

سینمای هارون فاروکی

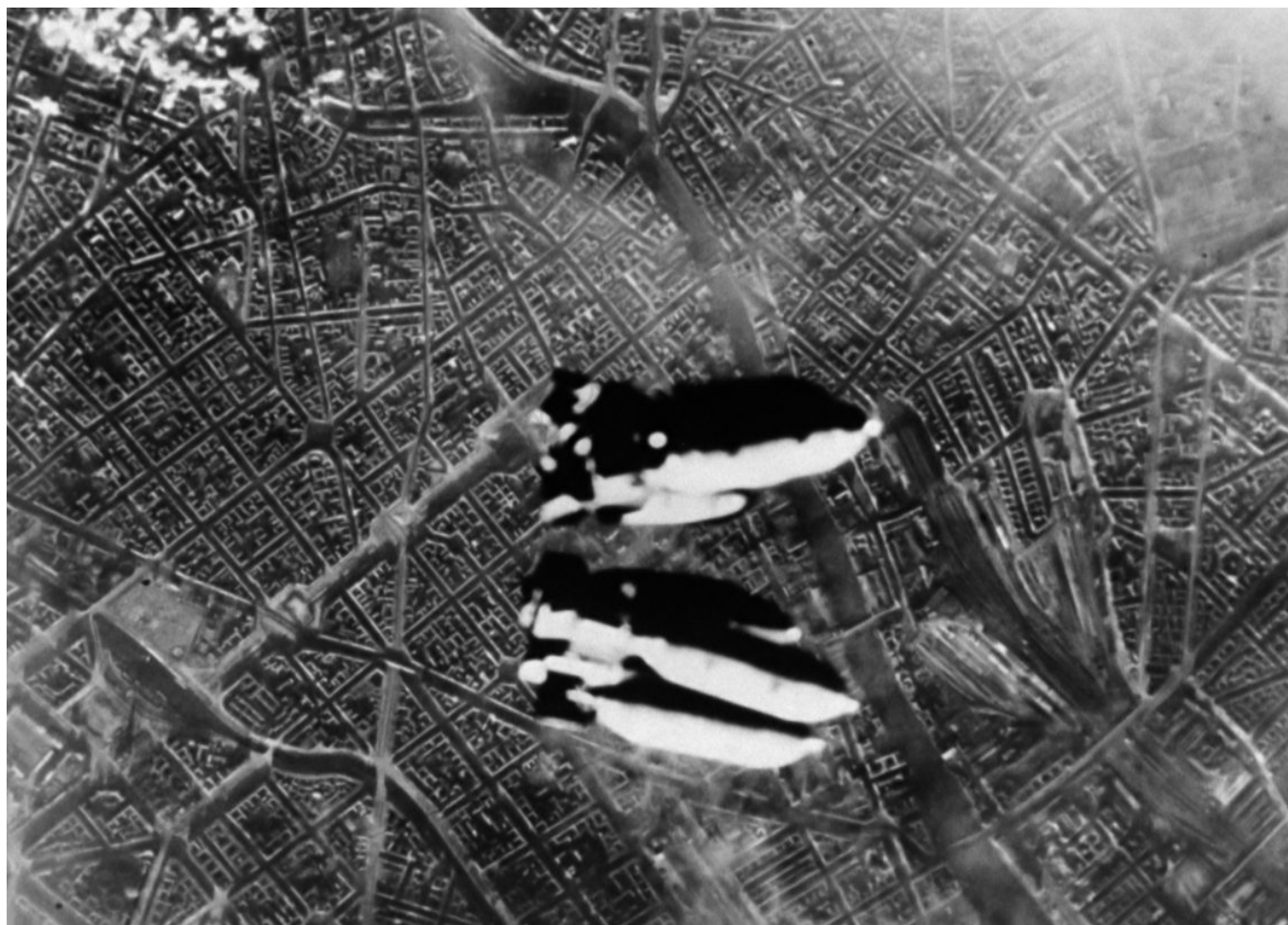
هال فاستر | مهدی ملک



هارون فاروکی، زاده‌ی 1944 از پدری هندی و مادری آلمانی، از سال 1966 تا 1968 در آکادمی فیلم و تلویزیون برلین به تحصیل پرداخت. با این که این امر او را در کنار مشهورترین چهره‌های موج نوی سینمای آلمان (فاسبیندر، وندرس و هرتزوگ) جای داد با این حال کار او بیشتر به آثار فیلمسازانی چون ژان ماری اشتراب، الکساندر کلوگه و هالکه ساندر نزدیک بود. فاروکی در جریان مبارزات حول جنگ ویتنام در دهه‌ی شصت و دسته‌ی ارتش سرخ [گروه بادر ماینهوف] در دهه‌ی هفتاد سیاسی شد و به مانند هم‌تایانش و سینمایی انتقادی را گسترش داد که به تصویر نه آن گونه که شناخته می‌شود که به مثابه «ابزاری برای کنترل فنی» تمرکز داشت.

انتقادی بودن سینمایش از دلایلی بود که باعث شد آثارش دیر پذیرفته شوند و دلیل دیگر پراکندگی و واگرایی بی‌حد و حصر آن‌ها؛ نود و دو فیلم و ویدئو که بسیاری از آن‌ها تلویزیونی بود، تعداد پرشماری قطعه‌ی رادیویی، فهرستی طولانی از مقالات، ربویوها و مصاحبه‌ها و در او آخر تعداد زیادی تصاویر نصبی. فیلم‌ها هم در سبک و هم در

موضوع متنوع بودند. از تریلرهای روانشناختی (خائن، 1985) تا فیلم-جستارهایی که فاروکی به طور معمول به آن‌ها می‌پرداخت از جمله تصاویری از جهان و ثبت جنگ (1988) چگونگی زیستن در جمهوری فدرال آلمان (1990) ویدئوگرام‌هایی از یک انقلاب (1992) کارگران از کارخانه خارج می‌شوند (1995) فکر کردم در حال دیدن محکومان هستم (2000) و چشم-ماشین 1، 2 و 3 (2001-2003)



تصاویری از جهان و ثبت جنگ (1988)

در این فیلم‌ها فاروکی تصاویر آرشیوی برگرفته از ضبط‌های نهادها، فیلم‌های صنعتی، ویدئوهای آموزشی، نوارهای دوربین‌های مداربسته و فیلم‌های خانگی درباره‌ی موضوعاتی از قبیل فعالیت‌های کارگری، الگوهای تولیدی، روش‌های آموزشی، آزمایش سلاح‌ها، فضاهای کنترل شده و «زندگی روزمره» (که هنوز تا حدی امیدوارانه به نظر می‌آیند) را بازیابی، از نو تدوین و قاب‌بندی دوباره می‌کند.

او اغلب سرعت این نماها را پائین می‌آورد، آن‌ها را به شکل‌های گوناگونی در کنارهم قرار داده و بر روی آن‌ها صدایی می‌گذارد که می‌توانند تحلیلی یا به شدت خشک و بی‌روح باشند. تأثیر کلی این است که به نظر می‌رسد ما به همراه فاروکی برای نخستین بار است که شاهد این بازنمایی‌ها هستیم. در این مبنا فیلم-جستارهای او بدون اینکه خودنمایانه باشند جنبه‌ای آموزشی دارند؛ این بینش در نمایش -که از تصاویری برمی‌آید، از تفسیر متأثر شده و به طور مشترک در مخاطبین ایجاد می‌شود- به شکل معماوار و گیج‌کننده‌ای و گشوده‌ای است که آن را نمی‌تواند

تقلیل‌گرایانه یا غیرقابل‌انعطاف‌نامید و صدای روی تصویر اصلاً قابل‌همذات‌پنداری نیست. همچنین کار دوباره‌ی او در مونتاژ به مثابه کنار هم قرار دادن مکرر لایت‌موتیف‌های مجاور فضای عمل بیشتری را برای مخاطب باقی می‌گذارد؛ ما دعوت می‌شویم تا در ادامه بر روی تصاویر-متن‌هایی که فاروکی برای ما بر روی هم سوار کرده است بیشتر کار کنیم (او می‌گوید سعی نمی‌کنم ایده‌ها را به فیلم اضافه کنم، سعی من اندیشیدن در فیلم است تا آنجا که ایده‌ها از بیان سینمایی بیرون آیند) تا آنجا که شاید وارد رابطه‌ای دیالکتیکی با آن‌ها شویم با این فهم ناملموس که این پازل همیشه باز می‌ماند و تا انتها هیچ فرمولی ندارد؛ مسئله‌ای که باید آن را بار دیگر در نظر قرار داد، جستاری برای تجدیدنظر و در پایان پیوندی متفاوت.

فیلم-جستارها هم جنبه‌ای علمی و هم الزامی برای برانگیختن حافظه دارند. فاروکی از فیلم‌تصاویر جهان به چشم/ماشین تصاویر کنایه‌آمیزی از لحظه‌های تولید سرمایه‌داری را کنار هم می‌گذارد - پرس‌کاری ساده به واسطه‌ی ریاتی پیشرفته- تا اسنادی از روابط فنی، حسی از ارتباط زنده میان حالات گوناگونی از کارگر، جنگ و بازنمایی - که هر حالت تازه‌ای میل دارد آن را از حافظه پاک کند- را بازیابی کند. او بارها و بارها به ابزار دیدن و تصویرگرفتن باز می‌گردد و در این دیالکتیک («رسانه تازه») و فرم‌های کهنه او به وسواسی در رابطه با نقش و در واقع سرشت سینما دچار می‌شود. این وسواس بر کار او متمرکز شده و آن را به شیوه‌ی خود در مسیری به کار می‌گیرد که به فاروکی این امکان را می‌دهد تا به همان اندازه که «می‌گوید»، «نشان دهد» و آن چه او بیش از هر چیزی می‌خواهد نشان دهد دگرذیسی پیام‌ها در دیدن و به تصویر کشیدن است. فاروکی اغلب شیوه‌های خود را ارائه می‌کند - حکاک‌های پرسپکتیو، عکس‌های هوایی، مدل‌های کامپیوتری و از این قبیل - نه تنها به مثابه بازنمایی انقلاب صنعتی درازمدت که بیشتر به مثابه شاخص تغییرات اساسی آن. او همانند مارکس تأکید می‌کند که هر فاز تازه‌ای در این تاریخ تولید و بازتولید مقوم ارتباط تازه‌ای میان قدرت و دانش است. او به مانند میشل فوکو و جان‌اتان کری پیشنهاد می‌کند که هر کدام از این مقوم‌ها به همین ترتیب شامل رژیم تازه‌ای از سوژه است.



تصاویری از جهان و ثبت جنگ (1988)

اگرچه برخی از اشارات او به بازنمایی رنسانس بازمی‌گردد با این حال بیشتر آن‌ها تنها به تولد سینما در بیش از صد سال پیش اشاره دارند. توماس السسر، مورخ فیلم و ویراستار مجموعه جستارهایی درباره‌ی فاروکی، می‌نویسد: «کانون مرکزی آثار او این بصیرت است که با پیدایش سینما جهان به شکل تازه‌ای قابل مشاهده شد با نتایج محصولی برای تمام جنبه‌های زندگی، از جهان کار و تولید تا سیاست و درک ما از دموکراسی و اجتماع، برای جنگ و برنامه‌ریزی‌های استراتژیک، برای اندیشه‌ی انتزاعی و فلسفه یا به همان اندازه برای روابط بینافردی و علقه‌های عاطفی، برای سوپرژکتیویته و بیناسوپرژکتیویته». البته برخی از این نتایج را می‌توان در هنر پاپ مشاهده کرد - بلافاصله می‌توان به اندی وار هول و گر هارد ریشتر اندیشید. با این حال فاروکی تصویر جهان را آن چنان که دیگران انجام می‌دهند، به شکل منفعلانه‌ای مضاعف نمی‌کند. او بار دیگر کار می‌کند تا خط سیر تاریخی‌اش را از خلال باستان‌شناسی جزئی وسایل قصه‌گویی‌اش نمایان کند. به علاوه او تحت تأثیر حکم برشتی کارکرد دوباره‌ی این «برنوشته‌ها» (inscriptions) بود و برشت را در کنار وار هول به مثابه «مهم‌ترین کسانی که از آن‌ها تأثیر پذیرفته بود» تصدیق می‌کرد. فاروکی درباره‌ی «هر دو مورد» اشاره می‌کند که «انگیزش، پرهیز از خنثی‌سازی تصویر است. البته این تفاوت وجود دارد که برشت در پی آن بود که حالتی از بازنمایی را گسترش دهد در حالی هنر پاپ ضمیمه‌ی آن بود». فاروکی به شکل تأثیرگذاری وسایل وار هولی را برای غایات برشتی به کار می‌گیرد: او در عین حال تصاویر یافته شده که - هم شامل تصاویر پذیرفته شده و هم طرد شده است - را ضمیمه می‌کند تا بر ارتباط تازه‌ای مشابه دیدن و تصویربرداری تأکید کند.

فاروکی همچنین شرح می‌دهد که «شیوه‌ی من جست‌وجو برای معانی مخفی است، زدودن آلودگی از روی تصاویر». چنین گرایشی برای برهنه ساختن به شکل بی‌حد و حصری مدرنیستی است و به‌طور هم‌زمان به نقد ایدئولوژی بر مبنای سنت مارکسیسم غربی استوار، به ویژه به شکلی که توسط برشت و بعدها توسط رولان بارت در اسطوره‌شناسی‌ها (1957) گسترش می‌یابد. فاروکی این متن مهم را اندکی پس از انتشار آن به زبان آلمانی در 1964 ملاحظه می‌کند و فیلم جستارهای او در واقع نقدهای اسطوره‌اند - باز مفصل‌بندی‌های تحلیلی بسیاری از تصاویر ایدئولوژیکی. هم‌بسته بودن برشت و وار هول در گذار، یکی دیگر چهره‌های اثرگذار بر فاروکی، نیز دیده می‌شود. فاروکی نیز مانند گذار، فراسینمایی سیاسی را خلق کرده است. با این حال بر خلاف گذار که بر ژانرهای سینمای کلاسیک تمرکز کرده بود، فاروکی بر بهره‌کشی‌های نظامی-صنعتی آن متمرکز می‌شود. و برخلاف گذار که زمانی فرض کرده بود یک رئالیست میان دوربین و چشم تطابقی برقرار می‌کند و سپس در آن اختلال ایجاد می‌کند، فاروکی بر تجهیز مداوم چشم به واسطه‌ی دوربینی تأکید می‌کند که او در ادامه آن را واسازی می‌کند. این موتیف کاری او است که در تصاویر جهان عرضه می‌شود و در چشم/ماشین تدقیق می‌شود که در این جا می‌خواهم بر آن تأکید کنم.

عنوان تصاویر جهان و ثبت جنگ نه تنها بر جهان به میانجی تصاویر که بر تعبیه شدن جنگ در این میانجی‌گری نیز تأکید می‌کند و «ثبت» مبین آن است که از هر دو آن‌ها باید رمزگذاری شود. در ادامه بلافاصله فاروکی مضمون اولیه‌اش را اعلام می‌کند - تجسم ابزار بازنمایی و واسازی - که این فیلم هفتاد و پنج دقیقه‌ای از خلال نمونه‌های مشخصی به آن می‌پردازد که همچنان که تکرار می‌شوند شکل هرمنوتیکی ابژه‌های تمثیلی را به خود می‌گیرند: ابژه‌هایی که در وهله‌ی اول باید آن را رمزگشایی کنیم و سپس آن‌ها را در رمزگشایی‌های آتی به کار ببریم.

فیلم با یک ماشین موج‌ساز در آزمایشگاه صنایع دریایی در هانوفر آغاز و خاتمه می‌یابد. فیگوری از کنترل از خلال بازتولید طبیعت در نهایت آن. این دستگاه در عین حال در تکرار بی‌اندیشه‌اش حتی از دریا هم غیرقابل توصیف‌تر است و از این رو نه تنها نبوغ تکنولوژیکی که به همان اندازه بی‌تفاوتی ماشینی آن را تقویت می‌کند، دنیایی نه فقط بدون «کیفیات» بلکه تقریباً به همان اندازه بدون «انسان». سپس در حرکتی دیالکتیکی، فاروکی این نفوذ انسانی معاصر را به بسط تاریخی‌اش در انسان‌گرایی رنسانس (او گراورهای دورر را با پرسپکتیوهای پر جزئیاتش به تصویر می‌کشد) و عصر خرد (عصر روشنگری) ربط می‌دهد. نخستین ارتباط میان سوژه‌ی فردی و پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای، عصر تصویر جهان هایدگر (1938) را به یاد می‌آورد، در حالی که دومین بینش به تاریخ مبهم عقلانیت دیالکتیک روشنگری [آدورنو](#) و [هورکهایمر](#) (1944) را تداعی می‌کند. همچنین این بدگمانی‌ها در امتداد نقد پسا ساختارگرایانه دهه‌های 1970 و 1980 است.

با این حال فاروکی بر این نقدهای آشنا در نقش بازنمایی در عقل‌گرایی تمرکز می‌کند. او نخست این کار را به صورت غیرمستقیم از خلال حکایتی درباره‌ی آلبرشت میدن باوئر، کسی که در سال 1858 شروع کرد تا نمای سردر کلیسای جامعی در ویتسلاو آلمان را به منظور حفظ و حراست آن اندازه بگیرد. میدن باوئر در راه این کار تقریباً تا پای مرگ پیش رفت و نتیجه آن ابداع روشی برای اندازه‌گیری مقیاس ساختمان‌ها با استفاده از عکس‌ها بود. این دسته از ایده‌های تصویری برای فاروکی معمول است: خطری مهلك ابداعي فنی را برمی‌انگیزد، میلی برای کنترل از خلال بازنمایی، هر چند در این بهم آمیختن میل و تکنیک، عقل علمی به عقلانیت ابزاری درمی‌غلطد. این امر برای میدن باوئر این امر با پیشنهاد مرکزی برای اندازه‌گیری مقیاسی، به ویژه آرشیوی از تصاویر معماری انجامید که وزارت جنگ پروس در ادامه برای مقاصد استراتژیک

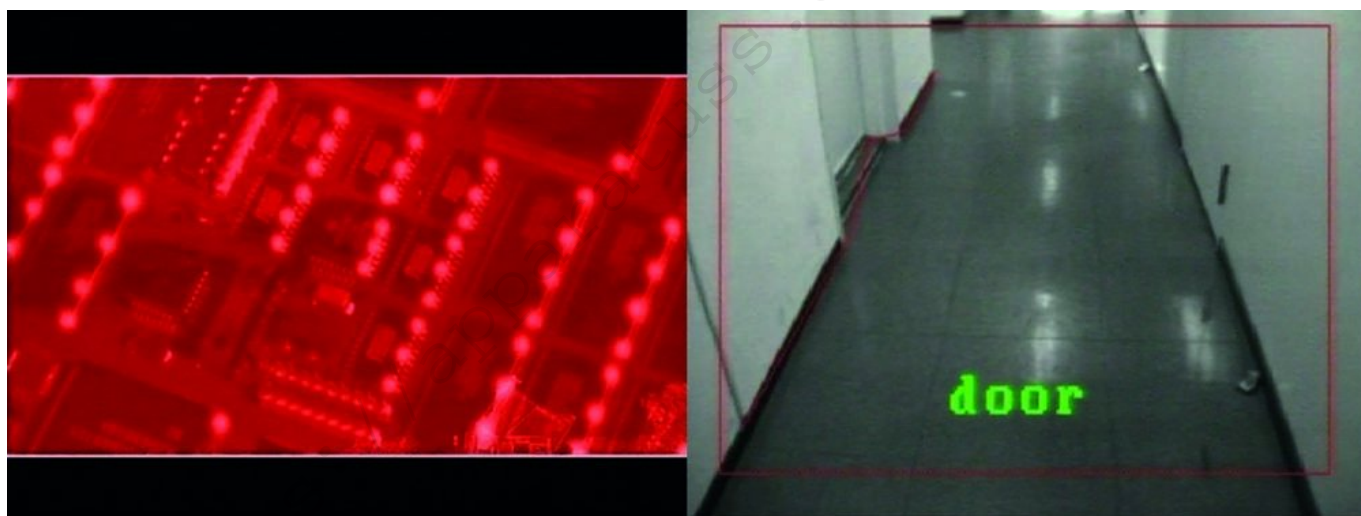
خود از آن حمایت کرد. فاروکی اغلب بیان می‌کند که بازنمایی و حراست چندان از جنگ و واسازی دور نیستند.

فاروکی در ادامه، در تبارشناسی ابزاریتِ بصری، بر لغزش تأمل می‌کند، در دل واژه‌ی *Aufklärung*، میان «روشنگری» و «شناسایی». او داستان هواپیمایی آمریکایی را تعریف می‌کند که در خلال بمباران سیلسیا در 4 آوریل 1944، سهواً از آشویتس عکس می‌گیرد، تنها به این دلیل که وجود این اردوگاه مرگ از چشم تحلیل‌گران نظامی حاضر در مجتمع آی. جی. فارین دور مانده بود. در سال 1977 در جریان مجموعه‌ای تلویزیونی درباره‌ی هولوکاست دو کارمند سازمان سیا به کمک تکنیک‌های کامپیوتری جستجوی فایل‌های نظامی قدیمی پرداختند و این تصاویر را پیدا کردند و به تحلیل کمپی پرداختند که شباهت آن‌ها نمی‌توانست مشابهت سی و سه سال پیش را تکرار کند. فاروکی در این سکانس قدرت «شناسایی» و ناکام ماندنش در «تشخیص» را به منظور ابراز این نکته که چه شکاف عظیمی میان تصویر و فهم می‌تواند وجود داشته باشد را در کنار هم قرار می‌دهد. او در ادامه این ناکامی برای دیدن را به ناکامی آتی شنیدن پیوند می‌زند (فاروکی مصر است که اسناد بصری همانند تحلیل به گواهی نیاز دارد). او این کار را از خلال داستان دو زندانی، دو یهودی اهل اسلواکی به نام‌های رودولف وربا و آلفرد وتزلر انجام می‌دهد که بر خلاف افرادی که در اواخر سال 1944 از آشویتس گریختند گزارشات آن‌ها از وحشت اردوگاه نخست در سوئیس و سپس در لندن و واشنگتن نادیده گرفته شد. در پایان فاروکی پیشنهاد می‌کند که این شکاف میان شناسایی (دوباره در معنای فنی ذکاوت) و تشخیص (تقریباً در معنای هگلی «فهم») در تکنولوژی‌های متأخر دیدن و به تصویر کشیدن مانند عکس‌برداری ماهواره‌ای درج شده است.

البته ابزارهای بازنمایی ما اغلب نه تنها به آن چه ما می‌بینیم بلکه به چگونگی واکنش یا ژست ما نیز توجه دارند و تصاویر جهان بر این تنش میان به تصویر کشیدن و به تصویر درآمدن نیز تأکید می‌کند. فاروکی در سکانس آشویتس بر تصویر خارق‌العاده‌ای از یک تازه‌رسیده تأمل می‌کند، زنی جذاب در کتی بلند، که یک آن مخفیانه به دوربین نگاه می‌کند در حالی که پشت سر او سربازی نازی زندانیان متعددی را برای کاری مرگ انتخاب می‌کند. حتی حالا هم تحمل بار این نگاه سخت است با این حال زن حداقل این قدر بر خود مالکیت داشته است که که برگردد و بر عکاس نازی و شقاوتی که بر او تحمیل می‌شود نگاه کند. فاروکی در جای جای فیلم مواجهه‌ی خشن دیگری را میان دوربین و سوژه برقرار می‌کند: پرتوی آرشیوی زنان الجزایری که در سال 1960 از آن‌ها برای اولین بار بدون حجاب به منظور تشخیص هویت عکس‌برداری شده است. این چهره‌ها در هر معنایی از کلمه در معرض دید قرار گرفته و با این حال صراحتاً در معرض خشونت نیز هستند. فاروکی پس از چنین بازنمایی‌هایی، در پایان تصاویر جهان، کلاس طراحی بدن را به ما نشان می‌دهد. تاثیر انباشت مونتاژ و چنان است که ما دیگر نمی‌توانیم کاربری‌های انسانی دیدن، سنجیدن و تصویربرداری را جدا از سوءاستفاده‌های نظامی، صنعتی و بوروکراتیک چنین تکنیک‌هایی را نادیده بگیریم. در حالی که برخی از ما ممکن است به مثابه اثره‌های این تصویر-علم عمومی قرار بگیریم فاروکی نتیجه می‌گیرد که دیگران ممکن است از این مسئله بهره‌برداری کنند. آموزش ما ظاهراً به بی‌ضرری بازی کامپیوتری تا تماشای گزارش جنگ در تلویزیون است.

فاروکی این توجه درباره آموزش را (موضوعی که مورد توجه [والتربنیامین](#) هم بود) در فیلم چگونگی زندگی در جمهوری فدرال آلمان نیز پیش می‌برد که به شکل قابل توجهی به نوارهای آموزشی ربط می‌یابد، پسریچه‌ای در چیدن پازلی گیج شده است، والدین در انتظاری به هدایت عروسک‌های کودکانه‌ای سرگرم‌اند، بچه مدرسه‌ای‌ها در مورد ترافیک خیابان‌ها آموزش می‌بینند، کارمندان بانک و افسران پلیس به مشاجره می‌پردازند تا بیان دارد که چگونه درس‌ها در

رویکردی مناسب بر تمدن سازی آمرانه سایه می افکند. در این عکس ها نه تنها مردم تست می شوند، بلکه اشیاء نیز مانند کمد ها، صندلی ها و نشیمنگاه توالت ها موضوع سوءاستفاده روباتیک قرار می گیرند. شکل آرمانی تمام این موضوعات آزمایش، انسان ها ابژه ای است که هرگونه خشونت را تاب می آورد. فاروکی در جامعه ای کنترل شده پیشنهاد می کند «چگونه زیستن» واجد زندگی اما زندگی ای رده بندی شده است و به این شکل فیلم به زندگی خود ما به مثابه بازتجهیزی همیشگی، «رانه ی آزمودنی» بی امان. چگونگی زیستن به علاوه به مثابه مستندی از دراماتیزه کردن، واقعیت عصرپساوارهولی تلویزیون را نیز پیشگویی می کند که در آن زندگی واقعی اغلب وقتی زنده به نظر می رسد که شکل اجرایی داشته باشد. فاروکی چنین مسیری را در فیلم های متأخر خود در زندان و مال های خرید نیز دنبال می کند اما در چشم/ماشین 3 کاملاً پیوندی میان دغدغه هایی که نخستین بار در فیلم تصاویر جهان مطرح شده بود را پی می گیرد.



چشم/ماشین 3

سه گانه ی چشم/ماشین همانند تصاویر جهان بروسایل کار، جنگ، کنترل به ویژه در ارتباط با جنگ اول خلیج متمرکز است. تکنیک های جدیدی در تولید روباتیک، تسلیحات موشکی و سیستم های فیلمبرداری بسیار پیشرفته بود. یک بار دیگر عنوان چشم/ماشین پرسش ارتباط را مطرح می کند: آیا اسلش شکافی را میان چشم و ماشین به وجود می آورد (همانند تصاویر جهان) یا انتخاب تازه ای از یکی از آن ها یا هر دو، شکافی که در انتخاب به وجود می آید؟ اسلش تمایز قدیمی میان بدن و ذهن را نیز به یاد می آورد: به نظر می رسد فاروکی تأکید می کند که «مسئله ی چشم/ماشین» پس از دکارت مورد اندیشه واقع شده است و با شاخه شاخه شدنش از فلسفه پیشی گرفته است.

فاروکی پرده ی نمایش را به دو نیم تقسیم می کند به شکل اریب مانندی که از گوشه ی بالای سمت چپ تا پایین سمت راست تنظیم شده و در مرکز همپوشانی دارد (فیلم می تواند بر روی دو پرده ی نمایش داده شود). تأثیر این تقسیم چندگانه است. این امر توأمان ما را با درقاب گرفتن و درقاب گرفته شدن آگاه می کند و بر فاصله ای که بر همسان سازی ما با منظر دوربین به وجود می آید تأکید می کند. در همان زمان این وسیله هدفی را تقلید می کند، همانند تصاویر بمب های فوق پیشرفته، که ما را مجبور می کند تا نگاه دوربین را فرض کنیم. در عین حال قاب ها هیچگاه همگرا نیستند: دیدن به مثابه هدف گذاری فراخوانده می شود تنها به این منظور که به تعلیق درآیند. سرانجام این وسیله، تاریخچه ی وسایل تصویربرداری و فرمت هایی را از سرنمون هایی از قرن نوزدهم فرا می خواند تا پرده ی موجود را شکاف

دهند. به شکل برجسته‌ای نه یک پنجره نه یک آینه (مدل‌های سنتی بازنمایی رئالیستی) بلکه این پرده پارادایم بصری جدید ما را تبیین می‌کند؛ سطحی از اطلاعات که به همین ترتیب باید مدیریت شود. مانیتوری که می‌تواند ناظر و مراقب ما باشد. در عین حال همانطور که فاروکی بازاریه می‌کند به نظر می‌رسد این نگاه کنترل‌کننده تقریباً فرانسوی است. بنابراین لایت موتیف چشم/ماشین شکلی از اتوماسیون تدریجی است که نه تنها با کارگران و جنگ بلکه با دیدن و به تصویر کشیدن نیز پیوند می‌خورد. فاروکی مجذوب بی‌تأثیری حتی بی‌سوژگی عملیات پردازش داده‌ها و تطبیق اطلاعات است؛ اغلب در جهان چشم/ماشین به نظر نمی‌رسد کسی در خانه یا در واقع در فضای کار باشد.

نخستین ابژه‌ی تمثیلی در چشم/ماشین 1 بمب نقطه‌زن بدنامی بود که در اولین جنگ خلیج به کار گرفته شد. چه شکلی از دیدن به واسطه‌ی این ماشین چشم به نمایش درمی‌آمد؟ ظاهراً نیروی عظیمی که به نظر می‌رسد آن چه ویران می‌کند را می‌بیند و آن چه می‌بیند را ویران می‌کند. اهداف در سطح زمین کوچک به نظر می‌رسند و تنها دوربین‌ها با بمب‌ها منفجر می‌شوند - نه ما به عنوان تماشاگر - بنابراین در ادامه ما به واسطه‌ی تخریبی که به نظر می‌رسد در حال کارگردانی است صاحب این قدرت می‌شویم: در روزرسانی تکنولوژیکی امر والا، انهدامی ابژکتیو به یورش سوئزکتیو بدل می‌شود. فاروکی هم چنین کمتر نمونه‌های غایی و حداکثری ماشین-چشم را نمایش می‌دهد مانند فیلم‌های مداربسته‌ی محل کار و نواحی شهری (از قبیل ترافیک خیابان‌ها یا مردم در مراکز خرید). در عین حال باز هم تصویر و فضا تحت کنترلی دائمی اگر نه آشکارا به شکلی تخریبی در یک ناحیه به هم پیوسته‌اند. تماشاگر به واسطه‌ی اسکن‌ها چشم ماشین مداربسته موقعیت یافته و محدود می‌شود. اگر، همانطور که نخستین بار بنیامین اشاره کرده است، آتزه گاهی چنان از پاریس عکس برداری کرده است که گویی صحنه‌ای جنایی است، چنین دوربین‌های مداربسته‌ای همواره شهروندان مورد نظر را به شکل جنایتکاران واقعی در نظر می‌گیرند. نمونه‌های دیگری از چشم ماشین از این قرار است: موشکی در پرواز، رباتی با فناوری فوق پیشرفته، تصاویر ماهواره‌ای از فرودگاه دومی در جریان جنگ اول خلیج و از این قبیل. «این تصاویر از نیات اجتماعی تهی شده‌اند»، فاروکی بر نقطه‌ای انگشت می‌گذارد (او معمولاً به شکل ریشه‌ای انتزاع زبان - ناکارآمدی واقعی آن را - در جامعه‌ای اداره شده دست می‌اندازد). آن‌ها معمولاً تألیف نمی‌شوند و از آنجا که بیشتر آن‌ها به صورت از پیش مقدر وجود دارند، طوری ظاهر می‌شوند که به شکلی خودکارتر از نگاهی انسانی رصد می‌گردند. فاروکی به این شیوه اشاره می‌کند که «چشم رباتیک» جدیدی وجود دارد که برخلاف «سینما-چشمی» که توسط مدرنیست‌هایی مثل ژیاگورتوف تحسین می‌شد، به شکلی مصنوعی انسان را بسط نمی‌دهد تا آنجا که به شکل ربات‌واری جایگزین آن شود. چشم ماشین به دیدنی پس‌اسوئزکتیو اشاره می‌کند «یک ناآگاهی دیداری».

در جایی فاروکی با اصطلاح *erkennen* بازی می‌کند، «درک کردن» و نیز «تشخیص دادن». «تشخیص دادن» با چشم ماشین‌های او باز هم از محتوای انسانی تهی می‌شود؛ این به معنای چیزی است اندکی بیشتر از قوای هواپیمایی بدون سرنشین، ظرفیتی الگوریتم‌وار برای قیاس تصاویر زنده با داده‌های ذخیره‌شده، پردازش اطلاعات و انتخاب کنشی متناسب با آن. در واقع، هواپیمای بدون سرنشین قهرمان کنایی چشم/ماشین است: «خودآئینی»، آرمان بزرگ عصر روشنگری، در اینجا در کنار موشک‌های نقطه‌زن، ربات‌ها، دوربین‌های مداربسته و دیگر چشم ماشین‌ها قرار می‌گیرد. این عواقب هولناکی برای کار دارد که دغدغه‌ی کانونی فاروکی است. همانطور که السسر پیشنهاد می‌کند، از زمانی که برادران لومیر «اولین بار» فیلم کارگران از کارخانه لومیر در لیون خارج می‌شوند (1895) را ساختند و در آن سینما و صنعت «با هم تماس پیدا کرده و تصادم یافتند و در هم تنیده شدند» بیشتر و بیشتر کارگران از کارخانه خارج شده‌اند. فاروکی بارها و بارها به این فضا بازگشته است (او فیلم کارگران از کارخانه خارج می‌شوند خود را در 1995، صد سالگی

نسخه لومیرها ساخته است). با این حال وقتی او این کار را در ماشین-چشم انجام می‌دهد او این امر را آن چنان خودکار می‌یابد که تقریباً خالی از انسان‌ها می‌شود. با این حال کار، به مانند بدن، هیچگاه تعالی نمی‌یابد، تنها نقل مکان کرده، بازتعریف شده و مجدداً تجهیز می‌شود و در پایان چشم/ماشین 3 چنین تمرینی را پایانی نیست: فاروکی انجام آن را در کلوپ بازی‌های ویدئویی، پیش از بازی‌های کامپیوتری و از خلال تبلیغات نظامی و نظیر آن به نمایش می‌گذارد. از دید او همه ما، تماشاگران تلویزیونی مجموعه‌های جنگ خلیج، به «تکنیسین‌های جنگی» نیز بدل شده‌ایم. این نیز یکی دیگر از موتیف‌های اوست که توسط بنیامین تدقیق شده است: در شیوه‌ای فاشیستی، چنین تصاویری نوعی «همدلی فراگیر برای فناوری جنگی» به وجود آورده‌اند.

با این حال شاید هنوز شوم‌ترین پیامد چشم/ماشین هنوز اگر نگوئیم نادیده، ناگفته باقی مانده باشد. تصاویر جهان، جهان را هنوز بر مبنای ثبت و اندراج نمایه‌ای عکاسی و فیلم بررسی می‌کند. با این حال خاموشی یا اسطوره‌ای بودن تصاویر، رد اثر واقعیاتی که می‌تواند از آن‌ها استخراج شود، در هرمنوتیک‌های مدرنیستی شکاکیتی انتقادی برهنه شود. ماشین/چشم به قالب بندی دوباره‌ی دیجیتال جهان آنالوگ قدیمی‌ای اشاره می‌کند که در آن تصاویر حالا به شکل اطلاعات تابنده‌ای جریان می‌یابند و پرده‌های نمایش می‌توانند بدون بر جای گذاشتن باقی مانده‌ای از نو تنظیم (reset) شوند، جهانی از جریان تصاویر که ممکن است برای لحظه‌ای واقعیت را شکل دهد و لحظه‌ای بعد آن را از میان بردارند. دنیایی که در آن هر چیزی به شکلی بی‌ثبات ظاهر می‌شود و هیچ چیزی قابل انتقال نیست دنیایی به شدت جدید به شمار می‌آید (که مدرنیته نامیده می‌شود) هر چند تکنولوژی موجود برای اربابان کنونی ما امری مهیج است.

و در این جا فاروکی با مشکلاتی مواجه می‌شود. (من این اتهام را نادیده می‌گیرم که دغدغه‌ی او با از میان رفتن عاملیت انسانی به تولید شکلی از نوستالژی انسان‌گرایانه می‌انجامد که در هر حالتی چندان هم نفرت‌انگیز نیست). ماشین/چشم جهانی فرایبگانه را می‌پیماید، نه فقط با بیگانگی انسان از جهان که با بیگانگی جهان از انسان، که در آن ساخته‌های ما از دسترس ما خارج شده‌اند. اگر چنین است چگونه تأثیرات از خود بیگانگی برشته‌ی در آن می‌تواند محلی از اعراب داشته باشد؟ به این معنا که اگر این فرایبگانگی وضعیتی عمومی است، تشدید تقلیدی آن - چالش قدیمی بزرگی که به واسطه‌ی مارکس در گرفت تا رقص شرایط کالایی شده را دوباره به نوای خود کوک کند - چیز چندان در خصوص چالش واقعیت در چنته ندارد: ممکن است برگوش‌های ناشنوا و پاهایی بیجان نازل شود. فاروکی بارها و بارها آگاهی تخلیه شده از تصاویر ما از جهان را نشان می‌دهد. اگر چنین باشد بنابر این استعارات دیالکتیکی آن می‌تواند چیزی بیشتر از اداره کردنی دلخواه نباشد. به طور خلاصه او چنین غایت شومی را دنبال می‌کند که تهدید می‌کند همه ما را در چنگ گیرد: پس از تماشای تصاویر جهان و ماشین/چشم، هر شبکه - نقاشی منظره، صفحه نمایش کامپیوتر، پنجره روبه روی شما - به شکل هدفی دیگر به نظر می‌رسد، علامت ضربدری در مسیری مستقیم.

فاروکی در جایی از تصاویر جهان از هانا آرت نقل می‌کند که اردوگاه‌های کار اجباری، آزمایشگاه‌های توتالیتریسمی بودند که ثابت کردند وقتی صحبت از سلطه‌ی انسانی است «مطلقاً هر چیزی ممکن است». فاروکی در ماشین/چشم این برهان را بروزرسانی می‌کند. امروز این کاری ضروری است حتی اگر چه او را مجبور می‌کند تا از دیالکتیک انتقادی‌اش به سوی نوعی اپوزسیون‌گرایی سفت و سخت گذر کند. در عین حال چنین اپوزسیون‌گرایی عمیقاً به می 68 بازمی‌گردد و ممکن است این اراده‌ی راسخ او در برابر قدرت متصور مهم‌ترین چیزی باشد که چپ امروزه به آن نیاز دارد. فاروکی در انتهای جستاری درباره‌ی جنگ ویتنام در 1982 به فیگور «پارتیزان» کارل اشمیت اشاره می‌کند (اشمیت نظریه پرداز حقوق

آلمانی بود که نوشته‌هایش در باب سیاست دسیزیونیسم یا اصالت تصمیم همراهی بسیاری با نازی‌ها داشت. جای تعجب ندارد که امروز نظریات اشمیت احیاء شده است).

اشمیت در 1963 نوشته است «اگر عقلانی‌سازی درونماندگار جهانی که به لحاظ تکنولوژیکی سامان یافته، به طور کامل انجام شود، پارتیزان شاید حتی یک آشوبگر نیز نباشد. در ادامه او اراده آزادش را در عملکرد روان سازو کارهای تکنیکی کارکردی گم خواهد کرد. همانند ناپدید شدن سگی در بزرگراه». اگر چه ممکن است اکنون بزرگراهی روان باشد اما فاروکی سگی است که در آن گم نخواهد شد.

[لینک مقاله اصلی](#)