سینما: ادراک حسی زمان شدن

◆کلرکول بروک
◇علیرضا اژدری

بخش اول

در این فصل ما به بررسی دو کتاب ژیل دلوز می‌پردازیم که به زبان فرانسوی در سالهای ۱۹۸۳ و ۱۹۸۵ چاپ شده است: سینما ۱: تصویر حرکت و سینما ۲: تصویر زمان. از یک سو، این کتابها بی‌تردید در مورد سینما نوشته شده‌اند؛ دلوز می‌کوشید تا به ویژگی هر سبک هنری و اندیشهٔ انسانی عینیت بخشد. او سینما را صرفاً به مثابهٔ راه دیگری برای بازنمایی داستانها و اطلاعات در نظر نمی‌گرفت، بلکه در نظرش این ویژگی دقیقاً فرم سینمایی است که امکانهای تفکر و تخیل را تغییر داده است. ولی از سوی دیگر این دو کتاب همچنان در رده‌بندی فلسفه جای می‌گیرند. دلوز نه تنها به جایگاه فیلسوف فرانسوی، هنری برگسون (۱۹۴۱-۱۸۵۹) نزدیک می‌شود[۱]، بلکه فراتر از وی، تحلیل سینما را با مبانی فلسفیِ خود ادغام می‌کند و ظاهراً برای این کار خود هم، دلیل محکمی دارد. در استدلال ژیل دلوز، فلسفه باید گشوده به زندگی باقی بماند. به نظر می‌رسد که سینما، آن طور که ما در ادامه خواهیم دید، یکی از بنیادی‌ترین رخدادهای زندگی مدرن باشد. صرفاً با سینما است که می‌توانیم به آن گونه نگاهی بیندیشیم که از چشم انسان و دیدِ او رها گشته باشد. به نظر می‌رسد که سینما نوعی "درک"[۲] را به ما انتقال می‌دهد، یعنی دریافت داده‌هایی که در یک موضوع نهفته نشده است. اما دلوز امکانهای سینما را حتی فراتر از این تبیین می‌کند.

رویارویی با سینما فلسفهٔ نوینی را بر ما می‌گشاید، نه صرفاً به این علت که ما کاربرد مقوله‌ای نظیر فلسفه را در سینما مجاز دانسته‌ایم، بلکه از این روی که امکان داده‌ایم تا آفرینش فیلم، فلسفه را دگرچهره سازد. رهیافت دلوز به سینما، با دو مفهوم جامع شکل می‌گیرد: تصویر - حرکت سینمای اولیه و تصویر - زمان سینمای مدرن. در این جایگاه امکان بازاندیشی زمان و حرکت امکان‌پذیر می‌گردد و ما یک بار دیگر خود را در گسترهٔ چالشهای زندگی و کلیت آن در می‌یابیم. هر دو اثر دلوز در باب سینما بیانگر برخی از بنیادی‌ترین برهانهای وی در باب قابلیت استعلای زندگی از چهره‌های انسانی، مشخص و از پیش تعیین شده است. تخیل زمان است که به ما چنین قابلیتی می‌دهد و بنا به گفتهٔ دلوز، این سینما است که تصویر خودِ زمان را به ما ارائه می‌کند.

دلوز در دو اثرِ یادشده، از امکانهای ریشه‌ای سینما در کشف برخی از مهمترین مفاهیم خود بهره جست؛ مفاهیمی نظیر مجاز، تصویر زمان و "درک". تبیین مفهوم «تصویر - زمان» از راه سینما به ما قدرت می‌دهد تا کیان خودِ مفاهیم را مورد بازاندیشی قرار دهیم. با استناد به دلوز، تصویر زمان چیزی جز نمایش خودِ زمان نیست و ما را قادر می‌سازد تا به درستی با پویایی زندگی و شدن رودررو گردیم. گرچه دلوز از سینما به عنوان شاهد مثال در تبیین شیوه‌ای استفاده می‌کند که در نتیجهٔ آن یک صورت هنری توانسته اندیشه را دگرچهره سازد، با این حال سینما برای او همواره مقوله‌ای فراتر از یک مثال را تداعی می‌کند. او تأکید می‌کند برای یافتن ویژگی سینما، ناگزیر از بازاندیشی فلسفه هستیم: «سینما خود کنش نوینی از تصاویر و نشانگان است که فلسفهٔ نظریِ آن باید به فرآورده‌ای نظیر کنش مفهومی بینجامد» (دلوز، ۱۹۸۹: ۲۸۰). در ادامه شیوه‌ای را بررسی می‌کنیم که در آن، سینما سبک جدیدی از اندیشه را با خود به همراه می‌آورد و گستره‌اش سینما را در می‌نوردد. دلوز قدرت سینما را در گذار از تصویر - حرکت به تصویر - زمان می‌داند. تصویر - حرکت اولین شوک سینما بود: بازی با زوایای دوربین که با حرکت در امتداد بستری دیداری به نوعی بیان مستقیم از حرکت می‌انجامد؛

در نتیجه اندیشهٔ نفس تحرک زندگی را در می یابد. ولی در تصور. زمان ما دیگر به صورت غیر مستقیم با زمان درگیر نیستیم، یعنی زمان دیگر مقوله‌ای نیست که صرفاً حرکتی را به حرکتی دیگر پیوند دهد، و دیگر ما در تصویر. زمان با خود زمان است که سروکار داریم. نکتهٔ کلیدی روش شناسی دلوز در همین جا نهفته است. به تدریج به این بینش رسیده‌ایم که زمانی هر مقوله‌ای را بهتر خواهیم فهمید که آن را با ویژگی های خاص خودش مورد بررسی قرار دهیم. به همین دلیل است که ما سینما را با واژگان خودش و نه به مثابهٔ گونهٔ دیگری از هنر، مورد نگرش قرار می دهیم. اما به محض این که ویژگی و تمایز این مقوله را دریافتیم، می توانیم هر مقولهٔ دیگری را نیز مورد بازاندیشی قرار دهیم، زیرا کلیت زندگی در ناهمسانی لحظه‌هایش است که تغییر شکل می دهد.

◇◇◇

تأثیری که سینما برجای می گذارد، منحصر به خود سینما است، پس ما نباید فیلم را صورت بدل ادبیات به شمار آوریم. شخصی که ایراد می گیرد فیلم اصلاً "شباهتی به کتاب ندارد"، همان بهتر که برود و کتابش را بخواند. به دلیل مشابه، دانشمندی که از "عدم دقت" فلسفه عیبجویی کرده یا فیلسوفی از "نامعقول" بودن رمان شکوه می کند، صرفاً با نگاه جزمی خود در باب یک اندیشه، امکانهای دیگر اندیشه را مسدود می سازد. آشکارگی تأثیر سینمایی هنگامی به بهترین وجه پدیدار می شود که به سینمایی ترین شکل خود ظاهر شود، یعنی وقتی که به کمی برداری صرف از نگاه روزمره نپرداخته، یا هدف خود را بازآفرینی یک نوول ادبی با ترفندی نظیر بازخوانی پاراگراف اول داستان قرار ندهد. برای درک این که چه چیزی در سینما جلوهٔ سینمایی دارد، باید در ابتدا از خود بپرسیم سینما چگونه کار می کند. سینما تعدادی از تصاویر را می گیرد و آنها را به هم متصل می کند تا یک بی رفت(۳) را شکل دهد. با استفاده از چشم غیرانسانی دوربین بی رفتها را برش داده یا به هم پیوند می دهد؛ بی رفتهایی که می توانند تعدادی از نقاط دید یا زوایای بدیل را هم خلق کنند. آن چه به سینما جلوه‌ای سینمایی می بخشد، رهایی بی رفت تصاویر از نگاه هر ناظر منفرد است، پس تأثیر سینما در نمایش چهره‌ای است که «رها از هر نقطه و هر جیز» است. نگاه روزمرهٔ ما از دنیا، همواره نگاهی از پرسپکتیو مطلوب و تجسم یافتهٔ ما است. من جریان ادراکها را در قالب دنیای «من» مرتب می کنم. من چیزی را به عنوان یک میز یا یک صندلی می بینم؛ می توانم چنین کنم تنها به این دلیل که دنیایی را از پیش فرض کرده‌ام (دنیای من) که در آن مبلمان وجود دارد و تمام نمودهای ترتیب یافته هم بر این مبنا تعریف شده است: دنیای کار، دفاتر کار و.... سینما می تواند تصاویر ادراکی را عرضه کند که از ساختار ترتیب یافتهٔ زندگی روزمره رها باشد. وامر فوق را با به حداکثر رساندن نیروی درونی خود انجام می دهد. البته پیشینه‌سازی نیروی درونی‌اش در خلاف جهت همگرایی قرار دارد.

اگر سینما می کوشید تا نوولهای قرن نوزدهم را بازنویسی کند یا به رساله‌ای مستند در زمینهٔ علم تبدیل شود، باید تلاش می کرد تا آن چه را که به او هویتی سینمایی می بخشد، محو کند. اما اگر سینما بر آن باشد تا نیروی خود را با تشدید پیوندها، برشها و بی رفت از تصاویر به حداکثر برساند، در آن صورت است که می تواند به شکلی واگرا نسبت به گونه‌های دیگر اندیشه به حرکت درآید. در چنین کنشی، تجلی بیکران جلوهٔ سینمایی است که سینما هویتی سینمایی می یابد و می تواند چالشی را در برابر کلیت زندگی ارزانی دارد. تکنیک ویژه‌ای که سینما برای تعقیب زندگی از آن استفاده می کند، بی رفت تصاویر می تواند برای تغییر شکل زندگی نیز به کار آید. دلوز مسیری را شرح می دهد که در طی آن سینما، که با رئالیسم آغاز شده و در نکاپوی بازنمایی زندگی است، به تدریج از آن فراتر می رود و ادراک حسیِ ممکن از زندگی را به نمایش در می آورد.

سینما، همانند ادراک روزمره، جریانی از تصویرهای متفاوت را در قالب کلیتهای ترتیب یافته به هم متصل می کند. با این وجود، لحظاتی در سینما

وجود دارد که از این مسیر فراتر رفته و همراه خود، ما را نیز از اشیای واقعیت یافته و کلیتها جدا ساخته و به سیلان تصاویر می کشاند. سینما می تواند به جای پیوند یا ترکیب تصاویر به تسلسل‌های معنادار، آنها را در صورت ناب بصری خود نمایش دهد (دلوز ۱۹۸۹: ۲). برای مثال در فیلم ترافیک ساختهٔ استیون سودنبرگ[۴] (۲۰۰۱)، داستان در نوسان میان سکانسهای "رئالیستی" و واضح طبقهٔ متوسط امریکایی و تصویرهای قهوه‌ای ـ زردرنگ مکزیک شکل می گیرد. رنگ زرد حاکم بر "داستان" مکزیکی مانع از این می شود تا ما کلیت داستان را به شکل روایتی ساده و منسجم دریابیم. چنان به‌نظر می‌رسد که گویی روایت "مکزیکی" یا هر روایت "دیگر" از دریچهٔ نگاه سینمای امریکایی است که به تصویر کشیده می شود و به نمایش در می‌آید. خود فیلم، مادهٔ فیلم ـ زردی آن ـ چیزی نیست که از دریچهٔ آن برای تجسم واقعیت نگاه می کنیم؛ این دیگر خود "نگاه" است که به آن می‌نگریم. از نظر دلوز، سینما نیرویی در خود دارد که می تواند ما را از تمایلی که به ساماندهی تصاویر در قالب دنیای خارجی تشریک پذیر داریم، برهاند. ما این بار خود تصویرسازی را می بینیم؛ به بیان دقیقتر، هیچ فردیت سازمان یافته و از پیش تعیین شده‌ای را نمی توان در ارائه "تصاویر" به دست آورد.

اگر بتوانیم بدون تحمیل پیوندهای علاقه‌ها و کاربردهای خود و اتصال آن به تصاویر، ادراک خود را شکل دهیم، در آن صورت می توانیم به حسی از خود تصویر نائل شویم. هنر در کلیت خود، تنها ظرفیت نشان دادن چیزی است که دلوز از آن به صورت "تأثیرات" و "درکها" یاد می کند. دلوز به طور دقیقتر استدلال می کند که هنر سینما صرفاً آزادی از ترتیبهای مفهومی و دیدگاههای مورد علاقهٔ انسانی نیست، بلکه ویژگی آن در تصاویری است که از زمان و حرکت ترسیم می کند. آن چه حرکت ماشین مانند سینما را تا این اندازه دارای اهمیت می‌سازد، آن است که دوربین می تواند فارغ از تحمیل مفاهیم "درک کند" و "ببیند". دوربین تصاویر را از یک نقطهٔ ثابت شده تنظیم نمی کند، بلکه خود نیز در امتداد حرکات به حرکت در می آید. این قدرت تصویر حرکت است که در ادامهٔ جزئیات آن را مورد بررسی قرار می دهیم؛ نیروی آزادسازی حرکات از دیدگاه تثبیت شده. واضح است که ادراک استاندارد ما از زمان نیز، وابسته به مکان و علائق ما و همراه با وجود تصاویری در گذشته است که ما برای زندگی در آینده آنها را به یاد می آوریم. علاوه بر آن، برحسب تمایل انسانی خود، زمان را از طریق حرکت می شناسیم و از نقطهٔ دید ثبت شدهٔ خودمان است که زمان را بکار می گیریم تا تغییرات اطراف خود را ترسیم کنیم. به طور متعارف، زمان اندیشه یا بازنمایی انسانی در باب چیزی است که به صورت "اکنون" و "حاضر" ترسیم می شود و لحظات متعدد حرکت را به صورت کلیتی درک شده در می آورد. به این دلیل است که ما تمایل به فضاندن کردن[۵] زمان داریم؛ تمایل داریم زمان را به عنوان خطی ببینیم که مراتب مختلف یک عمل را به هم مرتبط می کند.

برای دلوز، نیروی سینما در توانایی‌اش در ارائه تصاویر مستقیم و غیرمستقیم از خود زمان است و نه زمانی که از حرکت مشتق شده باشد. ما از تصویر ـ حرکت است که تصویر غیرمستقیم زمان را در می یابیم، اگر دوربین، خود در حالی که پیکر متحرک به حرکت در می آید به حرکت، و سپس دوربین، حرکت دیگری را در امتداد پیکر متحرک دیگری ثبت کند. مادیگر حرکت را ترکیب نقاط در امتداد خط سادهٔ زمان نمی دانیم. ما خود حرکت را می بینیم؛ با تمام واگرایی خود، که از طریق آن نقاط دید با هم ترکیب می شوند.

در تصویر ـ زمان، که بسیار پیچیده‌تر است، می توانیم تصویر ساده‌ای از زمان را دریابیم. باید زمان را به عنوان نیروی تغییر یا شدن در نظر گیریم؛ مسیری که طی آن از واقعیت به مجاز و باز از تمامی حالات ممکن آفرینش و تمایلات خود به سمت رخدادهای واقعیت یافته حرکت می کنیم. برای دلوز چنین امری بدان معناست که زمانی که ما آن را تجربه می کنیم، بر دو بخش است: بخش اول؛ نوعی حافظهٔ غیرشخصی از گذشته وجود دارد، که مجازی است و بخش دوم؛ خطوط راستین زمان زنده. دنیای زندگی که در آن زندگی می کنیم، تحقق این حافظهٔ غیرشخصی و ناب است، اما حافظه یا زمان در گونه ناب و در تمامیت خود می تواند به تاویل جهان نیز بپردازد. برای مثال در ادبیات، دلوز می نویسد که تجربیات روزمره و مرتبط به هم یک شخصیت می تواند به وسیلهٔ حادثه‌ای در گذشته از هم گسیخته شود، چیزی نظیر یک یادآوری خاطره‌ای از دوران کودکی. می توان اثر پرتره‌ای از هنرمند به عنوان مرد جوان، از جیمز جویس[۶] (۱۹۶۴ [۱۹۱۶]) را به عنوان شاهد مثال ذکر کرد؛ اثری که در آن استفان دایدالوس[۷] تنها به زبان انگلیسی سخن نمی گوید، بلکه زمانی را به یاد می آورد که در آن، کلمات در نظر او مانند سروصدا و آواهایی نامفهوم بودند و هنوز نزدوی دارای معنا و ریشه نشده بودند. خاطره می تواند حضور حقیقی امروز را زهم بگسلد؛ تنها به این دلیل که خاطره واقعی است و به گونه‌ای مجازی در امتداد امروز حاضر است. از فراز خاطره‌ای شخصی، مثل یادآوری استفان از اوان زبان آموزی‌اش است که می توانیم به سوی نوعی خاطرهٔ غیرشخصی گذر کنیم؛ ایدهٔ هستی زبان به مثابهٔ آن چه به هیچ گویشور واقعی تعلق ندارد، مانند گذشتهٔ تمامی "ما" و مانند گذشته‌ای که از آن برمی خیزیم. گسست سکانس زمان به وسیلهٔ مجاز، ما را به سمت تصویر جدیدی از زمان هدایت می کند؛ زمانی که همراه با فعالیتهای روزمرهٔ ما به پیش می آید. تصاویر را محض خاطر زندگی به هم مرتبط می سازد و زمان خاطره‌ای که تمامی رخدادها و شدن‌های زندگی ما را در قالب یک کلیت در برمی گیرد. زمان به پیش می رود و دنیاهای واقعی را به شکل بی‌رفتهایی از پیش تنظیم شده تعریف می کند، ولی زمان دارای عنصری ازلی و مجازی نیز هست؛ مشتمل بر تمامی گرایشهایی که رو به سوی آینده و گذشته‌ای دارد که می توانند در هم ادغام شوند. در سینمای با سبک مشخص می توانیم تصویری را از این گسست مجاز ـ واقعیت به دست آوریم. چنین امری با "برشهای غیرمنطقی" حاصل می شود. ما در معرض آواهایی قرار می گیریم که با تصویرهای واقعی هیچ تداخلی ندارند. تصویرهای واقعی فقط برای این تنظیم و ترکیب نمی شوند که اشیاء متحرک و کلیتهای نظم یافته را شکل دهند، بلکه برای تجلی خود تصاویر است که تعریف می شوند؛ تصاویری که از دنیای خارجی خاص یا دیدگاهی خاص برنمی خیزند. راز نکبتی[۸] تصاویر در همین نهفته است. برای مثال احساس حرکتی از پیکری خاص و از دیدگاهی خاص نباشد. تکینه‌ها رخدادهای

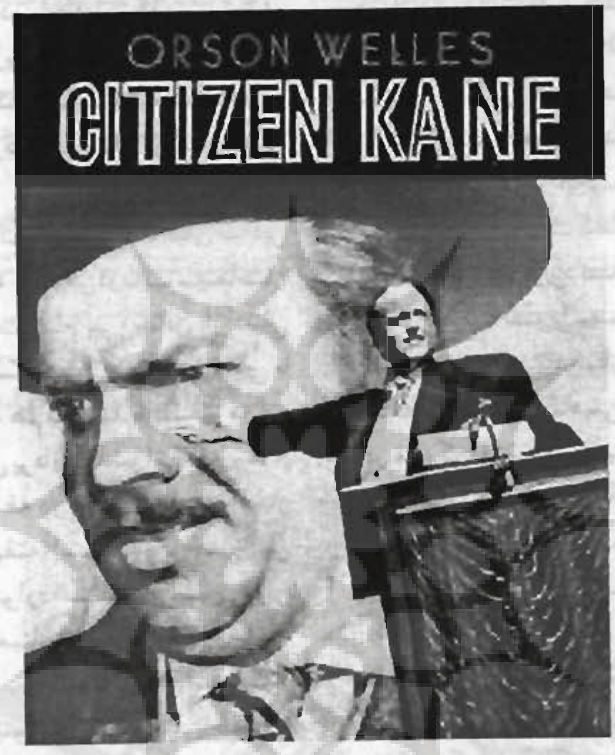
غیر فردی هستند که ما بدان طریق دنیارا در قالب پیکرهایی واقعی ترسیم می کنیم. سینمای تکینگی، رنگها، حرکات، صداها، بافتها، فامها و نورها را به شکلی تنظیم می کند که در قالب کلیتهای بازشناسی شده و تنظیم شده، قابل شناسایی نباشند. در انجام چنین کنشی است که سینما می تواند ما را از دنیای تنظیم شده‌ای که در سطح روزمره مشاهده می کنیم، به عقب ببرد و امکان دهد تا به ناهمسانیهای ویژه و تکینه‌ای بپردازیم که از طریق آن زندگی حیات می یابد:

«تکینه ها رخدادهای استعلا یافته حقیقی هستند... تکینه ها، پیدایش فردیت و شخصیت را پشت سر نهاده‌اند. می توان در آنها توانایی بالقوه‌ای را کشف کرد که نه فردیت را و نه من را به رسمیت می شناسد، اما آنها را با تحقق یا دریافتن خود به دست می آورد... تنها نظریهٔ وجود مرتبهٔ تکینه است که می تواند از ترکیب شخصیت و تحلیل فردیتی که در خودآگاه شکل می گیرد فراتر رود... تنها زمانی که دنیای سرشار از شگرفی های ناشناخته و بی سامان، غیرشخصی و پیشافردی بر ما گشوده شود، می توانیم سرانجام به گسترهٔ این استعلا ره یابیم.
(دلوز ۱۰۳:۱۹۹۰)

سینما، امرتام[9] و کردار[10] اندیشه

هنگامی که به تماشای سینما می نشینیم، می خواهیم داده‌های خود را در قالب روایتها، شخصیتها و معانی تاءویل کرده و ترکیب نماییم. تسلط همگانی ترین صور سینما یا عرضهٔ مبتذل اکثریت آثار سینمایی نباید بدان معنی باشد که تمام قابلیت سینما را در صور موجود بدانیم. در عوض، تعاریف دلوز از هر چیز، اندیشه، ادارک حسی، سینما، دانش و نوول. نمی خواهد توضیح دهد آنها چه هستند، بلکه از پیدایش آنها و چگونگی شدن آنها سخن می گوید؛ یعنی نگاه به چیزی که به سمت "نیروی n ام" خود رهسپار می شود. جنون، حماقت و بدخواهی چه دارند که در باب اندیشه به ما بگویند؟ جهشهای ژنتیکی و ویروسی در خود چه دارند که فراتر از نژادهای تثبیت شده، از زندگی با ما باز گویند؟ برای مثال، دانش، مجموعه یا کلیت جمله های علمی نیست، بلکه قابلیت نگاه به دنیا و بیان حوادث از دید ناظر لخت است. ما مقولات را از نحوهٔ شدن آنهاست که درک می کنیم و نه از فرمهای از پیش تعیین شدهٔ آن. سینما چه خواهد بود اگر آن را به آستانه‌اش رسانیم؟ سینما فقط از کلیتهای ترکیب شده و ناظران انسانی ساخته نمی شود، بلکه متشکل از تصاویر ماشینی و تکینهٔ دوربینهاست که از برشها و دیدگاههای متفاوت استفاده می کند.

برای سینما، همانند تمامی گونه های هنر، این امکان وجود دارد تا آن گونه عمل کند که فرآیند شدن آن. گسست یا تکینگی تصاویر. به نمایش گذاشته شود. تاثیر، به طور کلی تنها حس یا حساسیتی است که در قالب معنا سازماندهی نشده است (تاثیر[11] تا اندازه‌ای در مقابل مفهوم[12] تعریف می شود). مفهوم به ما امکان می دهد که گونه‌ای اندیشه یا پیوند را فارغ از حساسیت در نظرآوریم. می توان مفهوم "قوس" را داشت فارغ از آن که هیچ شکل قوس داری را لمس کرده باشیم یا همواره اشیاء قوس دار را در کنار خود داشته باشیم. مفهوم به اندیشهٔ ما نظم و جهت می دهد. در مقابل آن تاثیر، نیروی گسست از ترکیبها و نظمهای موجوداست. صرف این که تجربهٔ ما، خود را در قالب ترکیبی از داده های محسوس و مفاهیم سامان یافته ارائه کند، دلیل بر این نمی شود که نتوانیم در باب ناهمسانی و تفاوت میان آن چه مؤثر است (تصاویری که ما را احاطه کرده‌اند) و آن چه مفهومی است (واکنش و نظمی که ما به تصاویر می دهیم) بیندیشیم. نزد دلوز، این بدان معناست که می توانیم تجربه را آن گونه که هست (تجربه به گونهٔ واقعیِ خود) دریابیم و آن را در قالب عناصر مجازیِ خودبازسازی کنیم. البته هیچ وقت نمی توانیم مفهومی را داشته باشیم که فارغ ز گونه‌ای مادیت یا حواس به دست آید. ما همواره ناچاریم به‌وقت اندیشیدن در حرکت مفاهیم، کلمه یا صدایی را در برابر خود بیاوریم. به همان سیاق، هنر همواره نوعی نظم، ترکیب یا معنا را در خودندارد (دلوز بر این رای نیست که هنر فاقد تاثیری معنادار باشد). در حقیقت، هنر ما را از ترکیبهای ممکنِ تجربه، واپس‌زاده و به سمت تاثیراتی متوجه می کند که از آنها کلیتهای ترکیب یافته بیرون می جهند و بدین شکل بر ما تاثیر می گذارد. این امر در سینما به دو طریق انجام می شود: از طریق تصویر - حرکت و از طریق تصویر - زمان.



دلوز مفاهیم تصویر - حرکت و تصویر - زمان را ساخت تا پیامد سینما را در گذار از تمامیِ گونه های اندیشه به نمایش بگذارد. به یاد آوریم که برای دلوز، مفهوم یک برچسب ساده نیست، بلکه آفرینش چیزی است که به اندیشه جهت می دهد. مفاهیم تصویر - زمان و تصویر - حرکت اکنون می توانند به ما حس واضح تری از ارتباط میان مفاهیم فلسفی و تاثیرات هنر به دست دهند. تاثیرات سینما مشتمل بر تاثیرات تصویر - حرکت می باشند، به گونه‌ای که خود حرکت به نمایش در می آید. این در تناقض با حرکت مطلوب و ترکیب یافته‌ای است که با چشم تعقیب می شود؛ مثل زمانی که چشم، راه

خانه را در حین رانندگی تعقیب کرده یا اشیایی را که می خواهد بردارد مشخص می کند. مفهوم تصویر. زمان باید به حرکت، به صورت ریشه‌ای و غایی خود، و نه آن گونه که با زندگی روزمره و اهداف آن ادغام می شود، بپردازد. در بیشتر مواقع، ما تصاویر و حرکت را از دیدگاهی تجربه می کنیم که مشتمل بر معنا، اهداف و منظورهای خاص خود ماست. فهم خود حرکت به معنای شکل دهی به مفهوم چیستی در حرکت در حالت ناب یا مجازی اش می باشد؛ باید بتوانیم به حرکت بیندیشیم چونان که آن حرکت، متعلق به شیء از یک نقطهٔ ثابت شده نباشد. این، آن چیزی است که یک مفهوم به انجام می رساند؛ هیچ گاه بر آن چه در تجربهٔ روزمرهٔ ما همگانی تر یا معمول تر است، نامی نمی نهد، بلکه به اندیشه و تخیل در باب مراحل غایی می پردازد که در آن نکته‌های آشکارگر تجربه بروز می یابند. ما هیچ گاه واقعاً قادر به مشاهدهٔ دنیای حرکت ناب نیستیم، ما همواره حرکت را در رابطه با واژگان تثبیت شده درک می کنیم. اما یک مفهوم ما را از دنیای روزمرهٔ و واقعی به امکانهای مجازی آن دنیا سوق می دهد؛ دنیایی که از حرکت ساخته شده است. مفهوم ما را به تکاپوی اندیشه در باب حرکتی وامی دارد که در امتداد آن، ما به دنیایی نسبتاً متحرک و تثبیت شده شکل می دهیم.

دلوز با تولید و استفاده از این مفاهیم به ما کمک می کند تا کیان بنیادین روش خود را نشان دهد. کلیت کار، آن گونه که با کارش در باب سینما نشان داده شد، بر مبنای تمیز دادن تکینگی‌هاست؛ گام پس نهادن از دنیای ترتیب یافته و شکل گرفته و اندیشیدن به ناهمسانی هایی که چهرهٔ دنیای ما را شکل داده است. فلسفه و هنر در این مقام به هم بسته شده‌اند. هنر در این مقام به خلق تاءثیرات و درکهای تکینه می پردازد؛ تاءثیراتی که رها از دیدگاههای سامان یافته و هدفمند است. فلسفه در تکاپوی اندیشه امکان این یکه‌هاست؛ در حرکت چه چیزی نهفته است که موجد چنین ناهمسانی هایی است؟ این به معنای نگاه به موارد استثنایی فراسوی موارد عادی است، پس این یک روش نیست که بر مبنای وجدان جمعی یا بانگاه به آن چه معمول و متداول است بنا شده باشد. زیرا حقیقت این است که ما به ندرت به لحظاتی در هنر دست می یابیم که بتوانیم از نظر وجدان جمعی به آشوب نهفته در شگرفی ها عقب بنشینیم. نزد دلوز، کردار اندیشه در هر چهره‌ای که بر ما بنماید، بسته به این است که چگونه مقوله‌ای به کار آید و چه می تواند بکند، نه در هر یک از واژگان از پیش تعیین شده‌اش.

اندیشیدن کلیت پردازی نیست. دلوز، به جای انباشتن جزئیات و برساختن مشخصه‌ای کلی که تمامی ناهمسانیها را ندیده می گیرد، (جزئیات را فدای کلیات می کند)، بر روی تکینگی ها و تامیت [۱۳] تاکید دارد. تامیت راهی را می گشاید که در آن هر رخداد تکینه‌ای، آن گونه که هست، شدن می یابد و نیروی خاص خود را در ناهمسانی پی می گیرد. امر تام از پیش تعیین شده نیست؛ کمابیش در میان تمامی مثالهای خود، هر چه آن چه باشد، کلیت پردازی نیست. در مثال، کلیت پردازی، تمامی انسانهایی را که می شناسیم گردهم آورده و سپس مشخصهٔ عمدهٔ آنها را به عنوان انسان ثبت می کند. درنتیجه اگر تمام انسانهایی که ما تاکنون می شناختیم بالای ۱۸۰ سانتیمتر قد داشتند، پس ناگزیر هستیم یکی از پارامترهای تعریف انسانیت را قد بالای ۱۸۰ سانتیمتر بدانیم. اما امر تام، کیفیات از پیش تعیین شده را با هم مقایسه نمی کند، بلکه در تکاپوی تشخیص این است که چه چیز، آن چه هست را به گونه‌ای متمایز نشان می دهد. پس در عین حال تمامی انسانهایی که می شناسیم، می توانند ۱۸۰ سانتیمتر قد و حتی بیشتر هم داشته باشند، می توانیم به انسانهایی نیز بیندیشیم که مثلاً قدشان ۱۴۰ سانتیمتر است. در نتیجه لازم است که بتوانیم فراتر از داده‌های ارائه‌شده بیندیشیم. این امر مستلزم آن است که به گونه‌ای فعال ویژگی انسانی خود را برگزینیم؛ یعنی منطق و ظرفیت اندیشه را به کار گیریم. امر تام جنبه‌ای کاملاً گزینشی و مجازی دارد.

دلوز در اثر یادشده، به سینما به مثابهٔ یک کلیت یا خصوصیت نمی نگرد. او چهره‌هایی از سینما را استخراج می کند که در آن استثنایی یافت می شود. نظیر فیلمهای ارسن ولز و آلن رنه. و استدلال می کند که آثار فوق چیزی را در باب سینما آشکار می سازند که سینمایی است. صرفاً تمامی انسانها در گیر اندیشهٔ بنیادین نیستند ولی اندیشه، یک نیروی انسانی ویژه است. تمامی فیلمها با نیروی خالص تصویرها بازی نمی کنند، ولی قابلیت بالقوهٔ آزادسازی تصاویر از دیدگاههای تثبیت شده است که سینما را به عنوان یک سینما بر می کشد. سینما در ایجاد ناهمسانی دارای منش‌های خاص خود است. درست به مانند حیات انسانی که می تواند خود را از طریق اندیشه برکشد، در نتیجه سینما با کاربرد تصاویر است که خود را دگرچهره می سازد. در نظر گرفتن تامیت تصویر سینمایی به معنای درنظر گرفتن آن است که چگونه تصاویر می توانند ناهمسان باشند و به سایر صور همگانی تقلیل نیابند. در نگاه دلوز، آفرینش مفاهیمی که به ما امکان می دهند به چیستی مطلق بیندیشیم، در نفس کردار زندگی بسیار سرنوشت ساز است. امر تام آن چیزی است که به ما امکان می دهد تا به ناهمسانی ویژه میان هر چیز و هر گونهٔ دیگر حیات پی ببریم. در آن صورت امر تام، روشی برای آزاد ساختن ما از تعصبات، پیشداوریها و تبعیضهاست. امر تام ما را وامی دارد تا فراتر از شباهتها و کلیت ها به ناهمسانیها بیندیشیم. کردار اندیشه در جهت گیری خود با فروکاستن ناهمسانیها به صور مشترک دارای تضاد است؛ ما می اندیشیم پس تمایز آفرینیم. این است که نزد دلوز، ما نمی توانیم کردار را بر مبنای تصویر همگانی "انسان" یا "کیان انسانی" بنا کنیم. نمی توانیم هویت یا چیستی شدن خود را با هر تصویری که از خود ساخته‌ایم، محدود کنیم.

میلاد سینما می تواند به ما چهره‌ای از شدن استعلایی بدهد، نه شدن آن چه در یک بودن مطرح است و صرفاً خود را در امتداد زمان می گشاید، بلکه آن گونه شدنی که با هر کشمکش نوینی تغییر می یابد. شدن صرفاً گستردن آن چه هست، نیست. هر چیز (حتی انسان) می تواند مسیر کامل شدن را با تعامل با آن چه نیست. در این مثال دوربین، به دست آورد. اما تنها در صورتی می تواند چنین اتفاقی رخ دهد که ما با دوربین سینما روبه رو شویم، نه به عنوان چیزی که از پیش می شناختیم، بلکه به عنوان چیزی که به چالش با ما برخاسته است.

تاثیر و ادراک نابسامان

آثار دلوز در باب سینما، فلسفهٔ زمان او را بازمی سازد. آن چه هست،

چیزی بیش از فلسفه است؛ زیرا تنها از این روی هست و خواهد بود که به بازاندیشی زمان بپردازیم. دلوز چنین بحث می کند که ما قادر هستیم خود را و آیندهٔ خودرا تغییر دهیم. ظرفیت بازاندیشی زمان، به روشهای مختلف، نیروی محرک فلسفه و هنر و بنیاد شدن یا صیرورت زندگی است.

چنین وضعیتی از آن روی است که منشهای اندیشه مانند هنر، دانش و فلسفه صرفاً شناختها یا بازتابهای پوچ نیستند، بلکه آنها ذات رسانه‌ای هستند که از طریق شان به خود شدن نزدیکی می یابیم. دوم آن که، سینما صرفاً حالتی نیست که از طریق آن به رویارویی با زمان برمی خیزیم، سینما صرفاً یا یک موضوع در کنار سایر مقولاتی است که نزد فلسفه جای طرح می یابد. و اما چگونگی آن چه در باب فلسفه می کنیم و می اندیشیم، با میلاد سینما تغییر می کند. عیناً نظیر همین گزاره برای ادبیات نیز قابل بیان است: برای مثال نوول نوشته شده، توسط برت ایستن الیس[۱۴] به نام گلامورراما[۱۵] (۱۹۹۹). با بکارگیری چندین زاویه دید دوربین به رشتهٔ تحریر در آمده است..

ذکر نکتهٔ جانبی دیگری نیز لازم می نماید. اگر بپذیریم که اختراع و تکنیک سینما به ما اجازه می دهد تا به گونه‌ای ناهمسان بیندیشیم، پس باید بپذیریم که فکر، فاقد طبیعت و کیان مختص خوداست. حتی ماشینها، نظیر امکانهای فن آوری دوربین نیز، می توانند اندیشه را دگرچهره کنند. پس اندیشه چیزی نیست که بتوان آن را یک بار و برای همیشه تبیین کرد اندیشه نیروی شدن است و شدن آن می تواند با آن چه متعلق بدان نیست .یعنی آن چه خارج اندیشه هست یا اندیشه .دگرچهره شود. اندیشه چیزی نیست که "ما" انجامش دهیم؛ اندیشه چیزی است که از فراسو می آید و بر ما حادث می شود. برای اندیشیدن لزومی وجود دارد، نطفهٔ اندیشه در فراسوی اختیار و انتخاب بسته می شود. اندیشه حادث می شود. در عین حال، لزوم آن بر حضور عنصر تصادف و آزادی تاکید دارد؛ ما با هیچ نظم یا پایان از پیش تعیین شده‌ای محدود نشده‌ایم. آزادی راستین در به رسمیت شناختن تصادفی بودن حوادث است، در این که اسیر توهم هایی نظیر "اشرف مخلوقات" یا تقلیل جهان به ادراک محدودی که داریم نشویم. آزادی خواستار اندیشه است، و تداوم اندیشه را فراسوی خود می خواهد.

عنصر تاثیر در "افسارگسیختگی" اندیشه دارای نقشی بنیادی[۱۶] است (مراد از افسارگسیختگی در این بحث به معنای چیزی است که فراسوی اخلاق بر ما حادث می شود). می توانیم با گونه‌ای ادراک حسی پیشا شخصی در باب تاثیر بیندیشیم. صحنه‌ای از یک فیلم را می بینم و قلبم به تپش می آید. چشمانم روی می گرداند و خیس عرق می شوم. پیش از آن که بیندیشیم یا مفهومی را در ذهن خود بسازم، عنصری از واکنش در من شکل می گیرد که بر هر تصمیمی اولویت دارد. همواره تاثیر به جای ماهیت تفرق گرا[۱۷]، خاستگاهی تمرکزگرا[۱۸] دارد. تفرق جهانی را در قالب یک فضا ترسیم می کند و آن را به بلوکهای مجزا در می آورد. ادراکهای تنظیم شده و ترکیب شده، دنیایی بیرونی را بر ما می گشاید که از اشیای متنوع و متفرق شکل گرفته است و همگی در یک فضای مشترک ترسیم شده‌اند؛ تنها، مرتبهٔ آنهاست که با هم تفاوت دارد. نگاه روزمرهٔ ما این چهرهٔ فراگیر را از ما سلب می کند. من دنیای رنگها، فامها و بافتها را نمی بینم که در نوسان میان لحظات

.شدن می‌یابد. من صرفاً اشیایی را می بینم که از هم جدا شده‌اند و در امتداد زمان و در فضای ساده و متفرق به گونه‌ای ایستا مانده‌اند. کنش تفرق، دنیا را با اهداف و مقاصد از پیش تعیین‌شده ترکیب و ترسیم می کند (به دفتر می روم و کتبی را می بینم که برای خواندن من آماده‌اند، صندلی که قرار است بر روی آن بنشینم و... من دنیا را به مثابهٔ دنیایی از کارکردهای مجزا از هم می بینم، دنیایی که در امتداد زمان استمرار دارد). تأثیر تمرکز می آفریند، زیرا بر ما و در امتداد ما حادث می شود، نمی‌تواند آن را به عینیت در آورد، به مانند یک شیء هم کمیت پذیر نیست که آن را درک کنیم یا از آن آگاه گردیم. کنش تاءثیر بر ما از راههای گوناگون اعمال می شود و دارای انواع متفاوتی است .نوری که چشمان ما را تر می کند، صدایی را که ما را برمی انگیزاند و تصویر خشونتی که حرارت تن ما را بالا می برد؛ این جاست که دلوز به تمرکزها(۱۹) اشاره می کند.

اگر دنیا را به مثابهٔ مجموعه‌ای از اشیاء متفرق و بخشی از فضای یکه و قابل اندازه‌گیری می بینیم، به دلیل آن است که تمرکزها را با آن ادغام کرده‌ایم. تمرکزها تنها کیفیات .نظیر قرمزی .نیستند، بلکه شدن کیفیتها را هم با خود به همراه دارند، مثل سوختن ولرزش نور مادون قرمز که به‌تدریج در قالب رنگ قرمز بر ما پدیدار می شود. به باور دلوز، به همین دلیل است که سینما، تصاویر را در امتداد زمان چنان ترکیب می کند که می تواند تأثیرات و تمرکزها را ارائه کند. سینما می تواند بی‌رفت متداول تصویرها .دنیای معمولاً تنظیم شده و جریان پیش بینی شدهٔ رخدادها. را از هم جدا کند و به ما امکان می دهد تا تأثیرات را فارغ از نظم استاندارد و معنای آن به دست آوریم. شاید واضح ترین کاربرد سینمایی از تأثیرات واگرا و تمرکزها را بتوان در فیلمهای دیوید لینچ یافت؛ آن جا که تصاویر دلنواز عاشقانه با آواها و حرکات وحشت‌آور و با مرگ همراه می‌شود یا تصاویر مرگ‌آوری که معمولاً چشم را پس می‌زند با ترنم‌های آرام‌بخش بر روی پرده می‌رود. برخلاف دنیای درک شده از اشیاء متفرق، که ما از طریق فضای مشترک به آن دست می یابیم، تمرکزها با هم تفاوت دارند. انتساب تمرکزها در هنر تصویر سوژهٔ یکه‌ای را که می تواند دنیای معناداری را تشخیص دهد که نزد همهٔ ما حضور دارد، به هم می ریزد. تمرکزها استعدادها را تحریف می کند یا به هم می زند، چشم ممکن است به تمنای دیدن باشد ولی در همان حال خاطره یا داوری ما می‌خواهد تا روی برگردانیم یا در وحشت است یا در مواردی همانند بسیاری از تصاویر لینچ، چشم ممکن است به صورت همزمان هم بخواهد ببیند و هم ابراز انزجار کند.

در فیلم قله‌های دوقلو(۲۰)، جسد لورا پالمر تصویر برهنه‌ای از زیبای امریکایی خانگی بود، که به‌صورتی دلنواز نشان داده شده بود. در عین حال، بدن نشان‌داده‌شده، جسدی بود که خون آبی و تمامی علائم مرگ بر اثر خفگی بر روی آن پیدا شده بود. با این شیوه و بسیاری از شیوه‌های دیگر است که سینما تصاویر و تأثیرات را از نیروی یکپارچه‌ساز یگانه چشمان قضاوتگر بیرون می کشد و تولید کنندهٔ تاثیراتی است که با تصاویر متعارف انسان دارای تفاوت است. اما نیروی هنر در آفرینش تصاویر مراحم به ما امکان می‌دهد تا به تمرکزها بیندیشیم؛ به نیروهایی که به ما امکان می دهد تا به فرایند شدن یا صیرورت از دنیای تنظیم‌شده و ترکیب یافته فکر کنیم. سینما تاثیر با نیروی تصاویر را از دنیای پیکرهای سامانمند که صرفاً از نظر درجه باهم تفاوت دارند آزاد می سازد و خطوط واگرایی را ترسیم می کند که به سوی تفاوتها در حرکت است. سینما یک اتصال کوتاه را ایجاد می کند و در صورت تمایل، برای شما نمودی از موتور حواس را ترسیم می کند که ادراک ما با آن ترتیب می یابد. در بیشتر مواقع، ما در نگرش روزمره می بینیم و عمل می کنیم، ما می بینیم تا عملی انجام دهیم. به همین دلیل است که دنیای ساده‌ای از اشیاء متفرق را می بینیم، زیرا می بینیم چه چیزهایی ما را در بر گرفته است. در سینما چشم از کنش یگانه ساز جدا شده است و با تصاویری نمایش داده می‌شود که واکنشهای مؤثر را فراتر از واکنشهای شناختی ایجاد می کند.

به باور دلوز، چنین چیزی دارای پیامدهای سیاسی است. زیرا به این تبیین کمک می کند که چگونه ما، به مثابهٔ پیکرها. به چهره‌ها واکنش نشان می دهیم و خواستار آنها می شویم؛ چهره‌هایی نظیر مثل فاشیسم، حتی وقتی که آن چهره‌ها مورد تمایل ما نباشند. ما به رژیمهای سرکوبگر گردن می نهیم، نه به این دلیل که اشتباه می کنیم، بلکه به این دلیل که تاثیرات خاصی را تمنا داریم، برای مثال نباید به تأثیرات رقابتهای سیاسی بیندیشیم؛ سرودها، ضرباهنگ سخنها و تظاهرات و کاربرد رنگ. این نیروهای مؤثر به کار نمی آیند تا صرفاً ما را فریبند. در این جا ما تنها با تبلیغات نیست که فریب می خوریم، بلکه پیکرهای ما به گونه‌ای مثبت به سرمایه‌گذاریهای پیشا. شخصی واکنش مثبت نشان می دهند. مواجهه با تولید نیروی تاءثیر به ما امکان می‌دهد تا آن چه را دلوز به نام "ریز ادراک" می شناسد بهتر درک کنیم، نه صرفاً ادراک چشمی که می بیند و قضاوت می کند، بلکه ادراکهای نامنسامان زندگی که ضربان خود را با بدنهای ما شکل می دهد. ■

ادامه دارد.

یادداشت‌ها:

۱. برگسون از سینما برای تئوریزه کردن زمان، حرکت و زندگی در مقام یک کلیت بهره می جست.

۲. percept

۳. Sequence

۴. Steven Sodanbergh

۵. Spatialize

۶. James Joyce

۷. Stephan Dedalus

۸. Singularity

۹. Universal

۱۰. Ethics

۱۱. Affect

۱۲. Concept

۱۳. Universal

۱۴. Brett Easton Ellis

۱۵. Glamorama

۱۶. Radical

۱۷. Extensive

۱۸. Intensive

۱۹. Intensity

۲۰. Twin Peaks