌ای تربیت‌شده و بافرهنگ را می‌یابد که از دید او ساکن‌اند و با فهم نیت عکاس به‌دست می‌آیند و دراصل هدف‌شان همین است. استودیوم عکس، جایگاهی است برای کشف لذت‌هایی که درنهایت از سطح عکس خارج نمی‌شوند. استودیوم به‌مثابه یک کل بوده، به‌واسطه‌ی حضور فرهنگ، آداب و سنن درک می‌شود؛ پس همواره جزئی از یک کل است که اطلاعاتی را ارائه می‌کند و نوع تأثیرگذاری آن از احساس کلی آن‌طرف‌تر نمی‌روند. استودیوم در واقع همان قدرت اطلاع‌رسانی، بازنمایی و برانگیختنِ میل همگانی در عکس است؛ که لذتی زودگذر و سطحی را باعث می‌شود که هرگز به عمق نخواهد رفت و تنها در سطح باقی خواهد ماند. پونکتوم: به معنای زخم و نیش است و بنا به نظریات رولان بارت به آن حس برمی‌گردد که غیرهمگانی است. چیزی که عکاس بدان آگاه نبوده است و رمزگذاری نشده‌است. درواقع خود خوانشگر است که آن را به عکس اضافه می‌کند. عنصری که آداب‌مند نیست و با حضورش، بودنِ استودیوم را قطع می‌کند همان چیزی است که حضورش بی‌هیچ میانجی‌اش، بی‌هیچ وابستگی‌ای به‌گستره‌ای عمیق‌تر از معنا درک می‌شود. نوعی فراسوی تودار است که قابل وصف نیست. رولان بارت در «اتاق روشن» می‌گوید: «پونکتومِ عکس همان رخدادی‌یست که نیش‌ام می‌زند، کبودم می‌کند و برایم جانگداز است.» علاوه بر کتاب اتاق روشن از رولان بارت، مراجعه کنید به:

- حسن‌پور، محمد. (1390)، ماهیت وجودی استودیوم و پونکتوم در عکس. فصل‌نامه علمی-پژوهشی نقش‌مایه، شماره 8.

- گودرزی، مصطفی ؛ براری، نیلوفر. (1397)، مفهوم حقیقت در عکاسی از دیدگاه سه نظریه‌پرداز عکاسی در مقایسه با مفهوم حقیقت در هنر از منظر افلاطون. فصلنامه علمی هنرهای تجسمی رهپویه هنر، شماره 1.

123 . *Camera Lucida*
124 . sarcastic
125 . cynical tone
126 . supplement

127 . به‌طورِ کلی سوپلمان (جانشینی/متمم/مکمل/...) نزد رانسیر نماینده‌ی یک فضای تهی و خلأ است که پیش‌شرط آشکارگی دموس و تحقق سیاست/دموکراسی است. اگر این فضای تهی وجود نداشته‌نباشد سیاست به پُلیس بدل می‌شود. منطق جانشینی نزد رانسیر توأم با فقدان و وجود یک خلأ در نظم بدیهی اجتماع است. این خلأ، «امکان» انکشاف مردم (دموس) و آفرینش سیاست/دموکراسی را فراهم می‌نماید. مراجعه کنید به:

-تاجیک، محمدرضا ؛ ایرانی‌فرد، محمود. (1394)، «منطق جانشینی» در رویکرد ژاک دریدا و ژاک رانسیر به مبادی فلسفه‌ی سیاسی: نوشتار و سیاست. فصل‌نامه رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی، شماره 34.

128 . critical
129 . cutting
130 . reframing
131 . enlargement
132 . visible world
133 . manipulation
134 . inhumanity
135 . pure pleasure
136 . knowledge
137 . configuration
138 . mind
139 . liberation
140 . a coded language
141 . crematorium IV

Tajrishcircle.org

142 . *Sonderkommandos*

143. زوندرکماندوها: واحدهای نظامی ویژه متشکل از خود یهودیان در اردوگاه‌های کار اجباری.

144 . path
145 . war machine
146 . gigantic
147 . death facility
148 . opposition
149 . reversal
150 . saying
151 . logic of power
152 . the functioning
153 . machine of power
154 . machine of interpretation
155 . machine of the spectacle
156 . turned upside down
157 . the true
158 . a moment
159 . the false
160 . westerns
161 . *The Society of the Spectacle*
162 . paradox
163 . *hic et nunc [Latin]*: on-the-spot: درلحظه
164 . Errol Flynn/Custer
165 . 7th Cavalry Regiment

166. *آنها با پوتین‌هایشان مُردند (They Died with Their Boots On)* فیلمی جنگی-وسترن ساخته *رائول والش* در سال 1941. این فیلم در تیتراژ با تصویر کاستر با بازی ارول فلین آغاز می‌شود که سوار بر اسب و در حال حرکت، شمشیرش را بالا می‌برد و به نظامیان فرمان یورش می‌دهد.

167 . action
168 . words
169 . exceptional affect
170 . Günther Anders
171 . nuclear installations
172 . Silesian, poland
173 . classic
174 . *Philip Farah*
175 . Universidade NOVA de Lisboa
176 . Aparsazanganeh@gmail.com