Tajrishcircle.org

گفتار سرگردان بدن؛ پراتیک سینمای اقلیت

نوشته: پاسکال اوبا

ترجمه: بریر بوجار

پرداختن به اقلیت با دو رویکرد کاملن متفاوت ممکن می‌شود؛ در نگاه قدرت، اقلیت هنگامی پدیدار می‌شود که عده‌ای با خروج از حدود هنجارها و قواعد، ناهنجار تلقی شده و مقید به قرار گرفتن در وضعیت استثناییِ جمعی و مستمری می‌شوند که آنان را از حیات سیاسی محروم کرده و به حیاتی برهنه فرو می‌کاهد (۱). اما از سوی دیگر، وضعیت استثنایی با وجود اعمال حذف و محروم کردن این عده از حیات سیاسی، آنان را چون پارهْعنصری متبوع در خود ادغام کرده و به عنوان نمونه و معیار سنجش، به قانونْ قوام و به اکثریت تعین می‌دهد (۲). اما آیا می‌توان با خروج از منطق متناقض قدرت (در حذف و ادغام همزمان)، نظرگاهی اختیار کرد که اقلیت دیگر بر وضعیتی از پیش مقدر شده و حادث دلالت نکند، بلکه خودْ مترصد و متعهد برای متحقق کردن فرآیندی معطوف به صیرورت (بدل شدن) باشد؟ (۳) همچنین آیا بدل شدن به اقلیت می‌تواند به منزله‌ی فرآیند تحقق یافتن سوژه‌ای باشد (۴) که در پی کنشگری سیاسی است؟ در این نظرگاه، به اقلیت بدل شدن، دیگر نتیجه‌ی خواست و اراده‌ی قدرت نبوده و به معنای صحه گذاشتن بر خویشتنی است که می‌تواند هر کسی را در بربگیرد: « همگان در قالب یک شکل و یا در اشکالی متفاوت، برای به اقلیت بدل شدن در مسیرهای ناشناخته گرد هم آمده و بر پیگیری و تحقق آن مصمم می‌شوند» (۵). به اقلیت بدل شدن، دراختیار گرفتن و فراچنگ آوردن دوباره‌ی حیات، خارج از دسته بندی‌های متعین قدرت و مشخصن فرم نوین قدرت است که بنا بر باور فوکو، همواره بی‌درنگ خود را بر حیات روزمره اعمال کرده و افراد را با دسته‌بندی کردن متمایز، از فردیت خویش زایل، از هویت شان منفک و ملتزم به قانون حقیقتی می‌کند که باید توسط آنان و در میان‌شان به رسمیت شناخته شود (۶).

سینمای مینور(اقلیت، خُرد)

اما بدل شدن به اقلیت چگونه می‌تواند در سینما ثبت و ضبط شود؟ پاسخ این پرسش لزومن فیلم‌هایی نیستند که اقلیت را نشان داده و یا توسط اقلیت‌ها و یا برای اقلیت‌ها ساخته می‌شوند. چنانچه این شکل از پرداختن به اقلیت، گویی پیشاپیش

Tajrishcircle.org

خود را مقید به مفروض دانستن وجود هویتی متعین برای اقلیت‌ها می‌داند. حال آنکه به اقلیت بدل شدن در سینما و در حیطه‌ی تولید و درک فیلم، ناظر بر مقاومت در برابر همین شکل از هنجارمندی‌ها و یکسان‌سازی‌ها (normalisation) است. به عنوان مثال، تناقضات موجود در رویکردهای انتقادی در حوزه‌ی دریافت فیلم پیرامون مسئله‌ی کوییر، گی و لزبین (۷) (به خصوص در فضای مطالعاتی آنگلوساکسون)، به وضوح نمایانگر این معضل است (۸) که با ساده انگاری و تنها با اتکا بر نخستین مواجهه با اثر، همواره به دنبال شواهد و نشانه‌های سرکوب اقلیت در آثار جریان اکثریت می‌گردد و متعاقبن در پی آثاری است که سعی در نمایش اصالت و اعتبار ماهوی اقلیت دارند. رویکردی که هدف و دستاورد سیاسی آن دست آخر، بدل شدن به اکثریت و متوقف کردن تبعیض نسبت به اقلیت‌ها به واسطه‌ی انطباق دادن و همراه کردن آنان در ساحت نُرم‌ها و هنجارهاست. اما در دیگر سو و با بازخوانی آثار اکثریت با توجه به فرآیند هنجارسازی، که البته خود گواهی بر وجود اقلیت‌هاست، و همچنین با تلاش برای تولید آثاری که با تخطی و فراروی و ایجاد ابهام در فرایند هنجارسازی بر سیاست اقلیت (مینور) شدن به منزله‌ی تغییر شکل در فرایند هنجارسازی تاکید می‌ورزند، می‌توان مسیری را تصور کرد که نتایجی جمعی را در پی داشته باشد. یعنی هنگامی که [به عنوان مثال] سوژه‌ی کوییر از خلال اتخاذ موضع حاشیه‌ای، فهم و دریافت گوناگون پرسپکتیوها را ممکن کرده و مجالی برای بازاندیشی بر روابط میان رفتارهای جنسی، هویت‌های اروتیک، ساختِ گونه‌های جنسی، فرم‌های دانستن، رژیم‌های بیانی، منطق‌های بازنمایی، فرم‌های ساختن خویش و کنش‌های جمعی را فراهم کرده و موجب ابداع دوباره‌ی روابط میان قدرت، حقیقت و میل می‌شود (۹).

اهمیت مقاومت در برابر هنجارسازی از طریق ساخت اجتماعی بالقوه را می‌توان به وضوح در سینمای معاصر مشاهده کرد. به طور مثال پس از سالها می‌توان ظهور رویکرد جدیدی را در سینمای فرانسه مشاهده کرد که در پی تغییر روابط میان بازنمایی هنجار و حاشیه و میان گفتارهای مسلط و مرکزگریز بر پرده‌ی سینماست (۱۰). همچنین با افزایش تولید فیلم‌هایی مواجه‌ایم که سوژه‌ی خود را گویی از فرانسه‌ای دیگر(autre)، یعنی از غیرپاریسی‌ها، غیر روشنفکران، فرانسه‌ی آدم‌های خُرد مانند کاسبانِ شهرستان‌های بی‌جاذبه و طبقات اجتماعی در شرایطی نه چندان مطلوب، بیکاران و محذوفان برگزیده‌اند؛ مردمانی که گواهی بر شکاف‌های اجتماعی‌اند و برای مدت‌ها هیچ جایی بر پرده‌ی سینما نداشته‌اند (۱۱). این سینما نشانگر افراد بی‌اهمیتی است که به سختی جایی در میان جامعه دارند و گویی تنها می‌توانند (بدون منتسب کردن کارگردان به اخلاق گرایی) نوستالژی دورانی را برانگیزند که در آن واجد شان و جایگاهی بوده‌اند. آثار روبر گدیگیان (Robert

Tajrishcircle.org

diguianéGu) نمونه‌ی قابل توجهی از این رویکرد است که در جامعه‌ای بحران زده‌ای که فیگور قدرت دیگر توان اطمینان‌بخشی چندانی ندارد و اشتراک نظر پیرامون ارزش‌های جهانشمول به امری ناممکن شده، تنها جماعتی در اقلیت‌اند که از توان برانگیختن مجدد و ایجاد همراهی و موافقت برخوردارند. اما اگر این جماعت در بسیاری از این آثار در قالب فرم‌های ساختارهای سنتی، نظیر خانواده و بنگاه‌های تجاری به نمایش درمی‌آیند، به این دلیل است که از این طریق می‌توانند آشکار کننده‌ی تغییرات و تحولات و محکوم کننده‌ی مناسبات قدرت در درون این ساختارها باشند. از میان این آثار می‌توان به فیلم‌هایی چون به روایت ماتیو(۲۰۰۰) Matthieu Selon از زاویه بو وُآ، سه شب (nuit Trois ۲۰۰۱) از فیلیپ لُو گِه، منابع انسانی(۱۹۹۹) humaines Ressources و جدول زمانبندی (۲۰۰۱) temps du emploi’L از لوران کانته اشاره کرد. همچنین می‌توان مسئله‌ی اینهمانی و هویت در مقابل اضمحلال مرزهای میان خانواده و کار را به وضوح در بسیاری از آثار برادران دارن نیز جستجو کرد (۱۲).

نقش اتوپیا در سینمای داردن‌ها:

چگونه می‌توان بدل به صدای اقلیت شد و بدون توسل به مفاهیم و تعاریف اکثریت و با بسنده نکردن به نمایش موردی خاص از اقلیت سخن گفت و آن را روایت کرد؟ چالش به نمایش درآوردن حافظه‌ی کارگری بدون درافتادن در تصاویر مرسوم و کلیشه‌ای از اساسی‌ترین پرسش‌های نخستین آثار برادران داردن است. استراتژی داردن‌ها در این دوره بر جستجوی پرسوناژهایی مبتنی است که زندگی کنونی آنها به واسطه‌ی اتفاقاتی در گذشته دگرگون شده است و داردن‌ها از خلال این پرسوناژها می‌کوشند تا پتانسیل زندگی برای تغییر و دگرگونی را به نمایش درآورده و به تماشاگر منتقل کنند. در مقایسه با فیلم‌های این دوره که عمدتن سعی در نمایش تاثیر حافظه بر زمان حال دارند، فیلم‌های پس از قول (۱۹۹۶) بر حضور در لحظه‌ی اکنونِ کنش تمرکز بیشتری دارند، حتا اگر داستان از پیش، ردی و نشانی از خود را در مکانها و دکورها باقی گذاشته باشد و تاثیر گذشته همچنان بر بدن بازیگران هویدا باشد. با این حال می‌توان به جریانی در میان این دو بخش از آثار داردن‌ها اشاره کرد که آنها را به یکدیگر پیوند می‌دهد.

در فیلم مستند برای اتمام جنگ، دیوارها باید فروبریزند (۱۹۸۰)، ادموند از اتفاقاتی شخصی سخن می‌گوید که در روزنامه‌ای زیرزمینی از سرگذرانده و موجب ایجاد دوستی با تعدادی از همکارانش شده است. فیلم نشان می‌دهد که هدف غایی

Tajrishcircle.org

جنبش‌های اجتماعی هرگز به اندازه‌ی تغییر و تحولی که به مدد تعهد به هدف حاصل می‌شود دارای اهمیت نیست و آنچه پس از سالیان بسیار برای ادموند باقی مانده، بیش از آنکه تحقق هدفش باشد، غنایی درونی است که از خلال سالهای مبارزه نصیبش شده است. اهمیت اتوپیا به این دلیل نیست که می‌تواند تحقق‌بخش مجالی در آینده باشد، که البته شاید هرگز فرا نرسد، بلکه بیشتر به دلیل ایجاد پتانسیل تغییر و تحول سوبژکتیوی است که در پس ایده‌ی اتوپیا ممکن خواهد شد و مقاومتی را رقم خواهد زد که به منزله‌ی فرآیند خلق و ابداع است. پرسوناژها در شِمای کلی آخرین آثار داردن‌ها، دیگر متاثر از نیروی محرکه‌ی انقلابی اتوپیایی نیستند. هنجار در روزتا (۱۹۹۹) به صورت متناقضی از یک سو بدل به چیزی شده است که در واقع برای بسیاری غیر قابل دسترسی است، ولی در سوی دیگر به اتوپیای جدید اما نازل و فرومایه‌ای شکل می‌دهد، چرا که گویی اکثریت پیشاپیش اتوپیا را امری تحقق‌یافتنی فرض کرده‌اند. اما داردن‌ها در روزتا نشان می‌هند که هنجار برخلاف خصلت نظام بخش و سامان دهنده‌اش، می‌تواند باعث ایجاد دگرگونی و تغییری باشد که کاملن از حیطه‌ی توان کنترل کننده و نظام بخش آن خارج خواهد بود.

شکاف میان اتوپیا و فرآیند متحقق کردن آن، بدون هرگونه تناسب و تطابق با معیار هنجارها و به دور از هرگونه تلاش برای دستیابی به هنجار، امکان اندک مجالی را برای خروج از ساحت هنجارین فراهم می‌کند. دقیقن در درون همین شکاف است که دوربین داردن‌ها نقش محسوس و انضمامی کردن این مفهوم را به واسطه‌ی حرکت و جایگاه دوربین نسبت به بازیگران برعهده می‌گیرد. درست همانگونه که در سینمای شعر پازولینیْ سبک (استیل) ناظر به در ارتباط قرار دادن دو سوبژکتیویته‌ی متمایز، یعنی پرسوناژ و تماشاگر در یک فرآیند صیرورت، به هدف انتقال و سرایت این تجربه‌ی حاد و بحرانی به ساحت هویت تماشاگر است. در این فرآیند، پرسوناژ به مثابه بردار حامل توانش‌ها و قوه‌هایی است که او را از فردیت خویش عبور داده و به مسئله و معضلی در ساحت هنجارهای اجتماعی مبدل می‌کند. در اینجاست که می‌توان از سینمای اقلیتی سخن گفت که مشابه با ادبیات اقلیت کافکا در تحلیل دولوز و گاتاری است: وقتی که هرگونه مسئله‌ی شخصی، بی درنگ با سیاست مرتبط می‌شود (۱۴).

داردن‌ها از همان نخستین آثارشان و به واسطه‌ی زبان و بدن، جایگاه متمایزی را برای پرداختن به مسئله‌ی فرد و سیاست قائل می‌شوند. بعد از فیلم قول همواره شاهد تم ثابتی در آثار داردن‌ها هستیم: نوجوانی در غیبت حداقل یکی از والدینش، همواره با دشواری سخن گفتن با آنها و یا با جایگزین آنها روبروست. اگر ادبیات اقلیت برای کافکا رویکردی برای مرافعه‌ی

Tajrishcircle.org

ستیز میان پدر و پسر و فراهم آوردن مجال و امکان گفتگو میان آنهاست (۱۵)، سینمای اقلیت داردن‌ها هنگامی با این مجادله مواجه می‌شود که دیگر امکان گفتگو نیز از میان رفته است. لذا تمرکز داردن‌ها بر ژست و بدن تلاشی است برای انتقال تجربه‌ی مشاهده‌ی کسانی که برای بیان خویش به سیاق هنجارین، یعنی همان زبان، عمیقن دچار معضل شده‌اند. اهمیت اندازه‌ها و سنجه‌ها در فیلم پسر (۲۰۰۲) از همین جا نشات می‌گیرد. چرا که باید به منزله‌ی هنجاری فضامند در میان بدن‌ها اعمال شود و فاصله‌ی میان آنها را در هر شرایطی حفظ کند: یعنی همان ایده‌ی اندازه گرفتن وضعیتی اساسن غیرقابل اندازه گیری، وضعیتی غیرانسانی، هولناک و قیاس‌ناپذیر (۱۶). کمربندی که اولیویه را سفت و محکم احاطه کرده و به او در مهار تنش‌های درونی‌اش کمک می‌کند، درست بسان ما (تماشاگر) است که می‌کوشیم همراه با دوربین او را تا لحظه‌ای که عنان از کف می‌دهد، تنگاتنگ در میان بگیریم (۱۷) و سرانجام فراروی از تمامی این قراردادهای مادی (متریل)، با لحظه‌ای مصادف می‌شود که پرسوناژها قواعد آداب اخلاقی (moral) را به سوی امری اخلاقی (etique) دگرگون و واژگون می‌کنند.

اهمیت مقاومت پرسوناژها در برابر رخدادهای خارج از توان‌شان، وجه متمایز برترین آثار داردن‌هاست، تا آنجا که این مضمون به سبک سینمایی‌شان نیز سرایت می‌کند. مقاومت در برابر امر واقع در سبک سینمایی آنها به تقلا و دشواری دوربین برای دسترسی و ثبت پرسوناژها و وضعیت آنها مبدل شده است. در مواجهه با دوربین تفتیش‌گر داردن‌ها که کوچکترین ژست‌ها را نیز زیر نظر دارد، پرسوناژها همچنان ابهام خود و تماشاگر همچنان آزادی خود برای نقد و داوری را حفظ می‌کند. فیلمبرداری از پشت سر اولیویه در فیلم پسر، تماشاگر را در کنار او قرار می‌دهد، ولی او را از همسان‌پنداری کامل تماشاگر با او نیز در امان نگه می‌دارد (برخلاف کاربرد دوربین سوبژکتیو و یا نمای نزدیک) و تماشاگر در این روند پرسشگرانه، همواره میان احساس قرابت و غرابت به اولیویه در نوسان مانده، ولی هرگز در جای او قرار نمی‌گیرد (۱۸). داردن‌ها با سبک دوربین خود، موضع گدار و سرژ دنه پیرامون اخلاق تراولینگ (۱۹) را تداعی می‌کنند. دنه تراولینگ را غیراخلاقی می‌داند، چرا که ما را، یعنی سینماگر و منِ تماشاگر را، در جایی قرار می‌دهد که در آنجا نبوده‌ایم. جایگاهی که من در هرصورت نمی‌توانستم و یا نمی‌خواستم در آن باشم. تراولینگ من را به وضعیت عینی تماشاگری تبعید می‌کند و بر قدرت درون تابلو (اثر) صحه می‌گذارد. گدار می‌گوید: هرگز نباید در جایی قرار گرفت که در آنجا نیستیم و هرگز نباید به جای دیگری سخن گفت (۲۰). حضور پرسوناژها در سینمای داردن‌ها نیز نه به منظور بهانه‌ای برای در میان گذاشتن

Tajrishcircle.org

زندگی شخصی و یا انتقال اطلاعات درباره‌ی آنها، بلکه به هدف صحه گذاشتن بر وجود قوه و توانش‌هایی است که از توان شخصی آنها فراتر رفته و به آنان مجال ادامه‌ی مبارزه را می‌دهد: هنگامی که می‌کوشیم به هدفی دست پیدا کنیم تنها به مدد فراخواندن توانمندی‌های غیرشخصی، فیزیکی و ذهنی است که رویارویی و نبرد ممکن می‌شود و تنها در میانه‌ی این میدان نبرد است که به غایت و هدف این مبارزه آگاه می‌شویم (۲۱).

سینمای شعر پازولینی:

سینمای پازولینی همچون داردن‌ها مواجهه‌ای با مشقات امکان انتقال تجربه‌ی اقلیت است. برای تحقق این مقصود، پازولینی ابتدا به نگارش در گویش بومی (دیالکت فریولان -frioulan-، زبان رومی قدیم با ریشه هایی هند و اروپایی و متداول در میان ساکنین آلپ مرکزی و شمالشرقی ایتالیا) روی می‌آورد اما به سرعت متوجه خطرات و آسیب‌های برانگیختن نوستالژیِ اصالتی رویاگون در این رویکرد می‌شود. پازولینی می‌گوید: اقلیت در آن هنگام که ما آن را در خود فروکاسته و از شکوه زمان گذشته‌اش می‌گوییم، پیشاپیش آغاز به هنجارین شدن می‌کند (۲۲). پازولینی به مدد گفتار غیرمستقیم آزاد، دست به ابداع روشی نگارشی در زبان اکثریت می‌زند و مجالی برای تجربه‌ای را فراهم می‌کند که اساسن متفاوت با آن چیزی است که در زبان اکثریت و ایدئولوژی مسلط وجود دارد. این تطور بیانی، تصویرگر همان ایده‌ی دلوز و گاتاری در ادبیات اقلیت است که هرگز نه به معنای زبان اقلیت، بلکه به منزله‌ی کاری است که اقلیت در درون زبان اکثریت انجام می‌دهد (۲۳).

پازولینی به واسطه‌ی سینماست که به روشی ایده‌آل برای بیان شیفتگی خود به واقعیت مردمی دست پیدا می‌کند. سینما برای پازولینی هرگز نمی‌تواند واجد یک هنجار گرامری و یا حتا یک گرامر سبکی معین باشد (۲۴). چرا که برخلاف زبان گفتاری و یا نوشتاری، زبان واقعیت سینما حتا اگر منطبق بر چارچوب سبکی مشخص هر مولف و یا بر اساس قالب سنت‌های معین نمایشی باشد و یا به هر اندازه در چارچوب‌های هنجارمندی ایدئولوژیک قرار گیرد، باز بر قطعاتی از واقعیت استوار است که نمی‌توان به تمامی آن را از توان براندازنده و ویرانگرش تهی کرد.

پازولینی در متون نظری خود پیرامون «سینمای شعر»، تکنیک ادبی گفتار غیرمستقیم آزاد را تحت عنوان «سوبژکتیو غیرمستقیم آزاد» - libre indirecte subjective- به سینما منتقل می‌کند. دلوز می‌گوید که این رویکرد، تمایز میان

Tajrishcircle.org

آنچه پرسوناژ به شکل سوبژکتیو و آنچه دوربین به شکل ابژکتیو مشاهده می‌کند را از میان برده و رجحانی برای هیچ کدام قائل نمی‌شود. بلکه دوربین نمودی سوبژکتیو اختیار می‌کند و واجد بینشی درونی می‌شود که شیوه‌ی نگریستن پرسوناژ را شبیه‌سازی (sisémim) می‌کند (۲۵). نینتو داوولی (بازیگر مورد علاقه‌ی پازولینی) کاربرد «میمسیس الوهی» (divine sisémim) به مثابه عنصر مرکزی رویکرد پازولینی را اینگونه توصیف می‌کند: وقتی من به برف می‌نگریستم، او (پازولینی) نه به برف بلکه به چهره، به چشمان و چگونگی به وجد آمدن من از نگریستن، می‌نگریست (۲۶). با وجود ناممکن بودن زیستن مستقیم و بی‌میانجیِ آنچه دیگری می‌زید (گونه‌ای از لطف و یا نیکبختی (غیر قابل دستیابی) در پرسوناژهای مردمی که به آنها ژرف‌نمایی را می‌دهد تا تجربه‌ی دیگری از زندگی داشته باشند (۲۷))، این تجربه را باید با نمایش تاثیر آن بر بدن بازیگر به مثابه یک میانجی ساطع و منتشر کرد. همچنین با فرا رفتن از این باور که هرآنچه پرسوناژ می‌بیند سوبژکتیو و هر آنچه دوربین مشاهده می‌کند ابژکتیو است، مفهوم روایت به منزله‌ی چیزی که در تناسب با واقعیت پیشینی است زیر سوال رفته (۲۸) و روایت جای خود را به داستانسرایی (fabulation) می‌دهد. دلوز می‌گوید: آنچه سینما باید در پی احراز آن باشد، نه اعطای هویت و یا تشخص (éidentit) به پرسوناژ داستانی و یا واقعی از خلال جوانب ابژکتیو و یا سوبژکتیو، بلکه صیرورت پرسوناژ واقعی در هنگامی است که او خود را داستانی می‌کند (fictionner)، به افسانه‌پردازی مبادرت و خود را معطوف به ابداع دوباره‌ی مردمانش می‌کند (۲۹). در سینمای شعرْ مولف، پرسوناژ و تماشاگر دیگر از پیش واجد جایگاه مشخصی نیستند، بلکه همواره خطوط گریز را دنبال می‌کنند و دیگر « نه در پی اسطوره‌ی مردمان گذشته، بلکه معطوف به داستانسرایی مردمان پیشِ رو» هستند (۳۰).

اسطوره‌پردازی در آثار پازولینی، بر خلاف تصور مرسومی که استفاده از فرم‌های اسطوره‌ای به ذهن متبادر می‌کند، همواره معطوف به آزمودن امکانات متفاوت برای پرهیز از پذیرش سرنوشتِ تعیین شده‌ی اکثریت توسط معیارهای پیشرفت (sèprogr) کاپیتالیسم است که به قول دلوز و گتاری به منزله‌ی جُستجوی نقطه‌ی توسعه‌نیافتگی خویش، جُستن خرده‌گویش‌های خویش، کاوش جهان سوم خویش و کنکاش بیابان خویش است (۳۱). مانند فروپرولتاریای ساکن «بورگات» (منطقه‌ی حاشیه نشین رم و به معنای لغوی مردمی) در آکاتون (۱۹۶۱) و ماما روما (۱۹۶۲)، مسیح در انجیل به روایت متی (۱۹۶۴)، اهالی جهان سومی در یادداشت‌هایی برای یک آفریقایی اورستی (۱۹۷۰) per Appunti

Tajrishcircle.org

africana un'Orestiade ، سرگردانی در ادیپ شاه (۱۹۶۸)، تقابل مدهآ (۱۹۷۰) با عقلانیت جیسون و گریز به دل بیابان در تئوراما (۱۹۶۸).

اما پس از سه گانه‌ی زندگی (۱۹۷۴-۱۹۷۱) گسستی در رویکرد پازولینی پدیدار می‌شود که در آن حتا بدن و جنسیت نیز به مثابه واپسین پناهگاه برای در امان ماندن از مناسبات قدرت سرمایه داری، سرانجام با آزادسازی اجباری جنسی خلط می‌شوند (۳۲). به واسطه‌ی همین آگاهی نوین و با استفاده‌ی رادیکال از گفتار غیرمستقیم آزاد است که پازولینی می‌تواند همدستی مسجل و محتوم سرمایه داری و فاشیسم را به تصویر بکشد. در سالو یا ۱۲۰ روز در سدوم (۱۹۷۴)، جنسیت برای پازولینی همانند تحلیل کلوسوفسکی از استراتژی ساد (۳۳)، کاربردی تقلیدی (Simulacre) پیدا می‌کند تا بتواند هنجار را، به واسطه‌ی افراط در گذر کردن از هنجار، با حدود و آستانه‌هایش مواجه کند. آزادی جنسی دروغینی که تنها شکل جهش یافته‌ی امیال پیشینی است که با افزایش و تکثر تقلیدها، نهایتن به انحراف و تباهی منتج می‌شود: در جامعه‌ای که همه چیز ممنوع است، همه کار می‌توان کرد، و در جامعه‌ای که برخی چیزها مجاز است، تنها همان برخی کارها را می‌توان انجام داد (۳۴).

موخره:

- آنچه نباید در سطح گفتار پدیدار شود، هرگز ضرورتی به اندازه‌ی آنچه در نظام ژست ممنوع شده ندارد. فوکو (۳۵)

در سینمای پازولینی همانند داردن‌ها اما در شرایطی متفاوت (در پی سیاست‌های هنجارسازی دولت ایتالیا در سالهای مرسوم به معجزه‌ی اقتصادی ۱۹۶۵-۱۹۵۰)، می‌توان شاهد زوال و فقدان زبان برای بیان تجربیات اقلیت بود. این وضعیت مشابه آنها را به رویکردی برای بسط و گسترش سبکی منحصر به فرد در پرداختن به سینمای اقلیت سوق می‌دهد که در آن بدن‌ها با بازستاندن مجال از زبان، بحرانی، پرسشناک و مسئله‌مند (پروبلماتیک) می‌شوند. سینما برای پرداختن به اقلیت و بدون خدشه وارد کردن بر اصل انتقال و ارتباط ناپذیری اقلیت (به/ با ساحت هنجارمند اکثریت)، باید در فرایند ثبت و ضبط تصویر در پی درج خشونت و تنشی باشد که اقلیت را بدل به ابژه‌ی مناسبات قدرت کرده است. با نشان دادن تاثیر این خشونت بر بدن، «نه به عنوان بدنی بازنموده شده همچون یک ابژه، بلکه بر بدن به عنوان واقعیتی زیسته که بیانگر چنین احساسی است» (۳۶)، می‌توان از سلطه‌ی نظام هنجارین گفتار عبور کرد. در نتیجه می‌توان مناسبات قدرت

Tajrishcircle.org

در شرایط سلطه را که توسط اقلیت زیسته و تجربه شده، همانند مناسبات هنجارهای زبانی بیان کرد (۳۷). سینمای اقلیت نیز با درج تجربه‌ی مختص اقلیت حتا در دل هنجارهاست که می‌تواند امیدوار باشد تا هنجار را به تغییر واداشته و مجالی برای تحقق اجتماع بالقوه فراهم کند که در آن اقلیت عهده‌دار بیدارکردن چیزی «درون تماشاگر است که خودِ تماشاگر توان سخن گفتن از آن را ندارد» (۳۸).

این مقاله ترجمه‌ای است از:

mineur maécin de Pratiques corps des errante parole La

Houba Pascal

۲۷htm#no.۱۳۵-page-۱-۲۰۰۳-multitudes-revue/info.cairn.www//:https

یادداشت‌ها:

۱- جیورجیو آگامبن، هومو ساکر: قدرت حاکم و حیات برهنه

nue vie la et souverain pouvoir le :Sacer Homo ,Agamben Giorgio

۲- ژیل دلوز، یک بیانیه کمتر، برهمگذاری‌ها، ص ۱۲۹-۱۲۸

Superpositions ,« moins de manifeste Un » ,Deleuze Gilles

۳- همان

۴- فرآیند سوژه‌سازی (subjectivation) ساز و کاری را به جریان می‌اندازد که به واسطه‌ی آنها افراد و جوامع مانند یک سوژه در حاشیه‌ی دانش و قدرت مستقر برساخته می‌شوند بی‌آنکه مجالی به ایجاد اشکال جدید قدرت و دانش بدهد (دلوز، درباره‌ی فلسفه، گفتگوها، ص ۲۰۶)

Pourparlers ,« philosophie la Sur » ,Deleuze Gilles

۵- ژیل دلوز، کنترل و صیرورت، گفتگوها، ص ۲۳۵.

۶- میشل فوکو، سوژه و قدرت، گفته‌ها و نوشته‌ها، جلد چهارم، ص ۲۲۷.

IV ,*critsÉ et Dits* ,(۱۹۸۲) « pouvoir le et sujet Le » ,Foucault Michel

Tajrishcircle.org

۷- هویتِ گی با آنکه همواره مشخصن بر کنشی تاییدی (صدقی) اذعان می‌کند اما به وجه ایجابی انتخاب موضوع همجنسگرایانه بسنده می‌کند. اما هویت و تشخص کوییر بالعکس، هیچ التزامی به بنیان نهاده شدن بر حقیقت مرسوم و یا بر واقعیت مستقر ندارد... و همواره در حال تعین دادن به مسیری در ضدیت با هنجار، با سلطه و با امر مشروع است. (دیوید هالپرین، فوکوی قدیس، ص ۷۵)

Foucault Saint ,Halperin David

۸- استناد ما در به بخشی از دلایل نورمن برایسون در این مقاله است:

« Cinema Queer and *Poison* s'Haynes Todd »

html.bryson/bryson/۱issue/in_visible_culture/edu.rochester.www

۹- دیوید هالپرین، فوکوی قدیس، ص ۷۶.

۱۰- مارتن بونیه، دغدغه‌ی دیگری: رئالیسم شاعرانه و نقد اجتماعی در سینمای معاصر فرانسه، ص .۶۴

aisçfran maécin le dans sociale critique et tiqueépo alismeér : autre'l de souci Le » ,Beugnet Martine « contemporain

۱۱- میترو کونستانتاراکوس، بازگشت سیایت در سینمای معاصر فرانسه، ص ۲.

Studies French ,« ? contemporain aisçfran maécin le dans politique du Retour » ,Konstantarakos Myrto ۱۹۹۸ ,۶۸ *Bulletin*.

۱۲- نویسنده مقاله‌ی پیش رو در متن دیگری به نام « ما همگی بازیگران خارج از مرکزیم» مشخصن به تحلیل فیلم رزتا می‌پردازد.

۶ *Multitudes* ,excentriques acteurs des tous sommes Nous.

۱۳- همان.

۱۴- ژیل دلوز و فلیکس گتاری، کافکا، به سوی یک ادبیات اقلیت، ص ۳۰ .

mineure ratureélitt une Pour .Kafka ,Guattari lixéF et Deleuze Gilles

۱۵- فرانتس کافکا، روزنوشته‌ها (ژورنال)، ۲۵ دسامبر ۱۹۱۱، ص ۱۸۰.

۱۹۵۴ ,Grasset ,۱۹۱۱ cembreéd ۲۵ ,*Journal* ,Kafka Franz

۱۶- مصاحبه برادران داردن با عنوان « پروژکسیون بر پسر» که در آن از سینمای خود و تاثیر هفت اثر سینمایی بر کار خود می‌گویند.

Tajrishcircle.org

Projections sur *Le Fils*, *Les Inrockuptibles* ۳۶۱, ۲۳ obreoct ۲۰۰۲

۱۷- همان.

۱۸- سرژ کاگانسکی، دسی‌متر و بی‌نهایت.

Kaganski Serge, « Le treèciméd et infini'l », *Les Inrockuptibles* ۳۶۱, ۲۳ octobre ۲۰۰۲, p. ۴۹.

۱۹- سرژ دنه این عبارت را در واکنش به مقاله‌ی ژاک ریوت با عنوان « تنفرانگیز» ـ De l'abjection ـ در کایه دو سینما بیان می‌کند. ریوت با انزجار و خشم فراوان، تاثیر میزانسن فیلم کاپو از پونتوکوروو را با اشاره به حرکت تراولینگ دوربین برای به قاب کشیدن پیکر بیجان تبعیدی با بازی امانوئل ریوا که با انداختن خود روی سیم‌های خاردار الکتریکی خودکشی کرده، به شدت محکوم می‌کند و جستجوی زیبایی در همچنین وضعیتی را نفرت انگیز قلمداد می‌کند. ریوت در این مقاله این جمله‌ی معروف گدار را نقل می‌کند که تراولینگ، مقوله‌ای اخلاقی است (ونسان پینل، قرن سینما، ص ۴۳۴).

۲۰- سرژ دنه، مقاومت (Persévérance)، گفتگو با سرژ توبیانا.

۲۱- ژیل دلوز، «شکافتن چیزها، شکافتن کلمات»، گفتگوها، ص ۱۲۱.

۲۲- ژیل دلوز، یک بیانیه کمتر، برهمگذاری‌ها، ص ۱۲۸.

۲۳- ژیل دلوز و فلیکس گتاری، کافکا، به سوی یک ادبیات اقلیت، ص ۲۹.

۲۴- پیر پائولو پازولینی، سینمای شعر، تجربه‌ی ارتداد، ص ۱۸.

Pasolini Paolo Pier, « Le Le médecin de sa père », *L'expérience cinéaste*

۲۵- ژیل دلوز، سینما ۲، ص ۱۹۴.

۲۶- نینتوی پیامبر، مستندی از ژان- آندره فیشی.

Le Ninetto messager, documentaire de Jean-André Fieschi, La Sept-ARTE-I??, ۱۹۹۵.

۲۷- پیر پائولو پازولینی، پیرامون گفتار غیرمستقیم آزاد، تجربه‌ی ارتداد، ص ۵۲.

Pasolini Paolo Pier, « Le Sur discours indirect libre », *L'expérience cinéaste*

۲۸- ژیل دلوز، سینما ۲، ص ۲۰۲-۱۹۲.

م: در تناسب با عنوان grâce (فیض، لطف) که پازولینی در مورد پرسوناژهای مردمی به کار می‌برد، می‌توان به عنوان «شفیع» نیز در کنار میانجی و یا واسطه (intercesseur) اندیشید.

۲۹- ژیل دلوز، سینما ۲، ص ۱۹۶.

Tajrishcircle.org

م: عبارت مبادرت کردن علنی به افسانه‌پردازی (legender de litéd flagrant en) را دلوز از پیرو پرو (Perrault)، فیلمساز کانادایی وام می‌گیرد. دلوز عنوان می‌کند که اهمیت افسانه‌پردازی برای پرو (همچون ژان روش) با پرسوناژهای حقیقی، تنها به حذف داستان (فیکشن) محدود نمی‌شود. بلکه تلاشی برای رهاندن داستان از نفوذ الگوهای ساخت حقیقت و بازنمایی و در عوض، ممکن کردن کاربرد ناب داستانسرایی (فابولاسیون) است (سینما ۲، ص ۱۹۳).

عبارت litéd flagrant en به معنی مبادرت کردن علنی و آشکار به انجام کاری است که در اصطلاح قضایی به معنای بودن در حین ارتکاب عمل و جرم است که البته چندان هم بی‌ارتباط با کنش تخطی‌گر فابولاسیون برای ابداع مردم در پیشِ رو فارغ از مرزهای نظام حقیقت نیست. از این رو فابولاسیون را می‌توان به اختصار ابداع و برساختن حقیقت خویش قلمداد کرد.

۳۰- همان، ص ۲۹۰.

م: خط و یا مسیر گریز در قاموس دلوز نه به معنای فرار از روی ترس، انفعال و یا چشم پوشی از تعهد و مسئولیت، بلکه به معنای فراروی، تخطی و قلمروزدایی است؛ به منزله‌ی فراری دادن و نه فرار کردن. گریز کنشی است که از اساس مغایر امر خیالین است و همواره رد و نشانی واقعی و زیسته را از خود بر جا می‌گذارد که دلوز آن را « رسام مسیر گریز» می‌داند. این مفهومی مهم و پر دامنه در اندیشه‌ی دلوز است که می‌توان آن را به اجمال در برابر تلقی رایج و هنجارین دوگانه‌ساز -dichotomique- (انسان- حیوان، سفید- سیاه، فکری- یدی، مرد- زن ...) تلقی کرد که جهان، ادراک، تاثرات، میل، تجربه و ... را شیار (خط)کشی- striage- ، محدود و سلسله مراتبی می‌کند.

۳۱- ژیل دلوز و فلیکس گتاری، کافکا، به سوی یک ادبیات اقلیت، ص ۳۳.

۳۲- پیر پائولو پازولینی، «نقض تعهد در سه گانه‌ی زندگی»، نامه‌های لوتری، ص ۸۷-۸۱، همچنین نگاه کنید به: پازولینی، تتیس، ص ۸-۵.

«۲۰۰۰ ,Seuil ,*riennesé Luth Lettres* ,« *vie la de Trilogie* la de Abjuration

۱۹۹۲ ,rieéS rsHo ,tiqueéEsth'd Revue ,Pasolini ,»tiséTh«

۳۳- پیر کلوسوفسکی، «فلسفه‌ی رذالت»، ساد، آتی من.

.۱۹۶۷ ,Seuil ,*prochain mon* ,*Sade* ,« ratélésc philosophe Le » ,Klossowski Pierre

۳۴- دیالوگ فیلم سالو که پازولینی در مجموعه مقالاتش با نام *corsari Scritti* به آن اشاره می‌کند.

۳۵- میشل فوکو، جنون، غیاب اثر، گفته‌ها و نوشته ها، جلد یک، ۱۹۹۴، ص ۴۱۵.

۳۶ـ ژیل دلوز، فرانسیس بیکن، منطق احساس، ۱۹۸۱، ص ۲۷.

۳۷- پیر کلوسوفسکی در آثارش به این نسبت پرداخته است.

Tajrishcircle.org

۳۸- پیر کلوسوفسکی، گزیده آثار کلوسوفسکی پیرامون هنر، ۱۹۹۲، ص ۸۳.

.