تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۰۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۲۴
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۱۰

شایان کیوان‌نیا[۱]، اصغر واعظی[۲]

واکاوی و آفرینش مفاهیم جدید از چشم‌انداز سینمای آنتی‌اومانیستی دلوز[۳]

چکیده

آن‌چه ما را به اندیشه وامی‌دارد، امور اندیشه‌ناپذیری هستند که مرزهای اندیشه را تعیین می‌کنند. تفکر آن‌هنگام نقش‌اش را به بهترین شکل ایفا می‌کند که قدرت مواجهه با انواع مفاهیم و تصاویر جدید را در زمانه‌اش داشته باشد. تکنولوژی و هنر با همه‌ی توان و سرعت دگرگونی خود تا حد زیادی این امکان را از راه‌ها و ابزارهای مختلف در اختیار بشر گذاشته‌اند. در هنر که با تأثر و عاطفه در ناب‌ترین شکل آن مواجهیم، می‌تواند آفرینش جدیدی برای تفکر و تأثیر باشد. همچنین امروزه وجود انواع امکانات تکنولوژیکی می‌تواند به تفکری بهتر کمک کرده و بستری نو برای خلق تکنیک‌های جدید فراهم آورد. ازاین‌رو سینما به‌مثابه محل تلاقی تکنولوژی، هنر و اندیشه قادر است امکانات فراوانی را به‌منظور بازنمایی تفکر مدرن و مسائل همراهش در اختیارمان قرار دهد. مسئله‌ی مورد بحث این مقاله شیوه‌ی آفرینش مفاهیم جدید و واکاوی آن‌ها از طریق سینما، در بستر هنر و تکنولوژی، با نگاه به وجود دو مفهوم صیرورت و امور اندیشه‌ناپذیر است. دلوز نیز با پژوهش‌هایی نزدیک به این حوزه‌ها، سینما را از کارآمدترینِ روش‌ها برای دستیابی به خلق و فهم مفاهیم در دنیای امروز دانسته و بر قابلیت آن در ساخت امکان‌هایی جدید و اندیشه‌هایی نو تأکید می‌کند. این بحث با هدف سنجش حدود قدرت کُنش‌گریِ هنرِ سینما، با توجه به شیوه‌ی اندیشه‌ورزی مدرن و ابزارهای تکنولوژیکی‌اش، به‌دنبال این است که در چارچوب جریان نظری اومانیسم به این پرسش‌ها پاسخ دهد که چرا نگاه دائمی به تکنولوژی‌های روز و تلاش در فهم چرایی وجود آن‌ها در حال حاضر ضروری است و چگونه بهره‌وری صحیح از آن‌ها، به فهم بیشتر مفاهیم و مسائل جدید سر برمی‌آیند، کمک خواهد کرد؟ سینما به‌عنوان نمونه‌ای از تکنولوژی که هنر و علوم انسانی نیز در آن نقش برجسته و جداناپذیری دارند، با چه نگرشی این توان را دارد که امکانات فکری بیشتری در اختیار بشر بگذارد؟ و درنهایت چگونه از منظر آفرینش معنا و فهم آن، کارگردانِ سینما با فیلسوف در یک مقام قرار می‌گیرند؟ در این پژوهش توصیفی- تحلیلی، از جدیدترین ابزارهای کتابخانه‌ای و اینترنتی قابل دسترس استفاده شده است.

واژگان کلیدی: اومانیسم، ابزارهای تکنولوژیکی، دلوز، سینمایی اندیشیدن، کارگردان به‌مثابه فیلسوف

[۱] دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد فلسفه‌ی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
Email: shayan.keivannia@ut.ac.ir

[۲] دانشیار گروه فلسفه‌ی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
Email: a_vaezi@sbu.ac.ir

[۳] این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «واکاوی مفهوم صیرورت از نگاه آنتی‌اومانیستی سینمای ژیل دلوز»، به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره دکتر محمدزمان زمانی جمشیدی استخراج شده است.

مقدمه

تکنولوژی یا به زبان این نوشتار، ابزارهای آنتی‌اومانیستی (anti-humanist instruments) که مخلوق بشر هستند، به‌منظور بهبود عملکرد زندگی انسانی و فراهم آوردن قابلیت‌های جدید به‌وجود می‌آیند. این ابزارهای وابسته به علم و تکنولوژی، امکان مواجهه با پیوندهای حیات را بیش‌ازپیش فراهم ساخته و افزایش داده‌اند. اما باید توجه داشت هر نوعی از این ابزارها زمانی استمرار و تحول می‌یابد که مسیر را برای ایجاد بدیل‌هایی نو هموار کند. هایدگر در پرسش از تکنولوژی درخصوص این موضوع تأکید دارد که «ذات و ماهیت تکنولوژی به‌هیچ‌وجه امری تکنولوژیکی (technological) نیست» (Heidegger,2009: 4) و در ادامه نیز بی‌اهمیتی نسبت به آن را در همان اوایل گسترشش این‌گونه متذکر می‌شود: «چه آن (تکنولوژی) را با شور و شوق بپذیریم و چه آن را انکار کنیم، همواره دربند تکنولوژی می‌مانیم. اما زمانی که آن را چیزی خنثی تلقی کنیم، به بدترین صورت تسلیم آن شده‌ایم؛ زیرا چنین تصوری از آن، چشم ما را به‌کلی بر ماهیت و ذات تکنولوژی می‌بندد.» (Heidegger,2009: 4). دراین‌میان، سینما نوعی از تکنولوژی است که به بشر این امکان را می‌دهد در رابطه‌اش با بسیاری از موضوعات و مسائل مهم و حتی خود تکنولوژی بازاندیشی کند؛ همان‌طور که فلسفه، زبان را از تعاریف ساده و ثبات عقاید به‌سوی مفاهیم و مسئله‌ها می‌برد. هنر نیز تأثیرات و ادراکات را می‌آفریند و دلوز نیز از میان سه‌گانه‌ی مذکور یعنی فلسفه، تکنولوژی (یا علم) و هنر، به هنر جایگاه والاتری می‌دهد زیرا که هنر قادر است در آنی موجب تغییر، تأثیر، صیرورت، دگرگونی در تفکر و احساسات بشری شود.

سابقه و ریشه‌های فکری مباحث این پژوهش را می‌توان در جریان اندیشه‌ای یافت که از انتشار دیدگاه‌های فوئرباخ، دانشجوی هگل جرقه و جوانه زد، و تحت تأثیر این نقطه‌نظرات، با نقدهای مارکس و انگلس به جنبه‌ی ایده‌آلیستی اومانیسم[۱]، در قرن نوزدهم مورد توجه بیشتری قرار گرفت. باید توجه داشت نقد اومانیسم به‌معنای نفی یا تأیید این مفهوم نیست، بلکه تجدید آن با توجه به تحول جهان است. بدین‌منظور پیش از ورود به بحث اصلی، لازم است نگاهی گذرا به تاریخچه‌ی این روند انتقادی با تأکید بر آرای هایدگر داشته باشیم.

در آغاز قرن بیستم و با گسترش تحولات صنعتی و علمی، دیگر عقل سلیم به‌تنهایی قادر به کنش‌گری فعالیت‌های انسانی نبود و هم‌زمان با اظهار نظرات زیگموند فروید درخصوص مفاهیمی مانند رؤیا، رانه، غرایز، به جریان انتقادی اومانیسم و متفکران آن سمت‌وسویی جدید داده شد؛ پس از جنگ جهانی دوم هایدگر با نامه‌ای به ژان بوفره (که بیشتر در جهت نقد مواضع اومانیستی ژان‌پل سارتر است)، با اشاره به این‌که اگر انسان برای تحقق انسانیت خود آزاد شود و در این آزادی ارزش خویش را بیابد، در آن صورت برحسب تصوری که از آزادی (freedom) و طبیعت (nature) انسانی دارد، اومانیسم نیز انواع مختلفی پیدا می‌کند و به همان نسبت راه‌های تحقق‌بخشیدن آن تصورات هم متفاوت می‌شود (Heidegger,1993: 225). هایدگر در جای دیگری از نامه تأکید می‌کند که آغاز این‌گونه تفسیر به افلاطون و ارسطو می‌رسد، جایی که تفکر را به‌مثابه تخنه (Τεχυη) می‌گرفتند؛ یعنی فرآیند تفکر در خدمت کنش و آفرینش. اما در این‌جا به تفکر از منظر پراکسیس (ρραξiς) و پوئسیس (poiηδiς) نگریسته می‌شود و اگر به‌مثابه تخنه برداشت شود دیگر کاربردی (practical) نیست. توصیف تفکر به‌عنوان تئوری (υεωρia) و تعریف کردن شناخت به‌مثابه رفتار نظری (theoretical)، در تفسیر تکنیکی (technical) تفکر رخ می‌دهد. این‌گونه توصیف،

واکنشی است در برابر کنش و عمل و در جهت نجات‌دادن تفکر و حفظ استقلال آن. از این جا است که «فلسفه» در تنگنای دائمی توجیه وجود خود در مقابل «علم» است. فلسفه اعتقاد دارد که قادر است به بهترین نحو، این کار را با ارتقای خود به درجه‌ی یک علم انجام دهد. اما چنین کوششی کنار گذاشتن جوهر تفکر است. فلسفه همواره به این ترس گرفتار شده است که بدون علم، حیثیت و اعتبار خود را ازدست دهد. برای فلسفه غیرعلمی تلقی شدن، شکست است (Heidegger,1993: 218-219). وی بعدها در کتاب چه باشد آنچه خوانندش تفکر ؟ که به وصیت‌نامه‌ی وی نیز مشهور است این‌گونه ادامه می‌دهد:

> *«وقتی‌که ذات علم امروزین را در ذات تکنولوژی مدرن می‌جوییم، بدین طریق علم را در مقام آنچه به والاترین معنا درخور تفکر است فرض می‌کنیم. در این جا دلالت علم را در مرتبه‌ای والاتر از دریافت‌های سنتی می‌گیریم که آنچه در علم می‌بینند صرفاً نمودی از فرهنگ بشری است. چراکه ذات تکنیک هیچ امر انسانی‌ای نیست. به‌ویژه آن‌که ذات تکنیک امری تکنیکی نیست. ذات تکنیک مقام در آنی دارد که هم از آغاز و پیش از هر امر دیگر برای اندیشیدن داده می‌شود. هم ازاین‌سبب کمینه در وهله‌ی کنونی می‌توان توصیه کرد که بیش از آن‌که درباره‌ی تکنیک بگوییم یا بنویسیم اندیشه‌ی خویش را معطوف به ذات تکنیک کنیم تا مگر در گام نخست راهی به‌سوی آن یابیم. ... گردونه امور می‌گردد. آنچه هولناک است درست همین است که گردونه‌ی امور می‌گردد. و این گردش، به‌سوی گردش دورتری می‌راند و این‌که انسان را هر دم بیش‌ازپیش از زمین می‌گسلد و ریشه‌کن می‌کند. شما را نمی‌دانم، اما من از دیدن عکس‌های گرفته شده از ماه وحشت کردم. حتی دیگر نیازی به بمب اتمی نیست. ریشه‌کن شدن انسان پیشاپیش آنجاست. ما فقط روابط صرفاً تکنیکی داریم. این جایی که امروز انسان بر آن می‌زید، دیگر زمین نیست.» (هایدگر، ۱۳۸۸: ۱۰۷ و ۱۰۸)*

متفکران بزرگ دیگری نیز مانند لکان، آلتوسر، دریدا، لوی استروس آرای مهم و تأثیرگذاری درخصوص این بحث دارند، که این مجموعه مباحث به «اومانیسم انتقادی جدید» نیز شهرت دارد. این مقاله درراستای این مباحث و جریانات فکری در تلاش است در تقاطع فلسفه، علم و هنر و با بهره‌گیری از اومانیسم دلوزی، کارگردان را به‌مثابه فیلسوف بگیرد و سینما را با امکانات جدید اندیشه‌ورزی‌اش، به‌مثابه فلسفه‌ای جدید. در ابتدا به شکلی گذرا هنر و علم، به‌مثابه ابزارهای اندیشه‌ورزی بررسی می‌شوند و سپس در ادامه به آرای دلوز و هنرِ سینما، به‌مثابه ابزاری آنتی‌اومانیستی در خدمت اندیشه‌پروری، خلق و درک مفاهیم در حال ظهور، پرداخته می‌شود.

پیشینه‌ی پژوهش‌های مشابه در ایران

تمام منابع فارسی‌زبان قابل دسترس و مجازی که پژوهش‌شان با کلیدواژگان این مقاله مرتبط است را می‌توان به چهار قسمت: کتب (تألیفی و ترجمه)، مقالات پژوهشی و پایان‌نامه‌های دانشگاهی، درس‌گفتارها و مطالب در سایت‌های اینترنتی دسته‌بندی کرد. نگارندگان در این پژوهش کیفی و توصیفی- تحلیلی، از ابزارهای کتابخانه‌ای و اینترنتی قابل دسترس و به‌روز بهره برده‌اند و منابعی که مستقیم مورد استفاده قرار گرفته‌اند، در فهرست منابع قید شده‌اند. به‌منظور هرچه کامل‌تر بودن تحقیق، لیست پژوهش‌های آکادمیک انجام‌شده با موضوع و مسئله‌ی مشابه این پژوهش در ایران و تا زمان نگارش این مقاله به این شرح است: چوبک، پریا؛ شریف‌زاده، محمدرضا؛ رهبرنیا، زهرا؛ اکوان، محمد (۱۴۰۰): واکاوی نگرش دلوز درباره

هستی انسان و نسبت آن با مخاطب در هنر تعاملی. پژوهش‌های فلسفی شماره (۳۴). در این پژوهش نویسندگان محترم به این پرسش‌ها پرداخته‌اند «که آیا هنر تعاملی می‌تواند ترجمان هنری صیرورت باشد و این‌که انتخاب‌های پیش روی مخاطب چگونه با تعاریف بدن بدون اندام و ریزوم مرتبط می‌شوند.» و در طول مقاله با تکیه‌بر صیرورت دلوزی، فرضیه‌هایی به‌منظور شناخت هنر متعالی طرح و تأیید می‌شوند. این تکیه‌بر مفهوم صیروت که یکی از تکیه‌گاه‌های فکری مقاله‌ی حاضر نیز است و همچنین نگرش هستی‌شناختی دلوز بر اومانیسم که مورد تمرکز هر دو پژوهش است، ازجمله شباهت‌های این دو پژوهش است. تکیه‌ی دیگرِ فکریِ مقاله‌ی حاضر که بر تکنولوژی و ابزارهای آنتی‌اومانیستی است و همچنین بهره‌جویی از سینما، درنهایت به‌منظور چگونگیِ واکاوی مفاهیم جدید، مسیر پژوهش‌ها را از همدیگر جدا می‌کند.

ازجمله پژوهش‌های دیگری که در این موضوع می‌گنجند، می‌توان به آثار دکتر منطقی فسایی و همچنین مقالات جناب پارسا اشاره کرد که از میان آن‌ها، از این دو مقاله به‌صورت مستقیم بهره‌جویی شده است: زهرا گلناز؛ بنی اردلان، اسماعیل. (۱۳۹۲)، «برگسون: زیربنای فلسفه‌ی سینمای دلوز». نشریه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، پیاپی ۶ بهار و تابستان، صفحه‌های ۴۷-۶۱. پارسا خانقاه، حمزه؛ فتح طاهری، علی (۱۳۹۹)، «نسبت میان فلسفه و سینما؛ پژوهشی براساس فلسفه‌ی سینمایی ژیل دلوز». نشریه فلسفه، سال ۴۸، ش ۱، بهار و تابستان، صفحه‌های ۲۲-۴۰. در پژوهش‌های اشاره‌شده، همانند مقاله حاضر از مثال سینمای دلوز به‌منظور شناخت و بررسی برخی از مفاهیم استفاده شده است اما گام مضافی که این مقاله نسبت به پژوهش‌های پیشین برداشته است، واکاوی مفاهیم جدید با نگاه دائمی و تأکید بیشتری بر صیرورت‌پذیری هنر و تکنولوژی و مسئله‌ی آنتی‌اومانیسم است.

همچنین دو پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد و دکتری زیر که می‌توانند پیشینه دیگری برای این مقاله باشند، مانند باقی آثار ذکرشده، با اهداف دیگری نگاشته شده‌اند و در توضیح برخی از مفاهیم دلوزی هم‌پوشانی دارند. در همه‌ی این پژوهش‌ها همچون خود دلوز، درخصوص مسئله‌ی سینما تکیه‌ی مفهومی بیشتر بر مفاهیم برگسون است که در این مقاله تلاش شده است از مفاهیم جدیدتر نیز استفاده شود. پروانه‌پور، مجید (۱۳۸۸)، «سینمای دلوزی-سینمای دیگر (بررسی آراء ژیل دلوز و آراء هانری برگسون)». دانشگاه هنر (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). اسلامی، زینب (۱۳۹۲)، «نظریه‌ی دلوز درباره‌ی سینما: تحلیل حرکت و زمان». دانشگاه تهران (پایان‌نامه دکتری تخصصی)

ساختار نظری

این پژوهش با کمک گرفتن از سیر فکری جریان اومانیسم که به آن اشاره شد، بر این دو پیش‌فرض استوار است: «همه‌ی چیزها همواره در حال صیرورت یا شدن هستند» و «وجود همواره‌ی امور اندیشه‌ناپذیر». در ابتدا هنر به‌مثابه ابزاری به‌منظور فکر کردن در نظر گرفته می‌شود که از طریق آن می‌توان با تمرکز بر ابعادی که وابسته به یک بیننده و یا یک شخص خاص نیست، تأثرات/ عواطف و ادراکاتی فراشخصی بیافرید؛ چیزی که از زاویه‌ی دید یک سوژه‌ی مجزا و مفروض فراتر می‌رود.

به‌منظور بررسی جایگاه تکنولوژی در تفکر، در بخش دوم با آوردن سینما به‌عنوان نمونه نشان داده می‌شود، چگونه می‌توان از طریق خود تکنولوژی نیز اندیشه و ادراک را از مکانیکی اندیشیدن آزاد ساخت و چرا اجتناب از آن در دنیای امروز امکان‌پذیر نیست. در بخش سوم به‌انحصار به مسئله‌ی سینما، به‌مثابه نمونه‌ی

موجهی از هنر و علم پرداخته می‌شود و با معرفی سینما و مسئله‌اش از دید فلسفی، کارگردان و فیلسوف در یک مقام قرار می‌گیرند تا سینمایی اندیشیدن واکاوی شود.
در بخش چهارم با تعریف مفهوم ریزوم، ذات صیرورت‌پذیر اندیشه و تکنولوژی مورد تأکید قرار می‌گیرند. سپس با گرفتن امکانات تکنولوژیکی سینما به‌مثابه ریزوم و با توجه به این ساختار، به تأثیر بالقوه‌ی برخی از پتانسیل‌های فنی آن در آفرینش و واکاوی مفاهیم جدید انسانی اشاره می‌شود. درنهایت در بخش پنجم با در نظر گرفتن سیر تحولات تاریخی و همچنین پیشرفت تکنولوژی، «با نگاهی ابزاری» برخی از تحولات نظری که سینما از ابتدای پیدایشش تاکنون داشته است، مورد اشاره قرار خواهند گرفت تا بستری برای پیشرفت‌های آتی باشد.

روش تحقیق

پژوهش در باب امور اندیشه‌پذیری که به‌طور پیوسته در حال تکامل یا صیرورت پذیرفتن هستند، با نگاه همواره به امور اندیشه‌ناپذیر شدنی است و با توجه به زمینه‌های پژوهشی محدود و نه‌چندان قابل توجه، مستلزم فرارفتن از واژگان و مفاهیم ابداعی متفکران قبلی و نفوذ به منطق آفرینش این مفاهیم است، که منطق روابط و معنای متن نیز از آن برمی‌خیزد. درنتیجه رویکرد این مقاله با توجه به این مهم است که مفاهیم همواره در حال شدن هستند و معنای ثابتی ندارند. اما درک اهمیت و جدیت این رویکرد مستلزم آگاهی و آشنایی با دیدگاه‌های متعارف‌تر و درون‌رشته‌ای‌تر است چراکه مطالعه و تشریح مبانی جنبه‌ها و وجوه مفاهیم فلسفی و همچنین مفاهیم فنی سینما مستلزم پژوهش‌هایی مجزا و اساسی است؛ از رهگذر تحقیق کتاب‌خانه‌ای و بر مبنای روش تحلیل اطلاعات کتابی، مسائل مربوط به موضوعات صیرورت، سینما و تکنولوژی از منظر فلسفی، ابتدا به‌صورت انبوه‌خوانی و سپس، مورد خوانش دقیق‌تر از آثار خود دلوز و آثار مشترکش با گتاری، شرح‌هایی که بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌اند و سپس مقالات علمی پژوهشی مرتبط و پرارجاع و درنهایت از نوشته‌های پراکنده، سخنرانی‌ها و درس‌گفتارها مورد بررسی قرار گرفته‌اند. پس از جمع‌آوری و بهره‌جویی از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی و خوانش و تلاش در فهم و تفسیرشان، فیش‌برداری و سپس سعی در استدلال و راه‌حل پردازی شده است.

۱. هنر و افزایش امکانات زندگی

کلیت اصلی هنر را می‌توان ایجاد تأثیر (effect) و خلق مفاهیم فلسفی جدید و درنهایت حرکت نیروها دانست. ازاین‌رو نیز می‌توان تأکید کرد که هنر در پی خلق شیوه‌های جدیدی برای تفکر و اثرگذاری و اثرپذیری است. دلوز و گتاری در کتاب فلسفه چیست؟ ادعا می‌کنند که قلمرو هنر، برخلاف حوزه‌ی بالقوه‌ی فلسفه و حوزه‌ی بالفعل علوم، قلمروی امکانات است. آن‌ها امکانات را به‌مثابه مقوله‌ای زیبایی‌شناختی مفروض می‌دارند: «کنش هنری رخدادِ بالقوه را به فعلیت نمی‌رساند، بلکه آن را در برمی‌گیرد یا تجسم می‌بخشد: به آن بدنه، زندگی و جهان می‌بخشد.» (Deleuze, 1994: 177). آن‌ها پیش‌تر در همان کتاب از یکی از اهداف مشترک فلسفه و هنر سخن می‌گویند که چگونه با امکانات زندگی (possibilities of life) گره خورده است: «امکانات زندگی به‌وسیله‌ی نیروهایی که خودشان به‌صورت درون‌ماندگار ایجاد می‌کنند، تعریف می‌شود... یک وضعیت وجودی می‌تواند خوب یا بد، اصیل یا مبتذل، کامل یا تهی، مستقل از خیر و

شر، یا هر ارزش متعالی باشد. هرگز معیاری جز حد وجودی، تشدید حیات وجود ندارد... دغدغه‌ی فلسفه این است که سوژه‌ای را به این جهان بیافریند. نه به وجود جهان، بلکه به امکانات، حرکات و اشتدادهای آن. تا بار دیگر امکانات جدید وجودی را به وجود آورد... چه‌بسا که ایمان به این دنیا، به این زندگی، سخت‌ترین کار ما شود» (Deleuze, 1994: 74-75)

دلوز در بحثی مهم و مرتبطی با موضوع ابداع مردمی که خواهند آمد (the invention of a people to come) مستقیم امکانات زندگی را به مردم آینده مرتبط نمی‌داند، اما در مقاله‌ای که دو سال بعد با نام «ادبیات و زندگی» منتشر می‌کند، این ارتباط را در ادبیات متذکر می‌شود: «...اما غایت ادبیات (هنر) آزاد کردن این آفرینش سلامتی، یا این ابداع مردم، در هذیان است، یعنی یک امکان زندگی. نوشتن برای (به‌قصد) این مردم گم‌شده». (دلوز، ۱۳۹۷: ۹۱) دلوز مانند فلوطین منشأ همه‌چیز را تفکر می‌داند؛ نه‌تنها انسان‌ها و حیوانات، بلکه گیاهان، زمین و سنگ‌ها را نیز از تفکر می‌پندارد: «هر موجود زنده‌ای ممکن است مغز نداشته باشد، همه زندگی ارگانیک نیست، اما در همه‌جا نیروهایی وجود دارند که ریزمغزها (microbrain) یا زندگی جامد اشیا را تشکیل می‌دهند... احساس تفکر محض است، زیرا از طریق تفکر است که فرد صیرورت می‌پذیرد» (Deleuze, 1994: 212-213). ازاین‌رو وظیفه‌ی هنرمند را به‌دست آوردن احساسات هم‌نهاده (the composite sensation) می‌داند که از ادراکات، تأثرات و عواطف تشکیل شده است: «سیستم باورمحور که ادراکات و عواطف مسلط را در یک محیط طبیعی، تاریخی و اجتماعی گرد هم می‌آورد و قلمرو زدایی می‌کند. هنگامی‌که آن احساس تأثر و عواطف از حد شعور متعارف خود بالاتر رفت، هنرمند یک اثر هنری مادی خلق می‌کند که در آن، احساس تجسم جدیدی می‌یابد و از این منظر احساسات در سطح فرمی جدید قلمروزدایی می‌شوند» (Deleuze, 1994: ۱۹۷). با این خوانش از هنر و فلسفه، آن‌ها را می‌توان با قطعیت در بعضی از اهداف‌شان (چه‌بسا مهم‌ترینِ آن‌ها) هم‌جهت دانست و در این هم‌مسیری چه‌بسا هم‌سفر شدن هنر و فلسفه نیز موجب کشف جهان‌های ممکن بیشتر یا بالاتر از جهان مفهومی‌ای که در آن هستیم و خلق قلمروهای جدید برای اندیشه‌مان شود.

۲. علم به‌مثابه ابزاری در خدمت اندیشه

ازسوی‌دیگر ابزارهای آنتی‌اومانیستی به هرگونه سامانه و سازوکار تکرارپذیری اطلاق می‌شوند، که عملکرد زندگی انسانی را بهبود می‌بخشند و قابلیت‌های جدیدی را به‌وجود می‌آورند. این چیزی است مشابه کنش خلق مفاهیم و حتی نوشتن، که می‌تواند نظریات جدیدی را مطرح کرده و حیات ذهنی را گسترش دهد. اما هر نوعی از این ابزارها زمانی به استمرار و تحول حیات دست می‌یابد که مسیر را برای ایجاد بدیل‌هایی نو هموار کند. اگر با نگاهی هایدگری تکنولوژی را روشی جدید برای روشنگری در نظر داشته باشیم، امروزه با گسترش آن و مواجهه‌ی دائمی و اجتناب‌ناپذیر انسان با تکنولوژی، شناخت آن ضرورت پیدا کرده است. در کنار آگاهی و پرسش دائمی از چرایی تکنولوژی، به‌کارگیری آن نیز در کشف قلمروهای معنایی بیشتر بسیار مؤثرتر است. سینما به‌مثابه تکنولوژی‌ای که هنر و علوم انسانی نیز در آن عناصری برجسته هستند، قابلیت‌های بسیاری به‌منظور برساختن امکان‌هایی جدید و اشکالی نو با خود دارد. ممکن است بسیاری از آثار سینمایی همواره در مسیری واحد، در پی تکرارکردن کلیشه‌هایی ازپیش‌ساخته‌شده باشند. اما آنچه سینما می‌تواند باشد، خلق دائمی خود از طریق ایجاد تکنیک‌هایی جدید است. اگر گفته شود در ابزار آنتی‌اومانیستی یا تکنولوژیکی،

امکان گذر از انسان به غیرانسان یا ناانسان فراهم می‌شود، به این معنا نیست که بشریت روح ذاتی خود را ازدست داده و مانند یک روبات مکانیکی از حیات دور افتاده است. در مقابل، باید گفت که بشریت همواره به‌نحو سنتی تمایل داشته که با تثبیت کردن حیات در واحدهایی هرچه منظم‌تر و تکرارپذیرتر، آن را سنگ مانند و شیءواره کند. اما سینما هرچند که واقعیت را به بخش‌ها مقطع و سپس آن‌ها را در یک کل قاب‌بندی‌شده مجدداً ترکیب می‌کند، دو نیروی انقلابی دارد. نخست این‌که درنهایت با پیشروی در این چندپارگی می‌تواند نشان دهد که انسان در طول حیات خود چه می‌کرده است؛ مانند یک انسان ماشینی عمل می‌کرده یا با تقلیل‌دادن جهانش به مجموعه‌های بسته و مهارپذیر، چیزی جز یک ماشین نبوده است. برش‌های سینما با چشم انسانی در تناقض‌اند؛ چشم دوربین، ما را از ابزار اومانیستی جسم خودمان آزاد کرده و درنهایت اجازه‌ی حیاتی غیربشری را می‌دهد. ما دیگر جهان را فقط از زاویه‌ی دید یک فرد دلبسته و خوگرفته نمی‌بینیم؛ ما تصاویری فی‌نفسه هم می‌بینیم که این نمونه‌ای از یک ابزار تکنولوژیکی است.

۳. مسئله‌ی سینما از منظر آنتی‌اومانیسم

فلسفه، نقد و بررسیِ فیلم‌های سینما را به‌عنوان مرجعی به‌منظور تأیید یا یافتنِ بازتاب‌های خود در نظر نگرفته است، بلکه بسیار فراتر از آن، در کنار واکاویِ مفهومِ سینما با بررسی زمان و مکان در ذیل این مفهوم، عمیق‌تر به اندیشیدن و ابداع مفاهیم فلسفی می‌پردازد. دامنه‌ی این بحث تا فراسوی سینما کشیده می‌شود و با پیش کشیدنِ استعاره‌ی ماشین‌های حیات، ماهیت زندگی کنونی انسان را زیر سایه‌ی ماشین یا ابراز آنتی‌اومانیستی که مخلوق خود او است، مورد توجه قرار می‌دهد[۲]. پیکره‌ی اصلیِ تفکر سینمایی دلوز زیر فرمان تصوری از زندگی قرار دارد که «ماشین‌گونه» است. با در نظر داشتنِ این‌که فلسفه و سینما هرکدام ابزارهای مختلفی برای بیانِ خود دارد اما این رابطه چه اشکال دیگری می‌تواند داشته باشد؟ دلوز توضیح می‌دهد هنگامی‌که مشکل یا مسئله‌ای در چارچوب ماهیتی فلسفی مطرح می‌شود، فیلسوف و کارگردان در یک جایگاه قرار می‌گیرند. این نوع همکاری مبتنی‌بر اشتراک در یک هدف، با همان دغدغه، نیز می‌تواند باشد و به نظر می‌رسد این مواجهه با سینما به‌شکلی خودانگیخته‌تر و قوی‌تر از هنرهای دیگر می‌تواند صورت گیرد، به‌این‌معنا که موضوع اصلی نظریه‌ی سینمایی دلوز مفاهیمی هستند که سینما به‌عنوان عملی از تصاویر، برمی‌انگیزد و از این نظر فلسفه به‌عنوان یک عمل مفهومی، می‌تواند «مفاهیم خود سینما» را بیشتر مورد استفاده قرار دهد. مثلاً با نگرش غیرمنتظره‌ای سینما می‌تواند زندگی فکری متراکم‌شده در یک چشم‌انداز مکانی و زمانی را نشان دهد. این نکته را باید در نظر داشت که سینما از نگاهِ دلوز، محلی برای ابداع معانی یا وسیله‌ای برای بازنمایی ایده‌ها نیست و ازاین‌رو نمی‌توان با دیدگاه‌های جامعه‌شناختی، روان‌کاوی، زبان‌شناسی و... به تمام قابلیت‌های آن دست یافت. به‌طور مثال او با طرح این سؤال که سینما می‌تواند به‌عنوان یک زبان در نظر گرفته شود، نشانه‌شناسی سینما را از جهات مختلف امکان‌سنجی می‌کند و در تعریف سیستم‌هایی بدون نظام منسجم زبانی، که سینما و زبان‌های حرکات، لباس یا موسیقی را جزیی از آن می‌داند، به این مهم می‌رسد که دلیلی وجود ندارد و اساساً بیهوده است به‌دنبال ویژگی‌هایی که واجد یک سیستم زبانی مستقل‌اند، بگردیم. (Deleuze, 2001, II: 25-26)

حضور سینما، صورت‌بندی پرسش‌ها و موضوعات فلسفی را دگرگون کرده و بر نحوه‌ی ادراک ما از جهان، زمان و هستی تأثیر گذاشته است. تاریخ سینما رویدادی در موردِ تاریخ انسانیت نیست؛ انسان از رهگذر

ماشین‌هایی که تولید کرده و با آن‌ها مواجه شده، دگرگونی یافته است. بشر وقتی همراه با سینما می‌اندیشد، بدل به ماشین تفکری متفاوت می‌شود. دلوز این ادعا را درباره‌ی زندگی طرح می‌کند که چیزی به‌واسطه‌ی تولیدات و آفرینش‌هایش تغییر می‌کند و با هر ابداع و نوآوری تفاوت می‌یابد، سلسله‌ای از تغییرات می‌تواند جهشی کیفی یا متمایز را صورت دهد، چنان‌که یک ماشین قادر به گشایش سبک تولید متفاوتی می‌شود و سینما به‌خوبی می‌تواند نقش این ماشین را ایفا کند: «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, 2001: 54)

ساحت اندیشه را هنر، فلسفه و علم با سطوحی هم‌ارز، اما متفاوت تشکیل می‌دهند. اگر با این دید نگاه کنیم که فلسفه از طریق خلق مفاهیم جدید عمل می‌کند، علم با مشاهدات و نتایج قطعی در پی شناخت یقینی و ایجاد کارکردها است و به‌همین‌ترتیب هنر، از طریق آفرینش هنری تأثیرات حسی و احساسی را برمی‌انگیزاند و ممکن است از این طریق تفکرات جدید نیز بیافرینند. سینما مواجهه‌ای میان بدن (چشم) و ماشین (دوربین) با پرده است و همان‌طور که اشاره شد، همین مواجهه است که اندیشه‌ای نو را به روی تاریخ انسان می‌گشاید و اگر توان این تولیدگری را درک کنیم، می‌توانیم حیات را با امکان‌ها و قابلیت‌های بیشتری ببینیم و حقایق تازه‌ای را خلق کنیم. دلوز و گتاری در کتاب فلسفه چیست؟ چنین می‌نویسند: «آنچه اندیشه را در این سه شکل اساسی یعنی فلسفه، علم و هنر تعریف می‌کند همواره با آشوب مواجهه است، درواقع طراحی یک سطح تازه و افکندن آن بر آشوب است... این سه اندیشه یکدیگر را قطع می‌کنند و درهم‌تنیده می‌شوند اما بدون سنتز یا این‌همانی (Deleuze, 1994: 197). آن‌ها به‌گونه‌ای سخن می‌گویند که گویی حیات طی انفجاری بزرگ به این سه ساحت تکه‌تکه می‌شود و آن‌ها در طول حرکت و سیلانِ دائمی و پویای خود، دامنه‌ی هستی و حیات را گسترده‌تر می‌سازند و درواقع، همین نیروها هستند که جهان و حیات را به آنچه هست (وضع بالفعل) و آنچه ممکن است باشد (وضع بالقوه) بدل می‌سازند. «دلوز همواره از سینما به‌عنوان چیزی بالقوه و فاقد ذات پیشینی سخن می‌گوید. سینما همان چیزی است که می‌تواند باشد و زمانی به‌راستی سینما است که طی اتصالات خلاقانه اشکال جدیدی از خود و جهان را تولید کند؛ بنابراین به‌سادگی می‌توان دریافت که برای او آثاری ارزشمندند که هم از انحرافات عوامانه‌ی این هنر فراتر روند و هم بتوانند اشکال جدیدی از حیات را خلق کنند. درواقع، همین پیوندخوردن سینما با حیات است که رویکرد دلوز را به رویکردی ویژه و عمیقاً فلسفی بدل می‌کند». (پارسا و طاهری، ۱۳۹۹: ۳۸)

۴. شدن در تصویرِ اندیشه

در نظام فکری متفکران صیرورت اندیش، مفاهیم «چیزها»ی (things) ثابتی نیستند، بلکه فرآیندهایی دائم در سیلان و صیرورت هستند. این جریان دائمی شدن، در این سیستم فکری فرآیندی درون‌ماندگار (im-manent) است که حالات واقعی هستی را مشخص می‌کند. در سینما نیز فرآیندها با به روی صحنه آمدن (dramatize) در جریان قرار می‌گیرند اما زمانی که به بحث از سینما به‌عنوان مقوله‌ای فلسفی بپردازیم ممکن است ناخواسته گرفتار یک تردید چالش‌برانگیز شویم که چگونه می‌توان خاستگاه تفکری که از قِبَل سینما به‌دست آورده‌ایم پیدا و بررسی کنیم یا آن را چگونه می‌توانیم از جهات گوناگون راستی‌آزمایی کنیم. بخشی از این تردید پیامد مشاهده‌ی تولید آثاری است که خود را وقف بازنمایی واقعیتی ازپیش‌موجود و

تکرار مضامین و رویدادهای حیات روزمره می‌کنند.

ازاین‌رو مفهوم ریزوم یا ریزوماتیک (Rhizome/Rhizomatics) که در فلسفه توسط ژیل دلوز و فلیکس گتاری بسط یافته است، به نوع و ساختاری گیاهی اشاره دارد که در جهات مختلف در حال تکثیر است. آن‌ها این ساختار را در برابر ساختارهای عمودی و سلسه‌مراتبی درخت‌وار مطرح می‌کنند که دارای مرکز یا سوژه‌ای است که متعاقباً ایده‌هایش را بر مبنای آن بیان می‌کند. به اعتقاد آن‌ها حقیقت حیات حرکت ریزوم‌گونه‌ای است که با نیروی صیرورت خود تفاوت‌ها را ایجاد می‌کند و پیوندهای اجزاء و بندهای ریزوم می‌تواند در حکم همان امکان‌های جدید هستی باشد. برخلاف مفهوم ریزوم، اصطلاح تکنولوژی در دنیای فکری آن‌ها دیگر یک استعاره نیست و با بسط این مفاهیم آن‌ها می‌خواهند فهم جدیدی از زندگی را در کنار ماشین‌های تکنولوژیک ارائه کنند. ماشین با اتصال بخش‌ها و قطعات مختلف‌اش کار می‌کند و برخلاف ارگانیسم یا مکانیسم هیچ شکل نهایی یا محدودی ندارد؛ تولیدی ناب و درون‌ماندگار است. با اتصال ماشینی به ماشینی دیگر، به‌جای چیزها یا موجودات می‌توان از صیرورت ماشین‌ها بحث کرد؛ اتصال صیرورتی با صیرورتی دیگر. ماشین نه جوهری ازپیش‌داده‌شده، بلکه فرآیندی است عاری از هرگونه مقصود یا قصدی که بر آن حکم براند مگر نیروی خود آن.

پرداختن به زمان در بستر تصویر، مـا را به فراتر از حدود آن می‌برد. اینجا است که وارد حیطه‌ای می‌شویم که دلوز آن را عصب‌نشانه (noosign) می‌نامد. عصب‌نشانه‌ها تصاویری هستند که فراتر از خودشان به‌سوی چیزی می‌روند که تنها می‌تواند مورد تفکر قرار گیرد (Deleuze,2001, II: 277). پس تصویر - تفکر فقط در قلمروی تصویر - زمان نیست و هرجا تفکر برانگیخته شود، ما در حوزه‌ی اندیشه قرار داریم. تصویر اندیشه این مسئله را مطرح می‌کند که آیا تصویر و سینما و تفکر بر یکدیگر تأثیر دارند؟ امر والا (sublime) نوعی شـوک در تفکر ایجاد می‌کند و تخیل را به فراتر از حـدود می‌برد جایی که تفکر وادار به اندیشیدن به کل می‌شود. او از مثال سینمای آیزنشتاین که آثارش نمونه‌ی خوبی از رابطه‌ی تصویر و تفکر هستند، استفاده می‌کند و رابطه‌ی تصویر و تفکر در آثار این فیلم‌ساز را به کل سینمای تصویر- حرکت تعمیم می‌دهد از والایی را در آثار آیزنشتاین با عنوان والایی جدلی (dialectical sublime) معرفی می‌کند. (منطقی فسایی و بنی‌اردلان، ۱۳۹۱: ۵۷). آیزنشتاین کارگردان روس که از پایه‌گذاران مکتب تدوین (مونتاژ) است با استفاده از روش‌های مختلف تدوین، شوک می‌آفرید[۳]. دلوز در بیان رابطه تدوین و شوک معتقد است که شوک تأثیری بر روان دارد و آن را وادار به اندیشیدن به کل (whole) می‌کند: «کل یک مجموعه نیست، یک تولیـد است، وحدت نظمی بالاتر. کل یـک کلیت نظام‌مند (the organic totality) است که خود را با مخالفت کردن و غلبـه کـردن بر اجزای خودش ارائه می‌کند. یک کلیت نظام‌مند که همچون مارپیچ بزرگ مطابق با قوانین جدلی ساخته می‌شود. کل مفهوم است[۳]» (Deleuze,2001, II: 158). کل تنها می‌تواند اندیشیده شود؛ کل همچون یک تأثیر منطقی (logical affect) به‌طور تحلیلی (analytically) دنبال نمی‌شود، بلکه همچون یک تأثیر پویای (dynamic affect) تصاویر بر کل قشر مغز به‌طور ترکیبی (synthetically) دنبال می‌شود. بنابراین کل بر تدوین تکیه می‌کند، گرچه از تصویر تبعیت می‌کند. (منطقی فسایی و بنی‌اردلان، ۱۳۹۱: ۵۷)

تصویر سینمایی در ذهن، یک ماشین خودکارِ روانی (spiritual automaton) ایجاد می‌کند که نسبت به حرکت واکنش نشان می‌دهد. دلوز این اصطلاح را از اسپینوزا وام می‌گیرد؛ اسپینوزا در مقابل ماشیـن خـودکار فیزیکی (physical automaton)، ماشین خودکار روانی را ابداع کرد. حیوانات، ماشین‌های

خودکار روانی‌ای هستند که در آن‌ها بدن‌های مکانیکی (mechanical bodies) به قوانین فیزیکی ثابت عکس‌العمل نشان می‌دهند. ازآنجاکه انسان‌ها دارای ذهن و روح هستند و همچون حیوانات از قوانین علیت و تأثیر پیروی می‌کنند واکنش‌هایشان به این قوانین از خلال یک بدن مکانیکی نیست، پس انسان‌ها نیز ماشین خودکار غیرمادی (Immaterial automaton) یا همان ماشین خـودکار روانی هستند. این اصطلاح درعین‌حال ماهیت غیرارادی پاسخ ذهن و روان را که خودکار بودن پاسخ‌ها (یا واکنش‌ها) از دید دلوز است، بیان می‌کند. سینمای آیزنشتاین در مخاطبانش آن شوک را ایجاد می‌کند؛ تدویـن بـرای این کارگردان به‌مثابه یک برخورد و تصادم عمل می‌کند. انتشار نیرو و توان، قالب مستطیل‌شکل تصویر را خرد می‌کند و انفجار حاصل از ایـن تـصـادم، تحرک و جنبش ناگهانی در میان قطعات به‌هم‌چسبیده را به‌وجود می‌آورد. مثلاً اگر تدوین در سینما با چیزی در اتومبیل مقایسـه شـود، همان انفعالات و انفجارات پیوسته درون یک موتور که یک اتومبیل را به‌پیش می‌راند است. چنین تدوینی از دید آیزنشتاین تدوین اندیشمندانه (intellectual montage) و چنین سینمایی، سینمای اندیشمندانه است. سینمایی که تصادم دو تصویر در آن مفهوم را می‌آفریند. آیزنشتاین به‌طور مداوم بر این نکته تأکید داشت که سینمای اندیشمندانه با تفکر حسی (sensory thought) یا هوش حسی و هوش عاطفی (emotional intelligence) همبستگی دارد. در حرکت از تفکر به تصویر، درواقع از مفهوم به‌سوی تصویر- ماده یا تصویر- فیگور که سازنده‌ی مفاهیم در ضمیر ناخودآگاه هستند، حرکت می‌کنیم. دلوز حرکت از تصویر به تفکر و از تفکر به تصویر را همچون یک مدار فرض می‌کند که شوک ناشی از تصاویر ما را به تفکر آگاهانه می‌برد. ازسوی‌دیگر حرکت از تفکـر بـه تصویر جایی است که تفکر به فیگورهایی که دوباره ما را به تصاویر می‌برند، شوک مؤثری وارد می‌کند. این بیان تفکر حسی است؛ تفکر از خلال تصاویر ملموس و شباهت‌های به هم پوسته‌شان با تصویر دیگر (Bogue, 2003: 167).

سینما آیرونیک است و با نوعی کنار هم قرار گرفتن (jataposition) و هم‌جواری (contiguity) پیش می‌رود. سینما باید ابتدا نشان دهد که دست‌ها به‌سرعت به حرکت درمی‌آیند و سپس به اهتزاز درآمدن و به‌آرامی حرکت کردن را باقی بگذارد (Deleuze,2001, II: 160). تدوین مجازی آیزنشتاین بر مبنای هماهنگی تصاویر ساخته می‌شود و در انتها باید گفت حرکت از تفکر به تصویر، حرکت از مفهوم به تصویر، از تفکر حسی به شـوک و بالاخره از کل به اجزا است. کلی که تنها از خلال اجزایش شناخته می‌شود: کل یک گشایش است که می‌تواند سری تصاویر را درونی (internalize) کند، همچنان که در این‌سری بیرونی (externalize) می‌شود. کل یک شناخت را طبق سنت هگلی فرم می‌دهد که تصویر و مفهوم را به‌عنوان دو حرکت که هریک به‌سوی‌دیگر می‌رود را گردهم می‌آورد و منسجم می‌کند (Deleuze,2001:161).

۵. نگاهی ابزاری به امکانات سینما با هدف گسترش مرزهای اندیشه و آفرینش مفاهیم جدید

با تأثیر وقوع جنگ جهانی دوم سینما وارد جریان‌هایی همچون نئورئالیسم و پس‌ازآن، موج نوی سینمای فرانسه می‌شود که به آن آغاز سینمای مدرن نیز گفته می‌شود. اینجاست که قوانین حاکم بر سینمای پیش از آن یعنی سینمای کلاسیک، همچون امتداد تصاویر می‌شکند و طرح ازپیش‌تعیین‌شده‌ی حسی-حرکتی

فرومی‌ریزد. در سینمای مدرن تصاویر براساس وجوه اشتراک در تفکر کلاسیک درهم می‌ریزند و انسان با امر اندیشه‌ناپذیر (unthinkable) مواجه می‌شود. جایی که تفکر به کل پاسخگوی موقعیت جدید نیست.[۴] دلوز می‌گوید در اینجا تفکر درونی‌ترین واقعیت مغز کل نیست، بالعکس یک شکاف یا یک تَرَک است؛ سینما نه با وادار ساختن ما به تفکر به کل، بلکه بالعکس با یک نیروی تفکیکی به اندیشه اعتبار می‌بخشد که فیگوری از نیستی است. این فیگور یک حفره و روزنه در ظواهر را معرفی می‌کند که نه با قدرت بازگشتن به تصاویر و اتصال آن‌ها بر مبنای مطالبات یک تک‌گویی درونی و وزن و ریتم استعاره‌ها، بلکه با عدم اتصال آن‌ها بر مبنای اصوات چندگانه، دیالوگ‌های درونی و یک صدا که همواره در صدای دیگری است اعتبار می‌بخشد (Deleuze, 2001: 167).

او یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های سینمای مدرن را روزنه یا شکاف می‌نامد. روزنه یا شکاف چیزی است که جایگزین کل در سینمای مدرن می‌شود. این روزنه همان نیروی تفکیکی است که جای توالی تصاویر برمبنای وجوه مشترک را در سینمای کلاسیک می‌گیرد. نوعی فاصله‌گذاری در تصاویر که مبنای سینمای مدرن قرار می‌گیرد: یک فاصله‌گذاری که بدین‌معنی است که هر تصویر از خلاء جدا می‌شود و دوباره به درون آن فرومی‌افتد (Deleuze, 2001: 179). کار این نیروی تفکیکی متمایز کردن است؛ تمایز به‌جای عمل مشارکت و پیوند در تصاویر سینمای کلاسیک. (منطقی فسایی و بنی‌اردلان، ۱۳۹۱: ۵۸)

در اینجا با نوعی فرآیند انتخاب مواجهیم؛ انتخابی که نوعی تفاوت مولد (difference productive) ایجاد می‌کند. شیوه‌ای که تمایزگذاری بین تصاویر را انجام می‌دهد، جایی که تصاویر در زنجیره‌ای به‌هم‌پیوسته‌ی از خودشان و دیگر تصاویر هستند: این شیوه‌ی دنبال‌کردن یک زنجیره از تصاویر، حتی در تقابل با خلاءها نیست بلکه خارج شدن از زنجیره یا به‌هم‌پیوستگی با تصاویر دیگر است. یک فیلم دیگر با دنبال‌کردنِ یک زنجیره‌ی نامتقاطع از تصویرها به‌صورت متحد و یکپارچه دست می‌کشد (Deleuze, 2001: 180). سینمای مدرن از روش انتخاب استفاده می‌کند؛ انتخاب دو تصویر بر مبنای ایجاد یک فاصله بین‌شان. ما دو تصویری را انتخاب می‌کنیم که کنار هم قرار گرفتنشان یک شکاف یا روزنه می‌سازد. این شکاف یک تفاوت مولد ایجاد می‌کند. این روزنه در سینمای مدرن گاه توسط پرده سفید یا سیاهی که بین تصاویر قرار می‌گیرد و گاه توسط تداوم اشتباه (عدم هماهنگی صدا و تصویر در سینمای مدرن) ایجاد می‌شود. در چنین وضعی مفهوم خارج صحنه در سینمای کلاسیک تغییر می‌کند. خارج صحنه‌ای که توسط سروصدا با قطعه‌ای موسیقی مناسب توجیه می‌شد کنار می‌رود و روزنه یا شکاف یک قاب‌بندی بصری (visual framing) می‌سازد. متمایز کردن حتی بین صدا و تصویر نیز رخ می‌دهد، صدا با تصویری که می‌بینیم هماهنگی ندارد. تدوین به‌عنوان عنصر سازنده‌ی سینما در دوران کلاسیک جای خود را به ترکیب‌شدن تصاویر می‌دهد. کات منطقی (rational cut) که در آن انتهای یک تصویر ابتدای تصویر دیگر بود، در سینمای مدرن تغییر می‌کند و جای خود را به کات غیر منطقی (irrational cut) می‌دهد: شکاف و فاصله‌ی ایجاد شده توسط قطع یا کات غیر منطقی دو تصویر را از هم جدا می‌کند، بدون اینکه به هیچ‌کدام از آن‌ها تعلق داشته باشد (Bogue, 2003: 172).

یکی از بزرگ‌ترین تغییرات در سینمای مدرن نیز تغییر مفهوم کل است؛ کل ازسویی تصاویر را در یک فیلم درون یک مفهوم یگانه‌کننده یکپارچه می‌کند، ازسوی‌دیگر کل در تک‌تک تصاویر یک فیلم حضور دارد. مفهوم یگانه‌کننده‌ی همان خودآگاهی درونی (internal self consciousness) است. در سینمای مدرن کل با حضور در هر صحنه کلی متفاوت از کل یکپارچه‌ی فیلم می‌آفریند و مفهوم متمایز کردن را در

برابر یکپارچگی خلق می‌کند. در سینمای جدیدتر جهانی اما، مفهوم «بیرون» جایگزین کل در سینمای کلاسیک می‌شود؛ کل به‌طور مداوم در سینمای کلاسیک با درونی کردن تصاویر (internalizing the images) و خارجی کردن آن (externalizing itself in the images)، پیرو یک جاذبه‌ی مضاعف ساخته می‌شود. این فرآیند یک کلیت همیشه گشوده است که تدوین با قدرت تفکر را تعریف می‌کند. وقتی می‌گوییم کل بیرون و خارج است، پرسش بیش از این مربوط به پیوند با جاذبه‌ی تصاویر نیست. آنچه به‌شمار می‌آید، روزنه‌ای بین دو تصویر است (Deleuze,2001, II: 179). رونالد باگ شارح برخی از آثار دلوز در بیان مفهوم بیرون و خارج چنین توضیح می‌دهد: «اتصال چنین تصاویری پیامد جایی فراتر از جهان خارجی است، از یک بیرون و خارج مطلق و محض که همواره فراتر از محدوده‌های جهان‌های آگاه به‌هم‌پیوسته (coherent commonsense) است.» (Bogue,2003: 173). بیرون در این روزنه و شکاف میان تصاویر پخش و توزیع می‌شود و درون روزنه‌ها اتصالات غیرمنطقی را می‌آفرینند. شکاف در سینمای مدرن به‌نوعی، معادل «کلیت» در سینمای کلاسیک است. درواقع کلیت، قدرت بیرون و خارج است که از درون روزنه و شکاف می‌گذرد. این یکی از اولین شاخصه‌های سینمای مدرن، یعنی حذف مجموع تصاویر (totalization of images) به نفع خارج است. ازاین‌رو بیرون و خارج به‌عنوان کل جدید علاوه‌بر بیرون بین تصاویر در روزنه نیز حضور دارد. قدرت بیرون، چنان‌که پیش‌تر بیان شد تفکر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در سینمای مدرن تفکر منطقی درهم می‌ریزد و شاهد بی‌قدرتی تفکر کلاسیک هستیم: تفکر به‌مثابه قدرتی که هرگز وجود نداشته است از بیرون و خارج گسسته می‌شود و از آن بیش از هر جهان خارجی فاصله می‌گیرد.[1] تفکر به‌عنوان قدرتی که هرگز وجود ندارد، با درون و با یک غیرقابل تفکر یا امر اندیشه‌ناپذیر مواجه می‌شود که عمیق‌تر از هر جهان درونی است. بیش از این هیچ حرکت داخلی یا خارجی کردن، یکپارچگی یا متمایز کردن وجود ندارد، بلکه یک مواجهه‌ی بیرون و درون مستقل از هر فاصله است. (Deleuze, 2001, II: 278)

با امکاناتی که سینما در اختیار انسان می‌گذارد «گویی تصاویر به بینشی غیرانسانی (see- non-human ing)، یک چشم معلق (floating eye)، چشمی منشوری (prismatic eye) و یا چشم چندگانه و مضاعف تعلق دارد، که در مکان پراکنده می‌شوند» (Bogue,2003: 177) ازاین‌رو با این بصیرت جدید، تلاش سینما می‌تواند درراستای بازگرداندن باور ما به جهان باشد و نه نیاز به باور داشتن به چیز دیگری. اتصال انسان و جهان در سینما توسط زمان، توسط نشانه‌های مختلفی برقرار می‌شود و هریک از نشانه‌ها یک مسئله (problem) را می‌سازد که با برهان (theorem) تفاوت دارد: یک برهان، دسته‌ای از عناصر قابل سازمان‌دهی مسلم است، اما مسئله را در این‌جا به‌مثابه رخدادی می‌گیریم که از خارج مداخله می‌کند و بدین‌گونه شرایط یک تحلیل متعاقب (subsequent analysis) را مهیا می‌سازد (Bogue,2003: 180). انتخاب به‌عنوان نقطه‌ی مرکزی باور، غیرقابل جداسازی از مسئله است. دلوز دراین‌باره می‌گوید: «انتخاب پهنه‌ی وسیع‌تری همچون تفکر را دربر می‌گیرد، زیرا انتخاب از عدم انتخاب (non-choice)، به انتخاب می‌رسد و خود، بین انتخاب کردن و انتخاب نکردن شکل می‌گیرد. کیرکگور نیز تمام عواقب این شکل‌گیری را این‌گونه ترسیم می‌کند که انتخاب اصلی، بین انتخاب و عدم انتخاب قرار می‌گیرد و سوژه را به نسبتی مطلق (absolute relation) با بیرون، فراتر از آگاهی روان‌شناسانه‌ی درونی (inward psychological consciousness)، و به‌طور یکسان، فراتر از جهان خارجی نسبی بازمی‌گرداند و درمی‌یابد که این انتخاب، به‌تنهایی قادر به بازنمایی جهان و حتی خود (ego) سوژه به اوست». (Deleuze, 2001, II: 177)

نتیجه‌گیری

فلسفه قادر است همگام با هنر و تکنولوژی (یا علم) بیندیشد؛ در این صورت واجد قابلیتی می‌شود که به جهانِ امکانات گسترده‌تر حیات نیز راه پیدا کرده و در دقیق‌تر و سریع‌تر رسیدن به اهداف مشترک هنر و علم هرچه بیشتر سهیم باشد. امکان‌های گسترده‌ی حیات زمانی که با اندیشه‌ای دقیق و آزموده همراه می‌شوند تفاوت خلق می‌شود؛ حیات در تفاوت، قدرت متفاوت اندیشیدن و درنهایت، شدن و صیرورت پذیرفتن است. فلسفه به سیلان حیات خوش‌آمد می‌گوید و درنتیجه از این منظر فلسفه را می‌توان به‌مثابه قدرتی عملی گرفت و نه پژوهشی منفعلانه. در رویکردی هستی‌شناسی می‌توان تفکر را با چالشی تازه مواجه کرد اینکه آیا می‌توان مفهوم صیرورت را مستقل از ابژه‌های متغیر درنظر گرفت؟ یعنی یک صیرورت ناب که مانند مفهوم زمان، مستقل از اشیاء باشد. اگر جغرافیای تفکر را با امور اندیشه‌ناپذیر مرزبندی کنیم پس می‌توان به وجودی که نمی‌توان اندیشید نیز فکر کرد. وجود همواره‌ی امر اندیشه‌ناپذیر و نگرانی دائمی از محدودیت‌های آگاهی، حاکی از ذات همواره متغیر و بی‌ثبات اندیشه است؛ جایی که حتی ماشین‌ها و امکانات تکنولوژیکی نیز می‌توانند اندیشه را خارج از دسترس ما دگرگون کرده و نشان دهند که تفکر، فاقد سرشتی ذاتی است. باور به وجود امور اندیشه‌ناپذیر، باور به بی‌ثباتی اندیشه‌ای فاقد ذات، باور به صیرورت و سیلان دائمی و حرکت به‌سوی گسترش مرزهای اندیشه است. تنها امر اندیشه‌ناپذیر و باور به اصالت آن به‌عنوان نوعی صیرورت است که اندیشه را به‌سوی آفرینش مفاهیم سوق می‌دهد. هراکلیتوس دیگر فیلسوف صیرورت‌اندیش نیز بر آفرینش دائمی مسائل و مفاهیم این‌گونه تأکید کرده بود که «هیچ‌چیز دوام ندارد جز تغییر»؛ او نیز صیرورت را مفهومی ناب در نظر دارد و همچنین مانند دلوز قائل شدنِ یک ذاتِ واحد برای چیزها را مخالفت با میلِ به فرارفتن از مرزهای اندیشه می‌داند. در نظر آن‌ها باور به صیرورتی دائمی، باور به قابلیت‌ها و نیروهای اندیشه و حیات و تصدیق مفهوم آزادی، حتی در اندیشه است. در این صورت دیگر ازسوی غایتی ازپیش‌تعیین‌شده، ذهن تحت اسارت نخواهد بود و حقیقت آن به چیزی بدل می‌شود که در جریان صیرورت و تغییر، بی‌شمار نیرو و امکان را از دون خویش آزاد می‌کند. در دنیای مدرن با مفاهیم و مسائل مخصوص به خودش نیز مواجهیم و درست اندیشیدن به‌واسطه‌ی تکنولوژی‌ای همانند سینما، قدم گذاشتن در مسیر فتح بیشتر دنیای امور اندیشه‌ناپذیر است؛ جایی که دیگر تصویر از الگوهای ازپیش‌تعیین‌شده‌ی کنش‌گر تبعیت نمی‌کند و از طریق گسستی که هم‌زمان در جهان‌های اندیشه، علم و هنر ایجاد می‌کند و اگر به‌درستی و سنجیده از این ابزار استفاده شود، انسان ناگزیر و به ضرورت بصیرت جدیدی می‌آفریند. ازاین‌رو است که با این نگاه، کارگردانِ سینما خواسته یا ناخواسته پا در کفش فیلسوف می‌گذارد تا با شیوه‌های استدلالی خاص خودش که همان فن و فنون سینمایی است و محتوایی که از قبل در سر داشته و دارد، اثری بیافریند که شدنِ مفاهیم و آفرینش‌های جدیدی را نشان دهد. همه‌ی این‌ها مستلزم آگاهی متفکر یا کارگردان از مسائل روز، چرایی آن‌ها و پیشرفت‌ها است؛ مانند ضرورت آگاهی از علوم و تکنولوژی. شناخت با استفاده‌ی بهینه از امکاناتی که در اختیار می‌گذارد، بررسی می‌کند که چگونه می‌توان به فهم مسائل جدید و مفاهیم برخاسته از آن پرداخت. تا آنجا که امورِ تا پیش‌ازاین اندیشه‌ناپذیر، با وسعت‌بخشی مرزهای اندیشه به شکل مفاهیم جدید بشری و در پی آن مسائل جدید سردر آوردند. هرچند امورِ اندیشه‌ناپذیر همواره هستند و شاید با گسترده شدن قلمروی اندیشه، قلمروی امور اندیشه‌ناپذیر نیز وسیع‌تر شود، همان‌طور که سقراط نیز از همان ابتدای فلسفه گوشزد کرده بود: «من داناترین انسان‌ها هستم،

زیرا یک چیز می‌دانم که دیگران نمی‌دانند، و آن این‌که هیچ‌چیز نمی‌دانم. دانش حقیقی این است که همه بدانیم که نادانیم. نمی‌توانم چیزی به دیگران بیاموزم؛ فقط می‌توانم وادارشان کنم که بیندیشند.»

یادداشت

۱. به‌منظور تمایز قائل شدن بین ایدئولوژی مشخصی با همین نام که موضوع آن از روم باستان و اروپای غربی باب شد و در رنسانس به اوج رسید، در این تحقیق به‌جای معادل‌هایی مانند «انسان‌گرایی»، «نوع‌دوستی»، «اصالت بشر» و...، از ضبط لاتین «اومانیسم» استفاده شده است؛ چراکه بررسی ارتباط این دو جریان فکری، چه در اثبات هم‌مسیر بودنشان، چه استقلالشان از هم، موضوع تحقیق دیگری است. آلتوسر در مقاله‌ی «مارکسیسم و اومانیسم» (Marxism and Humanism 1964) مفصل به جنبه‌های مختلف این جریانات می‌پردازد.

۲. هایدگر دراین‌باره می‌گوید: «تکنولوژی مدرن نیز وسیله‌ای است برای رسیدن به هدفی. به همین دلیل است که درک ابزاری از تکنولوژی، هر تلاشی را برای وارد کردن انسان به رابطه‌ی درست با تکنولوژی، مشروط می‌کند. همه‌چیز بستگی به دستکاری ما در تکنولوژی به‌مثابه ابزار، به روشی درست به بستگی دارد. باید به قول معروف روحش را به‌دست بگیریم (get spiritually in hand). ما بر آن مسلط خواهیم شد. هر چه مهار تکنولوژی بیشتر از کنترل انسان خارج شود، اراده برای تسلط نیز بیش‌ازپیش شدیدتر می‌شود.» (Heidegger,2009: 5).

۳. آیزنشتاین معتقد بود زمانی که نماها در تدوین به همدیگر متصل می‌شوند، قطعه‌ی هنری‌ای مانند سایر آثار هنری به‌وجود می‌آید و درعین‌حال دیالکتیک را یکی از مهم‌ترین عناصر در تدوین می‌دانست؛ دو تصویر که با یکدیگر در تضاد هستند، با برش به یکدیگر پیوند خورده که درنتیجه آن یک ناهم‌خوانی شکل می‌گیرد که هدفش تحریک تماشاگر است. درنتیجه تصاویری که بی‌تحرک‌اند و یا ازلحاظ سیاسی خنثی هستند، یک محرک سیاسی می‌یابند و به‌این‌ترتیب، می‌توان تماشاگر را با استفاده از این ابزار سینمایی، تحریک، تهییج و دچار اضطراب یا خشم کرد (بازن، ۱۳۹۳: ۱۶۱)

۴. مشهور است که سینمای کلاسیک را «جهان پرسش‌ها و پاسخ‌ها» می‌نامند و سینمای مدرن را «دنیای پرسش».

فهرست منابع

- اسلامی، زینب (۱۳۹۲) نظریه‌ی دلوز درباره‌ی سینما: تحلیل حرکت و زمان. دانشگاه تهران (پایان‌نامه دکتری تخصصی)
- بازن، آندره (۱۳۹۳) سینما چیست؟؛ ترجمه‌ی شهبا، محمد. تهران: نشر هرمس.
- پارسا خانقاه، حمزه؛ فتح طاهری، علی (۱۳۹۹): «نسبت میان فلسفه و سینما؛ پژوهشی براساس فلسفه‌ی سینمایی ژیل دلوز». نشریه فلسفه، سال ۴۸، ش (۱)، بهار و تابستان ۱۳۹۹، صفحه‌های ۲۲-۴۰
- پروانه‌پور، مجید (۱۳۸۸) «سینمای دلوزی-سینمای دیگر» (بررسی آراء ژیل دلوز و آراء هانری برگسون). دانشگاه هنر (پایان‌نامه کارشناسی ارشد)
- چوبک، پریا؛ شریف‌زاده، محمدرضا؛ رهبرنیا، زهرا؛ اکوان، محمد (۱۴۰۰) «واکاوی نگرش دلوز درباره هستی انسان و نسبت آن با مخاطب در هنر تعاملی». پژوهش‌های فلسفی، شماره (۳۴).
- دلوز، ژیل (۱۳۹۷) انتقادی و بالینی؛ ترجمه‌ی اکسیری، زهره؛ غلامی، پیمان؛ گنجی، ایمان. تهران: نشر بان.
- کولبروک، کلر (۱۳۹۹) راهنمای سرگشتگان: دلوز؛ ترجمه‌ی محمدزمان زمانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- منطقی فسایی، زهرا گلناز؛ بنی اردلان، اسماعیل. (۱۳۹۲) «برگسون: زیربنای فلسفه‌ی سینمای دلوز». نشریه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره (۶) بهار و تابستان ۱۳۹۲، صفحه‌های ۴۷-۶۱
- هایدگر، مارتین (۱۳۸۸) چه باشد آنچه خوانندش تفکر ؟ ترجمه‌ی: جمادی، سیاوش. تهران: نشر ققنوس.

- Bogue, Ronald (2003): *Deleuze on cinema*. Routledge, New York.
- Ciancio, Belén (2018): *Bodies, Gestus, Becoming: Cinema as a Technology of Gender and (Post) memory*. Edinburgh University Press, Edinburgh
- Colebrook, Claire (2001): *Gilles Deleuze*. Routledge, London and New York
- David Farrell Krell (1993): *Martin Heidegger Basic Writings*. Routledge, New York.
- Deleuze, Gilles (1991): *Bergsonism*; Trans, Hugh, Tomlinson. Barbara, Habberjam. Zone Books, New York
- Deleuze, Gilles (2001): *Cinema 1: the movement-image*. Trans, Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. The University of Minnesota Press, Minnesota.
- Deleuze, Gilles (2001): *Cinema 2: The Time-Image*, Trans, Hugh Tomlinson & Robert Galeta. The University of Minnesota Press, Minnesota.
- Deleuze, Gilles (2000): *Proust and Signs*; Trans: Howard, Richard. University of Minnesota Press, Minnesota.
- Deleuze, Gilles (1994): *What is philosophy?*; Trans, Hugh Tomlinson, and Graham Burchell. Columbia University Press, New York.
- Heidegger, Martin (2009): *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Trans: Lovitt, William. Garland Publishing.
- Heidegger, Martin (1993): *Basic Writings*. ed.: Farrell Krell, David. Routledge. New York.

Received: 2023/07/29
Accepted: 2024/02/13
Published: 2024/02/29

Creation and Analysis of the Concepts from Deleuze's Anti-Humanist View on Cinema

Shayan Keivannia, M.A in Philosophy, Department of Philosophy, Faculty of Literature and Human Sciences, Shahid Beheshti University (SBU), Tehran, Iran.

Asghar Vaezi, Associate professor, Department of Philosophy, Faculty of Literature and Human Sciences, Shahid Beheshti University (SBU), Tehran, Iran.

Abstract

The unthinkable things prompt us to think and determine the boundaries of the thought. Thinking will play its role in the best way when it has the power to face all kinds of new concepts and images in its time without any effort to search for a specific or predetermined method to understand or order the world. Technology and art, with all their power and speed of transformation, have provided this possibility to humankind through various ways and tools. In art, we face affection in its purest form, which seeks to create new ways of thinking and influencing. Also, nowadays, various technological possibilities can help us think better, and by showing the repeatability of functions and thoughts, we can face the repetition of mechanisms differences and provide a basis for creating new techniques to help humankind. Therefore, as a meeting place of technology, art, and thought, cinema can offer many possibilities to represent modern thinking and its accompanying issues. The issue discussed in this article is the way of creating new concepts and analyzing them through cinema in the context of art technology, and always looking at the existence and impact of two concepts, namely transformation and unthinkable affairs. With research related to these fields, Deleuze considers cinema to be one of the most efficient methods to create and understand concepts in today's world and emphasizes its ability to create new possibilities and ideas. This article, to measure the limits of the action power of the art of cinema about the modern way of thinking and its technological tools, seeks to answer these questions in the framework of the theoretical current of humanism and whether it is possible to create from the perspective of creation. Could we take the cinema director as a philosopher? Or is a cinematic work dealing with a new issue or issues as reliable as a philosophical work or concept created with its argumentative method? And finally, to what extent is knowledge of today's technology necessary for thinking in our contemporary world? In this descriptive-analytical research, the latest available library and internet tools have been used.

Keywords: Anti-humanism, Deleuze, Cinematic Thinking, Cinema as Philosophy, Director as a Philosopher.