

فلسفه، سال ۴۸، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹



10.22059/jop.2020.290930.1006481

Print ISSN: 2008-1553 --Online ISSN: 2716-9748

<https://jop.ut.ac.ir>

The Relation between Philosophy and Cinema A Research Based on Gilles Deleuze's Cinematic Philosophy

Mehrdad Parsa Khanghah

M.A in Philosophy, Imam Khomeini International University and
PhD Student in Philosophy, University of Bari (Aldo Moro), Italy

Ali Fath Taheri

Associate Professor in Philosophy, Imam Khomeini International University

Received: October, 22, 2019

Accepted: 21 September 2020

Abstract

Gilles Deleuze, the great postmodern philosopher, in his cinematic works, *Cinema 1: movement-image* and *Cinema 2: time-image*, provides a profound and unique narrative of the relation between philosophy and cinema, which seems to go beyond the usual theory of film. It is the very idea of a connection between image and reality, or cinema and ontology of the image, which makes a huge distance between his views on the cinematic and conventional theoretical-cinematic approaches. In this paper, by depicting Deleuze's cinematic thinking, we will show its special significance in the film critique field and even in the philosophical thought. It is not by accident that his philosophy begins with the priority of simulacrum and image in a project called 'overturning Platonism'. We consider how Deleuze regards cinema as a form of philosophizing (and vice versa) and how they can change or expand the boundaries of each other; at the same time, we examine the powers and limitations of this approach, in terms of some sort of elitism which we can find in his books. Understanding Deleuze's cinematic thought allows us to rethink the constantly consolidated themes of traditional philosophy and even to recognize the mutual dynamism and linkage of thought with modern phenomena such as cinema, as a special field which works with movement, time and image.

Keywords: Movement-Image, Time-Image, Ontology of Image, Gilles Deleuze, Philosophy of Cinema.

نسبت میان فلسفه و سینما؛ پژوهشی بر اساس فلسفه سینمایی ژیل دلوز

مهرداد پارسا خانقاه

دانش آموخته کارشناسی ارشد فلسفه دانشگاه بین‌المللی امام خمینی^(ه)

و دانشجوی دکتری فلسفه دانشگاه باری (آلدو مورو) ایتالیا

علی فتح طاهری*

دانشیار گروه فلسفه دانشگاه بین‌المللی امام خمینی^(ه)

(از ص ۲۱ تا ۴۰)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۷/۳۰، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۶/۳۱

علمی-پژوهشی

چکیده

ژیل دلوز (Gilles Deleuze)، فیلسوف برجسته پست‌مدرن، در دو اثر سینمایی خود، سینما ۱: تصویر-حرکت و سینما ۲: تصویر-زمان، روایت ژرف و منحصر به فردی از نسبت میان فلسفه و سینما ارائه می‌کند، که به نظر می‌رسد از نظریه فیلم متعارف فراتر می‌رود. همین ایده پیوند درونی میان تصویر و واقعیت، یا سینما و هستی‌شناسی تصویر است که میان دیدگاه‌های او و رویکردهای متعارف نظری-سینمایی فاصله زیادی ایجاد می‌کند. تصادفی نیست که فلسفه او با اولویت وانمایی و تصویر در پروژه‌های به نام «افلاطون‌گرایی وارونه» آغاز می‌شود. در این مقاله، با ترسیم تفکر سینمایی دلوز، اهمیت خاص آن را در جریان نقد فیلم و حتی در تفکر فلسفی نشان می‌دهیم، و به تحلیل این مسئله می‌پردازیم که دلوز چگونه سینما را شکلی از فلسفه‌ورزی (و بالعکس) تلقی می‌کند و چگونه این دو حوزه می‌توانند مرزهای یکدیگر را تغییر داده، بسط دهند؛ در عین حال، در این پژوهش می‌کوشیم قوت‌ها و محدودیت‌های رویکرد او را از منظر نوعی نخبه‌گرایی که در کتاب‌های او دیده می‌شود، بررسی کنیم. فهم تفکر سینمایی دلوز به ما اجازه می‌دهد که در مضامین سفت و سخت تفکر سنتی بازاندیشی کنیم و حتی پویایی متقابل و پیوند تفکر با پدیده‌های مدرنی مانند سینما را به عنوان زمینه‌ای که با حرکت، زمان و تصویر کار می‌کند، تشخیص دهیم.

واژه‌های کلیدی: تصویر-حرکت، تصویر-زمان، هستی‌شناسی تصویر، ژیل دلوز، فلسفه سینما.

۱. مقدمه

چه پیوندی میان تصویر روی پرده و واقعیت جهان خارجی وجود دارد؟ آیا رسالت سینما صرفاً بازنمایی و ترسیم وفادارانه واقعیت است یا می‌تواند از آن عدول کند و جهان دیگری بیافریند؟ آیا میان زندانیان غار افلاطون که جهان خویش را تنها در قالب سایه‌ها تجربه می‌کنند و بینندگانی که برای تماشای فیلم در سالنی غارمانند زندانی می‌شوند، شباهتی وجود دارد؟ و در نهایت، آیا فلسفه سینما می‌تواند ثابت کند که سینما فراتر از نوعی سرگرمی تجاری یا هنری، پیوند عمیقی با فلسفه و حتی با حیات بشری دارد؟ در این میان، تمایز میان دو مفهوم «تصویر واقعیت» و «واقعیت تصویر» اهمیت فلسفی آشکاری دارد. اگر بنا را بر رویکرد افلاطونی هنر و کارکرد بازنمودی سینما بگذاریم، جهان اصیل و ثابتی وجود دارد که تصویر سینمایی صرفاً روگرفتی از آن یا همان تصویر واقعیت خواهد بود؛ اما در مقابل، رویکردی که به حذف شکاف میان محسوس و معقول، و محوشدن مرز میان ابژه و تصویر ذهنی قائل باشد، نشان خواهد داد که سینما به جای آنکه تصویر جهان باشد، می‌تواند جهان را تابع خود گرداند. از این منظر، سینما زمانی اتفاق می‌افتد که تصویر واقعیت به واقعیت تصویر بدل شود و تصویر نه بازنمودی از واقعیت موجود، بلکه نوعی انحراف از آن باشد؛ انحرافی که می‌تواند در جهت تحقق امکان‌های نامکشوف واقعیت پیش رود و چیزی بر آن بیفزاید.

در سال‌های اخیر، به‌رغم رشد چشمگیر توجه به سینما،^۱ معدود فلاسفه‌ای توانسته‌اند از نقدهای فرهنگی فراتر روند و با ترسیم ابعاد تعامل دوسویه میان فلسفه و سینما روایتی بنیادی از آن به دست دهند. در بخش زیادی از نظریه‌های متعارف، آثار سینمایی عمدتاً یا ابزار و مثالی برای فهم بهتر نظریه‌های فلسفی از پیش موجود تلقی شده‌اند و یا تلاش‌هایی که تاحدی توانسته‌اند اندیشه‌های فیلسوفان گذشته را بازنمایی کنند. در واقع، وجه اشتراک چنین گرایش‌هایی در نظریه فیلم، فرض سینما به‌عنوان ساحتی است که اساساً از طریق بازنمایی موجودیت می‌یابد. با این همه، برخی از قائلان به فلسفه سینمایی که «نظریه تحلیلی فیلم»^۲ نمونه‌ای از آن است، نشان داده‌اند که فیلم‌ها در برخی لحظات می‌توانند به شیوه خاص خود دست به فلسفه‌ورزی زده، از تصویرگری صرف اندیشه‌های فلسفی فراتر روند. استفان میولهاال، فیلسوف و نظریه‌پرداز انگلیسی معاصر، در کتاب *درباره فیلم* پیوند میان فلسفه و سینما را بدیهی می‌شمارد و می‌گوید: برخی فیلم‌ها تنها شاهدهی بر دیدگاه‌های از پیش موجود فیلسوفان نیستند، بلکه خود می‌توانند «به نحوی روشمند، درست به روش فیلسوفان، بیندیشند. چنین فیلم‌هایی

مواد خامی برای فلسفه یا ابزاری برای تزیین آن نیستند، بلکه خود تمرین‌هایی فلسفی‌اند؛ فلسفه در عمل – فیلم به مثابه فلسفه‌ورزی» (Mulhall, 2002: 2). بر اساس این رویکرد، می‌توان گفت سینما در لحظات اوج خود از طریق تصویر همان کاری را می‌کند که فیلسوف از طریق مفاهیم و کلمات انجام می‌دهد و بنابراین، سینما به معنایی می‌تواند فلسفه را در اندیشیدن به مقولات فکری، اخلاقی یا دینی همراهی کند؛ اما به رغم اهمیت و اعتبار چنین دیدگاهی، مسئله ارتباط دو سویه میان فلسفه و سینما همچنان به قوت خود باقی می‌ماند؛ زیرا در حوزه فلسفه سینما همواره تلاش شده تا پیوند سینما با فلسفه بررسی شود و نه تعامل دوسویه میان آن‌ها. به تعبیر جان مولارکی، «در بحث از فلسفه سینما توجه چندانی به این مسئله نشده که آیا خود فلسفه نیز از طریق مواجهه با فیلم دگرگون می‌شود یا خیر. آیا وقتی فلسفه به طور جدی به فیلم می‌پردازد، همچنان «فلسفه» باقی می‌ماند؟ آیا سینما فرم‌های خاصی از تجربه و تفکر را به دست می‌دهد که می‌توانند فلسفه را به اشکالی متمایز دگرگون کنند؟» (Mullarkey, 2011: 87). این پرسشی است که هر پژوهش منصفانه‌ای درباره پیوند میان فلسفه و سینما همواره باید در نظر داشته باشد و از خلال آن به امکان نوعی بازاندیشی و بازتعریف هر یک از این دو حوزه قائل باشد. در این میان، ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی، در دو کتابی که درباره سینما نگاشته است، هم از امکان فلسفه‌ورزی سینما برخلاف نظریه بازنمایی سخن می‌گوید و هم فراتر از آن، به نوعی بازتعریف سینما و فلسفه دست می‌یابد؛ به بیان دیگر، دیدگاه ژیل دلوز مرز دقیق میان تجربه سینمایی و تجربه واقعیت حیات را از میان برمی‌دارد و به معنایی از واقعیت تصویر سخن می‌گوید. از این حیث، بررسی تأملات او در این زمینه نشان خواهد داد که سازوکار سینمایی چگونه می‌تواند فلسفه را با امکان‌های جدیدی مواجه سازد و به خلق مفاهیم نو یاری رساند.

۲. هنر سینما

دلوز در حوزه‌های مختلف فلسفه خود راه را برای برداشت غیرذات‌گرایانه از حیات هموار می‌کند و به چشم شبکه‌ای سیال بدان می‌نگرد که به واسطه اشکال جدید و بالقوه هستی پیوسته دگرگون می‌شود. به باور دلوز، هستی در سه مسیر اصلی فلسفه، هنر و علم تجسم می‌یابد که او آن‌ها را قدرت‌ها و نیروهای حیات می‌نامد. این سه عمیقاً وابسته به امکان‌ها و قابلیت‌هایشان هستند و جادادن آن‌ها ذیل نظام‌هایی محدود و بسته در واقع به معنای متوقف‌ساختن جریان حیات است؛ اما گرچه هر یک از این سه حوزه امکان‌های جدیدی را برای هستی فراهم می‌آورند، شیوه‌های آنان برای این کار به کل

متفاوت است. فلسفه از طریق خلق مفاهیم تازه عمل می‌کند و در پی ایجاد چالش با مسئله‌ها و دگرگونه اندیشیدن است. علم با مشاهدات و نتایج قطعی و تجربی به دنبال شناخت یقینی است و کارکردها را ایجاد می‌کند، و در نهایت، هنر از طریق حس عمل می‌کند و تأثیرها را می‌سازد؛ اما رسالت هر یک از این سه این است که با یکدیگر مواجه شوند و سپس به جهانی ورای داشته‌های خویش بیندیشند، جهان امکان‌های گسترده حیات و تفاوت. به تعبیر دیگر، تنها مواجهه میان حوزه‌های گوناگون است که می‌تواند برای حیات اتصالات جدیدی ایجاد کند. بر این اساس، دلوز از موضع فیلسوف کلاسیکی که تنها به پرسش‌های دیرین و انتزاعی فلسفی می‌اندیشد، فاصله می‌گیرد و بسیاری از آثار خود را به هنرمندان و ادیبان و سینماگران اختصاص می‌دهد تا به طور انضمامی وارد زندگی سوژه شود. در واقع، آثار دلوز دامنه وسیعی را دربرمی‌گیرند و از تکنوگاری‌هایی درباره فیلسوفانی چون اسپینوزا، هیوم، کانت و فوکو گرفته تا آثاری درباره فرانسویس بیکن نقاش^۲ و نقد روان‌کاوی و همین‌طور مفاهیم علمی و جغرافیایی را شامل می‌شوند. اما یکی از مهم‌ترین این حوزه‌ها برای دلوز فلسفه سینماست و او در دو کتاب *سینما ۱: تصویر-حرکت و سینما ۲: تصویر زمان*، می‌کوشد از خلال مفاهیم خاص فلسفی و سینمایی، تصویر کاملی از تاریخ تفکر سینما عرضه کند. خواننده این دو کتاب از همان ابتدا درمی‌یابد که با نقدی سینمایی به معنای متعارف کلمه مواجه نیست؛ چراکه دلوز سینما را با مفاهیمی بررسی می‌کند که معمولاً از هر نظریه فیلمی غایب‌اند: حرکت و زمان. دلوز حرکت را محور سینمای کلاسیک می‌داند و زمان را موضوع مسلم سینمای مدرن.

ژیل دلوز در سراسر کتاب‌های سینمایی خود تفاسیری به دست می‌دهد که به‌وضوح درباره وجه فلسفی سینما هستند و عمیقاً بر نسبت‌های میان دو حوزه فلسفه و سینما تمرکز می‌کنند. این رسالتی است که دلوز در جریان فاصله‌گرفتن از آنچه نظریه فیلم خوانده می‌شود، بارها نشان داده است: قابلیت سینما برای پیشبرد فلسفه. در عین حال، سینما عملکردی از تصاویر و نشانه‌هاست که نظریه فلسفه آن باید چنان کردار و عملکردی مفهومی به وجود آید، و اینکه هیچ زمینه‌ای چون روان‌کاوی یا نشانه‌شناسی کفایت لازم را برای خلق مفاهیم خاص سینما ندارند (Deleuze, 1989: 280). به باور دلوز، سینما چیزی متفاوت با سایر هنرها، صورتی ناب از اندیشه است. در واقع، سینما واجد خودآیینی و ویژگی‌های خاصی است که به آن جایگاهی ممتاز می‌بخشد. تفکر تک‌بود سینما از طریق همان تصاویری که به وجود می‌آورد، بیان می‌شود و از این

حیث، به هیچ چیز دیگری نیاز ندارد. این امر به معنای استقلال سینما از هر گونه نظریه‌ای است که می‌خواهد آن را به ابژه‌ای برای یک حوزه متفاوت بدل کند و یا به طبقه‌بندی آن در جمع رشته‌های پژوهشی مبادرت ورزد. همچنین، چنان‌که گفته شد سینما مستقل از هر نوع شکل پیشینی تفکر است. فیلم‌سازان بزرگ سینما، بینندگان و منتقدان همگی از جانب خویش تأمل می‌کنند و برای این کار نیازی به یک فلسفه ماتقدم یا نظریات کلیشه‌ای ندارند (Marrati, 2008: 94). دلوز با پرسشی بنیادین مواجه است و آن اینکه چگونه می‌توان به حرکت و سیورورت مستقل از ابژه‌های متغیر اندیشید؛ یعنی یک حرکت و سیورورت ناب که مستقل از اشیاء و ابژه‌ها باشد و پاسخ خود را در دو مفهوم تصویر-حرکت و تصویر-زمان می‌یابد. این روح سینماست که همگام با فلسفه پیش می‌رود و حتی گاهی از آن پیشی می‌گیرد؛ برای مثال، دلوز درباره‌ی سرآغاز سینما می‌گوید: «سینما در همان زمانی پدید آمد که فلسفه در تلاش بود تا به حرکت بیندیشد فلسفه خود درگیر انجام‌دادن کاری بود شبیه به کاری که سینما انجام می‌داد؛ فلسفه تلاش می‌کرد حرکت را وارد فلسفه کند، اما سینما آن را در تصاویر جا می‌داد» (Deleuze, 1995: 57). دلوز همواره تلاش می‌کند تا سینما را از سایر اشکال هنری مانند ادبیات یا روایت متمایز سازد. او می‌گوید روایت تولید غیرمستقیم حرکت و زمان است، در حالی که سینما تصویری مستقیم از آن‌ها به دست می‌دهد:

اگر حرکت توسط یک نظام رانش‌گر حسی (sensory-motor system) ایجاد شود، اگر شخصیتی را نشان دهد که به یک موقعیت واکنش نشان می‌دهد، در آن صورت شما یک داستان دارید. از سوی دیگر، اگر نظام رانش‌گر حسی از هم بگسلد تا حرکت‌هایی سرگشته و ناهماهنگ را برجا بگذارد، در این صورت الگوهای دیگری دارید، سیورورت‌ها به جای داستان‌ها (Ibid: 59).

از این منظر، دلوز رویکردهای ساختارگرایانه متعارف و معمول به فیلم را رد می‌کند؛ زیرا این رویکردها الگوی زبان‌شناختی سوسوری را در مورد فیلم می‌پروراند و سینما را با نوعی روایت‌شناسی عمومی ترکیب می‌کنند. به اعتقاد دلوز، فیلسوفان و کارگردانان درگیر اعمالی خلاقانه‌اند و هر یک به ترتیب، مفاهیم و تصاویر بدیع را می‌آفرینند (Bogue, 2003: 202). از همین جهت است که باید طبقه‌بندی نشانه‌ها را در سینما از سوی دلوز بیشتر نوعی «تاریخ طبیعی» بدانیم تا «تاریخ تاریخی»، «نوعی طبقه‌بندی زیست‌شناسی اشکال زنده» (Ibid). در نهایت، برای دلوز، سینما و به‌ویژه تصویر-زمان همان جلوه و سازوکار سیورورت حیات است. حیات به‌مثابه جریان زمان چنان کل‌گشوده‌ای است که از کنش‌ها و واکنش‌ها، از تصاویر و حرکت‌ها و بالقوه‌گی‌ها

تشکیل شده است؛ به همین دلیل، دلوز همواره از سینمایی سخن می‌گوید که به امر بالقوه (the virtual) تعلق دارد، نه به امر بالفعل؛ یعنی خلق دائمی مفاهیم و شکاف‌ها و سیوررت‌ها.

۳. تصویر-حرکت و سینمای متقدم

برگسون مکانیسم سینمایی را «توهم سینماتوگرافیک» و در واقع ادراکی کاذب می‌داند و با آن مخالف بود؛ اما بخش مهمی از تلاش دلوز در کتاب‌های سینما این است که نشان دهد سینما در ذات خود با تأملات برگسونی همخوانی دارد. دلوز در *سینما ۱: تصویر-حرکت* به تفسیر برگسونی مفهوم حرکت می‌پردازد و رویکردهای نادرست به آن را مرور می‌کند.

دلوز به تأسی از برگسون حرکت را بخش متحرکی از «دیرند» یا کل گشوده در نظر می‌گیرد. حرکت در واقع چیزی نیست جز دگرگونی و تغییری در دیرند یا کل و برگسون آن را بیشتر تغییری کیفی می‌داند که می‌تواند کل را دگرگون کند. باز هم به نظر می‌رسد سینما که ظاهراً بریده‌هایی از حرکت را به نمایش می‌گذارد، فاقد این ویژگی باشد؛ اما دلوز برای ایجاد پیوند دیگری میان برگسون و سینما میان کل و مجموعه‌های بسته تمایز می‌گذارد. مجموعه‌ها نظام‌هایی بسته‌اند؛ اما کل گشوده است و به باور دلوز توهم سینماتوگرافیک که برگسون به نقد آن می‌نشیند، چیزی است مربوط به مجموعه‌های بسته؛ در حالی که سینما که خود حرکت را عرضه می‌کند، از این مجموعه‌ها فراتر می‌رود. بدین قرار، دلوز با تفاسیر نهاده‌های برگسون نتیجه می‌گیرد که در سینما ما با خود حرکت مواجه می‌شویم و نه حرکت کاذب و بنابراین مخالفت‌های برگسون با سینما محصول نوعی سوء تفاهم مفهومی‌اند.

به باور دلوز ما در سینمای کلاسیک با سه نوع تصویر-حرکت مواجه می‌شویم و او نمونه این سه را در آثار مختلف این دوره از تاریخ سینما بررسی می‌کند. اولین تصویر-حرکت، تصویر-ادراک است و این جایی است که «تصویر-حرکت به یک مرکز عدم تعین^۴ پیوند می‌خورد [و] به تصویر-ادراک بدل می‌شود» (Ibid: 64). ادراک انسانی محصول یک وقفه و تصادم است. زمانی که ابژه‌ای با سطح حساس سوژه برخورد می‌کند، نخستین پیامد آن «تصویر-ادراک» است که در واقع چیزی نیست جز انتخاب ادراک برای فهم بخش‌هایی از ابژه که برای سوژه اهمیت ویژه‌ای دارند. «در کل، تصویر-ادراک چیزی است منهای آن ویژگی‌هایی که از طریق ادراک فیلتر شده‌اند» (Bogue, 2003: 35). جنبه خروجی این تصادم و تصویر دوم همان «تصویر-کنش» است که به

عملکرد ادراک دریافت شده در قبال ابژه مربوط می‌شود. تصویر-ادراک با «حذف کردن، انتخاب و قاب‌بندی» مشخص می‌شود؛ اما تصویر-کنش یک «منحنی از جهان را ایجاد می‌کند که هم‌زمان کنش بالقوه اشیا بر ما و عمل احتمالی ما بر روی اشیاء نیز از آن ناشی می‌شود» (Deleuze, 1986: 65). و در نهایت، سومین تصویر-حرکت، «تصویر-تأثیر» است که دلوز در تبیین آن از دو تحلیل برگسون درباره کیفیات (در کتاب *تحول خلاق*) و درباره تأثیرات (در *ماده و حافظه*) استفاده می‌کند و آن را وضعیتی انفعالی و دریافتی می‌داند که در درون سوژه روی می‌دهد و از طریق حواس عمل می‌کند.

چنان‌که پیش‌تر روشن شد، تمایز میان نظام‌های بسته و کل گشوده، حاکی از آن است که می‌توان دو گونه حرکت را در نظر گرفت: حرکت به‌عنوان تغییر حالات ابژه‌های جزئی که در قالب برشی از کل دیرند، یک مجموعه بسته را ایجاد می‌کند و دیگری، حرکت به‌عنوان دگرگونی‌های کیفی کل گشوده که از هر نظام بسته‌ای فراتر می‌رود. با این همه، همواره این امکان وجود دارد که بتوان از یک مجموعه بسته، درکی از دیرند و از کل گشوده، دریافتی از یک بخش برش‌خورده هستی‌شناختی استنباط کرد؛ به این معنا که همواره می‌توان تصور کرد این دو وجه با یکدیگر مماس و حتی در هم ترکیب شوند. سطوح و حالات مختلف مناسبات این ساختارها موقعیت‌های ویژه‌ای را به وجود می‌آورند که دلوز بر اساس آن‌ها به تفکیک عناصر بنیادین سینما می‌پردازد؛ یعنی عناصر قاب، نما و تدوین. قاب دوربین مجموعه‌ای بسته را کران‌بندی و بخشی از جهان را جدا می‌کند. نما مجموعه‌ای از اجزاء و عناصری است که در زمان پیش می‌روند و حرکت کل را محقق می‌سازند، و در نهایت، تدوین، تقطیع و سرهم‌ساختی از نماهاست که بنا بر اسلوب خود، مناسبات خاصی ایجاد می‌کند و اجزاء را در وضعیت‌هایی مرتبط نسبت به یکدیگر قرار می‌دهد. اهمیت تدوین در اینجاست که می‌توان آن را نماینده کل گشوده دیرند در کل فیلم در نظر گرفت. در مجموع، فیلم حاصل فرآیند تدوین است که از طریق قاب و نما طرحی از دیرند جزئی را به تصویر می‌کشد. همه این عناصر درکی از تصویر را برای سوژه فراهم می‌کنند که به باور دلوز نه ثمره عمل دیدن، بلکه حاصل نوعی خوانش و قرائت است.

دوربین، یا به بیانی چشم فیلم، همواره با تجمیع و گردآوری مجموعه‌ای از اعضا که در سطح دیگر خود زیرمجموعه‌هایی را شکل می‌دهند، بخشی از جهان را جدا کرده، برش می‌زند و قاب‌بندی می‌کند و بدین طریق تکه‌ای از زمان-مکان را ایجاد می‌کند که دیرند به نحوی درون‌ماندگار در آن باقی می‌ماند. دلوز می‌گوید: «تعیین یک نظام بسته

در واقع همان قاب‌بندی است؛ یعنی مجموعه‌ای نسبتاً بسته که شامل همه چیزهای حاضر در تصویر می‌شود؛ از قبیل صحنه‌ها، شخصیت‌ها و لوازم صحنه» (Ibid: 12). به باور دلوز این قاب‌بندی، تک‌سطحی نیست و خود بر روی پرده‌ای انداخته می‌شود که مانند قابی دیگر عمل می‌کند؛ اما گرچه قاب دوم از پیش مفروض و معین است، قاب نخست می‌تواند اجزایی پرشمار یا محدود داشته باشد و از این حیث، به سوی اشباع یا خلوت میل کند. منظور از اشباع یا خلوت این است که تصویر قاب‌بندی شده ممکن است حاوی خیل عظیمی از عناصر و اجزاء باشد و یا از آن سو، به نمایش محدود ابژه‌هایی خاص بسنده کند. نما موقعیتی مکانی است که زاویه قاب‌بندی دوربین، یعنی فاصله مکانی سوژه از دوربین را مشخص می‌سازد و از این حیث با برش یا تقطیع پیوند می‌خورد. دلوز می‌گوید: «برش همان تعیین نماست و نما، تعیین حرکتی است که در نظام بسته برقرار شده است؛ میان عناصر یا اجزای مجموعه» (Ibid: 18). هویت نما تا حد زیادی به تقطیع ارتباط دارد که نوع و چگونگی آن و چگونگی نمای قابل‌رویت را مشخص می‌کند. اما خود نما که توسط تقطیع برش خورده و در قاب قرار گرفته است، حرکت ربطی میان عناصر و بخش‌های نظام را تعیین می‌کند. دلوز در بحث نما بسیاری از آثار بزرگ سینما را بررسی کرده و به تقسیمات نما، یعنی نمای نزدیک، نمای میانی و نمای دور اشاره می‌کند.

دلوز اظهار می‌کند که نما همان تصویر-حرکت است و تا زمانی که حرکت را به کل متغیر پیوند بزند، برش متحرکی از یک دیرند به حساب می‌آید. معمولاً ما مایلیم که حرکت را نسبت میان اجسام ثابت و جامد ببینیم؛ یعنی چیزی که به آن‌ها تعلق دارد، اما در تصویر سینمایی می‌توانیم حرکت را جدای از اجسام، شاهد باشیم. آنچه به ما کمک می‌کند، «چنین حرکت از بند رسته‌ای را ببینیم، حرکت دوربین و حرکت میان نماهایی است که در تدوین ایجاد شده‌اند» (Bogue, 2003: 46). تدوین و دوربین سیار چیزی را به نمای ثابت اضافه می‌کنند و کارکرد دیگر آن‌ها، فعال ساختن قوه‌ای ذاتی در اجسام متحرک در نماست. نما به‌عنوان برشی متحرک، نه تنها کل دیرند را بیان می‌کند، بلکه اجزا و نسبت‌های اجسام را که در تصویر مجموعه‌ای تشکیل می‌دهند، دگرگون می‌کند. هر نما صرفاً ثبت منفعلانه لحظات و وضعیت‌های موجودات نیست، بلکه به جریان انداختن آن‌ها و نوسازی آن‌هاست (Ibid: 47). ساختار پویای نما بیانگر ساختار خلاقانه سینما در آفرینش نسبت‌های زمانی و مکانی میان اجزاء مجموعه‌های بسته است. در این میان، نما هم می‌تواند تصویری از حرکت به دست دهد و هم میان اجزاء و

عناصر، نسبت‌های جدیدی را خلق کند. در نهایت، به نظر می‌رسد آنچه دلوز در پس همه این تقسیم‌بندی‌ها و اشارات به فیلم‌ها و نماها و کارگردانان مختلف در نظر دارد، این است که این مفاهیم از سطح مفاهیم سینمایی به سطح مسائل هستی‌شناختی حرکت می‌کنند.

۴. تصویر-زمان و سینمای مدرن

سینمای مدرن یا سینمای پس از جنگ جهانی دوم، فضایی برای ظهور تصویر مستقیم زمان است؛ یعنی زمانی که از حرکت مستقل باشد. دلوز در مقدمه خود بر چاپ انگلیسی سینما ۲: تصویر-زمان می‌گوید: «پس از چندین قرن، از زمان یونانیان تا کانت، انقلابی در فلسفه اتفاق افتاد؛ تبعیت زمان از حرکت معکوس شد. زمان دیگر اندازه حرکت معمول نبود، بلکه بیش‌ازپیش آشکار گشت و حرکت‌هایی متناقض‌نما را خلق کرد» (Deleuze, 1989: xi). بدین قرار، آنچه در سینمای مدرن اهمیت می‌یابد، حرکتی که از ابژه‌های متحرک استنباط شده باشد و یا حتی تصویر-حرکت نیست، بلکه زمان به‌مثابه قدرت امر بالقوه است. به اعتقاد دلوز ارزش سینما در سال‌های آغازین عمر خود در این بود که می‌توانست بخش‌های متحرک را نمایش دهد. از این حیث، به جای آن که ادراک توسط چند نقطه محرک خارج از خود نسبت به حرکت تحریک شود، خود جریان حرکت بدون اینکه در زاویه دید بیننده مستقر شود، نمایش داده می‌شد (Colebrook, 2002b: 45). اما در سینمای مدرن تصویر-حرکت به تصویر-زمان راه می‌برد و اهمیت آن را نشان می‌دهد؛ چنان‌که دلوز می‌گوید نخستین قاعده بزرگ هملت می‌گوید: «زمان بی‌چفت‌وبسط است، زمان بدون لولاست. این قاعده نشان می‌دهد که دیگر زمان تابع حرکت نیست، بلکه حرکت تابع زمان است» (Deleuze, 1989: xi).

در بحث برگسون خطای فهم عرفی علاوه بر مسئله حرکت، در این است که زمان را هم چیزی می‌داند که گویی با حرکت پیوند دارد؛ یعنی زمان کمی که بر اساس مسافت طی شده سنجیده می‌شود. این بدفهمی به بخشی از تفکر غربی بازمی‌گردد که همواره می‌خواهد به جهانی بالفعل، ثبات‌یافته و یکپارچه بیندیشد که از میان زمان و مکان به راه خویش ادامه می‌دهد. از سوی دیگر، درک متعارف ما از زمان به‌واسطه وجود گذشته تصاویری است که آن‌ها را برای زندگی در آینده به یاد می‌آوریم. ما برای مشاهدات خود نقطه‌ای ثابت را در نظر می‌گیریم و از زمان برای نشان‌دادن تغییرات اطراف بهره می‌گیریم. به این معنا، زمان چیزی نیست جز یک اکنون یا زمان حال که به اندیشه درآمده است؛ به همین خاطر، به زمان وجهی مکانی می‌دهیم و آن را همچون خطی در

نظر می‌گیریم که نقطه‌های مختلف یک کنش را به یکدیگر متصل می‌کند. اما در مقابل، قدرت سینما در این است که تصاویری غیرمستقیم و مستقیم از خود زمان به دست دهد، نه زمانی که از طریق حرکت به نحوی با واسطه حصول یافته باشد (Colebrook, 2002b: 32-33). در تصویر-زمان سینما این امکان را ایجاد می‌کند که ادراکات گذشته به زمان حال پیوند خورده، در آن مداخله کنند و قابلیت اصیل زمان را به ظهور برسانند: زمان به‌مثابه نیروی اختلال در آنچه (به نحوی بالفعل) هست، از طریق قدرت تفاوت (Ibid).

به اعتقاد دلوز آنچه راه را به سوی تصویر-زمان هموار می‌کند، این حقیقت است که تصویر همواره در زمان حال نیست، بلکه در سطوح گوناگون زمان در جریان است و از درجات گوناگونی برخوردار است؛ برای مثال، عملکرد تدوین به این دلیل ارائه‌کننده تصویر غیرمستقیمی از زمان است که در زمان حال بودن تصویر-حرکت‌ها را پیش‌فرض گرفته و تنها یک «کل» را بیان می‌کند که در جریان فیلم، در طول زمان دگرگون می‌شود. مشکل تصویر-حرکت‌ها و نیز نماها در این است که مشخص نمی‌کنند چگونه طی تعامل و آمیزش با یکدیگر کل را به وجود می‌آورند؛ بنابراین، به اعتقاد دلوز تصویر کلاسیک سینما نوعی درگیری و نوسان میان تدوین و نماس، و البته این مشکلی است که در فلسفه نیز که زمان را مقدار حرکت می‌داند، به نحوی مشابه وجود دارد. او درباره بازنمایی غیرمستقیم زمان می‌گوید: «زمان مبتنی بر حرکت است، اما با میانجی تدوین؛ زمان از طریق تدوین به جریان می‌افتد، اما چنان است که گویی تابع حرکت است» (Deleuze, 1989: 36). بر این اساس، تناوب میان تدوین و نما، با فرض حال بودن تصاویر، برداشتی از زمان را به‌عنوان اندازه حرکت در نظر می‌گیرد؛ البته، شایان ذکر است که این اتفاق تنها با حرکت متعارف روی می‌دهد. در واقع، باید میان دو نوع حرکت تمایز قائل شد: حرکت متعارف و عادی و حرکت نامتعارف. مراد دلوز از حرکت متعارف حرکتی است که به یک محور متصل و نوعی مرکزگرایی را پیش‌فرض داشته باشد. در چنین حالتی محور دگرگونی و تغییر به جایگاهی ثابت برای مشاهده بیننده بدل می‌شود؛ مرکزی که می‌تواند درکی تمام و کمال از حرکت را فراهم کند. «امکان در مرکز قرارگرفتن چیزی است که حرکت را قابل سنجش می‌کند؛ زیرا تابع نسبت‌های مقداری است و از این‌رو متعارف است» (Marrati, 2008: 67). از سوی دیگر، حرکت را می‌توان در فرم نامتعارف و غیرعادی آن نیز در نظر گرفت، و آن زمانی است که تغییر و دگرگونی فاقد محوری مشخص بوده، حرکت مذکور غیرمرکزی باشد. چنین حرکتی

زمان را از تابعیت حرکت آزاد می‌سازد و به آن مجال می‌دهد تا به نحوی مستقیم و مستقل ظاهر شود. حرکت سینمایی همواره به صورت عادی تجربه نمی‌شود. در تجربه نامتعارف حرکت که در بسیاری از آثار سینمایی دیده می‌شود، حرکت‌ها ممکن است به نحوی سریع یا کند شده نمایش داده شوند، ممکن است معکوس شده و یا با تغییراتی خاص تصویر شوند. در همه این موارد، در پس همه این حرکت‌ها، چیزی متفاوت با تصویر متعارف حرکت وجود دارد و این چیز نامتعارف آشکارکننده تصویر مستقیمی از زمان است. دلوز می‌گوید: «آنچه حرکت غیرمتعارف آشکار می‌سازد، زمان به مثابه کل، به عنوان گشایشی بی‌انتهاست؛ تقدمی بر همه حرکت‌های متعارفی که با جنبندگی (*motricite*) تعریف شده‌اند: زمان مقدم بر جریان کنترل شده هر کنشی است...» (Deleuze, 1989: 37).

افول سازوکار سینمای کلاسیک که مبتنی بر نمایش یک عمل در زمان و مکانی واحد است، خود نتیجه فروپاشی نظام رانش‌گر حسی محسوب می‌شود. پس از جنگ جهانی دوم در جمع آثار سینمایی، نشانه‌های فروریختن این طرح حسی و حرکتی به وضوح دیده می‌شود. در فیلم‌های بسیاری از کارگردانان مدرن، موقعیت‌های مرکزی و منسجمی که ساحت تصویر-کنش هستند، به موقعیتی متمرکز دایانه و غیرمرکزی بدل شده و در نتیجه، وضعیتی پراکنده و ازهم‌پاشیده شکل می‌گیرد. در برخی آثار سینمایی نیز کنش‌ها و اعمال شخصیت‌های فیلم به شکلی محسوس تضعیف و راه برای ظهور شکاف‌ها و حفره‌ها هموار می‌شود. در برخی دیگر، کنش دچار سرگشتگی شده، نوعی سرگردانی و ایلیاتی‌گری یک کنش بی‌هدف به چشم می‌خورد. علاوه بر این نشانه‌ها و ویژگی‌ها که حاکی از کم‌رنگ شدن الگوی رانش‌گر حسی هستند، دلوز به دو انحراف دیگر نیز در تصویر-کنش اشاره می‌کند: نخست آگاهی از کلیشه‌هایی که به نحوی طعنه‌آمیز در آثار سینمایی این دوره ظاهر می‌شوند و دیگری جریان توطئه‌آمیز نظارت و مراقبه‌ای که ناگزیر از سوی کل تحمیل می‌شود (1986: 210)؛ یعنی برای مثال، آگاه شدن از نگاه دوربین به عنوان ناظر کل فیلم. با این همه، چنین انحرافات از تصویر-کنش برای ظهور تصویر-زمان کافی نیستند و نیاز به نشانه‌هایی دیگر احساس می‌شود که از اساس تصویری/زمانی‌اند.

دلوز اولین نمونه‌های نشانه‌های دال بر زمان یا گسست (گسست از الگوی رانش‌گر حسی، یا در کل، تصویر-حرکت) را در سینمای نئورئالیسم ایتالیا می‌یابد که باید آن را با ظهور موقعیت‌های دیداری ناب تعریف کرد؛ گرایشی که کاملاً از رئالیسم پیشین می‌گسلد

(Deleuze, 1989: 2)؛ برای مثال، در برخی از آثار دسیکا یا روسلینی می‌توان شاهد حجم و ازدحام کنش‌های حرکتی روزمره‌ای بود که از میان آن‌ها ناگهان موقعیتی دیداری در شکل ناب و مطلق خود به ظهور می‌رسد. دلوز چنین تصاویر بصری‌ای را نشانه‌های دیداری می‌نامد. او معتقد است گرچه موقعیت‌های دیداری ناب ممکن است ابژکتیو یا سوبژکتیو، واقعی یا خیالی، فیزیکی یا ذهنی باشند، اما نشانه‌های دیداری، این تقابل‌های قطبی را در نسبت با یکدیگر تلفیق می‌کنند و به سوی نقطه‌ای گرایش دارند که در آن از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند (Ibid: 9). نئورئالیسم با گسست الگوی رانش‌گر حسی عمل می‌کند و وضعیتی را به وجود می‌آورد که در آن کنش از دست می‌رود و موقعیت بازیگر به تماشاگر صرف بدل می‌شود، انسان‌ها دیگر اطلاعی از موقعیت خود ندارند و توان عمل خود را از کف می‌دهند (Deleuze, 1995: 59)؛ بنابراین، نشانه‌های دیداری حاکی از وقوع چیزی تحمل‌ناپذیر و تاب‌نیاوردنی‌اند که از ظرفیت‌های نظام رانش‌گر حسی فراتر می‌رود؛ زیرا نشانه‌های دیداری در مقابل کلیشه قرار می‌گیرند و خود کلیشه نیز در واقع «تصویر رانش‌گر حسی از شیء» است. با این همه، دلوز تصریح می‌کند که جدال علیه کلیشه‌ها نیازمند نیروهای عظیم دیگری است؛ تصویر-زمان‌ها یا نشانه‌های زمانی و یا نشانه‌های گاه‌شمارانه.

دلوز شرایط امکان ظهور زمان در نشانه‌های گاه‌شمارانه و جهش‌های زمانی را در آثار سینمایی از طریق تحلیل مفاهیم برگسونی همچون زمان، حافظه، یادآوری و ... بررسی می‌کند. از جمله چیزهایی که می‌تواند میان دو نشانه دیداری پیوندی برقرار کند و زمینه ظهور تصویر-زمان را هموار سازد، همان حافظه است که از خلال دو مفهوم بازشناسی و سازوکار توجه عمل می‌کند. هر یک از این‌ها نیز در بحث دلوز تقسیم‌بندی‌های دیگری دارند؛ مانند بازشناسی خودکار و بازشناسی التفاتی. گذشته از این، دلوز در بحث تصویر-زمان از بسیاری از تکنیک‌های سینمایی مانند فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد و ... استفاده می‌کند تا شکل ظهور مستقیم زمان را در فیلم‌ها نشان دهد. این تکنیک‌های سینمایی که در سینمای مدرن دیده می‌شوند، خود عواملی برای نشان دادن زمان محسوب می‌شوند؛ برای مثال دلوز می‌گوید: «فلاش‌بک به‌وضوح مدار بسته‌ای است که ما را از زمان حال به گذشته می‌برد و سپس مجدداً به زمان حال بازمی‌گرداند» (Deleuze, 1989: 46) و یا به استفاده از تصاویر رؤیاگون در آثار سینمایی اشاره می‌کند و مفهوم «تصویر-رؤیا» یا «نشانه‌های رؤیاگون» را می‌سازد. کوتاه آنکه دلوز در کتاب دوم سینما نیز مانند کتاب اول می‌کوشد اشکال مختلف ظهور زمان را بر اساس تقسیم‌بندی

نشانه‌های زمانی/بصری شرح دهد و بدین منظور سیر تاریخی سینما را در عصر مدرن به بحث می‌گذارد.

۵. قدرت‌ها و محدودیت‌های هستی‌شناسی تصویر سینمایی

دلوز معتقد است حرکت و زمان دو مفهومی‌اند که فلسفه و سینما در آن اشتراک دارند؛ فلسفه از طریق زبان و مفهوم‌پردازی به این دو مفهوم توجه می‌کند و سینما می‌تواند خود آن‌ها را به نحوی بصری به نمایش بگذارد. ترسیم پیوند میان این دو حوزه از خلال این دو مفهوم بنیادین تاریخ اندیشه هدفی است که دلوز دنبال می‌کند؛ اما او این رسالت کلی را نه از طریق مباحث فلسفی متفکران گذشته، بلکه با توجه به ایده تصویر و اشاراتی به فیلم‌های خاص و فیلم‌سازان مستقل و با تأکید بر تلقی سینما به عنوان شیوه‌ای از تفکر انجام می‌دهد. یکی از نکات مهم بحث دلوز در همین‌جا نهفته است؛ اینکه هر تحلیل و بحثی درباره سینما نباید از راه فلسفه‌های موجود وارد سینما شود، بلکه باید مسیر فلسفی خاص خود را دنبال کند. دلوز درباره مفاهیم فلسفی سینما و نقد فیلم می‌گوید:

نقد فیلم تنها نباید فیلم‌ها را توصیف کند؛ و نیز نباید بر آن‌ها مفاهیمی را اعمال کند که از خارج از فیلم گرفته است. کار نقادی شکل‌دادن به مفاهیمی است که البته در فیلم‌ها «مفروض» نیستند؛ اما با این همه، به نحوی خاص با سینما، با ژانرهای خاصی از فیلم، با برخی فیلم‌های خاص و فیلم‌هایی دیگر مرتبط‌اند. مفاهیم خاص سینما که البته تنها می‌توانند به نحو فلسفی شکل بگیرند» (1995: 57-58).

چنان‌که اشاره شد، این ویژگی مهم اخیر وجه تمایز رویکرد دلوز به سینما و نظریه‌های گوناگون روان‌کاوانه و فمینیستی و ... را نشان می‌دهد. در واقع، مفاهیمی که فلسفه برای سینما معرفی می‌کند، باید خاص باشد؛ زیرا بیان اینکه مثلاً قاب‌بندی، شکلی از اختگی است و نمای نزدیک چیزی مانند جزء-ابژه‌هاست، چیز زیادی درباره سینما به ما نمی‌گوید (Ibid: 58)؛ بنابراین، این شیوه تفکر مد نظر دلوز که می‌توان آن را تصویر-اندیشه خطاب کرد، از فیلم‌هایی که آن را تجسم می‌بخشند، جدایی‌ناپذیر است و مستلزم پرداخت‌های فلسفی پیچیده‌ای است که مبانی آن را عناصری چون زمان، مکان، حرکت، قاب‌بندی، تدوین و ... تشکیل می‌دهند. از سوی دیگر، نحوه تفکری که فیلم‌های خاص نمایاننده آن هستند، نشان می‌دهد که سینما فراتر از یک ابزار، هم می‌تواند به مفاهیمی پردازد که تنها از طریق چارچوبی سینمایی قابل بیان‌اند و هم می‌تواند در مقام عامل تصویر-تأثیر، تصویری از اندیشه به دست دهد. بی‌شک، این چیزی فراتر از

این تلقی است که بگوییم سینما و فلسفه در قالب دو ساحت متمایز، مفاهیم تازه‌ای را برای یکدیگر فراهم می‌کنند. در مقابل، بحث بر سر نوعی سینمایی‌اندیشیدن و وحدت‌گریزناپذیر تصویر سینمایی و تصویر اندیشه است و این مسئله گویای تفسیر قابل توجه نظریه‌پرداز برجسته فرانسوی، ژان-لوک نانسی است که معتقد است از نظر دلوز واژه «مفهوم» به معنای سینمایی‌ساختن است (به نقل از یزدانجو، ۱۳۸۳: ۲۰۴).

به باور دلوز سینما زمانی قدرت‌های خود را تحقق می‌بخشد که بتواند شوکی به اندیشه وارد کند؛ برای مثال، در مورد سینمای کلاسیک، سینما فی‌نفسه حرکت را برمی‌سازد و چیزی را به وجود می‌آورد که سایر هنرها، یا خود را به سخن‌گفتن از آن محدود کرده‌اند و یا تنها میل دست‌یافتن به آن را دارند. بدین ترتیب، سینما امکان تصویر-حرکت را به نیرویی بالقوه بدل ساخته و یک حرکت خودکار را پدید می‌آورد. تصویر-حرکت یا حرکت خودکار برخلاف آنچه در فلسفه کلاسیک مرسوم بوده است، می‌تواند به اندیشه‌گری و آنچه می‌اندیشد شوکی وارد کند. در اینجا، دلوز به این نظر هایدگر اشاره می‌کند که گرچه انسان از امکان اندیشه‌کردن برخوردار است، اما این امکان تضمینی نمی‌دهد که ما اندیشه کنیم یا توان آن را داشته باشیم. اما به باور دلوز سینما می‌تواند شوکی به ما وارد کند؛ زیرا در گام نخست، این توانایی و قدرت را دارد که به تفکر شوک وارد کند. همچنین، همین شوک به اندیشه است که در سطحی دیگر، می‌تواند تفاوت‌ها و تک‌بودگی‌ها را ایجاد کند؛ «فاصله‌گرفتن از جهان منسجم و نظم‌یافته و اندیشیدن به تفاوت‌هایی که جهان را شکل می‌دهند» (Colebrook, 2002a: 35). با این همه، گرچه بسیاری از پیشگامان سینما از جمله آیزنشتاین، گانس، ورتوف و ... این قابلیت را در سینما می‌دیدند، در عین حال، موانعی چون رویکردهای انتزاعی فرمالیسم و مایه‌های تجاری خشونت و سکس و ... را پیش‌بینی می‌کردند. برای دلوز این شوک به اندیشه از سوی سینما دو وجه دارد: هم می‌تواند در جهت ایجاد تفاوت‌ها و خلاقیت گام بردارد و هم می‌تواند در سینمای تجاری در قالب خشونت تصویری نمایش یابد. در حالت دوم، شوک مذکور ممکن است به ابزاری برای هر گونه تبلیغات سیاسی بدل شود. به نظر می‌رسد قدرت یا قابلیت سینما، تنها امکان ناب منطقی یا دست‌کم امکانی با شکلی متفاوت است (Deleuze, 1989: 157).

به اعتقاد دلوز زمانی که سینما صرفاً به کار بازنمایی مشغول باشد، دیگر هیچ‌گونه خلق و زایش اندیشه‌ای در کار نخواهد بود و برای دلوز این رکود فکری می‌تواند سه عامل را در پس خود داشته باشد: دلیل نخست به چیزی بازمی‌گردد که دلوز آن را

«خشونت تصویر» در برابر «خشونت بازنموده‌ها» می‌نامد؛ چیزی که عمدتاً در هنر صنعتی به چشم می‌خورد و در حجم چشمگیر آثار کم‌ارج سینمایی، کارگردانان و تماشاگران را فراگرفته است. در بخش زیادی از آثار سینمای تجاری که دچار نوعی «میان‌مایگی» هستند، جذابیت تصویر تنها از طریق خشونت بازنمایی‌ها و بازنموده‌ها جلوه می‌یابد و از این حیث، سینما به ابزاری بدل می‌شود که تنها جایگاهی برای تکرار و پخش مجدد امور مبتذل خارجی فراهم می‌کند. در مقابل، خشونت تصویر به‌مثابه تأثیری که بیننده را به مواجهه‌ای مستقیم فرامی‌خواند، در خدمت خلق اندیشه‌ای نو، تصویری جدید از جهان است. دلیل دوم همان بدل‌شدن سینما به هنری توده‌ای است که تا حد تبلیغات سیاسی و مداخلات حکومتی تنزل کرده است؛ چیزی که دلوز آن را «فاشیسم تولید» (fascism of production) می‌نامد؛ «فاشیسمی که هیتلر و هالیوود، هالیوود و هیتلر را در کنار هم جا می‌دهد» (Deleuze, 1989: 164)؛ جایی که سینمای مبتنی بر تصویر-حرکت با بدل‌شدن به آلت دست تبلیغات حکومتی و ایدئولوژیک در خدمت هدایت‌کردن توده‌ها به سود طرح‌های سیاسی قرار گرفته است. اما در مقابل این موانع، سینما در بهترین لحظات خود می‌تواند چشم را از تن سوژه به درآورده و با تصاویری همراه کند که از نظرگاه انسانی آزاد شده‌اند. حتی «سینما این توان را دارد که تفکر را فراتر از تصاویر تثبیت‌شده از خود و جهان ببرد. می‌توانیم به تصاویری فکر کنیم که دیگر صرفاً بازنمایی یا تصاویر برخی از موجودات نیستند.» (Colebrook, 2002a: 54) و این یکی از نتایج فلسفی قابل توجه بحث دلوز است: دست‌یافتن به تصویر فی‌نفسه، تصویری که خود را از ابژه‌اش رها می‌کند تا به فرآیند بدل شود؛ رویدادی فی‌نفسه که برای هست‌شدن نیازی به جسم یا ابژه ندارد؛ چیزی شبیه به اتفاقی که در داستان لوئیس کارول می‌افتد؛ گربه‌ای که لبخند می‌زند و سپس گربه‌ای که محو می‌شود و تنها لبخند او بر جای می‌ماند (Menil, 1999: 86). روش خاصی که دلوز به کار می‌گیرد، تأویلی و تفسیری و شاید به معنایی درون‌سینمایی نیست. نباید سینما را ابزار بازنمایی پیام‌ها و معانی خارجی دانست. تصاویر سینمایی چیزی بیش از صرف بازنمایی‌اند. اهمیت بحث دلوز در این است که نشان می‌دهد آنچه سینما را سینما می‌کند، نه ذات یا ماهیت تثبیت‌شده آن، بلکه قابلیت آن برای برساختن امکان‌هایی جدید و اشکالی نو است. ممکن است بسیاری از آثار سینمایی همواره در مسیری واحد در پی تکرارکردن کلیشه‌هایی از پیش ساخته‌شده باشند؛ اما آنچه سینما می‌تواند باشد، خلق دائمی خود از طریق ایجاد تکنیک‌هایی جدید است. نسبت‌ها و نظم‌های گوناگون

تدوین، نما و قاب‌بندی، خود حرکتی برای ایجاد فضاهایی بدیع و در نتیجه، در جهت دست‌یافتن به ذات سینما هستند که چیزی جز فرآیند تفاوت و تکرار نیست. همان طور که برای دلوز ماهیت هر چیز را هیچ‌گاه نمی‌توان از قابلیت‌هایش متمایز دانست، سینما نیز تنها از سر قابلیت‌ها و امکان‌های بالقوه‌اش سینماست. بسیاری از آثار سینمایی مستقل و خلاقانه می‌توانند ادراکی را به دست دهند که از مکانیسم متعارف محرک-پاسخ فراتر رود. سینما در عمل دیدن، وقفه‌ای ایجاد کرده و دلالت‌ها و دامنه آن را گسترش می‌دهد. یکی دیگر از نتایج بحث دلوز در همین‌جاست که با تشخیص او پرسش «سینما چیست؟» جای خود را به پرسش «فلسفه چیست؟» می‌دهد؛ زیرا فلسفه و سینما هر دو در پی خلق اشکال جدیدی از اندیشیدن به حیات هستند و این معنای هستی‌شناسی تصویر سینمایی دلوز است. دلوز به نقد سینمایی و فلسفه سینما همان چیزهایی را می‌دهد که هرگز در تحلیل‌های سینمایی مطرح نشده بودند؛ اما درست به همین دلیل، رویکرد او در نظریه فیلم چندان مقبول نیفتاده است. در یک سطح، نقد فیلم می‌کوشد آثار سینمایی را با وارد ساختن نظریه‌های فلسفی به تحلیل فیلم تفسیر کند. دلوز البته این رویکرد را نقد می‌کند. در سطحی دیگر، مدافعان نظریه تحلیلی فیلم معتقدند که آثار سینمایی، خود به‌تنهایی می‌توانند مستقل از مفاهیم فلسفی، تفکری را مطرح کنند. دلوز گرچه با این عقیده همدلی دارد و در آثار خود آن را به تصویر می‌کشد، اما از آن پیش‌تر می‌رود و تمرکز خود را بیش از مفاهیم دیگر بر دو مفهوم خاص می‌گذارد. او معتقد است گرچه آثار سینمایی می‌توانند مفاهیم فلسفی مختلف را به شیوه خلاقانه و ارزشمند خود تصویر کنند (که این بخشی از تحلیل دلوز را تشکیل می‌دهد) اما فارغ از این، آثار سینمایی می‌توانند مفاهیم حرکت و زمان را در شکل ناب آن به تصویر بکشند و این چیزی است که موجب می‌شود دلوز از همفکران خود در فلسفه فیلم فاصله بگیرد. حرکت و زمان به معنای برگسونی، مهم‌ترین مفاهیم فلسفه‌اند و با توجه به تأثیر برگسون بر دلوز عجیب نیست که ببینیم دلوز نیز بخش مهمی از تفکر فلسفی خود و به‌ویژه تأملات سینمایی‌اش را بر آن‌ها متمرکز می‌کند.

بسیاری از منتقدان دلوز بر این رویکرد او و تأکید وی بر مفاهیم زمان و حرکت انتقاد کرده‌اند و چنین تبیینی از سینما را موجب محدودیت‌هایی در تحلیل آثار سینمایی دانسته‌اند؛ چنین نقدی البته بخش زیادی از تأملات سینمایی دلوز را که لزوماً به حرکت و زمان محدود نمی‌شود، نادیده می‌گیرد؛ اما در مجموع چه این انتقاد را بپذیریم و چه نه، باید توجه داشته باشیم که دلوز بیش از آنکه بخواهد به سینمای

هنری و نقد ژورنالیستی فیلم بپردازد، به سینمایی می‌پردازد که در نهایت چیزی جز فلسفه‌ای بصری نیست. در واقع، هستی‌شناسی سینمایی دلوز او را در صف فیلسوفان تصویر سینمایی قرار می‌دهد و نه منتقدان آثار سینمایی. نقد دیگری که متوجه آثار سینمایی دلوز می‌شود، از سوی کسانی است که معتقدند وقتی او سینما را واجد چنین قدرتهایی می‌داند و از هستی‌شناسی تصویر سینمایی سخن می‌گوید، دیگر دلیلی ندارد که تنها از برخی آثار سینمایی سخن بگوید؛ زیرا در واقع آنچه سینما را واجد چنین قدرتی می‌کند، همان ویژگی ذاتی آن است که در خود رسانه بصری سینما مشاهده می‌شود و نه در برخی آثار خاص. در همین رابطه جان مولارکی می‌گوید:

می‌توان پرسید چرا فیلسوفی که مدعیاتی هستی‌شناختی درباره سینما مطرح می‌کند ... تنها برخی فیلم‌ها را دلخواه و مطلوب خود می‌داند (فیلم‌هایی که به خوبی آن ویژگی را به تصویر می‌کشند)؟ ... به عبارت دیگر، اگر کسی ادعا کند که فیلم می‌تواند بیاندهشد، پس باید نشان دهد که همه فیلم‌ها می‌توانند بیاندهشدند: تنها با مطالعه ذهن فرما و پوانکاره نمی‌توان ثابت کرد که همه انسان‌ها می‌توانند عملیات ریاضی انجام دهند (Mullarkey, 2011: 88).

با این همه، چنان‌که اشاره شد، دلوز همواره اشاره می‌کند که سینما نیز مانند باقی هنرها به واسطه انحرافات چون تصویر کلیشه‌ای، سکس و خشونت، همواره نمی‌تواند به قدرتهای تکین خود دست یابد و بنابراین، تنها برخی از سینماگران توانسته‌اند این قدرتها را به تصویر بکشند و از مرزهای تکرار فراتر روند و به تفاوت‌ها بیندیشند. از سوی دیگر، دلوز همواره از سینما به عنوان چیزی بالقوه و فاقد ذات پیشینی سخن می‌گوید. سینما همان چیزی است که می‌تواند باشد و زمانی به راستی سینماست که طی اتصالات خلاقانه اشکال جدیدی از خود و جهان را تولید کند؛ بنابراین، به سادگی می‌توان دریافت که برای او آثاری ارزشمندند که هم از انحرافات عوامانه این هنر فراتر روند و هم بتوانند اشکال جدیدی از حیات را خلق کنند. در واقع، همین پیوند خوردن سینما با حیات است که رویکرد دلوز را به رویکردی ویژه و عمیقاً فلسفی بدل می‌کند.

۶. نتیجه

سینما با نظر به ذاتش، زمانی می‌تواند به رسالت خود دست یابد که فضایی را فراهم کند تا فیلم‌ها به مثابه فلسفه عمل کنند؛ یعنی فیلم به مثابه فلسفه‌ورزی، در مقام فلسفه و مانند فلسفه‌ای مستقل است که دیدگاه‌هایی از آن خود دارد و تفکری ناب و بدیع را عرضه می‌کند. از این منظر، سینما مقوله‌ای است که می‌تواند گام‌به‌گام با فلسفه پیش رود و با آن همراه شود و حتی (در موارد آثار برجسته و خلاقانه سینمایی) فلسفه را با خود

همراه کند؛ و این زمانی است که سینما موادی برای اندیشیدن فلسفه فراهم می‌کند و معنا و ماهیت آن را دگرگون می‌کند، اما دلوز حتی از این نیز پیش‌تر می‌رود و سینما را از آن رو مهم می‌داند که می‌تواند به دو مفهوم فلسفی حرکت و زمان و بسیاری مفاهیم دیگر به نحوی بیندیشد که در فلسفه نیز سابقه نداشته است.

آثار دلوز درباره سینما، با اشاره به فیلم‌سازان برجسته و نظریات گوناگون سینمایی-فلسفی، تلاشی هستند برای ارائه رویکردی عمیقاً فلسفی درباره سینما؛ تا جایی که زمینه‌ای فراهم می‌کنند که در بستر آن می‌توان دو پرسش فلسفه چیست؟ و سینما چیست؟ را طی حرکتی هستی‌شناختی، به یک معنا در نظر گرفت: سینما و فلسفه یک چیزند؛ اما با رسانه‌های مختلف. برای بسیاری از مؤلفان برجسته سینما که به قدرت‌ها و قابلیت‌های سینما دست یافته‌اند، سینما به چیزی بیش از نمونه‌ای عملی برای مباحث نظری بدل می‌شود؛ در سینما ما با خود زمان به‌مثابه دیرندی گشوده مواجه می‌شویم که برای واقعیت، ذاتی فرار و گریزپا مقرر می‌کند. این، بی‌شک نتیجه رویکرد بنیادین دلوز به فلسفه از طریق گرایش کلی خود به هستی‌شناسی سیوروت است و همین امر است که میان فلسفه و سینمای وی پیوندی اساسی برقرار می‌کند. دلوز با فرض جهان به عنوان مجموعه‌ای از تصاویر واگرا که در کنش و واکنش دائمی نسبت به یکدیگر به سر می‌برند و البته از طریق «افلاطون‌گرایی وارونه» (تأکید بر جهانی متشکل از وانموده‌ها و تصاویری که دیگر روگرفت‌هایی از ابژه‌های محسوس یا مثل فرارونده نیستند، بلکه خود ابژه‌ها یا وانموده‌هایی هستند که دائماً در تغییر و دگرگونی‌اند)، زمینه‌های این نسبت را پی‌ریزی می‌کند. از نظر او، سینما تصاویری را خلق می‌کند که دیگر روگرفت‌هایی از برخی موجودات نیستند.

پی‌نوشت

۱. شاید یکی از دلایل توجه فزاینده به سینما و تصویر نزد متفکران معاصر چیزی باشد که مارتین هایدگر آن را وجه تمایز دوران مدرن معرفی می‌کند. به اعتقاد وی وجه تمایز این دوران از دوره‌های پیشین چیرگی «تصویر» است؛ تا جایی که باید گفت مدرنیته عصر تبدیل‌شدن جهان به تصویر خویش است. «فهم اساسی از تصویر جهان به معنای تصویری از جهان نیست، بلکه جهان است که به عنوان تصویر به اندیشه درمی‌آید» (Heidegger, 1977: 129).

۲. برای توضیح بیشتر در این باره بنگرید به کتاب *فیلم به‌مثابه فلسفه: مقالاتی در سینما پس از ویتگنشتاین و کاول* (روپرت رید و جری گودایناف، ۱۳۹۱).

۳. نقاش فرانسوی که دلوز در کتاب *منطق احساس آثار او* و مفهوم تأثیر و حسیات را در آن آثار بررسی می‌کند.

4. center of indetermination

منابع

- روپرت رید و جری گودایناف (۱۳۹۱). *فیلم به مثابه فلسفه: مقالاتی در سینما پس از وینگنشتاین و کاول*، گروه مترجمان، ویراستار ترجمه مهرداد پارسا، تهران، رخداد نو.
- یزدانجو، پیام (۱۳۸۳)، *اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه سینما*، تهران، مرکز.
- Bogue, Ronald. (2003), *Deleuze on Cinema*, London و Routledge.
- Colebrook, Claire. (2002a), *Gilles Deleuze*, London and New York, Routledge.
- (2002b), *Understanding Deleuze*, London, Allen and Unwin.
- Deleuze, Gilles. (1986), *Cinema 1: the Movement-Image*, Trans, Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, London, The Athlon Press.
- (1989), *Cinema 2: the Time-Image*, Trans, Hugh Tomlinson and Robert Gatela, London, The Athlon Press.
- (1995), *Negotiations*, Trans, Martin Joughin, New York, Columbia University Press.
- Heidegger, Martin. (1977), *The Age of the World Picture*, in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Trans, William Lovitt, New York and London, Garland Publishing.
- Marrati, Paola. (2008), *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, Trans, Alisa Hartz, Baltimore, The Johns Hopkins University.
- Menil, Alain. (1999), “The Time (s) of The Cinema” in *An Introduction to Philosophy of Gilles Deleuze*, Ed. by Jean Khalifa, London and New York, Continuum.
- Mulhall, Stephen. (2002), *On Film*, London and New York, Routledge.
- Mullarkey, John. (2011) “Film Can’t Philosophise (and Neither Can Philosophy): Introduction to a Non-Philosophy of Cinema” in *New Takes in Film-Philosophy*, Ed. by Havi Carel and Greg Tuck, London, Palgrave Macmillan.