

## بی‌تخیلی، تجربه زیسته بی‌واسطه و عدم‌رستگاری نگاهی به تفریق مانی حقیقی

پارسا زنگنه

هیچ آگاهی جوهری خودبنیادی مستقل از ساختار / یا به تعبیری مستقل  
از تاریخ / نه به وجود می‌آید و نه تقوّم / یا تأسیس / پیدا می‌کند.

- شانتال موفه



\*\*\*

وقتی آخرین فیلم مانی حقیقی را تماشا می‌کنیم، از خودمان می‌پرسیم: چه‌طور ممکنه چهره بیتا (ترانه علیدوستی) شبیه به فرزانه (ترانه علیدوستی) باشه؟ پاسخی منطقی دریافت نمی‌کنیم؛ همین سؤال را درباره شباهت محسن (نوید محمدزاده) و جلال (نوید محمدزاده) هم می‌پرسیم؛ هیچ پاسخ مشخصی نیست.

این پرسش تا پایان فیلم با ما باقی می‌ماند. این پرسش تا پایان فیلم فرآیند شناختی ما را مختل می‌کند. ما تا انتهای فیلم با چیزی روبه‌رو هستیم هولناک: جهانی تصادفی، آزارگر، محافظه‌کار و نامعتبر؛ جهانی منتزع و نامشخص که به‌طور بی‌واسطه از واقعیت بیگانه‌کننده و شی‌واره‌شده جهان بیرونی نشأت گرفته است؛ جهانی که مشخصاً آفریننده‌اش از غیاب تخیلی اصیل و واسطه‌مند که قادر به توضیح شکاف میان جهان نامعتبر خارجی و جهان بالقوه داخلی باشد، رنج می‌برد - برعکس تمام آثاری که سابقاً آفریده است.

فیلم با مخاطب قرارداد یک زیست-جهان سینمایی رئالیستی را منعقد می‌کند. همه چیز مطابق با قواعد واقعیت فیزیکی پیش می‌رود اما خیلی زود این پیمان شکسته می‌شود. و سریعاً بحران وضع‌گذاری خود را بازتاب می‌دهد: فیلم از واقعیت فیزیکی خود - که می‌بایست به اعتبار و زاینده‌گی می‌رسید به جهانی منتزع و فاقد اعتبار، که ما در آن زندگی می‌کنیم (ورطه/حضیض) - سقوط می‌کند. با این همه، فیلم مُصر است تا خودخواهانه و با انکار سقوط خود از قوانین فیزیکی، همچنان وانمود کند که در محدوده یک واقعیت اصیل سینمایی قرار دارد. فیلم از لحظه‌ای که ما را با دو زوج مشابه روبه‌رو می‌کند به تعلیق فرو می‌رود، اما امکان رستگاری از این تعلیق را در نمی‌یابد، و در نتیجه هر ایماژی که پس از این رویارویی تا پایان ترسیم می‌شود به‌مثابه منتزع‌نمایی، گیر افتادن در اعماق ورطه و دست‌وپازدن در آپوریا خود را ظاهر می‌کند؛ فیلم قربانی بلاواسطگی است.

خیلی ساده بگوییم: مشکل فیلم تفریق (۱۴۰۲) مانی حقیقی این است که بیش و پیش از آنکه بخواهد **بعد** وضع‌گذارنده یا محدود (درون‌ماندگار) خود را تحقق بخشد، بر محقق‌سازی **بعد فرارونده** یا نامحدود خود تأکید می‌کند. فرض این جستار بر این است که فیلم به‌مثابه «اثر» دارای دو بعد باشد (۱).  
**بعد** محدود اثر [سینمایی] به اجزاء و روابط «از خود و در خود» (عناصر) گفته می‌شود که کارکردش به «چیزی الاء روابط حتمی‌الوقوع عناصرش [که همین اجزاء و روابط باشد] وابسته نیست» (۲)؛ و فیلم آنها را در یک طرح کلی ادغام می‌کند و سپس با استعلاء یافتن از آنها به‌سوی «عرصه دلالت‌های ضمنی و معناها» **بعد نامحدود** (متافیزیکی/مجرد/غیرمادی) خود را محقق می‌سازد و باعث کم‌رنگ شدن **بعد** «از خود و در خود» اثر می‌شود بدین ترتیب یک تمامیت<sup>۵</sup> - پدیداری - را بوجود می‌آورد (۳). این اجزاء و روابط، واقعیات وام‌گرفته شده از **جهان**

<sup>۱</sup>positing

<sup>۲</sup>aporia

<sup>۳</sup>work

<sup>۴</sup>as such

<sup>۵</sup>totality

فیزیکی بیرون از فیلم هستند که در شرایط مفروض یا وضعیت داده شده<sup>۶</sup> فیلم‌نامه، وضع‌گذاری/برگذاری می‌شوند. این عناصر وضع‌گذارده، که شرایط جهان فیلمیک را تأسیس می‌کنند یا سرشت می‌بخشند، در فرآیند آفرینش اثر فیلمیک کارکردی تعیین‌کننده دارند.

جهان فیزیکی بیرون از فیلم، همین جهان واقعی‌ست که ما در آن زندگی می‌کنیم که شدیداً بی‌حس، کرخت و بیگانه‌کننده است (ورطه/حیض)، و، ما از سینمای رئالیستی که «تمامیت» را به‌عنوان ابژه اصلی آفرینش اثر، و گشودن دریچه‌ای به‌سوی چشم‌اندازی تاریخی بازشناسی می‌کند، خواستاریم تا از این شرّ تاریخی که باعث فروپاشی کل حوزه عمومی‌مان شده و به این ورطه<sup>۷</sup> موجود پرتاب‌مان کرده (ورطه‌ای که لحظه‌به‌لحظه در حال بلعیدمان است)، رهایی بخشد، و یا دست‌کم، منطق این ورطه<sup>۷</sup> هیولایی آخرالزمانی را برای‌مان توضیح دهد، و یا حتی حقیقت آن را افشاء کند. واقعیات در این جهان، با یکدیگر دارای روابط و برهم‌کنش هستند؛ زیرا ورطه/حیض به‌طور دائمی و بدون توقف<sup>۸</sup> مبدل‌کننده و تغییردهنده واقعیات و روابط میان آنهاست (آنها را به امور عاری از شکل و ارتباط مشخص تبدیل می‌کند). فیلم، اجزاء و عناصر جهان بیرون<sup>۹</sup> یا *Aussenwelt* را که در بردارنده زیست بیگانه‌کننده و غیراتوپایی جان<sup>۸</sup> است اقتباس می‌کند، و آنها را با وساطت یک شدت (درون‌گستری)<sup>۹</sup> که شأت‌گرفته از زیست-جهان<sup>۱۰</sup> یا *Lebenswelt* فیلمساز است، یعنی جهان سوژکتیوی که زیست اتوپایی جان را دربر دارد، طی فرآیندی از صیوروت (تبدیل)<sup>۱۱</sup>، به‌سامان، به‌شکل و رابطه‌وار می‌سازد.

پیشتر در باب سینمای رئالیستی جستاری تحت عنوان «رئالیسم سینمایی و مسائل بازنمایی» (۱۴۰۱/۲۰۲۲) به‌لطف وبسایت حلقه<sup>۱۲</sup> تجریش منتشر کردم. در آنجا شدیداً متأثر از سینمای سوم<sup>۱۳</sup> مستند - به‌طور مشخص سینمای فرناندو سولاناس<sup>۱۴</sup> - بودم. در آن جستار توضیح دادم که

«رئالیسم سینمایی به پراکسیسی گفته می‌شود که در آن تصاویر در شرایط ویژه و متغیر تاریخی، شناختی را درباره واقعیت تولید کنند؛ به عبارت دیگر، پراکسیسی است که باعث شود فعالیت شناختی تماشاگر با

<sup>۶</sup>setting/given circumstances

<sup>۷</sup>outside world

<sup>۸</sup>the soul

<sup>۹</sup>intensity

<sup>۱۰</sup>life-word

<sup>۱۱</sup>becoming

<sup>۱۲</sup>Fernando Solanas

رویارویی با تصاویر سینمایی برانگیخته شود و همین امر موجب آن گردد که مخاطب خود را در واقعیت بازشناسی کند» (۲).

### *Aussenwelt* و *Lebenswelt*

زیست-جهان یا *Lebenswelt* اصطلاحی کلاسیک در فلسفه آلمانی است که توسط ادموند هوسرل بازیابی و توسط آلفرد شوتس<sup>۳</sup>، یورگن هابرماس<sup>۴</sup> و ... مورد استفاده قرار گرفته است. شرح این اصطلاح در فلسفه آلمانی و به طور مشخص سنت پدیدارشناختی کار بسیار دشواری است. این مفهوم به طور کلی یک جهان بالقوه، پرنشاط و معتبر است، جهانی که برای ورطه‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم یک بدیل به حساب می‌آید. متأسفانه هیچگاه این ورطه مسکونی با خصایص زیست-جهان اینهمان نمی‌شود. مفهوم *Lebenswelt* اولین کاربرد خود را در فلسفه پدیدارشناسی هوسرلی و رهیافت‌های بعدی متأثر از هوسرل (مانند خرد ارتباطی هابرماس) یافت. می‌توان گفت «مفهوم زیست-جهان یا *Lebenswelt*، به وضعیت ما به عنوان هستی‌ها در زیست روزانه مربوط می‌شود؛ این وضعیت یک زیست به طور عام تحلیل نشده است که روزمره‌بودگی و روال عادی را شامل می‌شود: وضعیتی است که به طور تئپیکال به هنجار، آشنا و، گذشته از این، عجیب<sup>۵</sup> [یا بیگانه] تجربه می‌شود» (۲). در واقع همان طور که خود هوسرل می‌گوید: «ما همیشه در *Lebenswelt* آگاهانه زیست می‌کنیم [یعنی] با آگاهی از جهان به مثابه یک افق، ما برای غایات خاص خود زیست می‌کنیم [یعنی] زیست-جهان [یک «جهان»-افق] است که به طور [خودمتمناهی سرشته [=تقویم] شده است و ما فقط به این افق است که به مثابه جهان خود و برای فعلیت‌های [= واقعیات موجود] خود و امکانات خود - آنهایی که در این «جهان» وجود دارند، چشم دوخته ایم. [و] اینکه کل این زیست مؤثر و کل این اثر-جهان<sup>۶</sup> در جهان همیشه آشکارا موجود، و در مشمول‌ترین و آکنده‌ترین احساس از زیست-جهان نگاه داشته می‌شود [یعنی] اش این است که [ما جهان خاص خود را ... و] افق مورد علاقه خودمان را داریم [...]» (۲) باید گفت: «آنچه در زیست-جهان داده<sup>۷</sup> می‌شود، درست و واقعی فرض می‌شود، و، ما در زیست-جهان به واقعیت و منش راستگوی افهام ادراکی<sup>۸</sup> خود مطمئن هستیم؛ ما در مورد منظرهایی از زیست-جهان که معمولاً آن‌ها را درست یا نادرست می‌دانیم، باورهای مختلفی داریم، و معمولاً هم [این باورها]

<sup>۱</sup> Alfred Schütz

<sup>۲</sup> Jürgen Habermas

<sup>۳</sup> strange

<sup>۴</sup> work-world

<sup>۵</sup> given in

<sup>۶</sup> perceptual understandings

همین‌طور از آب در می‌آیند، آنچنان که «زیستن» همیشه مترادف می‌شود با «زیستن-در-عین‌الیقین-جهان»<sup>۱</sup> (۲۰۰۲)؛ «زیست-جهان چه به‌عنوان امر ادراکی فهم شود و چه به‌عنوان امر فرهنگی، با این همه، دائماً با آگاهی و فعالیت کرداری روزمره سروکار دارد: با جهان به اصطلاح «دنیوی [= این جهانی]» یا «خام‌دستانه»ی تجربه‌های همیشگی، زیسته و عموماً نابازتابنده. بدین معنا، زیست-جهان سرشت‌دهندهٔ منشاء تمام تجارب، و «یگانه شالودهٔ مطلق» برای تمام کردوکارهای تجربی است [...]» (۲۰۰۲)

علاوه بر این، آنچه را به‌مثابه **ورطه/حفیض** می‌خوانم همان چیزی است که لوکاچ آن را - در *جان و فرم*<sup>۲</sup> - «دربدارندهٔ زیست عادی<sup>۳</sup> می‌داند» که در **جهان بیرون** یا *Aussenwelt* واقع شده است؛ و آنچه را به‌مثابه زیست-جهان، همان چیزی است که لوکاچ آن را **زیست واقعی**<sup>۴</sup> یا به عبارتی «زیستی که شدیداً [یا به‌طور درون‌گستر] زیسته می‌شود»، می‌خواند. مفهوم **جهان بیرون از فیلم** مترادف با مفهوم «جهان بیرون» است و به همین تناسب، طبق تعریف، ورطه را مترادف با *Aussenwelt* گرفته‌ام. پس زیستی که در ورطه وجود دارد زیست عادی است که لوکاچ - در *جان و فرم* - آن را «یکنواخت، عقیم، دشتی بی‌پایان و بی‌هیچ فرازشی» (۲۰۰۲) توصیف کرده است؛ و خاطر نشان کرده که «منطق چنین زیستی، منطق محافظه‌کاری مبتذل است، منطق امتناع منفعلانه‌ای که تا قبل از [ظهور] هر چیز نو وجود داشته است، و منطق آرامش کسل‌کننده در دامان حس همگانی مشترک و خشک» (۱)

لوکاچ در *درباب هستی‌شناسی اجتماعی زیست عادی* را «عبارت از ماتریسی که متشکل از همتافت‌ها» (۲۰۰۲) باشد تعریف می‌کند. او همتافت را «عناصر [= اجزاء] و روابطی» (۲۰۰۲) داند که «هم‌آیندی‌شان یک خوشه‌بندی نسبتاً هم‌دوس، هرچند متناقض و تغییرپذیر را، در درون تجربهٔ اجتماعی فرم می‌دهد» (۲۰۰۲) **این اجزاء و روابط** که پیشتر آنها را **واقعیات** موجود در زیست عادی جهان بیرون از فیلم معرفی کردم و گفتم که باید در شرایط مفروض فیلم وضع‌گذاری شوند و همچنین مصالح/مواد سازندهٔ بُعد محدود اثر هستند، خودشان در فرآیند تطور فیلم «هم‌دوسش‌هایی» را به‌وجود می‌آورند که این واقعیات را معنادار می‌سازند. شروع شکل‌گیری این هم‌دوسش‌ها آغاز شکل‌گیری بُعد نامحدود فیلم است. همان‌طور که طبق تعریف، لوکاچ نیز معتقد است این هم‌دوسش‌ها «در تلاشی رخ می‌دهند که در جهت فهم‌پذیرسازی و حس‌بخشیدن به خائوس آریخت باشد» (۲۰۰۲)

<sup>۱</sup>live-in-certainty-of-the-world

<sup>۲</sup>*Soul and Form* (1910)

<sup>۳</sup>ordinary life/everyday life

<sup>۴</sup>real life

<sup>۵</sup>intensively

## تخیل، رئالیسم و رستگاری: از لورا و بانلی لیک گمشده اتو پرمینجر تا تونیو کروگرِ توماس مان

مایلم بحث دربارهٔ تفریق را با یک نتیجه‌گیری از دو فیلم اتو پرمینجر<sup>۲۴</sup> و شرح گئورگ لوکاچ بر رمان تونیو کروگر<sup>۲۵</sup> اثر توماس مان آغاز کنم.

پرمینجر با فیلم‌های *لورا* (۱۹۴۶)<sup>۲۷</sup> و *بانلی لیک گمشده* (۱۹۶۵)<sup>۲۸</sup> به تماشاگر می‌فهماند که «واقعیت فیزیکی» سینمایی مبتنی بر «طبیعت» قواعد، روابط و اجزائی است که در بُعد محدود فیلم وضع‌گذاری می‌شوند، و هر امری که ورای طبیعت و مادیت امور وضع‌گذارده باشد، یا مبتنی بر فانتزی و بلاواسطگی باشد، نمی‌تواند زیربنای به‌وقوع‌پیوستن رویدادها و اثر آنها را در جهان مفروض فیلمیک، بر عهده‌گیرد.<sup>۲۹</sup>

این امر زمانی فهمیدنی است که لورا به خانه بازمی‌گردد، و بانلی لیک پیدایش می‌شود: درست در این دو لحظه حفرهٔ هر دو فیلم نه با ایماژ و فانتزی، و نه با تخیل بلاواسطه‌ای که هیچ آگاهی زیسته‌ای را پشتوانه ندارد، بلکه با برآمد منطقی برهم‌کنش‌های میان قواعد، روابط و اجزائی که در سطح درون‌ماندگار فیلم وضع‌گذاری شده‌اند، پر می‌شود.

پرمینجر تا پیش از بازگشت لورا و پیداشدن بانلی فرآیند شناختی تماشاگر را در چنان وضعیتی معلق می‌کند، که به‌راحتی قادر است پرسش منطقی یا **گره‌افکنی** «لورا کجاست؟» و «بانلی کجاست؟» را با پاسخی بی‌تناسب با وضعیت که هیچ نسبتی با برهم‌کنش‌ها در سطح درون‌ماندگار فیلم نداشته باشد، **گره‌گشایی** کند. راوی به جهانی که حفره‌هایش با فانتزی و امور بلاواسطه پر می‌شود، تن در نمی‌دهد، او به‌سوی جهانی درون‌ماندگار که دقایق و سطوح پیش‌روندهٔ روایی‌یش به چیزی الاء روابط حتمی‌الوقوع عناصرش وابسته نیست، باز می‌گردد. او اینگونه سد تعلیق را می‌شکند. و مجدداً بر منطق دیالکتیکی و دینامیکی ادغام اجزاء برنهاد و وضع‌گذاری شدهٔ پیشینی (برگذاری اجزاء و برهم‌کنش آنها) که مواد سرشت‌دهندهٔ جهانی رئالیستی را فراهم می‌کند (ادغام‌شدن اجزاء در یک کل)، صحه می‌گذارد. و از این رو، انسجام معلق فیلم خود را بازیابی و بازتاب می‌دهد. جدال میان وفاداری به اجزاء و عناصر وضع‌گذارده و سقوط از این وضع‌گذاری، در هر دو فیلم پرمینجر که با تفوق قواعد جهان فیزیکی و رستگاری واقعیت [فیزیکی] همراه است (و نه فانتزی‌ای که در ذهن مخاطب ایجاد شده)، علامت این است که،

<sup>۲۴</sup>Otto Preminger

<sup>۲۵</sup>Tonio Kröger (۱۹۰۳)

<sup>۲۶</sup>Thomas Mann

<sup>۲۷</sup>Laura (۱۹۴۴)

<sup>۲۸</sup>Bunny Lake Is Missing (۱۹۶۵)

<sup>۲۹</sup> فرض بر این است که مخاطب هم فیلم‌ها را دیده و هم رمان توماس مان را خوانده است.

فیلم انسجام خود را یافته است. درست در این وقته‌ست که فیلم شروع به استعلاء یافتن و فراروی از انسجام (بعد محدود: فیزیکی‌کالیته) خود می‌کند، و به‌سوی جنبه نامحدود خود (متافیزیکی‌کالیته: عرصه دلالت‌های ارجاعی و معناهای ضمنی) می‌رود.

همین نزاع میان قواعد وضع‌گذارده و تخطی از وضع‌گذاری (که با پیروزی اولی پایان می‌یابد) دلالت فراساختاری و فرافیلیمیک خود را به آشکارگی می‌رساند و تأمل‌پذیری را میسر می‌کند. محض مثال بگوییم: هر دو اثر پرمینجر به‌طور فراساختاری و فرافیلیمیک، به‌سوی دلالت بر نفی انگیزه‌ای ضدفرهنگی چنگ می‌اندازد، که این انگیزه - امروزه - از سوی سرمایه‌داری ترویج می‌شود. در واقع می‌توان گفت، بعد نامحدود هر دو اثر پرمینجر بر نوعی آموزش‌دهی و حتی آگاهی‌رسانی توده‌ای دلالت دارند: آموزش و آگاهی برای توده‌هایی که در معرض القاء تخیلات بلاواسطه جاه‌طلبانه و ایده‌آلات واهی هستند؛ جایی که توده‌ها از سوی آپاراتوس سرمایه‌داری تهییج می‌شوند تا به جهانی بازگشت‌ناپذیر ورود کنند: جهان فانتزی‌ها که مکانیزم رویاسازانه نظام سرمایه‌داری آن (جهان) را عمومیت‌دهی می‌کند، تا از قبل آن فرم‌اسیون تولیدی خود را نامرئی سازد.

در واقع سرمایه‌داری («بازتاب برگذاری») با ایجاد تغییر در ذهنیت سوژه‌های خود («بازتاب خارجی»), خودش نیز به سوژه تغییر تبدیل می‌شود («بازتاب تعیین‌کننده») (جایی که مرزهای راوی و روایت درهم می‌آمیزند)؛ زیرا هرگونه دستکاری در ذهنیت سوژه موجب تغییراتی در کمیت و کیفیت رابطه کلاسیک و متداوم عرضه و تقاضا نیز می‌گردد. در نتیجه تخیل بلاواسطه سوژه‌ها خودش به‌نوعی در نقش بازتولیدکننده ایدئولوژی سرمایه‌داری ظاهر می‌شود. هر ایدئولوژی، هنر و علمی که از «پیوندهای ارگانیک/تاریخی خود خارج شود»، در همان لحظه گسست به **ورطه بی‌واسطگی** سقوط می‌کند، که این امر زاینده «انتزاع» - یا به تعبیر گئورگ لوکاچ - «انجماد»<sup>[۱]</sup> است. لوکاچ در جستار «رنالیسم در ابهام» پیرو روش دیالکتیکی هگل می‌گوید: تفکراتی که

«در بی‌واسطگی خود منجمد [و به‌طبع منتزع] شده‌اند، نمی‌توانند در سطح ظاهری رسوخ کنند، تا ذات بنیادی یعنی عوامل واقعی را کشف کنند»<sup>[۲]</sup>.

او معتقد است که

«بی‌واسطگی با انتزاع وابستگی نزدیکی به هم دارند و به‌طور خاص اندیشه‌ای که در بی‌واسطگی آغاز شده باشد فقط می‌تواند به انتزاع بیانجامد»<sup>[۳]</sup>.

می‌توان پایهٔ بنیادیِ چگونگیِ این صورت‌بندی را با نگاهی به «بخشی از دکترین ذات<sup>۲</sup>» «موومان بازتاب»<sup>۳</sup> - [هگل دریافت که] در کتاب *علم منطق*<sup>۴</sup> [ا ارائه می‌شود؛ جایی که ...] آنچه هگل «بازتاب بر[یا وضع] گذاری»، «[بازتاب] خارجی» و «[بازتاب] تعیین کننده» می‌نامد، [آن را] در قالب یک ساختار سه‌گانه، [...] به‌عنوان بدیل [برای] ساختار دوگانهٔ [کانتی] «بازتاب-به‌درون-خود»<sup>۳</sup> و «بازتاب-به‌درون-دیگری»<sup>۴</sup> تبیین می‌کند [که بدین اعتبار] چنانچه [بالتر هم گفته شد] «به مجرد اینکه شیئی موجب ایجاد شیء دیگری می‌شود (بازتاب-به‌درون-دیگری)، خودش متأثر از آنچه از آن برآمده (بازتاب-به‌درون-خود) خواهد شد: یک شیء (بازتاب برگذاری) با ایجاد تغییر در شیئی دیگر (بازتاب خارجی) خود به سوژهٔ تغییر مبدل می‌شود (بازتاب تعیین کننده). از همین بابت، شیء اولی [یا امر پیشین] به تولید مشترک کنش‌وری خاص خود تبدیل می‌شود.» (مارکس<sup>۵</sup> نیز - به گفتهٔ لوکاچ - بارها بر همین بستر

«در تحلیل مناسبات اقتصادی در شرایط مشخص، مدلل کرده که پیوند میان بی‌واسطگی و انتزاع چگونه در واقعیت‌های اقتصادی بازتاب می‌یابد. [محض نمونه] مارکس نشان داد که مناسبات بین گردش پول و عامل آن (سرمایهٔ تجاری) مستلزم امحاء تمامی واسطه‌هاست و در نتیجه افراطی‌ترین فرم انتزاع را در کل فرآیند سرمایه‌داری بازنمایی می‌کند: اگر آنگونه که خود را بروز می‌دهند، یعنی در استقلال ظاهری از کل فرآیند موردنظر قرار گیرند، فرمی که می‌پذیرند فرم انتزاع کاملاً خودکار و بت‌انگاره شده است: پول، پول می‌زاید [یا به تعبیری پول برای پول: انتزاع برای انتزاع]» (مارکس<sup>۶</sup>)

اگر لورا به خانه برنگردد، اگر بانی پیدا نشود، یعنی حفره‌ای که فیلم در جهان رئالیستی خود ایجاد کرده، رها شده باقی بماند، ما هیچگاه به دلالت‌های فرافیلیمیک رئالیستی این دو فیلم (قلمرویی که آن را بعد نامحدود اثر می‌نامیم) دست پیدا نمی‌کردیم؛ زیرا در آن صورت، تخیل مخاطب به‌طور بلاواسطه به ابژه‌ای غیررئالیستی چنگ‌اندازی می‌کرد که نمی‌توانند - به گفتهٔ لوکاچ - «عوامل واقعی» (مارکس<sup>۷</sup>) باشند. گم‌شدن لورا که یک رویداد فیزیکی در قلب یک جهان وضع‌گذاری شدهٔ رئالیستی است، مستلزم بازگشتی فیزیکی در نسبت با همان جهان نیز هست؛ و پیداشدن بانی نیز به همین منوال. بازگشت لورا و پیداشدن بانی، آن هم به دور از هیچ دلالتی که بخواهد از روابط،

<sup>۲</sup>Doctrin of Essence

<sup>۳</sup>Movement of Reflection

<sup>۴</sup>[Science of] Logic [(۱۸۱۲)]

<sup>۵</sup>Reflection-into-itself

<sup>۶</sup>Reflection-into-other



قواعد و اجزائی رئالیستی که در بعد نامحدود اثر وضع‌گذاری شده‌اند تخطی کند، هم **تخیل رئالیستی مخاطب** را در جهانی فیزیکی که در آن درحال زیستن است، تقویت می‌کند (زیست-جهان او را سترگ می‌کند)؛ و هم به پرسش‌های مشخص این وضعیت، پاسخ‌های مشخص متناسب با همین وضعیت را می‌دهد (زیست-جهان فیلم را اصالت می‌بخشد).

پرمینجر از خط اثر تخطی نمی‌کند، حتی وقتی روایت هر دو فیلم وارد پیچش‌هایی بحرانی می‌شوند، باز هم سیر حرکت (اثر روایت) محو نمی‌شود. او در هر بحران و دست‌انداز، اتصالِ نموده‌ها به ذات، و وحدت ذات و نمود را حفظ می‌کند. مسلماً تجربه تماشاگری فیلم‌هایی از نوع فیلم‌های اوست که **تخیل رئالیستی مخاطب** را می‌سازد تا در زیست عادی که روابط نموده‌ها با ذات مخدوش‌شده، آن‌زمان که سوژه‌های انسانی در معرض بحران‌ها و پیچش‌ها قرار گرفتند، به پاسخ‌های نامربوط (بلاواسطه) با وضعیت چنگ‌اندازی نکنند.

این قبیل فیلم‌ها به نوعی - از حیث آموزشی - **رستگاری‌بخش** خواهند بود. همانطور که گفتم، آموزش و آگاهی این فیلم‌ها، در مسیر **ایجاد تخیلی رئالیستی** برای مخاطبی است که در معرض القاء تخیلات بلاواسطه جاه‌طلبانه و ایده‌آلات واهی سرمایه‌داری قرار دارد. چنانچه این قبیل فیلم‌ها با محقق‌سازی بُعد نامحدود خود و رسیدن به خودآیینی که در پی این محقق‌سازی کسب می‌شود، که نتیجه عدم تخطی از قواعد وضع‌گذارده است، در برابر بی‌واسطگی و برآمدهای انتزاعی ایستادگی می‌کنند. فیلم‌های پرمینجر این امر را به مخاطب آموزش می‌دهند، آن‌هم با مقاومت در برابر نیروهایی که تلاش دارند تا علیه خودآیین شدن فیلم بایستند، تا اراده خود را به‌عنوان جانشینی برای نتیجه منطقی برهم‌کنش‌هایی جعل کنند که این برهم‌کنش‌ها میان قواعد و اجزائی درگرفته که در بُعد محدود اثر وضع‌گذاری شده‌اند و باعث خودآیین شدن و خودفرمان شدن اثر فیلمیک می‌شوند. شاید این را بتوان با مثالی عالی توضیح داد که لوکاج آن را از شخصیت اصلی رمان **تونو کروگر** اثر **توماس مان** می‌آورد:

«هنگامی که توماس مان به **تونو کروگر** به‌عنوان بورژوازی رجوع می‌کند که راهش را گم کرده است، فقط به همین موضوع قناعت نمی‌کند: نشان می‌دهد که چرا و چگونه او با وجود تمامی خصومتش با بورژوازی، آوارگی‌یش درون جامعه بورژوازی و طردش از زندگی بورژوازی هنوز بورژواست» (۱۰۰).

می‌خواهم این را بگویم که رابطه متناقضی که میان «همچنان بورژوا بودگی کروگر» و «تخاصم کروگر با بودگی زیست بورژوازی» وجود دارد، امری رئالیستی است که از طریق برهم‌کنش‌های میان قواعد و اجزائی که در بُعد محدود اثر وضع‌گذاری شده‌اند، به‌دست آمده؛ زیرا چنانچه لوکاج می‌گوید:

«سطح ظاهری زیست را به چنان درجه‌ای از شفافیت رسانده که اجازه می‌دهد ذات [=بودگی] بنیادین زیست بورژوازی به‌طور بلاواسطه متجلی شود»<sup>۴</sup>

اجازه می‌دهد تجربه مخاطب به‌طور بلاواسطه با شی‌وارگی - ذات - بورژوازی که در تمام ابعاد زیست یک بورژوا - مانند تونیو کروگر - به آشکارگی می‌رسد، مواجه شود. در نتیجه جریان تجربه بلاواسطه مخاطب، خود تبدیل به واسطه‌ای برای درک چندپارگی واقعیت بیرونی از سوی مخاطب توماس مان می‌شود؛ چنانچه می‌خواهم فرمول‌بندی این ادعا را از مفسری وام بگیرم که با بهره‌گیری از آراء مارکس در جلد اول سرمایه<sup>۵</sup> (۱۸۶۷) و آراء لوکاج در اثر عظیم تاریخ و آگاهی طبقاتی<sup>۶</sup> (۱۹۲۳)، استدلال کرد که «کار تحت شرایط سرمایه‌داری نه تنها تعیین‌بخش پست‌ترین نقطه فرآیند شی‌وارگی است بلکه نظرگاه برتر پرولتاریا را نیز شکل می‌دهد»<sup>۷</sup> (پیاپی به تفسیری می‌توان گفت: کار تحت شرایط سرمایه‌داری، از آنجایی که ذلت‌بارترین حالت از شی‌وارگی یا حسیض شی‌وارگی را تعیین می‌بخشد، قادر است مناسب‌ترین محل دید را هم برای پرولتاریا شکل دهد تا از این طریق وضعیت (تمامیت تاریخی) را بهتر بفهمند. همین مفسر بعداً استدلال می‌کند که این وضعیت که به ادراک تمامیت تاریخی از سوی پرولتاریا منتهی می‌شود «صحنه عمل»<sup>۸</sup> دارد. در نتیجه آنچه مخاطب با آن به‌طور بلاواسطه مواجه است، صحنه عمل است. در واقع آنچه از سوی مخاطب به‌طور بلاواسطه، حسیض شی‌وارگی موجود در صحنه عمل را بازشناسی می‌کند، «جان» اوست. جان مفهومی اتوپیاپی است که «تجربه آزادی و تمامیت را برای طبیعت انسانی یک اقتضای فطری»<sup>۹</sup> می‌داند. از همین بابت، مخاطب وقتی در تجربه مخاطب رمان [توماس مان] و فیلم [اوتو پرمینجر] به‌طور بلاواسطه با حسیض شی‌وارگی روبه‌روست، همین بلاواسطگی از طریق آزادی‌خواهی جان به واسطه‌ای تبدیل می‌شود تا در زیست واقعی که در آن بخاطر مناسبات سرمایه‌داری در معرض شی‌وارگی قرار گرفته است، به‌طور آگاهانه یک فرم کنش‌ورانه را که مقاومت در برابر یا اقدام متهورانه علیه وضع موجود است، اتخاذ کند. به همین خاطر است که مواجه شدن مخاطب با حسیض به‌غایت شی‌واره‌کننده بورژوازی که بعد ذاتی زیست تونیو کروگر را دربرگرفته، برای مخاطب به آگاهی‌ای تبدیل خواهد شد، که وقتی در زندگی واقعی در برابر شکاف‌های واقعیت قرار گرفت، خود را از طریق تخیل آگاه رئالیستی، از سقوط به‌دورن آن

<sup>۴</sup>Capital. A Critique of Political Economy. Volume I: The Process of Production of Capital/ Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie (1867)

<sup>۵</sup>History and Class Consciousness (۱۹۲۳)

<sup>۷</sup>work-situation

حفره‌ها نجات دهد. تخیل رئالیستی بدین اعتباراً اولاً تخیلی نشأت‌گرفته از ایده‌رهای بخش و رستگاری‌دهنده است، و دوماً تخیلی واسطه‌مند است که به‌میانجی زندگی درون‌گسترانه در زیست واقعی/زیست‌جهان (جایی که تمام پرسش‌های مشخص از وضعیت، پاسخ‌های مشخصی که متناسب با وضعیت باشند، دریافت می‌کنند) ایجاد می‌شود.

### تفریق مانی حقیقی

مشکل اساسی تفریق این است که بیش و پیش از آنکه بخواهد بُعد وضع‌گذارنده یا محدود خود را تحقق بخشد، و به خودآیینی برسد، بر محقق‌سازی بُعد استعلایی یا نامحدود خود تأکید می‌کند، که این امر امکان‌پذیر نیست. تفریق تمام مصالح خود را از واقعیت فیزیکی اقتباس می‌کند: از اجزاء و عناصر گرفته تا روابطی که میان آنها بر قرار است. با این همه، فیلم به‌طور بلاواسطه از این عناصر و روابط به‌یکباره فراروی می‌کند: جایی که مخاطب را با دو زوج که از لحاظ چهره یعنی مشخصات فیزیکی و بدنی دقیقاً مشابه با هم هستند، مواجه می‌کند. مخاطب شروع به پرسیدن می‌کند: «چطور ممکنه؟» ... «چطوری از جهان رئالیستی رفت به یه جهان - به‌معنای عام کلمه - سورئال؟» حرکت از جهانی که بر اساس منطق واقعیت فیزیکی بنا شده، به‌سوی جهانی که از منطق واقعیت فیزیکی پیروی نمی‌کند نیازمند چه واسطه‌ها و چه تغییرات کیفی در ساختار عناصر و روابط است؟ شکاف میان این دو جهان - اثر - از چه طریق پر می‌شود؟ هیچ پاسخی در کار نیست.

حقیقی همیشه فیلم‌هایی ساخته که تأمل‌پذیر بوده اند. رک و راست بگوییم: او فیلم پذیرایی ساده (۱۳۹۰) را ساخته که یک عنصر ناهماهنگ غالب بر تمام لحظات این فیلم است: دو نفر از طبقه‌ای متمول سر از جاده‌ای کوهستانی در آورده‌اند و در آنجا هرکه را که می‌بینند با او یک «بازی یا آزمایش ظالمانه و فون‌تریه‌وار» راه می‌اندازند و بعد مقداری پول به آنها بذل و بخشش می‌کنند؛ یا در فیلم کارگران مشغول کارند (۱۳۸۴) عنصر ناهماهنگی که وجود دارد این است که چند مرد میان‌سال (که آنها نیز مانند مورد قبلی از طبقه‌ای متمول هستند) مصرند تا تخته‌سنگی را که در پرتگاهی کنار جاده واقع شده به پایین پرت کنند.

در هر دوی این فیلم‌ها، عنصر ناهماهنگ، پیوندهای هستی‌شناختی خود را در ارتباط با واقعیت فیزیکی عملاً - موجود-در-فیلم می‌یابد. یعنی در فیلم پذیرایی ساده اگر بپرسیم که چرا دو نفر پیدا شده که پول بین ملت پخش می‌کنند؟ این سوال با منطق جهان فیزیکی و طبیعی فیلم در هیچ نسبت متناقضی قرار نمی‌گیرد: پول داشته‌اند، پول را از بانک گرفته‌اند و حالا دل‌شان خواسته میان مردم پخش کنند. به عبارتی، منطق این سوال جزئی با امعان نظر به وضعیت کلی و شیوه ساختاریافتگی یا شاکله‌یافتگی مقولات کمی و کیفی فیلم، از نقطه نظر

فرمالیستی کاملاً توجیه‌پذیر است. در فیلم *کارگران مشغول* کارند نیز به همین گونه. و حتی فیلم *خوک* (۱۳۹۶)، که در آنجا نیز عنصر ناهماهنگ، منطق قاتل سریالی را تداعی می‌کند و با یک جهان رئالیستی که جهان فیلم از آن تبعیت می‌کند نیز، هماهنگ است. وقتی این توجیه‌پذیری، و توجیه‌پذیری‌هایی از این دست حاصل می‌شوند آنوقت می‌توان حکم به یک چیز داد: ما با فیلمی که ساختاری منسجم دارد رویارو هستیم. برعکس تفریق که عنصر ناهماهنگ، پیوند هستی‌شناختی خود را در ارتباط با واقعیت فیزیکی عملاً موجود-در-فیلم نمی‌یابد.

وقتی با فیلمی که ساختاری منسجم دارد رویارو هستیم، می‌شود انگیزه‌ها را جستجو کرد، و فرآیند تأمل آغاز می‌شود: هم تأمل در باب زیست خاص فیلم و هم تأمل درباب ایده‌ای که فیلم از جهان واقعی و فیزیکی گرفته است؛ حتی در آنوقت می‌شود از ساختار منسجم فیلم نیز استعلاء یافت: یعنی جنبه نامحدود فیلم را به میانجی قرائت، از شر نسبت‌ها و پیوندهای در خود و فی‌نفسه عناصر فیلم (جنبه محدود فیلم) رستگار کرد و به سوی دلالت‌های فرهنگی، سیاسی، تاریخی و اجتماعی فیلم مبادرت ورزید و آنها را فراچنگ آورد. پس شرط تأمل‌پذیری فیلم این است که فیلم در وهله نخست نسبت درستی میان ایده و فرآیند تطور ایده برقرار کرده باشد؛ یک کلام: ساختار فیلم از منظر فرمالیستی انسجام داشته باشد: در وهله فیلمی وجود داشته باشد!

ارسطو: آنچه در ایده هست، در تعمیم نیز انتشار می‌یابد. حقیقت این است که در یک جهان که مبتنی بر قراردادهای و پیش‌برنهش‌های وضع‌گذاشته رئالیستی است، مانند جهان فیلم تفریق، منطقاً سوالات باید متناسب با وضعی که فیلم برنهادده است، مطرح شوند، و پاسخ‌ها نیز باید متناسب با همین وضع داده شوند. عملاً در جهان تفریق، بخاطر وضع‌گذاری رئالیستی فیلم، آنچه طبیعی است واقعی است، و بلعکس. به عبارتی دیگر هر سوال منطقی‌ای که تماشاگر از فیلم می‌پرسد، باید پاسخی منطقی و هم‌سنخ با منطق وضع‌گذاشته دریافت کند: تماشاگر منطقاً می‌پرسد: چه عاملی باعث شده که بیتا و فرزانه مشابه با هم باشند؟ او پاسخی منطقی دریافت نمی‌کند؛ او همین سؤال را از فیلم درباره محسن و جلال نیز می‌پرسد و پاسخی دریافت نمی‌کند.

با این همه، فیلم قرارداد رئالیستی با مخاطب منعقد کرده است، حتی نتیجه آزمایش خون بیتا و فرزانه هم (که دال بر دوقلو بودن آنها نیست) بر این امر صحنه می‌گذارد. پس عنصر ناهماهنگ در اینجا هیچ پیوند هستی‌شناسانه و متناسبی با زیستی واقعی و فیزیکی که فیلم وضع‌گذاری کرده برقرار نمی‌کند. دردسر اساسی فیلم این است که بدون آنکه جنبه محدود خود را تحقق بخشد، سعی بر تحقق بخشیدن جنبه نامحدود خود دارد.

مانی حقیقی، شیءوارگی زیست بورژوازی و نمود آن در تفریق

مانی حقیقی به عنوان فیلمسازی بورژوازی که پیشتر در فیلم‌های پذیرایی ساده و کارگران مشغول کارند تلاش‌های موفقی برای نشان‌دادن شی‌وارگی زیست بورژوازی داشت، و خود را در فواصل دقیقی نسبت به طبقه خود و سینمایی که مسئله‌اش بازنمایی شی‌وارگی است، مکان‌دهی می‌کرد، این بار در فیلم تفریق در امر مکان‌یابی خود دچار اختلالی مرگبار می‌شود. گویی این بار ابعاد شی‌وارگی دامن‌گیر او و سینمایش نیز شده است. و فیگور اصلی این اختلال، عنصر ناهماهنگی است که در ایجاد پیوندهای هستی‌شناسانه خود با واقعیت فیزیکی فیلم ناتوان ظاهر می‌شود. عنصر ناهماهنگ فیلم تفریق پیوندهای خود را بلاواسطه با واقعیت منتزع جهان بیرون از فیلم برقرار می‌کند که از طریق آگاهی شی‌واره‌شده<sup>۸</sup> فیلم‌ساز ذیل یک فرم عینیت‌نایافته درون بعد محدود اثر تعبیه شده است. فیلم‌ساز برخلاف آثار قبلی‌اش هیچ تمایزی قائل نیست میان جهان بیگانه‌کننده بیرون یا *Aussenwelt* و *Lebenswelt* سینمایی رئالیستی که رابطه میان اجزاء و عناصرش بر مخاطب پوشیده نیست. او به‌عنوان یک هنرمند بورژوا مانند توماس مان باید فاصله خود را از زیست شی‌واره‌شده و غیر اصیلی که جهان بیرون را فرا گرفته حفظ می‌کرد. با این همه، او اگرچه در تفریق هم سعی می‌کند جنبه خشونت‌آمیز ایدئولوژی طبقه متوسط نسبت به قشر فرودست را نشان دهد، اما به دلیل آنکه جهان سینمایی‌اش جهانی انتزاعی است، و از منطق جهان بیرونی که شدیداً توسط مناسبات سرمایه‌داری به جهانی چندپاره و بیگانه‌کننده تبدیل شده، پیروی می‌کند، نتیجتاً قادر نیست فرمی نهایی اتخاذ کند که به‌موجبش زیست جهان سینمایی تفریق را از شر منطق انتزاعی جهان بیرون رهایی بخشد.

او آنچه را که در جهان بیرون موجب انزجارش شده، مستقیماً و بلاواسطه در بعد محدود اثر خود بازتاب داده است. عنصر ناهماهنگ به‌مثابه فرم عینیت‌نایافته‌ای که در بعد محدود اثر وظیفه فرمول‌بندی مسئله فیلم‌ساز را داراست، قادر نیست این انزجار را تعبیه کند؛ زیرا همانطور که پیشتر نیز گفته شد، این فرم عینیت‌نایافته یا عنصر ناهماهنگی که فیلم‌ساز اتخاذ کرده قادر به پاسخ‌گویی‌های متناسب به پرسش‌هایی که متناسب با وضعیت مفروض و برنهاده فیلم هستند، نیست. اصلی‌ترین این پرسش‌ها همان سوالاتی است که پیرامون وضعیت چهره بیتا-فرزانه و محسن-جلال مطرح می‌شوند.

انتزاعی‌بودگی و نامعتبربودگی جهان سینمایی تفریق بر خلاف پذیرایی ساده و کارگران مشغول کارند - که در آنها می‌توان سوالات مشخص از وضعیت پرسید و پاسخ مشخص دریافت کرد - به این باز می‌گردد که فیلم‌ساز میان دو حوزه از زیست خود به عنوان یک هنرمند بورژوا تمایزی قائل نشده است. لوکچ در اثر مهمی که در دوره اولیه

<sup>۸</sup>teified consciousness

خود نوشت، یعنی مجموعه‌جستارهای جان و فرم (۱۹۱۰) برای هنرمندی که در معرض بیگانگی زیست بورژوازی قرار دارد - محض نمونه توماس مان یا رومن رولان<sup>۱</sup> (لوکاچ در جان و فرم نامی از مان و رولان نمی‌آورد، این دو مثال را خودم خاطر نشان می‌شوم زیرا هر دوی آنها هنرمندانی بورژوا بودند) - قائل به این است که باید یک زیست واقعی را در برابر زیست عادی یا زیست روزمره بیگانه‌کننده و شی‌واره‌شده، در پیش بگیرند؛ زیرا آنچه تحت عنوان تجربه زیسته تلقی می‌شود، و نشأت‌دهنده آگاهی هنرمند نیز هست، تجربه‌ای است که هنرمند از زیست واقعی کسب کرده، و نه از زیست روزمره/عادی. زیست عادی زیستی است که لوکاچ آن را به جهان بیرون یا *Aussenwelt* نسب می‌دهد، و دلالت بر «وضع غیراتوپیايي تجربه بشر» و زیستی «برون‌گستر»<sup>۲</sup> دارد؛ زیرا حائز «تمام منظرهای فیزیکی و نانسانی واقعیت خارجی» است (زیست واقعی اما، یک زیست استعلاء یافته از زیست عادی است؛ زیستی معتبر، زایا و بدیل که دلالت بر «وضع اتوپیايي تجربه بشر» و زیستی «درون‌گستر»<sup>۳</sup> است. در زیست درون‌گستر برخلاف زیست چندپاره خارجی و برون‌گستر، تمام جزئیات به یک ذات متصل می‌شود. با نگاهی دوباره به مثالی که لوکاچ - در جستار «رنالیسم در ابهام» - از تونیو کروگر اثر مان می‌آورد، درمی‌یابیم که تونیو به‌رغم تمام خصومتی که نسبت به بورژوازی داشت، و طردشدگی‌یش از مناسبات بورژوازی، همچنان یک بورژوا بود؛ زیرا هر جزئیاتی از این روایت به یک ذات متصل است که آن ذات، بورژوازی است. پس وجه درون‌گسترانه تونیو کروگر میان اجزاء و عناصر (برون‌گستر)ی که از زیست عادی جهان بیرون اقتباس شده و در درون بُعد محدود اثر وضع‌گذاری شده‌اند، یک وحدت ایجاد می‌کند، که اصطلاحاً به آن وحدت هستی<sup>۴</sup> و نمود<sup>۵</sup> می‌گوییم. چنانچه

«هستی و نمود دو قلمرو از جان هستند [...] تجربه هنرمند وقتی به شکل عینیت‌نایافته اندام‌سازی می‌شود، هم شامل یک احساس معناداربودگی انسانی است (هستی) و هم شامل هوشیاری تجربی‌تری از واقعیت مادی، از جمله جهان پدیداری (نمود) است» (زیست واقعی)

<sup>۱</sup>Romain Rolland

<sup>۲</sup>extensive

<sup>۳</sup>intensive

<sup>۴</sup>Wesen/being

<sup>۵</sup>appearance/erscheinung

درواقع آگاهی‌ای که هنرمند از تجربه زیست واقعی (زیست جهان) یا «زیستن-در-عین‌الیقین-جهان»<sup>۴۴</sup> کسب می‌کند، خاستگاه شدتی است که این شدت در بعد محدود اثر می‌تواند «یک لوکوس زیبایی‌شناختی» یا **فرم عینیت‌نایافته** یا **محتوا**<sup>۴۵</sup> را تبیین کند و از این طریق «به سیمایی نسبتاً موثر دست یابد که متشکل از هستی و نمود است»<sup>۴۶</sup>. با این همه لوکاچ شدت را به معنای «نشان‌دادن یک واکنش درون‌گستر [= شدید] که از زیست واقعی برآمده است و به سوی *Aussenwelt* روانه می‌شود، تفسیر می‌کند»<sup>۴۷</sup>. در نتیجه آن اختلال مرگباری که پیشتر درباره‌اش بحث شد، حاصل این است که واکنش فیلم‌ساز نسبت به زیست‌شی‌واره جهان بیرون، از همان پایگاه بیرونی به سوی اثر روانه شده است؛ چیزی که می‌بایست از یک خواستگاه و پایگاه درونی که اصطلاحاً زیست واقعی است ساطع می‌شد. در نتیجه این شدت ساطع شده یک لوکوس یا فرم عینیت‌نایافته و یا عنصر ناهماهنگ را به عنوان یک پیش‌پیکره‌بندی محتوا اختیار کرده که قادر نیست به پرسش‌های هستی‌شناسانه خود پاسخ‌هایی مشخص دهد. و به همین خاطر است که فیلم از لحظه‌ای که ما را با دو زوج مشابه (بیتا-محسن و فرزانه-جلال) روبه‌رو می‌کند به تعلیق فرو می‌رود، و دیگر امکان رستگاری از این تعلیق را در نمی‌یابد، و در نتیجه هر ایماژی را که پس از این رویارویی تا پایان ترسیم می‌کند به‌مثابه منتزع‌نمایی، گیر افتادن در اعماق ورطه و دست‌وپازدن در آپوریا متجلی می‌شود؛ فیلم قربانی بلاواسطگی واکنش فیلمسازی است که مشخصاً نتوانسته میان دو سطح از زیست، یعنی زیست واقعی و زیست بیرونی تمایز قائل شود. به‌همین خاطر فیلم مخاطب را با جهانی بیرونی روبه‌رو می‌کند که قادر نیست مسیر اتصال جزئیات به یک ذات را به‌طور متمایز بازنمایی کند.

<sup>۴۴</sup>Ian Aitken. *Cinematic Realism: Lukács, Kracauer and Theories of the Filmic Real* (Edinburgh: Edinburg University Press. 2020), p. 98.

<sup>۴۵</sup>*ibid*, p. 94

<sup>۴۶</sup>five-in-certainty-of-the-world

<sup>۴۷</sup>هرسه مترادف با یک‌دیگرند، و درضمن عنصر ناهماهنگ را هم باید به آنها اضافه کرد.

<sup>¶¶</sup>*ibid*, p. 98

زنگنه، پارسا. (۲۰۲۲) [۱۴۰۱]. رئالیسم سینمایی و مسائل بازنمایی؛ یاغی: لاشخور فلاکت. وبسایت حلقه تجریش. <https://www.tajrishcircle.org/cicr7/> (دسترسی در ۱۴۰۲/۱۲/۱).

<sup>¶</sup>Aitken. *Cinematic Realism: Lukács, Kracauer and Theories of the Filmic Real*, p. ۱۵۷

<sup>¶¶</sup>*ibid*, p. 170

<sup>¶¶</sup>*ibid*, p. 171

<sup>¶¶¶</sup>*ibid*

<sup>¶¶</sup>Ian Aitken. *Lukácsian Film Theory and Cinema: A Study of Georg Lukács' Writings on Film, 1913-71*, (Edinburgh: Edinburg University Press. 2012), p. 13.

<sup>¶</sup>*ibid*

<sup>¶¶</sup>Ian Aitken. *The Major Realist Film Theorists; A Critical Anthology*, (Edinburgh: Edinburg University Press. 2016), pp.160-61

<sup>¶¶¶</sup>*ibid*

<sup>¶¶¶</sup>*ibid*

<sup>¶¶¶</sup>*ibid*



□□ جیمسون، فردریک. (۱۹۹۷) [۱۳۹۰]. زیبایی‌شناسی و سیاست؛ گفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی: ارنست بلوخ، گئورگ لوکاچ، برتولت برشت، والتر بنیامین و تئودور آدورنو. ترجمه: حسن مرتضوی. تهران: نشر ژرف، ص ۵۱

□□□ همان

□□□□ همان، ص ۵۳

□□□□ Kangal, Kaan. (2020). *Engels's Emergentist Dialectics*. Monthly Review; An Independent Socialist Magazine. <https://monthlyreview.org/2020/11/01/engels-emergentist-dialectics/#en35backlink> (دسترسی در ۱۴۰۲/۱۲/۱)

□□□ جیمسون، زیبایی‌شناسی و سیاست؛ گفتارهایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی انتقادی: ارنست بلوخ، گئورگ لوکاچ، برتولت برشت، والتر بنیامین و تئودور آدورنو، ص ۵۳

□□ همان

□□□ همان، ص ۵۰

□□□□ همان، ص ۵۱

□□□□□ پو، وانگ. (۲۰۲۲) [۱۴۰۲]. *از بت‌واره‌پرستی کالا تا عزم‌غایت‌شناختی: درک لوکاچ از کار و مناسبت آن*. وبسایت مونثلی ریویو. ترجمه‌ی پارسا زنگنه. وبسایت نقد: <https://wp.me/p9vUft-3v2> (دسترسی در ۱۴۰۲/۱۲/۱).

□□□□ همان

□□□ Aitken. *Lukácsian Film Theory and Cinema: A Study of Georg Lukács' Writings on Film, 1913-71*, p. 77

□□□□ Ian Aitken. *Realist film theory and cinema; The nineteenth-century Lukácsian and intuitionist realist traditions*, (Manchester: Manchester University Press. 2006), p. 74

□□□□□ Aitken. *Cinematic Realism: Lukács, Kracauer and Theories of the Filmic Real*, p. 103

لوکاچ در مجموعهٔ *جان* و فرم استدلال می‌کند که «هر جزئیاتی از روایت همیشه به ذات متصل است و این رابطهٔ میان جزئیات [detail] با ذات [essence] او را به سوی ایجاد یکی از مهمترین صور معقولی کشاند که در نظام فلسفی لوکاچ، چه فلسفهٔ سیاسی و چه زیبایی‌شناسی، یافتنی است: صورت معقول «هستی» [Being] یا *Wesen*». [...] لوکاچ برای تبیین این مفهوم مهمترین نقطه‌ای را که هدف می‌گیرد درام سوفوکلی و به‌طور مشخص *ایدیپوس تیرائوس* یا *ادیپ شهریار* (۴۲۹ ق.م) است، چنانچه «از نظر لوکاچ پرسش کلیدی درام [سوفوکلی] این است که چگونه می‌توان ذات [essence] را به گونه‌ای فرم داد که شیء حسی، بلاواسطه، صرفاً واقعی و به‌راستی هستند [= هستی‌مند] به شیء دارای ذات مبدل شود. و به‌همین ترتیب از نظر لوکاچ هستی چیزی الاء «جان فرم» نیست. زیرا وقتی چنین رابطهٔ نزدیکی رخ می‌دهد، «هستی» جزئیات به امری عالی‌تر از وجود صرف آن جزئیات، که یک موجود بلاواسطهٔ حسی است، تبدیل می‌شود. در نتیجه در اینجا یقیناً «هستی» واقعی هستی در جهان است که به ذات متصل است. [...] و به‌همین خاطر است که می‌توان گفت: هستی، وحدت ذات و نمود [appearance/Erscheinung]، و وحدت ایده و شیء است. نمود نیز یا *Erscheinung* جهان فرم‌ها و تجربهٔ پدیداری است.

□□□□□ *ibid*, p. 171

□□□□□ *ibid*, p. 105

□□□□□ *ibid*