www.pecritiue.com

فروردین
۱۴۰۴

نقد اقتصاد سیاسی

سینما به‌مثابه‌ی ماشین مقاومت:

کریس مارکر و رویدادهای درحال شدن

علی ذکایی

مه دوست‌داشتنی، عکس: La Sofra, Paris

یک.
مونتاژِ متکثرِ کریس مارکر و ترکیب‌بندی‌های شهری

شهر از چه عناصری تشکیل می‌شود؟ چگونه نیروهای درونی و بیرونی آن را تولید و بازتولید می‌کنند؟ به بیان دیگر، چه فرآیندهایی موجب می‌شود شهر به آمیزه‌ای متغیر تبدیل شود؟ شهرها، به‌ویژه کلان‌شهرها، نه صرفاً مجموعه‌ای از خیابان‌ها و ساختمان‌ها، بلکه آمیزه‌ای از عناصر متحرک، نیروهای اجتماعی، مناسبات اقتصادی و فرم‌های زیبایی‌شناسی هستند. ویژگی بنیادین کلان‌شهرها در همین آمیزه‌ی پیچیده و دگرگون‌شونده نهفته است؛ ساختاری که گفتار شهری از درون آن شکل می‌گیرد. این گفتار درون‌ماندگار است، اما در عین حال، خود را با متغیرهای بیرونی پیوند می‌دهد.

بااین‌حال، آنچه در اینجا برای ما اهمیت دارد، نه صرفاً این گفتارها (که معمولاً در زبان و نوشتار خود را آشکار می‌کنند)، بلکه **تصاویری** است که درون کلان‌شهر خلق می‌شوند. تصویرها در دل بایگانی‌ها، چینه‌ها، مناسبات اجتماعی و نیروهای متغیر بیرونی تولید می‌شوند. از این منظر، آمیزه‌ی شهری را می‌توان یک سازوکار دیداری نیز در نظر گرفت؛ فرآیندی که در آن دوربین‌ها - چه در قالب فیلم‌سازی، چه در نظارت و چه در رسانه‌های گروهی - نقشی اساسی در شکل دادن به ادراک ما از شهر دارند.

در شهرهای مدرن، بی‌شمار دوربین فعال‌اند. برخی از آنها در دست فیلم‌سازان و عکاسان، برخی دیگر در قالب دوربین‌های نظارتی و مراقبتی و برخی نیز در تلفن‌های همراه شهروندان عمل می‌کنند. این دوربین‌ها در واقع نقاطی از آمیزه‌ی شهری را ثبت و بازتولید می‌کنند، اما مهم‌ترین نکته این است که مؤلف این تصاویر لزوماً مشخص نیست. ما معمولاً یک فرد خاص را به‌عنوان خالق تصاویر شهری نمی‌شناسیم، بلکه آنچه می‌بینیم، حاصل آمیزه‌ی خود شهر است؛ آمیزه‌ای که از تعامل نیروهای اجتماعی، اقتصادی و تکنولوژیک پدید می‌آید.

هنگامی که به شهرها نگاه می‌کنیم، در نگاه نخست ممکن است با کلیتی نامنسجم مواجه شویم: ازدحام خیابان‌ها، ساختمان‌هایی با سبک‌های گوناگون، دیوارنوشته‌هایی

در کنار بیلبوردهای تبلیغاتی ، سروصدای وسایل نقلیه و عابران که گاه با صدای موسیقی خیابانی در هم می‌آمیزد. اما آنچه اهمیت دارد، نه انسجام یا عدم انسجام این عناصر، بلکه شیوه‌ای است که آنها در یک شبکه‌ی پیچیده و متغیر به هم متصل می‌شوند. آمیزه‌ی شهری را نمی‌توان به گروه‌های اجتماعی، الگوهای روان‌شناختی یا حتی ساختارهای اقتصادی فروکاست؛ بلکه باید آن را در تمامیتش، به‌عنوان مجموعه‌ای از تفاوت‌ها، زبان‌ها، آواها، ماشین‌ها، افراد و فضاهای متقاطع در نظر گرفت.

سینمای کریس مارکر (۱۹۲۱-۲۰۱۲) نمونه‌ای درخشان از بازنمایی آمیزه‌ی زیبایی‌شناسی درون کلان‌شهر است. او در فیلم *ماه مه دوست‌داشتنی*، با کنار گذاشتن جایگاه یک راوی مسلط، سطوح متکثر پاریس را با سبک زیبایی‌شناسی خود درمی‌آمیزد. در این فیلم، مارکر تماشاگر را از موقعیت منفعل خارج کرده، به بخشی از فرآیند ادراک شهری تبدیل می‌کند. به بیان دیگر، تماشاگر نه‌تنها نظاره‌گر تصاویر پاریس است، بلکه خود نیز درون این شبکه‌ی بصری جای می‌گیرد.

مارکر با تکنیکی که می‌توان آن را *زیبایی‌شناسی نامتجانس* نامید، تصاویر ثبت‌شده را از قالب روایی مسلط خارج کرده و آنها را درهم می‌آمیزد تا امکان خلق ادراکات و حسیات جدید را فراهم کند. در این فرآیند، تصاویر آرشیوی، مصاحبه‌ها، نماهای خیابانی و صداهای مختلف با یکدیگر ترکیب می‌شوند. او با این تکنیک، نه‌تنها شهر را بازنمایی نمی‌کند، بلکه تماشاگر را به درون فرآیند شکل‌گیری شهر وارد می‌کند؛ فرآیندی که در آن مواجهه‌ی مستقیم با شهر، به *ادغام در آمیزه‌ی شهری* منجر می‌شود.

شهرها همواره عرصه‌ی اعمال قدرت بوده‌اند. همان‌طور که پل ویریلیو[۱] اشاره می‌کند، جوامع مدرن مبتنی بر کنترل، سرعت و پلیسی‌شدن فضاها هستند. از سوی دیگر، میشل فوکو در تحلیل‌های خود نشان می‌دهد که قدرت نه صرفاً در ساختارهای حکومتی، بلکه در نسبت نیروها و سلسله‌مراتب‌های اجتماعی شکل می‌گیرد. این خطوط قدرت در شهرها قابل مشاهده‌اند: از نظم فضاهای عمومی گرفته تا تقسیم‌بندی مناطق شهری، دوربین‌های نظارتی، شیوه‌ی حرکت افراد در خیابان‌ها و حتی نحوه‌ی نورپردازی در محله‌های مختلف.

مارکر در *ماه مه دوست‌داشتنی*، پاریس را نه به‌عنوان یک شهر بی‌طرف، بلکه به‌عنوان فضایی کنترل‌شده و سیاست‌زدوده به تصویر می‌کشد. او از طریق مصاحبه با افراد مختلف-از مهاجران و کارگران گرفته تا فعالان سیاسی-موقعیت‌های مقاومت را در برابر قدرت شهری نشان می‌دهد. او با ثبت اعتراضات، مصاحبه با طبقات و گروه‌های فرودست و نمایش سازوکارهای سرکوب، نقشه‌ای از تنش‌های شهری ارائه می‌دهد.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سینمای مارکر، تبدیل تماشاگر به یک کنش‌گر فعال است. در فیلم‌های او، تصاویر صرفاً بازتابی از واقعیت نیستند، بلکه از طریق فرآیند برش و تدوین، به لحظه‌هایی از امکان تبدیل می‌شوند. هر تصویر می‌تواند مسیرهای متفاوتی را بگشاید و هر تدوین، امکانی برای تخیل و بازنگری ارائه می‌دهد. در این‌جاست که مارکر، سینما را از یک ابزار بازنمایی به یک *ماشین تولید امکان* تبدیل می‌کند.

در *پوزخند بدون گربه*، این فرآیند به اوج خود می‌رسد. مارکر نه‌تنها از پاریس، بلکه از نقاط مختلف جهان تصاویری گردآوری می‌کند: اعتراضات در مکزیک، سخنرانی‌های فیدل کاسترو، نبردهای خیابانی در برلین و غیره. او یک نقشه‌ی جهانی از مقاومت‌ها ارائه می‌دهد و سینمای خود را به رسانه‌ای برای *ادراک جهانی* تبدیل می‌کند.

در نهایت، آنچه سینمای مارکر را از بسیاری دیگر متمایز می‌کند، نگاه او به سینما به‌مثابه *کنش* است. او فیلم نمی‌سازد تا صرفاً یک روایت خطی ارائه دهد، بلکه تلاش می‌کند تا سینما را به امکانی برای *شدن* تبدیل کند؛ شدنی که در آن تماشاگر، شهر و سیاست به یکدیگر گره می‌خورند. در اینجا، سینما نه بازتابی از واقعیت، بلکه *ابزاری برای دگرگون‌سازی آن* است.

دو.

شهر به‌مثابه میدان نبرد: سینما، سیاست و امکان‌های رهایی

کلان‌شهرها در عین حال که سرشار از نیروهای کنترل و نظارت هستند، بستر امکان‌های جدید رهایی نیز به شمار می‌آیند. شهرها می‌توانند به فضایی برای مقاومت، اعتراض و آفرینش اجتماعی بدل شوند. از این منظر، سیاست درون‌ماندگار کلان‌شهر

نه صرفاً در سطح تصمیم‌گیری‌های رسمی، بلکه در دل مواجهات روزمره، شبکه‌های اجتماعی، زبان‌ها، بدن‌ها، نوشتارها و حتی شیوه‌ی حرکت در خیابان‌ها شکل می‌گیرد. این همان چیزی است که مارکر در آثارش به دنبال ثبت آن است؛ نه سیاست به معنای سنتی، بلکه سیاستی که در دل فضاهای روزمره و در مواجهه با نظم حاکم شکل می‌گیرد.

در *ماه مه دوست‌داشتنی*، مارکر با رفتن به خیابان‌ها، مصاحبه با کارگران، فعالان، مهاجران و شهروندان عادی، چهره‌ی چندلایه و ناهمگون پاریس را ترسیم می‌کند. او در برابر روایت رسمی از شهر، یک نقشه‌ی بدیل می‌سازد؛ نقشه‌ای که در آن حاشیه‌ها، مقاومت‌ها و صداهای سرکوب‌شده به بیان درمی‌آیند.

اما فراتر از این، آنچه اهمیت دارد، **نقش تماشاگر در این فرآیند است**. مارکر صرفاً یک گزارش مستند ارائه نمی‌دهد، بلکه تماشاگر را به مشارکت در این نقشه‌برداری دعوت می‌کند. سینمای او در تقابل با نظام‌های بازنمایی مسلط، **تماشاگر را از موقعیت نظاره‌گری منفعل خارج کرده او را به یک کنش‌گر فعال بدل می‌کند**. این همان چیزی است که ژیل دلوز در مفهوم *سینمای آفرینش‌گر* مطرح می‌کند: سینمایی که نه صرفاً به بازنمایی واقعیت، بلکه به تولید امکان‌های جدید حسی، ادراکی و سیاسی می‌پردازد.[۲]

در تحلیل نسبت میان شهر و سینما، باید به یک تمایز اساسی توجه کرد:

۱. **شهر به‌مثابه فضای کنترل‌شده و نظارت‌شده**: همان‌گونه که فوکو و ویریلیو اشاره می‌کنند، کلان‌شهرها بیش از آنکه صرفاً فضاهایی فیزیکی باشند، سازوکارهایی از قدرت و کنترل‌اند. از طریق نظارت دائمی، پلیسی‌سازی فضاها، تبلیغات، رسانه‌ها و شبکه‌های اقتصادی، شهرها به ابزاری برای هدایت و کنترل جمعیت تبدیل شده‌اند.

۲. **شهر به‌مثابه فضای رهایی و سرپیچی**: اما در دل همین نظم شهری، لحظه‌هایی از گسست و مقاومت شکل می‌گیرد. این لحظه‌ها می‌توانند در قالب اعتراضات خیابانی، دیوارنوشته‌ها، اشغال فضاهای عمومی، یا حتی در فرم‌های غیرمنتظره‌تری مانند گرافیتی‌ها و موسیقی خیابانی ظهور کنند.

مارکر در فیلم‌های خود به این تنش میان **کنترل و امکان رهایی** توجه ویژه‌ای دارد. او شهر را نه یک کل یکپارچه، بلکه به‌عنوان میدان مبارزه‌ای میان نیروهای مسلط و بدیل‌های اجتماعی در نظر می‌گیرد. در این میان، سینمای او نیز نه در مقام ابزاری برای مستندسازی واقعیت، بلکه به‌عنوان **مداخله‌ای در خود واقعیت** عمل می‌کند.

در *پوزخند بدون گربه*، این ایده به اوج می‌رسد. مارکر در این فیلم، نه‌تنها از خیابان‌های پاریس، بلکه از چین، کوبا، مکزیک، ویتنام و کشورهای دیگر تصاویری ارائه می‌دهد تا نشان دهد که چگونه مبارزات سیاسی در سطح جهانی به یکدیگر پیوند می‌خورند. این فیلم نیز درواقع نوعی **نقشه‌ی مقاومت جهانی** است؛ نقشه‌ای که در آن شهرها نه‌تنها به‌عنوان فضاهای کنترل‌شده، بلکه به‌مثابه مکان‌هایی برای امکان‌پذیر شدن انقلاب نیز عمل می‌کنند.

سینمای مارکر، همانند خود شهر، مبتنی بر مواجهه است. اما این مواجهه نه صرفاً به معنای مشاهده‌ی یک فیلم، بلکه به معنای مشارکت در فرآیند آفرینش است. درواقع، آنچه مارکر پیشنهاد می‌دهد، **فرمی از سینما است که تماشاگر را به کنش‌گر تبدیل می‌کند**.

در بسیاری از فیلم‌های سنتی، تماشاگر در مقام یک ناظر بیرونی قرار دارد؛ او به تصاویر نگاه می‌کند، اما خود بخشی از آنها نیست. اما در سینمای مارکر، این فاصله از میان برداشته می‌شود. او با تکنیک‌هایی مانند **ترکیب تصاویر آرشیوی، استفاده از صداهای مختلف، برهم‌نهی زمان‌ها و مکان‌ها و تدوین غیرخطی**، مرز میان تماشاگر و فیلم را محو می‌کند. در نتیجه، تماشاگر نه‌تنها نظاره‌گر، بلکه بخشی از فرآیند ساخت فیلم می‌شود.

یکی از نقدهای اساسی مارکر (و بسیاری دیگر از متفکران انتقادی) به وضعیت معاصر شهرها، **موزه‌ای شدن آنها** است. شهرهایی که زمانی بستر مبارزه، جنبش‌های اجتماعی و رخدادهای انقلابی بودند، امروز به فضاهایی برای مصرف توریستی بدل شده‌اند. خیابان‌هایی که روزی صحنه‌ی اعتراضات بودند، اکنون به فروشگاه‌های لوکس تبدیل شده‌اند. محله‌هایی که زمانی پناهگاه طبقات فرودست بودند، در فرایند

اعیانی‌سازی و **نوسازی شهری** (gentrification) تحت تملک سرمایه‌داران درآمده‌اند.

اما سینمای مارکر در برابر این روند می‌ایستد. او با بازگرداندن آرشیوها، ثبت صداهای فراموش‌شده، نمایش لحظه‌های اعتراض و شورش، و حتی از طریق به‌هم‌ریختن روایت‌های مسلط، تلاش می‌کند تا تاریخ را از چنگ فراموشی بیرون بکشد.

در این‌جا، سینمای مارکر نه صرفاً درباره‌ی شهر، بلکه خود **بخشی از سیاست شهری** می‌شود. او در برابر شهری که به شیء زیبایی‌شناختی صرف برای تماشا تبدیل شده، سینمایی را قرار می‌دهد که شهر را در مقام **یک میدان نبرد سیاسی و زیبایی‌شناختی** بازنمایی می‌کند.

سینمای مارکر چیزی فراتر از یک ابزار روایی یا زیبایی‌شناختی است؛ او سینما را به **ابزاری برای ادراک، مداخله و دگرگونی** تبدیل می‌کند. شهر در نگاه او، نه‌تنها بستر زندگی روزمره، بلکه صحنه‌ی نبرد میان نیروهای سرکوب‌گر و نیروهای رهایی‌بخش است. از این منظر، سینمای او نیز نه صرفاً در مقام یک بازتاب از واقعیت، بلکه به‌عنوان **بخشی از این نبرد** عمل می‌کند.

در اینجا، سینما صرفاً یک رسانه‌ی دیداری نیست، بلکه **یک ابزار برای تغییر ادراک، برانگیختن تخیل و تحریک کنش‌گری سیاسی** است. همان‌گونه که شهرها همواره در حال شدن و تغییرند، سینمای مارکر نیز در برابر هرگونه تثبیت و نهایی‌شدگی مقاومت می‌کند. فیلم‌های او، نه‌تنها یک روایت از گذشته، بلکه **یک امکان برای آینده** هستند - امکانی که در آن، شهرها می‌توانند به فضاهایی برای زندگی، مقاومت و آفرینش جمعی بدل شوند.

در این‌جا، سینما نه صرفاً بازتابی از شهر، بلکه **بخشی از سیاست شهر** می‌شود؛ سینمایی که نه‌تنها می‌بیند، بلکه **عمل می‌کند**.

سه.

شهر، سینما و امکان‌های نوین ادراک

با توجه به آنچه تاکنون گفتیم، سینمای مارکر نه تنها ابزار بازنمایی شهر بلکه شکلی از *مداخله در شهر* است. اما این مداخله چگونه عمل می‌کند؟ آیا سینما می‌تواند واقعیت شهر را تغییر دهد؟ یا آن را به گونه‌ای دگرگون کند که امکان‌های تازه‌ای برای تجربه‌ی شهری فراهم شود؟

یکی از مفاهیمی که می‌توان در این زمینه به کار برد، **«بازآرایی ادراکی»** است. دلوز در کتاب *سینما ۲: تصویر-زمان* نشان می‌دهد که سینما چگونه می‌تواند از بازنمایی صرف فراتر رود و نوعی بازآرایی درک و حسیت را ممکن کند. در واقع، سینما تنها واقعیت را نشان نمی‌دهد، بلکه در آن مداخله کرده، پیوندهای تازه‌ای ایجاد می‌کند و تجربه‌ی شهری را از نو سازمان می‌دهد.

در فیلم‌های مارکر، این بازآرایی ادراکی از طریق چندین تکنیک به دست می‌آید:

۱. **برش‌های ناگهانی و تدوین غیرخطی**: مارکر تصاویر را به شیوه‌ای به‌هم پیوند می‌دهد که از توالی منطقی روایت‌های مسلط فراتر می‌رود. در نتیجه، لحظه‌های شهری از بستر زمانی خود جدا شده و درون روابط جدیدی قرار می‌گیرند. به‌عنوان مثال، در *پوزخند بدون گربه*، صحنه‌های اعتراضات دانشجویی در فرانسه، همراه با نماهایی از انقلاب کوبا و خیابان‌های شلوغ توکیو مونتاژ می‌شوند. این کنار هم قرار گرفتن، نه تنها به تشدید ادراک بصری منجر می‌شود، بلکه شبکه‌ای جهانی از مقاومت را در ذهن تماشاگر ترسیم می‌کند.

۲. **ترکیب صداهای متضاد و چندلایه**: مارکر به جای استفاده از روایت خطی و یکپارچه، صداهای متنوع و گاه متناقض را در کنار هم قرار می‌دهد. در برخی سکانس‌های *ماه مه دوست‌داشتنی*، صدای گفت‌وگوهای روزمره‌ی شهروندان با گزارش‌های خبری، موسیقی خیابانی، و مونولوگ‌های شاعرانه‌ی راوی درهم آمیخته می‌شود. این امر باعث می‌شود که شهر نه به‌عنوان یک واقعیت منسجم، بلکه به‌عنوان یک میدان چندصدایی و چندلایه درک شود.

۳. **بازگرداندن لحظات فراموش‌شده به سطح آگاهی جمعی**: یکی از مهم‌ترین جنبه‌های سینمای مارکر، استفاده‌ی او از *آرشیو* است. او با ترکیب تصاویر خبری، فیلم‌های خانوادگی، عکس‌های قدیمی و گزارش‌های تاریخی، لحظاتی از گذشته را احضار می‌کند که در حافظه‌ی رسمی به حاشیه رانده شده‌اند. این تکنیک، همان‌گونه که در نظریات والتر بنیامین نیز می‌بینیم، می‌تواند به شکلی از *مقاومت در برابر فراموشی* تبدیل شود. در *پوزخند بدون گربه*، مارکر به بازنمایی سرکوب‌های پس از مه ۶۸ می‌پردازد، اما این کار را نه از طریق یک روایت کلاسیک تاریخی، بلکه با تلفیق صداها، تصاویر و مونتاژهای متناقض انجام می‌دهد.

اگر بخواهیم از نقش تماشاگر در سینمای مارکر سخن بگوییم، باید فراتر از مفهوم سنتی «تماشا» برویم. در سینمای او، تماشاگر نه صرفاً یک بیننده‌ی منفعل، بلکه **یک مشارکت‌کننده در فرآیند ادراک و تخیل بازآرایی شهر** است. او باید میان تصاویر حرکت کند، پیوندهای تازه‌ای میان آنها ایجاد کند و شکاف‌های روایی را با تخیل خود پر کند. درواقع، سینمای مارکر به جای آن‌که معانی مشخصی را به تماشاگر تحمیل کند، امکان‌های چندگانه‌ای را پیش روی او قرار می‌دهد.

اما این مسئله تنها به سینما محدود نمی‌شود. در تجربه‌ی شهری نیز، ما به‌طور مداوم در حال *مواجهه*، *انتخاب* و *تفسیر* هستیم. همان‌گونه که دلوز[۳] اشاره می‌کند، کلان‌شهرها نه فقط مجموعه‌ای از فضاهای فیزیکی، بلکه ماشین‌های ادراکی هستند که درک ما از جهان را شکل می‌دهند. خیابان‌ها، بیلبوردها، پنجره‌های مغازه‌ها، شبکه‌های تبلیغاتی و معماری شهری، همگی در تولید نوعی *اقتصاد ادراکی* نقش دارند؛ اقتصادی که تعیین می‌کند چه چیزهایی باید دیده شوند و چه چیزهایی در حاشیه بمانند.

مارکر در برابر این اقتصاد ادراکی، *اقتصاد بدیل تصویر* را پیشنهاد می‌کند؛ اقتصادی که در آن تصاویر نه برای تأیید واقعیت، بلکه برای **بازاندیشی، مقاومت و تخیل دوباره‌ی شهر** به کار می‌روند. به این ترتیب، سینمای او نه فقط در مقام یک رسانه، بلکه به عنوان **ابزاری برای تغییر ادراک شهری** مطرح می‌شود.

اگر بخواهیم این بحث را به نقطه‌ی آغازین خود بازگردانیم، می‌توانیم بگوییم که **کلان‌شهر و سینما در یک رابطه‌ی متقابل قرار دارند**. همان‌گونه که سینما می‌تواند شهر را بازنمایی کند، شهر نیز خود نوعی *ماشین تولید تصویر* است. تصاویر تبلیغاتی، ویدیوهای نظارتی، دیوارنوشته‌ها، گرافیتی‌ها، انعکاس نور بر شیشه‌های ساختمان‌ها، و حتی سایه‌هایی که در خیابان‌ها حرکت می‌کنند، همگی بخشی از این سرهم‌بندی شهری هستند.

در این میان، سینمای مارکر به ما نشان می‌دهد که چگونه می‌توان این سرهم‌بندی را از نو سازمان داد. او شهر را از منظر تازه‌ای می‌نگرد: نه به‌عنوان یک ساختار تثبیت‌شده، بلکه به‌عنوان **مجموعه‌ای از امکانات در حال شدن**. از این منظر، کلان‌شهرها نه فقط بستر زندگی روزمره، بلکه *آرشیوهای زنده‌ای* هستند که تاریخ، سیاست و زیبایی‌شناسی را در خود حمل می‌کنند.

سینمای مارکر نه‌تنها تماشاگر را به تأمل درباره‌ی شهر و سیاست فرامی‌خواند، بلکه او را به مشارکت فعال در فرآیند تولید تصویر و معنا دعوت می‌کند. در اینجا، تصویر صرفاً یک ابزار بازنمایی نیست، بلکه یک *میدان نبرد سیاسی و زیبایی‌شناختی* است که در آن، معنا نه به‌عنوان امری از پیش تعیین‌شده، بلکه در تعامل با تماشاگر شکل می‌گیرد.

از این منظر، سینمای مارکر را می‌توان نوعی **«عمل زیبایی‌شناختی مقاومت»** دانست که در آن، گذشته و حال درهم می‌آمیزند، تصاویر از نظم مسلط فراتر می‌روند و امکان‌های تازه‌ای برای اندیشیدن به شهر و سیاست پدید می‌آید.

او به ما نشان می‌دهد که سینما نه فقط برای روایت آنچه که هست، بلکه برای تصور آنچه که می‌تواند باشد، ضروری است. در جهانی که روزبه‌روز بیشتر تحت سلطه‌ی تصاویر کنترل‌شده و تبلیغاتی قرار می‌گیرد، مارکر با سینمای خود پنجره‌ای به امکان‌های دیگر می‌گشاید - امکان‌هایی که در آن، شهر می‌تواند به فضایی برای بیان، تخیل و کنش تبدیل شود.

سینمای مارکر، مانند خود شهر، همواره در حال شدن است. همواره در حال بازآفرینی، مقاومت و خلق امکان‌های تازه.

چهار.
سینما به‌مثابه نقشه‌نگاری جدید شهر

همان‌گونه که گفتیم، سینمای مارکر تنها یک رسانه‌ی بازنمایی نیست، بلکه **یک ابزار نقشه‌نگاری است**؛ نه نقشه‌نگاری صرفاً جغرافیایی، بلکه نقشه‌نگاری روابط قدرت، امکان‌های مقاومت و سرهم‌بندی‌های جدید شهری. اما این نقشه‌نگاری چگونه عمل می‌کند؟

در سنت نقشه‌نگاری کلاسیک، شهر مجموعه‌ای از خیابان‌ها، ساختمان‌ها و مرزهای مشخص است. اما در نقشه‌نگاری مارکر، شهر چیزی ثابت و از پیش تعیین‌شده نیست، بلکه **یک میدان سیال از نیروها، بدن‌ها، صداها و خاطرات است**. او با دوربین خود از خیابان‌ها عبور می‌کند، با مردم صحبت می‌کند، مکان‌های مختلف را به‌هم پیوند می‌دهد و از این طریق، نقشه‌ای بدیل از شهر می‌سازد - نقشه‌ای که برخلاف نقشه‌های رسمی، نه براساس قدرت، بلکه براساس **تجربه‌ی زیسته، تاریخ فراموش‌شده و مقاومت‌های روزمره** شکل گرفته است.

در *ماه مه دوست‌داشتنی*، مارکر این تکنیک را به‌خوبی اجرا می‌کند. او از یک خیابان به خیابان دیگر می‌رود، از یک منطقه‌ی ثروتمندنشین به محله‌های کارگری، از فضای عمومی به فضاهای خصوصی، و در این حرکت، نقشه‌ای از نابرابری، تضادهای طبقاتی و تنش‌های اجتماعی پاریس ترسیم می‌کند. درواقع، او شهر را نه به‌عنوان یک کل یکپارچه، بلکه به‌عنوان **مجموعه‌ای از قطعات، شکاف‌ها، تلفیق‌ها و خطوط گریز** به تصویر می‌کشد.

یکی از ویژگی‌های کلیدی سینمای مارکر، نحوه‌ی استفاده‌ی او از آرشیو است. برخلاف سینمای مستند سنتی که معمولاً از آرشیو برای روایت خطی تاریخ استفاده می‌کند، مارکر آرشیو را به **میدانی از امکان‌ها و رخدادهای بالقوه** تبدیل می‌کند. او به جای آن‌که گذشته را به‌عنوان امری ثابت و پایان‌یافته ارائه دهد، آن را در تعامل با اکنون قرار می‌دهد و از طریق مونتاژ و تدوین، لحظه‌های تاریخی را دوباره فعال می‌کند.

در *پوزخند بدون گربه*، این تکنیک به اوج خود می‌رسد. مارکر مجموعه‌ای از تصاویر تاریخی - از اعتراضات مه ۶۸ گرفته تا جنبش‌های چریکی آمریکای لاتین، جنگ ویتنام، انقلاب کوبا و اعتصابات کارگری - را کنار هم قرار می‌دهد، اما نه به‌عنوان یک روایت خطی، بلکه به‌عنوان **لحظه‌هایی گسسته که می‌توانند به هم متصل شوند یا از هم جدا شوند**. این تکنیک، همان چیزی است که دلوز آن را *«رخدادِ سینمایی»* می‌نامد-رخدادی که در آن، گذشته و حال در یک فضای مشترک به هم می‌پیوندند و امکان‌های تازه‌ای برای آینده گشوده می‌شود.

پنج.
فرم سینمایی مارکر و اقتصاد بصری سرمایه‌داری

در دنیای امروز، تصویر بیش از هر زمان دیگری در خدمت قدرت و سرمایه قرار گرفته است. رسانه‌های گروهی، تبلیغات، فیلم‌های هالیوودی، شبکه‌های اجتماعی و پلت‌فرم‌های دیجیتال، همگی در تولید **اقتصاد بصری سرمایه‌دارانه** نقش دارند - اقتصادی که در آن، تصویر نه برای تفکر، بلکه برای مصرف تولید می‌شود.

اما سینمای مارکر در برابر این جریان ایستادگی می‌کند. او از همان ابزاری استفاده می‌کند که سرمایه‌داری برای کنترل ذهن‌ها و بدن‌ها به کار می‌برد (تصویر، مونتاژ، صدا، آرشیو)، اما آنها را به **ماشینی برای مقاومت و تفکر انتقادی** تبدیل می‌کند. به‌عنوان مثال، در *بی‌آفتاب*، مارکر از تصاویر خبری و تلویزیونی استفاده می‌کند، اما با قرار دادن آنها در بسترهای جدید، از معنازدایی آنها جلوگیری کرده و امکانی برای بازاندیشی فراهم می‌کند.

مارکر با فیلم‌هایش تنها تاریخ را بازنگری نمی‌کند، بلکه شیوه‌ی دیدن را نیز تغییر می‌دهد. او تماشاگر را در موقعیتی قرار می‌دهد که دیگر نمی‌تواند به‌سادگی از کنار تصاویر عبور کند؛ بلکه باید آنها را تحلیل کند، روابط میان‌شان را بازشناسد و شکاف‌های میان آنها را با تخیل خود پر کند.

این شیوه‌ی مواجهه با سینما، همان شیوه‌ای است که می‌توان در شهر نیز به کار گرفت. اگر اقتصاد بصری سرمایه‌داری از ما می‌خواهد که تصاویر را بدون تأمل بپذیریم، مارکر پیشنهاد می‌کند که **با شهر، مانند یک فیلم رفتار کنیم** - یعنی به روابط قدرتی که آن را شکل داده‌اند فکر کنیم، روایت‌های مسلط را زیر سؤال ببریم، شکاف‌های آن را ببینیم و امکان‌های جدیدی برای زیستن در آن بیابیم.

در نهایت، آنچه سینمای مارکر را از بسیاری دیگر متمایز می‌کند، این است که او سینما را نه صرفاً به‌عنوان یک رسانه، بلکه به‌عنوان **یک عمل سیاسی** در نظر می‌گیرد. او با فیلم‌هایش نه‌تنها شهر را به تصویر می‌کشد، بلکه در آن مداخله می‌کند، آن را از نو می‌سازد و امکان‌های تازه‌ای برای تجربه‌ی آن پیشنهاد می‌دهد.

مارکر در برابر جهانی که به‌طور فزاینده‌ای توسط تصویرهای از پیش ساخته‌شده کنترل می‌شود، سینمایی را پیشنهاد می‌کند که به‌جای تثبیت معنا، آن را متزلزل می‌کند؛ به‌جای تأیید قدرت، آن را به چالش می‌کشد؛ و به‌جای مصرف منفعلانه‌ی تصاویر، ما را به **مشارکت فعال در تولید معنا و سیاست دعوت می‌کند**.

او با سینمایش، به ما یادآوری می‌کند که شهر، سینما، سیاست و تاریخ، نه اموری ثابت، بلکه میدان‌هایی از امکان و شدن‌اند. و این ما هستیم که می‌توانیم آنها را از نو بسازیم.

یادداشت‌ها:

[1] Virilio, Paul. Speed and Politics: An Essay on Dromology. Translated by Mark Polizzotti, Semiotext(e), 1986.

[۲] ژیل دلوز فلسفه و هنر را فرایندی برای آفرینش و امکانی برای اندیشیدن مطرح می‌کند، اما بین این دو فرایند یک تفاوت اساسی قائل است. از نظر دلوز هنر و فلسفه هر دو به صورت بالقوه دارای توان آفرینش هستند. فلسفه با آفرینش مفهوم و هنر با آفرینش قسمی حسیات نوین یا آن‌گونه که در ترجمه‌های فارسی آمده است به صورت دقیق‌تر می‌توان آن را آفرینش «حال‌مایه»ی جدید نام‌گذاری کرد که منجر به شکلی از ادراک‌پذیری جدید می‌شود و قسمی تکینگی ادراکی را تولید می‌کند. به همین علت دلوز با این چهارچوب مفهومی قسمی امکان را فراهم می‌کند تا تضاد بین آفرینش و بازنمایی

را برجسته کند. به یک معنا فلسفه با آفرینش مفهوم و هنر با آفرینش حسی‌ات، ادراک یا «حال‌مایه» می‌تواند از بند بازنمایی بگریزد. نزد دلوز جنبش‌های اجتماعی نیز توان این گریز از بازنمایی را در خود می‌پرورانند. به خصوص لحظه‌ی رویداد این جنبش‌ها که به بازنمایی سازوکار قدرت تن نمی‌دهد. این چهارچوب مفهومی را می‌توان در تمامی آثار دلوز مشاهده کرد. اما متنی که به‌طور مشخص به جریان آفرینش در هنر و فلسفه می‌پردازد کتاب «فلسفه چیست؟» است که دلوز همراه با فلیکس گتاری آن را نوشته است و برای فهم رویداد و بازنمایی در جنبش‌های اجتماعی می‌توانید به مقاله‌ی مشترک دلوز و گتاری به اسم « مه ۶۸ روی نداد» مراجعه کنید.

[3] Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. L'Anti-Œdipe: Capitalisme et schizophrénie. Les Éditions de Minuit, 1972.