فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره پنجم، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۲، ص ص ۷۵-۵۳

# چارچوب نظری در مطالعه میان‌رشته‌ای؛
# مطالعه موردی: کاربرد نظری اندیشه سیاسی در مطالعه سینما

**عباس منوچهری**[۱]
**سید محسن علوی‌پور**[۲]
**تاریخ دریافت: ۹۲/٤/۷**
**تاریخ پذیرش: ۹۲/۵/۲۵**

**چکیده**

پژوهش میان‌رشته‌ای نیازمند برخورداری از مبانی نظری و مفهومی‌ای است که با ممانعت از سردرگمی و اشتباه پژوهشگر، امکان تلفیق دیدگاه‌ها در رشته‌های مختلف را فراهم آورد. به این منظور لازم است با اتکا بر مقومات رشته مبدأ، مباحث نظری مرتبط با آن را در دیگر حوزه‌های معرفتی مربوط به پژوهش مورد بررسی قرار داد. با تبیین این مباحث، پژوهشگر می‌تواند با اتکا بر یک مبنای نظریِ ریشه‌دار در معرفت مبدأ، موضوع کار خود را در فضای میان‌رشته‌ای مورد کاوش قرار دهد. پژوهش حاضر، با بررسی این مقوله در جستجوی اندیشه سیاسی در هنر سینما، این شیوه را مورد آزمون قرار می‌دهد. بر این اساس، می‌توان با مبنا قرار دادن نظریه‌های اندیشه‌ورزی سیاسی –در اینجا نظریه توماس اپریگنز– آثار سینمایی را در چارچوبی فراتر از محدوده مطالعات سینمایی، و در مقام بازنمایی اندیشه‌ورزی سیاسی کارگردانان مؤلف مورد بررسی قرار داد.

**واژگان کلیدی**: اندیشه سیاسی، هنجار، پژوهش میان‌رشته‌ای، سینما، مباحث نظری.

---

۱. دانشیار علوم سیاسی دانشگاه تربیت مدرس، AManoocheri@yahoo.com
۲.استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی؛ (نویسنده مسئول)، ایمیل:
M.Alavipour@gmail.com

## مقدمه

گذر از مرزهای رشته‌ای تعریف‌شده در سامان کلاسیک پژوهش علمی، از جمله رویه‌هایی است که در دهه‌های اخیر، درهای نوینی را به‌روی پژوهشگران گشوده است. بر این اساس، بسیاری از محققان که تا پیش از این با وجود غور در پدیده مورد بررسی، از ارائه تبیینی جامع از آن ناتوان بودند، اکنون به‌مدد رویکردهای میان‌رشته‌ای و شیوع تمایل به همکاری با رشته‌های دیگر علمی، دریافتی عمیق‌تر و قابل‌اتکاتر از همان پدیده را می‌توانند عرضه کنند. البته تردیدی نیست که بسته به میزان گشایش رشته نسبت به همکاری با رشته‌ها و حوزه‌های علمی دیگر، جامعیت و اعتبار پژوهش متغیر خواهد بود. اما این مقوله شرط دیگری نیز دارد که در بحث از مبانی نظری و روش در پژوهش متجلی می‌شود.

در واقع، باید گفت همان‌گونه که مهم‌ترین نکته‌ای که در ابتدای هر پژوهش در عرصه دانش لازم است، پذیرفتن یک چارچوب نظری روشن و اتخاذ روشی متناسب با موضوع است، این مسئله در پژوهش میان‌رشته‌ای اولویتی دوچندان می‌یابد، چرا که فراروی از مرزها، می‌تواند پژوهشگر را در عرصه‌ای ناشناخته و فراخ وارد نماید که در آن، شناخت مسیر مناسب برای رهنمون‌شدن به پاسخی برای مسئله پژوهش، دشواریاب خواهد بود.

چارچوب نظری در پژوهش میان‌رشته‌ای لاجرم باید ترکیبی از مباحث نظری مطرح‌شده در حوزه‌های مورد بررسی را پوشش دهد. به‌عبارت دیگر، نمی‌توان با اتکای به مبانی نظری مطرح‌شده در یک رشته، مقوله‌ای را در عرصه‌ای گسترده‌تر و از منظر رشته‌های دیگر علمی مورد بازشناسی و تفحص قرار داد. بنابراین، گام نخست در انتخاب مبانی نظری مناسب همانا جستجوی نظریه‌های مناسب موضوع در هرچند رشته مورد بررسی است. اما باید توجه داشت که شرط مهم دیگری که حتما باید مدنظر قرار گیرد، آن است که مباحث نظری مطرح‌شده در رشته‌های مختلف، در عین اهمیت مرتبط بودن با موضوع بررسی، باید از سنخیت با یکدیگر نیز برخوردار باشند تا نه‌تنها پژوهشگر را از سردرگمی نجات دهند، بلکه مقوم حرکت او به‌سوی یک پاسخ مشخص و مستدل نیز باشند.

به‌نظر می‌رسد یکی از روش‌های مناسب برای دستیابی به مبانی نظری مناسب برای پژوهش میان‌رشته‌ای، اتکا بر مباحث نظری در یکی از رشته‌ها و جستجوی مباحث نظری متناسب با آن در حوزه‌های معرفتی دیگر است که کمک می‌کند پژوهشگر با شروع راه خویش از یک نقطه‌عزیمت باثبات، سایر نقاط متناسب، اما نه ضرورتاً در دسترس را مورد توجه قرار دهد و

به‌واسطه این امر، امکان فراروی متقن و مشروع از مرزهای رشته‌ای و گام‌نهادن در فراخنای پژوهش میان‌رشته‌ای را بیابد. پژوهش حاضر به‌دنبال آن است که با بررسی امکان دست‌یازیدن به چنین اقدامی در گذر از مرزهای اندیشه سیاسی و جستجوی آن در معرفت‌های دیگری مانند سینما، مبانی نظری مشخصی را برای این کار تبیین نماید. مباحث نظری‌ای که می‌تواند در پژوهش‌هایی که هنجارهای سیاسی را در هنر مورد کاوش قرار می‌دهند، به‌عنوان چارچوب نظری مورد استفاده قرار گیرد.

**چیستی اندیشه سیاسی**

آنچه یک فعالیت پژوهشی را از اعتبار و روایی مناسب برخوردار می‌کند، در درجه نخست اتکای آن به بنیادهای نظری مشخص و روشنی است که امکان سنجش روند پژوهش و یافته‌های آن، با رجوع به این مبانی نظری و ارزیابی بر اساس آنها میسر می‌شود. به‌همین منظور، برای کاوش درباره‌ی شیوه‌ی جستجوی یک مقوله در عرصه‌های معرفتی دیگر، پیش از هر چیز لازم است، فهمی عمیق و مبتنی بر مبنای صریح درباره این مقوله به‌دست آوریم و آن‌گاه بر پایه چنین فهمی، مختصات آن‌را در فضایی میان‌رشته‌ای مورد بررسی قرار دهیم. بر این اساس، و در راستای مسئله پژوهش حاضر، نخست لازم است تعریفی دقیق از اندیشه سیاسی ارائه نماییم و سپس مختصات آن‌را در مباحث نظری رشته دیگر (در اینجا هنر سینما) مورد بررسی قرار دهیم.

لئو اشتراوس، کتاب خود *فلسفه سیاسی چیست؟* (۱۳۷۳) را با این جمله آغاز می‌کند: «معنی فلسفه سیاسی و هویت معنادار آن، امروزه، به همان اندازه روشن است که از زمان ظهور آن در آتن تا به‌حال بوده است» (اشتراوس، ۱۳۷۳: ۱). و در ادامه بحث خود مستقیماً به سراغ «عمل سیاسی» می‌رود و درباره مقاصد آن سخن می‌گوید (همان) و گویا اساساً تردید در آشکاری معنای فلسفه سیاسی را ناممکن می‌پندارد. این نشان‌دهنده آن است که از نظر وی، فلسفه سیاسی، پیش از هر چیز، در پیوند با عمل است که «یا به قصد تغییر وضع موجود صورت می‌پذیرد یا به هدف حفظ آن» (همان). اما خود عمل نیز دوباره در پیوند با «ادراک» است؛ یعنی درک ما از مفهوم «خیر» یا «خوب»! اشتراوس معتقد است «اگر این جهت‌گیری به سوی معرفت به خیر تصریح شود و اگر انسان‌ها هدف صریح خود را کسب معرفت نسبت به زندگی خوب و جامعه خوب قرار دهند، فلسفه سیاسی پدیدار می‌شود» (همان:۲). فلسفه سیاسی همزمان به دنبال دانستن «ماهیت امور سیاسی» و «نظم سیاسی خوب و درست» (همان:٤) و از این رو معرفتی هنجاری است. اندیشمند سیاسی نیز، با درک این حقیقت، دارای

انگیزه‌های اخلاقی است که او را در نقش «شهروندی روشن‌بین و میهن‌پرست» که «فاقد منافع شخصی است» قرار می‌دهد (همان: ۱۰).

جان پلامناتز نیز از جمله اندیشمندانی است که بر ماهیت هنجاری فلسفه سیاسی تأکید می‌کند و بر این اساس به دنبال تمیز نهادن میان فلسفه سیاسی و دیگر علوم است. او در کتاب خود *انسان و جامعه*[1] (۱۹۶۳)، فلسفه سیاسی را «فلسفه زندگی» می‌نامد:

این نظریات، چیزی بیش از تلاش برای تبیین جامعه و یا دولت، یا ارائه توجیهی برای نظم حاکم و یا حمله به آن هستند. اینها فلسفه زندگی هستند... (پلامناتز، ۱۹۶۳: چهارده).

وی همچنین با بیان این نکته که فلسفه سیاسی، قدمتی بیش از مطالعه علمی انسان و جامعه و دولت دارد، ادعاهای فلسفه سیاسی مبنی بر علمی بودن مباحث‌شان را مورد تردید قرار می‌دهد و تأکید می‌کند که بسیاری از این نظریات را می‌توان پاره‌ای از کیهان‌شناسی و یافتن جای انسان در آن دانست (همان: پانزده). در واقع، این نظریه‌ها، «حکمت عملی یا حکمت انسانی»[2] و خودبیانگریِ[3] فیلسوفان درباره اینکه انسان چگونه می‌اندیشد، احساس می‌کند و یا دست به رفتار می‌زند، هستند.

پلامناتز، با برقراری رابطه میان «برداشت فیلسوف از چیستی انسان،ویژگی‌های او و اینکه در کجای جهان ایستاده است و همچنین نظریات وی [فیلسوف] درباره اینکه انسان باید چگونه رفتار کند و اینکه برای چه چیزی باید تلاش کند» و اینکه «جامعه چگونه باید برساخته‌شود» (همان: شانزده)، تفاوت‌های فلسفه سیاسی با علوم طبیعی و همچنین علوم سیاسی را در توجه به همین مسائل می‌داند. یعنی، در حالی‌که علوم طبیعی می‌توانند از واقعیات، چنان که هستند، سخن بگویند، فلسفه سیاسی نمی‌تواند نتایج دقیقی را از فرضیات خود بگیرد. در واقع، فرضیات و نتایجی که فلسفه سیاسی بدست می‌آورد همیشه قابل مناقشه و از این رو نادقیق هستند (همان: دوازده). از سوی دیگر، هدف فیلسوف سیاسی این نیست که ما را از چگونگی وقوع مسائل در جهان آگاه سازد، هدف او «کمک به ما است برای تصمیم‌گیری درباره اینکه چه باید بکنیم و چگونه؟» (همان: ۲۹) و نیاز بشر به اینکه کسی او را در این راه یاری رساند از آنجایی است که بسیاری از افراد توانایی آن را ندارند که فلسفه سیاسی منسجمی برای خود داشته باشند و کار فیلسوف سیاسی «کمک به افراد برای داشتن تعهد به خودشان» است، نکته‌ای که عالمان علم سیاست را نیز در بر می‌گیرد (همان: ۸–۲۷).

1. Man and Society
2. practical philosophies or philosophies of man
3. Self-expression

ویلیام بلوم نیز، فلسفه‌ی سیاسی را تحت نام «نظریه سیاسی» مورد بررسی قرار می‌دهد و آنرا پاسخ‌دهنده بسیاری از سؤالات روزمره زندگی ما از جمله اینکه «چرا یک حادثه به وقوع پیوست؟ در آینده چه خواهد شد؟ چرا در انتخابات شهرداری، الف بر ب پیروز شد؟ آیا الف در دور بعدی هم شهردار خواهد شد؟» می‌داند (بلوم، ۱۳۷۳: ۲۵). البته او در این سطح نمی‌ماند و در ارائه ساختار یک نظریه، با مطرح نمودن بحث هدف از قانون‌گذاری، تعریف و ایجاد «زندگی خوب» را مطرح می‌نماید (همان: ۳۰). هدف نظریه‌پرداز سیاسی از دیدگاه بلوم، «فهم سیاست به جامع‌ترین شیوه ممکن» است. نظریه‌پرداز سیاسی «درصدد کشف نظم عمومی و الگوی حقایق سیاسی و توضیح این حقایق به صورتی مناسب و مؤثر و تدوین قواعد اقدام و عمل سیاسی بر مبنای این تحلیل» است (همان: ۳۲). بلوم واژه «ایدئولوژی» را بدیل «نظریه سیاسی» می‌داند و با بیان اینکه این‌دو دارای ساختاری یکسان هستند، نظریه سیاسی را به‌خاطر «روشن‌تر، صیقل‌خورده‌تر، شفاف‌تر، با انسجام درونی بیشتر، فاضلانه‌تر و دارای درجه‌ای از حقیقت» بودن، بر ایدئولوژی ارجح می‌داند (همان: ۲۹). و با بیان اینکه نظریه‌پرداز «درصدد فراگیری این نکته است که کدام شرایط منجر به پیدایش شکل خاصی از حکومت و نهادهای فردی می‌شوند»، کار او را قبل از هر چیز تعیین اینکه «نظم "عقلایی"، "برتر" یا "درست" غایت‌ها و ارزش‌های انسانی کدام‌ها هستند» معرفی می‌کند (همان: ۳۳).[۱]



**عرصه مشترک میان هنر سینما و اندیشه‌ی سیاسی**

با روشن‌شدن معنا و چیستی اندیشه‌ی سیاسی، اینک لازم است عرصه‌ی معرفتی دیگری که در پژوهش میان‌رشته‌ای مورد توجه قرار می‌گیرد نیز در نسبت‌اش با عرصه‌ی معرفتی مبدأ مورد توجه قرار گیرد. جالب توجه است که تا کنون پژوهش‌های متعددی به کاوش در زمینه پیوند و ارتباط سینما و عرصه‌های مختلف حیات معنایی بشر اختصاص یافته است. برخی از این آثار، پیوندهای معنوی و الهیاتی سینما را مورد توجه قرار می‌دهند. در نگاه اینان، سینما عرصه عرضه آموزه‌های پالایش‌گری است که پیش از این در متون مقدس و در روایت‌های تصویری و غیرتصویری باقیمانده از قدیسان بیان می‌شده است. اینک سینما این ظرفیت را داراست که در غیاب قدیسان و پیامبران، پرچم معناگرایی را در عالم به دوش گیرد و چونان ابزاری نوین، آدمیان را به راه نیک فراخواند. البته چنین رویکردی به سادگی در عرصه قدسیت

۱. برای توضیحی جامع در خصوص نظریه‌ی سیاسی و تطورات مفهومی و تاریخی آن، بنگرید: مرتضی بحرانی و سیدیاسم گورابی «وضع معرفتی فلسفه سیاسی»، پژوهش سیاست نظری زمستان ۱۳۸۸ و بهار ۱۳۸۹ شماره ۷.

ظهور نیافت. در واقع، برعکس آن، پذیرش سینما به عنوان امری مرتبط با معنویت تا مدت‌ها در اجتماعات دینی –چون کلیسا– نامتصور بود. این مسئله متقابلاً نیز وجود داشت و فیلم‌سازان عموماً رغبتی به گفتگو و همدلی با اهالی کلیسا نداشتند و تصویری منفی از آن ارائه می‌نمودند. تنها با ظهور الهیات رهایی‌بخش –در آمریکای لاتین– و با انتشار اسناد شورای دوم واتیکان بود که این دو دیدگاه، نگرشی مثبت‌تر به یکدیگر یافتند و در کنار تلاش برای ارائه «الهیات تصویر» (آیشنبرگر، ۱۳۸۰: ۳۲)، سینماگران نیز استعاره‌ها و اسطوره‌های دینی را در آثار خویش به نمایش درآوردند. بازنمایی اسطوره «جستجوی پدر» در آثار لانگین، آنجلوپولوس، و بودرو؛ در کنار تصویر فرشتگان در آثار ویم وندرس و جین کمپیون و همچنین ده‌گانه معروف کیشلوفسکی که به روایت سینماییِ ده فرمان عهد عتیق می‌پردازد، همگی از نشانه‌های این رویکرد به دین در میان مؤلفان سینمایی است. آیشنبرگر با نقل قولی از گئورگ اشتاینر مبنی بر اینکه «هر چیزی را که در ادبیات، موسیقی و هنر بزرگ می‌دانیم از دین الهام گرفته است و معنای دینی دارد»، اضافه می‌کند «این مطمئناً در مورد هنر متمایز سده بیستم –سینما– هر زمان و هر جا که بتوان آن‌را هنر و نه صرفاً محصولی تجاری و در نتیجه شایسته تفسیر و ارزیابی از دیدگاهی دینی دانست، صدق می‌کند» (همان: ۳٤).

از سوی دیگر، مارش (۱۳۸٤) با بررسی انواع رابطه‌هایی که میان الهیات و سینما می‌توان برقرار نمود، به سه رویکرد در این زمینه اشاره می‌کند؛ نخست تقابل آشکار میان این دو مقوله است. در این رویکرد الهیات همواره در پی نقد فرهنگ است و فرهنگ هرگز نمی‌تواند موضوع الهیات قرار گیرد، زیرا به مثابه امری که از انسان صادر می‌شود در مقابل آنچه از طریق وحی و مکاشفه به رسیدن به خدا منتهی می‌شود، جایگاهی ثانوی دارد. رویکرد دیگر الهیات را امری منتج از فرهنگ می‌انگارد و از این‌رو مذاهب و ادیان گوناگون و حتی آنچه خارج از سنت‌های مذهبی مختلف قرار می‌گیرد، به یک‌اندازه و برابر درک می‌شوند. در این رویکرد – که الهیات طبیعی نامیده می‌شود– «تمامی ادیان عمده در دنیا ما را به سوی یک خدا (واقعیت غایی) رهنمون می‌شوند، خدایی که در ورای تمام سنت‌ها وجود دارد. بر این اساس، فرهنگ علاوه بر تمامی مذاهب خیلی چیزهای دیگر را هم شامل می‌شود و خدا را در هر گوشه‌ای از آن می‌توان جست» (مارش، ۱۳۸٤: ۳۱). مسئله این رویکرد آن است که خاص‌بودگی الهیات –و در نتیجه کارکرد مذهبی آن– مستحیل می‌شود و از این‌رو دیالوگ میان الهیات و سینما به سختی قابل بازشناسی خواهد بود.

رویکرد سوم، اصلاحیه‌ای بر رویکرد دوم به شمار می‌رود؛ زیرا در آن «سینما می‌تواند در کلیت خود به الهیات مسیحی کمک کند؛ اما الهیات مسیحی هم در این میان برنامه خاص خود را حفظ می‌کند» (همان: ۳۲). در این رویکرد، الهیات تنها به دنبال دریافت تأییدیه برای محتوای خود نیست و در چالشی دیالکتیکی با سینما قرار می‌گیرد. در اینجا، هنگامی که سینما به موضوعاتی چون وضعیت بشر، ماهیت واقعیت، و یا نحوه‌ی زیست انسانی می‌پردازد به موضوعاتی روی کرده است که «دل مشغولی الهیات مسیحی نیز هست». بنابراین، «الهیات مسیحی وقتی برای هر پرسشی که فرهنگ مطرح می‌کند «پاسخی» ارائه می‌کند، در واقع از حوزه‌ی خود فراتر رفته است. چرا که فرهنگ به‌هر حال متنوع و پیچیده است. فیلم‌ها و کتاب‌ها و هنرهای زیبا راه‌های مختلفی برای طرح این پرسش‌ها و پاسخ‌های آن‌ها به ما نشان می‌دهند، اما الهیات مسیحی وقتی بی‌هیچ نقادی هرآنچه را بپذیرد که فرهنگ ارائه می‌کند، در واقع خود را دست‌کم گرفته است. پس باید دیالوگی نقادانه شکل بگیرد» (همان: ۳۳).

اما این کنش متقابل تضمناتی نیز در عالم واقع به همراه خواهد داشت. فیلم می‌تواند به الهیات کمک کند تا دریابد در دنیای معاصر درباره مضامین عمده الهیات چه می‌توان گفت، و از سوی دیگر استفاده از فیلم در الهیات، اهمیت بعد اجتماعی و مردمی الهیات مسیحی را به ما گوشزد می‌کند و مهم‌تر از همه آنکه «سینما می‌تواند این نکته را به الهیات مسیحی یادآوری کند که الهیات رشته‌ای است مسئول در برابر وجوه عاطفی و زیباشناختی زندگی بشر، چرا که الهیات با مسائل زندگی انسانی سروکار دارد» (همان: ۳۹).

این مسئله البته به بعدی فراتر از الهیات خاص مذهبی نیز قابل بسط است. پل شرایدر (۱۳۷۵) در نظریه خود در باب «سینمای استعلایی» کلیه گرایش‌های معنوی در سینما را در چارچوب سینمای استعلایی مورد نظر خویش می‌یابد و صرف دغدغه «امر قدسی» را برای قرار گرفتن در این سبک مکفی می‌داند. این سبک از مسئله‌ی مطرح‌شده در ارتباط میان الهیات مذاهب و فرهنگ –و به طور خاص سینما– مبراست. زیرا در اینجا استعلا در وسیع‌ترین مفهوم کلمه به کار رفته است و از این‌رو حتی در فرهنگ‌های کاملاً بی‌ارتباط با یکدیگر نیز به سمت‌وسویی مشترک رهنمون می‌شود، هرچند این امر مانع از آن نیست که مؤلف در چارچوب فرهنگی و زمانی خویش به ارائه اثر بپردازد. در نتیجه، آثار سینماییِ حاصل، «شکل سینمایی مشترک»ی را به وجود می‌آورند که خود «برایند دو احتمال کلی است: یکی تمایل به بیان [امر] «متعال» در هنر و دیگری ماهیت رسانه فیلم» (ص ۵). همان‌گونه که مشاهده می‌شود، دین و هنر در اینجا تنها

به مظاهری از تجربه استعلا تبدیل می‌شوند و در نتیجه دیگر نمی‌توان از هنر مسیحی، اسلامی، و یا بودایی سخن گفت و تنها هنر موجود، هنر در پیشگاه ذات اقدس الهی است.

بر این اساس، نویسنده به نوعی روش‌شناسی نقد فیلم می‌رسد که مخصوص این سبک است. در این روش، به مطالعه «تجلیات قدسی در هنر معاصر به‌واسطه تحلیل شکل‌ها و شیوه‌های مشترک در سینما» پرداخته می‌شود. به تعبیر دیگر، دو فرض بنیادین در این روش به کار می‌رود: ۱) وجود اموری همچون تجلیات قدسی یا مظاهری از امر متعالی؛ و ۲) وجود اشکال هنری عام و بازنمودی که فرهنگ‌های گوناگون در آن مشارکت دارند (ص ۱۱). نکته مهم دیگری که در روش‌شناسی مورد اشاره شرایدر برای سبک استعلایی آموزنده است، عدم دعوی آن بر تخصیص حق نقد است –اگرچه همچنان ارجحیت دارد–. در واقع، این نکته به درستی مورد اذعان است که در عموم فیلم‌ها، توانایی مؤلف در بیان فرهنگ خاص خود مهم‌تر از عدم توانایی او در فراروی از آن است، اما وجود کیفیت‌های اصیل در یک فیلم –که می‌تواند در سبک خاص محوریت یابد– بررسی و تحلیل آن در این سبک را مرجح خواهد ساخت.

همان‌گونه که در بالا نیز اشاره شد، ویژگی مشترکی که آثار فرهنگ‌های گوناگون را تحت قالب یک عنوان مشترک –سبک استعلایی– در کنار یکدیگر گرد می‌آورد، مانع از آن نیست که مؤلفْ عناصر فرهنگی خاص خود را سنگ‌بنای روایت خویش قرار دهد. بر این اساس، یاسوجیرو ازو از ژاپن، روبر برسون از فرانسه، و کارل درایر آلمانی هرچند مفاهیم فرهنگی متفاوت و گاه متضادی را به تصویر می‌کشند، بنا به نیازی که به بیان موضوع در قالب یک شکل، «که نزد هر.. [سه] همان شکل فیلم است» (ص ۱۱۷) دارند، در یک سبک یا ژانر مشترک دسته‌بندی می‌شوند. این مسئله نه تنها در مورد سبک استعلایی که درباره هر سبک فراگیر سینمایی دیگر نیز صادق است.

شرایدر با استناد به تحلیل فیلم‌های ازو بر اساس قواعد فرهنگ ذن در ژاپن، سه مرحله را در فیلم استعلایی تشخیص می‌دهد که در واقع حتی در آثار ازو نیز «لزوماً به فرهنگ ژاپنی محدود نمی‌شد. بلکه در فرانسه، دانمارک، ایتالیا، ایالات متحده و هر جای دیگر که هنرمندان تلاش می‌کنند «متعال» را در تصاویر متحرک بیان کنند، این عناصر دیده می‌شوند. در واقع، این عناصر، کیفیات مشترک سبک استعلایی است و از سه مرحله پی‌درپی تشکیل می‌شود» (ص ۴۳). این سه مرحله که در فیلم‌های استعلایی قابل مشاهده است و می‌تواند به‌مثابه الگو در دیگر سبک‌ها مورد استفاده قرار گیرد، عبارتند از:

۱) مرحله روزمره؛ که بازنمایی خمودگی و ابتذال زندگی روزمره است و با تجلیل از ابتدایی‌ترین جلوه‌های زندگی عادی انسانی، بر قدرت پوشالی انسان روزمره می‌افزاید. قدرتی که در مرحله بعد فروخواهد ریخت! این مرحله زندگی فارغ از معنا، پیوستگی، انعطاف، و پالودگی است. با این حال، به واسطه همین بی‌معنایی، پیش‌درآمدی برای رهایی در لحظه‌ای است که واقعیت عادی در آن تعالی می‌یابد. امری که در مرحله دوم روی خواهد داد.

۲) مرحله ناهمگونی؛ این مرحله با وقوع تردید نسبت به زندگی روی می‌دهد که خود حاصل شکاف در حال رشد در سطح راکد واقعیت روزمره است. در اینجا احساس بشری به نحو توضیح‌ناپذیر غلیان می‌یابد و به ناچار فرد به نوعی ناهمگونی با محیط عاری از احساسش دچار می‌شود. «وجوه تمایز این حس، جدیت و رنج است که در واقع از عذاب مقدس ناشی می‌شود» (ص ٤٨). البته در اینجا هنوز امر متعال خود را جلوه‌گر نساخته است و تنها تنشی حل‌ناشدنی «میان حد اعلی تجلی و نبود تجلی بشر» روی می‌دهد. اما این تنش در «لحظه تعیین‌کننده» «به‌صورت نوعی بار معنوی» جلوه‌گر می‌شود.

۳) مرحله ایستایی؛ نقطه نهایی مرحله ناهمگونی همانا لحظه وقوع کنش تعیین‌کننده است که در پی آن امکان تجلی امر متعال فراهم می‌آید. «کنش تعیین‌کننده ناهمگونی را برطرف نمی‌سازد، بلکه آن‌را در ایستایی به سکون می‌کشاند» (ص ۵۵). لحظه ایستایی لحظه وحدت دوباره انسان با محیط‌اش که این‌بار دیگر فارغ از معنی یا انعطاف نیست. در اینجا واقعیتی غیر از واقعیت متعارف پدیدار می‌آید و در نتیجه امور واقع، به‌گونه‌ای کاملاً متفاوت از پیش نمودار می‌شوند.

در نهایت باید گفت اگرچه مراحل روزمرگی و ناهمگونی مراحلی مربوط به تجربه روزمره فرد هستند و از این‌رو آزار و تشویش برای احساسات بیننده را به همراه دارد، در مرحله ایستایی عواطف در شکلی بزرگ‌تر ادغام می‌شود. به تعبیر شرایدر:

مراحل روزمره و ناهمگونی، مسیری دشوار را برای عواطف بیننده ایجاد می‌کند و ایمان سخت و ثابتی را که بیننده از روی عادت به احساس خویش دارد تضعیف می‌کند، به این امید که او به پذیرش و درک مفهومی از زندگی گرایش یابد که بر طبق آنْ همه عواطف، هرچند متناقض، به خودی خود نیرویی ندارد بلکه صرفاً بخشی از یک شکل کلی است که وحدت درونی همه پدیده‌ها را بیان می‌کند. ایستایی با نمایش صحنه‌ای ایستا و سازمان‌یافته، چنین مفهوم بدیعی از زندگی را تقویت می‌کند. ایستایی در صورت موفقیت، همدلی را به درک زیباشناسانه و تجربه را به تجلی و عواطف را به شکل تبدیل می‌کند (ص ۵۷).

اما در کنار متفکران و منتقدانی که نسبت سینما با مفاهیم استعلایی و مذهبی را مورد تدقیق قرار داده‌اند، اندیشمندان دیگر قرار دارند که نگاه خود را بر جایگاهی که سینما در جریان زندگی اجتماعی انسانی دارد متمرکز ساخته‌اند و به تحلیل و تبیین کاستی‌ها و نقاط قوت این هنر برای تأثیرگذاری بر زندگی سیاسی–فرهنگی پرداخته‌اند. در نگاه اینان، اینکه هنر تعهدی در قبال اجتماع دارد یا نه خود مسئله‌ای بزرگ است و در این باره مجادلات و گفتگوها شده است. اما حتی در صورتی‌که تعهد هنر در قبال اجتماع را نیز بپذیریم، چگونگی انجام این عهد خود سؤالی دیگر است که مناظرات و مشاجرات فراوان در پی داشته است.

نزد ژیل دلوز، سینما پدیده‌ای جدای از اندیشه نیست و از جهات متعددی با آن هم‌قرین است. سینما و فلسفه هر دو همزمان به مسئله «حرکت» رسیدند و البته در هر دوی آنها، پس از دوره‌های، دیگر زمان به موضوعی تبعی نسبت به حرکت تبدیل نشد. سینما می‌تواند تحت شرایطی، به پاسخی برای مسئله فلسفی «تصویر تازه از تفکر» تبدیل شود؛ یعنی این تصویر تازه باشد، چرا که می‌تواند مرزهای بازنمایی واقعیت را درنوردد و واقعیت خاص خود را بنا نهد (دلوز، ۱۹۹۵: ۵۷). چنان‌که او می‌گوید تصویر سینمایی تنها بازنمایی نیست، بلکه نتیجه حرکت میان واقعیت و خاطره است؛ در سینما تنها سایه‌هایی متحرک بر روی دیوار خلق نمی‌شوند، بلکه خود تصاویر حرکت می‌کنند:

چیزها خود تصویر هستند، چرا که تصاویر تنها در مغز ما حضور ندارند، تصویر مغز تنها تصویری در میان تصویرهاست. تصاویر همواره در حال کنش و واکنش، و تولید و مصرف با یکدیگر هستند. مطلقاً تفاوتی میان *تصاویر*، *چیزها*، و *تحرک* وجود ندارد (همان: ٤٢).

دلوز دو کتاب را به موضوع سینما و پیوند آن با اندیشه اختصاص می‌دهد که مشخصاً متأثر از آراء برگسون فیلسوف فرانسوی قرن بیستم در کتاب *ماده و خاطره* است که مفهوم حرکت را در فلسفه نهادینه می‌سازد. به تعبیر دیگر باید گفت دلوز مفهوم فلسفی حرکت نزد برگسون را به عرصه سینما می‌آورد و بر پایه آن سینما را عرصه‌ای فلسفی معرفی می‌کند. او در *سینما ۱* خود که به حرکت–تصویر می‌پردازد، به مطالعه سینمای کلاسیک نیمه اول قرن بیستم روی می‌آورد که نمایانگر فلسفه کنشی است که مشخصاً به دو ایدئولوژی مسلط زمانه –یعنی ماتریالیسم دیالکتیک اتحاد جماهیر شوروی و سرمایه‌داری لیبرال غربی– واکنش نشان می‌دهد. این سینمایی است که در آن، شخصیت‌ها بنا به فهم‌شان از موقعیت داده شده بدان واکنش نشان می‌دهند و از این‌رو سیری خطی میان علت و معلول را می‌توان در آن مشاهده نمود. در اینجا

زمان تابع حرکت است و سینما با ابتنا بر حرکت، مفاهیم سنتی مربوط به زمان را به ظهور رسانده و تکرار می‌کند. نمونه بارز این سینما، آثار آیزنشتاین در شوروی سابق است که با اتکا به فن مونتاژ، می‌تواند زمان را در اختیار گرفته و تمامیت دیالکتیک عالم را به تصویر کشد. این سینما سینمایی مونولوگی است و به تعبیر خودِ آیزنشتاین، «مونولوگی درونی است» (ص ۱۵۹) و نتیجه چنین سینمایی خلق اندیشه‌ای کاملاً توده‌وار است که در آن «فرد» سوژه و یا «تاریخ» ابژه نیست، بلکه ابژه همانا «طبیعت» است و سوژه نیز «توده»: «فردیت‌بخشی به توده و نه شخص» (همان: ۱۶۲)

در حالی‌که در *سینما ۲* که به بررسی سینمای مدرن پس از جنگ می‌پردازد، از فشار این دو خبری نیست و در نتیجه شخصیت فیلم با موقعیتی روبرو می‌شود که فراتر از هر کنشی است و یا او نمی‌تواند واکنشی بدان نشان دهد و در نتیجه از رابطه علت و معلولی فراتر رفته و عرصه برای خاطره، رؤیا و ذهن گشوده می‌شود: «چه قدرتمند، دردناک و زیبا». و بدین‌گونه خلاقانه‌ترین امکان پیش رویِ سینما امکان دسترسی به «درونی‌ترین واقعیت مغز» است، صورتِ نامتعین اندیشه (ص ۱۶۷). موقعیت عوض می‌شود و دیگر باید از «زمان–تصویر» سخن گفت، تصویری که مستقیماً مکانیزم‌های تفکر را متأثر می‌سازد و همانند انقلاب کانتی در فلسفه حرکت را تابع زمان می‌سازد و نه بالعکس. در اینجا سینما همانند گونه‌ای از تفکر امکان اکتشاف در «کنه شدنِ چیزها» را به ما می‌دهد (مارکز، ۱۹۹۸: ۱۴۴). به بیان دلوز:

موقعیتی که او [=بازیگر] در آن است از همه ظرفیت‌های او پیشی می‌جوید و این قابلیت را در وی به وجود می‌آورد که آنچه را که دیگر موضوع قواعد پاسخ و کنش نیست را ببیند و بشنود. او دیگر ضبط می‌کند به جای آنکه واکنش نشان دهد. او در دام نگرشی است، و به دنبال آن است یا آن را به دنبال خویش می‌کشد، نه اینکه در کنشی مشارکت جوید (سینما ۲: ص ۳).

در زمان–تصویر، امر واقع و تصویر مجازی از یکدیگر تمیزناپذیر می‌شوند و به تعبیری تصویر «کریستالیزه» می‌شود و بدین‌گونه امکان حضور لایه‌های مختلف زمان –گذشته، حال، و آینده– به صورت همزمان فراهم می‌آید. چرا که کریستال با هر چرخش خود، این امکان را به دست می‌دهد که آنچه مات و ناشفاف است، آشکار و شفاف شود و بدین‌گونه امور دوپاره و چندپاره یگانه می‌شوند. بر این اساس «آنچه ما در کریستال–تصویر می‌بینیم.. زمان است در حرکت دوگانه آن که با حفظ مسیرهای حال، به‌سوی آینده پیش می‌رود و در عین حال، گذشته را نیز کاملاً حفظ می‌کند» (همان: ۸۷).

بنابراین تکامل سینما در مسیری که منجر به دقیقه‌ای بنیادین در مدرنیته فلسفی می‌شود، خود را در «تصویر» به نمایش می‌گذارد: این مسئله که «زمان» شرط تجربه ما از عالم است؛ مفهومی که نه آغاز دارد و نه پایان. از نظر دلوز، سینما واجد قدرتی منحصر به فرد است چنانکه اساساً هم هنری زمانمند است و هم همواره ظرفیت یک هنر مردمی را داراست، بنابراین این موقعیت ممتاز را دارد که بتواند انسان متکامل را در دوران مابعد کانتی به ساحت خودآگاهی نسبت به خصیصه بنیادین زمان برساند. سینما می‌تواند به مسئله «بی‌گرانگی متفکری در درون متفکر –که هر مونولوگی را در درون «خود» متفکر تحت سایه خویش قرار می‌دهد–» بپردازد و امکان دسترسی به تفکر ناب را برای ما فراهم آورد (سینما ۲: ۱۶۸). بدین طریق می‌توان مدعی شد که سینما به جای آنکه تابعی از فلسفه باشد، در دنیای معاصر «تحقق فلسفه» است و به تعبیر دیگر، با تحقق‌بخشیدن انضمامی به نظریه‌هایِ پیش از این انتزاعی در فلسفه، آن‌را تکمیل می‌کند.

در کنار متفکرانی چون دلوز که پیوندی عمیق میان سینما و اندیشه برقرار می‌سازند، برخی متفکران دیگر برای این پیوند سمت‌وسویی انقلابی و هنجارین مشخص می‌کنند. در نظر این متفکران –که هربرت مارکوزه از جمله آنان به شمار می‌رود– هنری (و طبعاً سینمایی) اصالت دارد که این سویه‌های هنجارین را در خود تحقق بخشد و در غیر این‌صورت نمی‌توان آن‌را هنری ناب و اصیل قلمداد نمود. این اندیشه چشم‌انداز دیگری به سوی چارچوب نظری مورد نظر این پژوهش را به روی ما می‌گشاید. بر این اساس، اینک می‌توان با ابتنا بر پیوندی که میان اندیشه و سینما برقرار شده است، و با اتکا به مبانی نظری آنچه در نگاه مارکوزه هنر انقلابی نام می‌گیرد، –و در ادامه تشریح خواهد شد– به پایه‌های نظری و مفهومی مورد نیاز برای تبیین مؤلفه‌های «سینمای هنجاری» که حاصل پیوند اندیشه سیاسی –در مفهوم هنجارین آن– و سینما است، دست یابیم.

مارکوزه متفکری آلمانی است که در روزگار سلطه فاشیسم بر این کشور مجبور به جلای وطن شد و باقی عمر خویش را در ایالات متحده به تأمل در وضعیت جامعه غربی و شرایط رهایی آن از سلطه نامیمون سرمایه بر ساحت‌های حیات بشری گذراند. او که یک متفکر انتقادی مارکسیست بود، در اثر خود با نام *بعد زیباشناختی* (۱۳۸۵) تلاش خود را برای «کمک‌کردن به درک زیباشناسی مارکسیستی» به عمل می‌آورد. اثری که می‌تواند به عنوان سند تبیین‌گرِ مقصود مارکوزه از هنر اصیل انقلابی مورد توجه قرار گیرد.

چنان‌که مارکوزه توضیح می‌دهد، هنر را به چند معنا می‌توان انقلابی دانست: به معنایی

محدود هنر انقلابی هنریاست که به تغییری بنیادی در سبک و صناعت رهنمون شود؛ اما در معنایی دقیق‌تر هنر انقلابی هنری است که به مدد تغییر شکل زیباشناختی، برهم‌زننده ادراک ما از جهان و منکر واقعی‌انگاشتن واقعیت موجود و در نتیجه زمینه‌ساز تصویر آزادی خواهد بود. بر این اساس، نکته ابتدایی و تعیین‌کننده‌ای که در مواجهه با برداشت مارکوزه از هنر انقلابی باید مدنظر داشت آن است که در نگاه وی، هنر انقلابی هنری نیست که ضرورتاً و مستقیماً برای انقلاب نوشته شده باشد، بلکه انقلابی‌گری آن در محتوایی شکل می‌گیرد که به شکل درآمده است و این امر به‌طور کلی درباره پیوند هنر و سیاست صدق می‌کند:

قوه‌ی سیاسی هنر را باید تنها در بعد زیباشناختی آن دید و رابطه‌اش با عمل بی‌اندازه غیرمستقیم، باواسطه و بی‌ثمر است. هرچه اثر هنری بی‌واسطه و مستقیم‌تر سیاسی باشد اثر فاصله‌گذاری و بیگانه‌نمایی را کاهش می‌دهد و اهداف متعالی‌و بنیادی هنر را جهت ایجاد دگرگونی و تغییر بیشتر از دست می‌دهد. به این معنا چه‌بسا که در شعر بودلر و رمبو قوه دگرگون‌کننده بیشتری وجود داشته باشد تا در نمایشنامه‌های آموزشی برشت (ص ٦٤).

همان‌گونه که مشاهده می‌شود مارکوزه از همان آغاز هنر مطلوب خویش را از هنرهای مرسوم سیاسی متمایز می‌سازد و بر وجهی متفاوت از قوه سیاسی هنر تأکید می‌کند. او بر خلاف نظریه ارتودکس مارکسیستی از زیباشناسی، رهایی‌بخشی و سوژگی رهایی‌بخش را لزوماً مبتنی بر موضع طبقاتی نمی‌بیند و حتی معتقد است که از این موضع قابل‌فهم هم نیست. بر این اساس، جبر اجتماعی طبقه نمی‌تواند هنر واقعی را محدود کند و در نتیجه آن کیفیات اصیل هنر –یعنی ادعانامه آن علیه واقعیت موجود و عرضه تصویر زیبای آزادی– «دقیقاً بر پایه ابعادی استوارند که در آنها هنر، ضمن حفظ حضور عظیم و چیره‌گر خویش، از جبر اجتماعی‌اش فراتر می‌رود و از عالم گفتار و رفتار متعارف خود را رها می‌سازد» (همان: ٦٩).

سوژه طغیان‌گر و انقلابی بر پایه منطق درونی اثر هنری تولد می‌یابد که همانا تصعید زیباشناختی واقعیت موجود و در هم‌شکستن عینیت متحجر موجود در روابط اجتماعی مستقر و بازگشایی بعد نوینی از تجربه است، بر این اساس «هنر همواره نیرویی معترض باقی می‌ماند» و اعتراض آن به جهانی است که افراد را «از موجودیت و نقش اجتماعی‌شان بیگانه می‌سازد» (همان: ٧١). خصیصه دیگر هنر که آن‌را به نیروی رهایی‌بخش تبدیل می‌کند تجسم‌یافتن نیاز به امید در اثر هنری است، یعنی تعهد آن به غریزه زندگی یا اروس که به مبارزه آن علیه ستم غریزی و ستم اجتماعی رهنمون می‌شود. در این چارچوبْ هنر هرگز محدود به مرزهای

ایدئولوژی و طبقه نیست و از آن درمی‌گذرد؛ اگرچه تردیدی در آن نیست که تلاش هنر برای نشان دادن «ماهیت واقعیت موجود» به پرداختن آن به تمامی روابط اجتماعی و قوانینی رهنمون می‌شود که این روابط را در عمق پیچیدگی‌های علیت اجتماعی تعین می‌بخشند، با این حال تقلیل نقش معرفت‌زای هنر به ایدئولوژی صواب نخواهد بود. در واقع، هنر اگرچه وجه ایدئولوژیکی برجسته‌ای دارد، اما این وجه به هیچ وجه منفی نیست: «هنر... به عنوان ایدئولوژی با جامعه موجود مخالفت می‌کند. خودمختاری هنر متضمن این حکم قطعی است: «امور باید تغییر کند». اگر رهایی آدمیزاد و طبیعت امکان‌پذیر است، پس باید شبکه اجتماعی ویرانگری و تسلیم را در هم شکست» (همان: ٧٤). البته بازهم لازم به تذکر است که این درهم‌شکنی به معنای آن نیست که موضوع اصلی اثر هنری باید «انقلاب» باشد، «به‌عکس، در هیچ‌یک از به‌ترین آثار هنری، انقلاب از لحاظ قوانین زیباشناختی موضوع اصلی نبوده است» (همان).

اما باید توجه داشت که اگرچه هنر به‌لحاظی که بیان شد، قلمروی خودمختار را تصاحب می‌کند، جامعه از چند جهت در این قلمرو حضور دارد؛ نخست از آن جهت که خمیرمایه بازنمایی و نمایش هنری همانا جامعه است و البته در این بازنمایی دچار تغییر شکل خواهد شد؛ دوم آنکه جامعه چشم‌انداز امکانات موجود برای مبارزه و آزادسازی را فراهم می‌کند؛ و سوم آنکه هنر جایگاه ویژه‌ای در تقسیم کار اجتماعی اختیار می‌کند که عموماً آن‌را با انتساب به نخبگان، از فرایند مادی تولید برکنار می‌دارد و اگر خصلتی طبقاتی نیز برای هنر قابل تصور باشد در همین محدودیت‌های عینی خودمختاری‌اش متجلی است. با این حال:

جدایی هنر از فرایند تولید مادی، هنر را قادر ساخته تا واقعیتی را که در این فرایند از نو تولید می‌شود، برملا سازد. هنرْ انحصارگریِ واقعیتِ پابرجا و تثبیت‌شده را به مبارزه می‌طلبد تا *تعیین کند* چه چیزی «واقعی» است، و هنر با *آفریدن* جهانی خیالی و افسانه‌ای که با این‌همه «*واقعی‌تر از خود واقعیت است*» دست به این اقدام می‌زند (همان: ٨٠؛ تأکید از من است).

نکته مهم در اینجا آن است که هنر در ارائه تصویر آزادی، وعده‌های توخالی پیروزی نیکی بر بدی نمی‌دهد و از این حقیقت باخبر است که در واقعیت موجود همواره بدی بر خوبی پیروز می‌شود. اما هنر در جستجوی جهانی کاملاً غیرواقعی است که «ساخته و پرداخته پندارِ صرف و توهم است و جز آن هم نیست». اما این جهان غیرواقعی نه تنها چیزی از جهان واقعی کم ندارد، بلکه بسیار بیش از آن، حاوی «حقیقت» است. زیرا تنها در جهان خیالی است که امور به صورت آنچه هست و می‌تواند باشد روی می‌نماید و «در پرتو همین حقیقت است —حقیقتی

که تنها هنر قادر به بیانِ حسی آن است- که جهان وارونه می‌گردد. اینک واقعیت موجود و جهان عادی است که به صورت واقعیتی نادرست، کاذب و ریاکار جلوه می‌کند» (همان: ۱۰۲).

واقعیتی که هنر به ما عرضه می‌کند و بدین‌شکل تصویر آزادی را به نمایش می‌گذارد، در هنر مورد نظر ما –سینما- به نحو بارزی چونان محل روایت اندیشه جلوه‌گر می‌شود. چنان‌که ملاحظه شد، هریک از نظریه‌ها و تأملات مطرح‌شده درباره نسبت اندیشه و سینما به‌گونه‌ای می‌تواند یاری‌گر ما در داشتن چشم‌اندازی نظری برای رویکرد به موضوع باشد، اما هیچ‌یک اختصاصاً پژوهش نسبت اندیشه سیاسی و سیاسی و جستجوی اولی در دیگری را ارضا نمی‌کند و به نظر می‌رسد لازم است مبنای نظری متفاوتی را برای این کار اختیار نمود؛ مبنای‌نظری‌ای که با ریشه داشتن در گستره اندیشه سیاسی، قابلیت اعمال در فهم روابط تبیین‌شده در این بخش را نیز داشته باشد.



**مبنای نظری پژوهش اندیشه سیاسی در سینما**

چنان‌که دیدیم پرداختن به اثر هنری به‌مثابه اثر هنجاری سیاسی، مستلزم در اختیار داشتن چارچوبی برای فهم اندیشه سیاسی است. در این زمینه بهره‌گیری از مقومات اندیشه سیاسی چنان‌که از سوی توماس اسپریگنز در *فهم نظریه‌های سیاسی* (۱۳۸۲) ارائه شده است می‌تواند روشنگر باشد. او در این اثر به معنای نظریه سیاسی و چگونگی فهم آن می‌پردازد و از این‌رو معیار روشنی برای سنجش اندیشه سیاسی در موقعیت‌های مختلف ارائه می‌کند. اسپریگنز با اشاره به ریشه کلمه «تئوری»، «تئورین»، و معنای آن، که همانا «نظر کردن، توجه کردن و تعمق کردن» است، کار متفکران سیاسی را دعوت بشر به همین کار –تعمق کردن- می‌داند. این متفکرین «از دنیای سیاست –که بشر ناگریز از زندگی در آن است- "بینش" یا روش درک همه‌جانبه‌ای ارائه می‌دهند» (اسپریگنز؛ ۱۳۸۲: ۱۸).

اسپریگنز به اهمیت مطالعات نظریه‌پرداز سیاسی در «سرشت آدمی» و دیگر خصوصیات جهان پیرامونش نیز توجه می‌کند و آنها را به‌منزله مواد خام مطالعات او در نظر می‌گیرد. در نتیجه بینش سیاسی را یک بینش «همه‌جانبه» معرفی می‌کند که «هم توصیفی است و هم هنجاری». در بیان وجه توصیفی آن می‌توان به مطالعه بازیگران مهم، عوامل و چارچوب‌های سازنده زندگی سیاسی و همچنین روابط میان اینها اشاره نمود. در بعد هنجاری نیز اسپریگنز با بیان اینکه «نظریه سیاسی با در نظر گرفتن زمینه کلی نیازها و امکانات بشر –که قبل از همه ناشی از سیاست‌اند-

زمینه قضاوت در مورد بخردانه بودن اعمال و ترتیبات سیاسی را فراهم می‌کند»، معتقد است که بدین وسیله «دیدگاهی فراهم می‌شود تا از طریق آن دریابیم که چه می‌کنیم و کیفیت کارمان چگونه است» (همان: ۳-۲۲). در واقع، نظریه‌های سیاسی را می‌توان یکی از اساسی‌ترین تجلیات کوشش بشر برای رفتار بخردانه و منطقی بودن برشمرد (همان: ۳۷).

اسپریگنز در ادامه و ذیل عنوان «روش‌های فهم نظریه‌های سیاسی» به بررسی «سرشت» نظریه‌های سیاسی می‌پردازد. وی، با عنایت به اینکه نظریه‌های سیاسی در طول تاریخ نظریه‌های هنجاری و تجویزی نیز نامیده شده‌اند، آنها را «نوعی جستار .. برای یافتن معیارها و راه‌حل‌ها» معرفی می‌کند (همان: ۲۹). در نتیجه با عنایت به اینکه «هدف اساسی نظریه‌پردازان ارائه راه‌حلی برای "مشکلات" است»، نقطه آغاز نظریه‌پرداز سیاسی را مشاهده «بحران» در جامعه در نظر می‌گیرد. البته او انکار نمی‌کند که ممکن است نظریه‌پردازی در شرایط غیر بحرانی نظریه خود را پرورده و ارائه نموده باشد، اما این نظریه‌پردازان را استثنا می‌داند (همان: ۳۹).

نظریه‌پرداز سیاسی پس از مشاهده بحران، به‌دنبال ریشه مشکل می‌رود و به «مطالعه دقیق در علل نامنظمی و کارکرد نادرست اوضاع سیاسی‌ای که مشاهده کرده است» می‌پردازد (همان). در این مرحله، نظریه‌پرداز باید نخست روشن کند که آیا مشکل سیاسی مطرح‌شده ریشه سیاسی نیز دارد؛ به‌تعبیر دیگر آیا مقوله مورد بررسیْ علتی عمومی است و نه حاصل طرح‌افکنیِ مسائل روانی فردی از طریق سازوکارهای «انتقال» و «جابجایی» به دنیای سیاست (همان: ۸۴-۸۰). علاوه بر این، باید پاسخ درخوری برای این پرسش که آیا ریشه‌های مورد نظر «قراردادی» هستند و نه «طبیعی» فراهم آورد؛ چراکه اگر مشکل از عوامل طبیعی ناشی شده باشد، «بشر ناچار است زندگی خود را با آن وفق دهد»، در حالی‌که اگر آن‌دسته از مسائل زندگی که ساخته خودِ بشر است مدنظر باشد، انسان «قادر است آن‌ها را به حکم تناسب تعدیل کند و تغییر بدهد» (همان: ۸۹).

علاوه بر اینها، موضوعات دیگری نیز در مرحله تشخیص علل بحران می‌تواند مطرح شود؛ مانند پاسخ به این سؤال که کدام سازوکارها در نظام سیاسی موجود در قبال بی‌نظمی مسئولند؛ و یا بازگشت به مقوله «وضع طبیعی» که در آن، متفکر سیاسی تلاش می‌کند با دیدن انسان آن‌گونه که طبیعت او را آفریده است، چیزهای متغیر یا اضافاتی که بر او و زندگی‌اش عارض شده‌اند را شناسایی نموده و به‌واسطه آنها ریشه‌های کژی و بی‌سامانی در زندگی بشر را تشخیص می‌دهد (همان: ۱۱۴). در هر حال، تشخیص علل بحران، یکی از بخش‌های پیچیده

و مهم در نظریه‌پردازی هنجاری سیاسی است که پاسخ‌های متنوع متفکران بدان، شیوه‌های مختلف اندیشه‌ورزی سیاسی را شکل می‌دهد.

در مرحله بعدی، «نظریه‌پرداز جامعه‌ای را تصویر می‌کند که در آن مشکل یا معضل سیاسی به شیوه‌ی مؤثری مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و با آن برخورد شده است. او در این مرحله معمولا تخیلات خود را به خدمت می‌گیرد و می‌کوشد تصویر یک نظم سیاسی را که در زمان او وجود ندارد ترسیم کند» (همان: ٤٠). در اینجا متفکر با ارائه الگوی جامعه خوب بر اساس معیارهایی که ارائه می‌کند، تصویری از جامعه «ممکن» که در زمانه مورد نظر، جز در خیال او در جای دیگری یافت نشده است، ترسیم می‌کند که در آن، با علت‌یابی مشکلات جامعه واقعی موجود و رفع آنها، نظم سیاسی بر جامعه حکمفرماست (همان: ١٢١).

در پی گذراندن این مراحل، نظریه‌پرداز به مرحله‌ای می‌رسد که آن‌را «خصیصه بارز نظریه‌های سیاسی» می‌دانند؛ یعنی مرحله ارائه راه‌حل و تبیین هنجارهای سامان نیک سیاسی. در این مرحله متفکر، با گذار از مرحله مشاهده بی‌نظمی، تشخیص درد، ترسیم جامعه مطلوب بازسازی‌شده، به ارائه پیشنهاد عملی برای حل مشکل موجود می‌پردازد و «طبعاً توصیه‌هایی برای اعمال سیاسی ارائه می‌دهد که به‌نظر او به به‌ترین وجهی، مشکل مطرح‌شده را حل‌وفصل می‌کنند» (همان: ٤٠). این بخش که از آن می‌توان به بخش هنجاری نیز نام برد، مهم‌ترین وجه اندیشه‌ورزی سیاسی را شکل می‌دهد و بر همین اساس، اندیشه‌ی سیاسی را می‌توان اندیشه هنجاری نیز نامید.

شایسته تذکر است که ضرورتی ندارد نظریه‌پرداز در تجویزهای خود صیغه‌ی امری را به‌کار برد و به‌واسطه سرشت بهنجار تمایلات آدمی «حتی اگر نظریه‌پرداز به‌طور تجویزی صحبت نکند، حرف‌هایش اثر تجویزی خواهند داشت» (همان: ١٥٧). بنابراین، در این مرحله، اندیشمند با تمیز آنچه که هست و آنچه که باید باشد، بینشی جامع از جهان عرضه می‌کند که به‌صورت فرمان یا تقاضا بیان نمی‌شود، «اما بر رفتار فرد پایبند به اخلاق، که به صحت آن معتقد است، تأثیر عمیق می‌گذارد» (همان: ١٥٦).

بر این اساس، نظریه‌پرداز سیاسی در نگاه اسپریگنز، با گذراندن این مراحل در اندیشه‌ورزی خود –که البته لزوماً توالی سلسله‌ای ندارند– نظریه‌ای عرضه می‌کند که ملاک و معیار تشخیص سیاسی بودن آن، همانا برخورداری از این اجزاء است. بنابراین، می‌توان گفت با جستجوی این اجزاء در اندیشه متفکران در حوزه‌های مختلف، می‌توان درباره سیاسی و یا غیرسیاسی

بودن آن داوری نمود. این احتمال البته همواره وجود دارد که متفکری، مباحث قوی‌تری را در بخش‌هایی از این مراحل ارائه کند، در حالی‌که در بخش‌های دیگر آن دچار سستی یا ضعف باشد. اما در هر حال، استفاده از الگوی اسپریگنز، امکان پی‌جویی اندیشه سیاسی در آثار مختلف (مکتوب و غیرمکتوب) را فراهم می‌آورد.

اما باید توجه داشت که در کنار الگوی اسپریگنز، از جمله چارچوب‌های روشن دیگری که در این زمینه می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد و بسیار راهگشاست، رویکردی است که در چارچوب نگرش پارادایمی به اندیشه سیاسی در اختیار قرار می‌گیرد. در این رویکرد، اندیشه سیاسی، علاوه بر برخورداری از وجه معرفتی، در بردارنده وجهی هنجاری و تضمناتی عملی نیز انگاشته می‌شود که در سه دلالت مقوم آن تجلی می‌یابد. دلالت نخست، دلالت تبیینی است که به تبیین وضوع موجود و تحلیل شرایطی می‌پردازد که اندیشه‌ی سیاسی در پاسخ به ضرورت‌ها و مسائل آن اندیشیده شده است. دلالت تقویمیِ دیگر، دلالت معرفتی است که از نوع معرفت‌شناسی، انسان‌شناسی، و سعادت‌شناسی متفکر سیاسی خبر می‌دهد که با اتکا بر آنها به بررسی ریشه‌های مشکلات و معضلات موجود می‌پردازد. این دلالت رهنمون به دلالت بعدی، یعنی دلالت هنجاری است که در آن، اندیشمند سیاسی راهکارهای مورد نظر خویش برای حل مسائل و مشکلات را ارائه می‌نماید (منوچهری، ۱۳۸۸: ۸۵). بر این اساس، فهم اندیشه یک متفکر سیاسی، کاوش در دلالت‌های سه‌گانه مذکور در صورت‌بندی اندیشه اوست.

البته تردیدی نیست که سینماگر، بنا به تفاوت‌های ماهوی فعالیت‌اش با اندیشمند کاتبِ سیاسی، ضرورتاً نمی‌تواند در چارچوب این سلسله‌مراتب جای گیرد و ممکن است در آثار خویش، این دلالت‌ها را به‌شکلی درهم‌تنیده و بدون رعایت فاصله‌گذاری‌های مرسوم در اندیشه سیاسی –در معنای کلاسیک آن– روایت کند. آن چیزی که در اینجا می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد، در نظر داشتنِ این دلالت‌ها به‌مثابه امر مقوم اندیشه‌ورزی سیاسی است که در صورت یافتن آنها در آثار سینماگران مدنظر، می‌توان وجود یا عدم وجود اندیشه سیاسی در آنها را تشخیص داد.

بر این اساس، سینماگرانی مانند ویم وندرس که در آثاری مانند *وضعیت چیزها* (۱۹۸۲) و *مزاحم نشوید* (۲۰۰۵) بحران جامعه را در انفکاک اجتماعی و مخدوش شدن روابط اجتماعی و سلسله‌مراتب تعامل میان اعضای جامعه می‌بینند، در *پایان خشونت* (۱۹۹۷) و *تا آخر دنیا* (۱۹۹۱)، علت بحران جامعه را در غلبه خشن تکنولوژی بر حیات اجتماعی و همچنین روند کنترل

اجتماعی از سوی نظام مسلط می‌یابد. او در *خیلی دور، خیلی نزدیک* (۱۹۹۳) وضعیت مطلوبی را ارائه می‌نماید که در آن، افراد از صنوف، جنسیت، و نسل‌های سنی متفاوت با اتکا به خاطره جمعی خود، در مقابله با نهادهای سلطه‌جو و استثمارگر به همکاری با یکدیگر روی می‌آورند و با ایثار متقابل، جهانی عاری از آلودگی را تمهید می‌نمایند. برای رسیدن به چنین وضعیتی، وندرس در آثاری مانند *پاریس، تگزاس* (۱۹۸٤) و *آسمان بر فراز برلین* (۱۹۸۷) «امید» را به مثابه هنجاری بنیادین برای غلبه بر وضعیت موجود و سیر به وضعیتی بهتر پیش روی می‌نهد.

کریستوف کیشلوفسکی نیز کارگردان دیگری است که در این زمینه می‌تواند مورد توجه قرار گیرد. او که در آثاری مانند شانس کور (۱۹۸۱)، بن‌بست (۱۹۸٤) و زندگی دوگانه ورونیکا (۱۹۹۱) ناتوانی وجودی انسان در فراروی از وضعیت ناگوار اجتماعی را به تصویر کشده است، در مجموعه ده فرمان (۱۹۸۹، ۱۹۸۸) با روی آوردن به الهیات اجتماعی، گناهانی مانند خودخواهی، حسد، دروغ، شهوت و امثال آن را به‌مثابه علت بروز این بحران وجودی مطرح می‌نماید. او در قرمز (۱۹۹٤) نشان می‌دهد که با بازنویسی تاریخ و ورود اراده انسانی برای ایجاد تحول در آن –در کنار حمایتی که از جانب نیروی الهی صورت می‌پذیرد– می‌توان دنیایی داشت که در آن، عشق را مبنای تعامل اجتماعی قرار داد و بر پایه آن، جهانی سرشار از نیروی زندگی را فرادست کشید. برای دستیابی به این موقعیت، آنچه مورد نیاز است گذار از خودخواهی به دیگرخواهی و تلاش امیدوارانه برای ایجاد نظمی متفاوت از نظم موجود است که به ترتیب در آبی (۱۹۹۳) و سفید (۲۰۰۳) بازنمایی شده‌اند.

در ایران نیز کارگردانانی مانند مسعود کیمیایی و عباس کیارستمی از جمله مؤلفانی هستند که با اتکا به این مبنای نظری می‌توان اندیشه سیاسی را در آثار سینمایی آنها جستجو کرد. کیمیایی در طول دوران فعالیت سینمایی خویش، تعارض میان نظم تحمیلی از جانب نظام حاکم و هنجارهای اجتماعی‌ای که به روابط موجود میان اعضای جامعه شکل می‌بخشد را بحرانی تشخیص می‌دهد که ایران در دوران معاصر با آن روبروست. او که این نکته را در آثاری مانند قیصر (۱۳٤۸) و خاک (۱۳۵۲) بازنمایی می‌کند، ورود تجاوزگرانه مدرنیته به نظم اجتماعی سنتی کشور که باعث بروز از خود بیگانگی فراگیر در جامعه شده است و در نتیجه آن انسان‌ها از موقعیت واقعی خود در جامعه کنده شده و در تقلا برای حضور در موقعیت‌های دیگر، دچار وضعیت بلاتکلیفی می‌شوند را در آثاری مانند رضا موتوری (۱۳٤۹) و بلوچ (۱۳۵۱) به عنوان علت بروز بحران معرفی می‌نماید. وی در سفر سنگ (۱۳۵٦) و مرسدس (۱۳۷٦) جامعه‌و

افرادی را به تصویر می‌کشد که با ازخودبیگانگی به‌مثابه وضعیت نامطلوب مواجه شده و با اتکا به همدلی و همبستگی جمعی و یا بازگشت به عشق به‌مثابه مبنایی برای برساختن نظم اجتماعی نوین، نظم استثمارگرانه موجود را به چالش می‌کشند. آنچه راه رهایی را در پیش روی می‌نهد، هنجاری به نام دوستی است که در گوزن‌ها (۱۳۵٤)، سلطان (۱۳۷۵)، و سربازان جمعه (۱۳۸۲) نیروی حرکت از از خود بیگانگی به عزم برای جایگاه اصیل انسانی را فراهم می‌آورد.

عباس کیارستمی نیز با وجود آنکه در ظاهر کمتر به سیاست به‌معنای مصطلح آن می‌پردازد، در آثاری مانند گزارش (۱۳۵٦) و طعم گیلاس (۱۳۷٦) جامعه را دچار اغتشاش در روابط و عاری از احساسات انسانی روایت می‌کند که در آن، فقدان فهم متقابل و دگرخواهی، افراد را به هیچ‌انگاری و جستجوی مرگ رهنمون می‌شود. آنچه باعث پدید آمدن چنین وضعیت نابهنجاری است سودجویی و خودخواهی و همچنین سیطره نظام خشونت‌آمیزی است که افراد را مانند ماشین‌های مطیع تربیت می‌کند؛ این امر در آثاری مانند باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸) و مشق شب (۱۳٦۷) به تصویر کشیده شده است و در آن، به بیانی فارغ از پیچیدگی‌های مرسوم در نظریه‌پردازی‌های فلسفی، دنیای ساده افراد روستایی و همچنین زندگی معصومانه کودکان به‌مثابه محلی برای اعمال این خشونت متافیزیکی و پنهان بازنمایی می‌شود. او در زیر درختان زیتون (۱۳۷۲) و خانه دوست کجاست (۱۳٦۵) وضعیت مطلوب و راه رسیدن به آن را همزمان تصویر می:کند. وضعیت مطلوب اجتماعی از نگاه کیارستمی، جامعه‌ای است که در آن، افراد فارغ از موقعیت‌های برساخته طبقاتی، و ورای سیطره سلسله‌مراتب اجتماعی، با مبنا قرار دادن عشق و دوستی در مقام آنچه می‌تواند دنیایی گسترده‌تر از دنیای شناخته‌شده کنونی را فرادست آورد، به افقی دوردست ورود می‌یابند که ره به کرانه‌ای دارد که «امکان» برساختن چیزها چنان‌که مطلوب است —و نه صرفاً بر پایه تبعیت از نظم موجود– وجود خواهد داشت.

## جمع‌بندی

انجام پژوهش میان‌رشته‌ای نیازمند بهره‌گیری از مبانی نظری مناسبی است که پژوهشگر را از گمراهی و همچنین درغلطیدن در اشتباهات و یک‌سونگری‌های رشته‌ای برحذر دارد. چراکه در غیر این‌صورت، تفاوت‌های نظری میان معرفت‌های مختلفی که در یک پژوهش میان‌رشته‌ای در یکدیگر تلفیق می‌شوند، امکان دستیابی به فهمی جامع و مطلوب از مسئله پژوهش و پاسخ احتمالی آن را از پژوهشگر دریغ خواهد نمود.

اکنون سؤال این است که مبانی نظری مذکور را چگونه می‌توان فراهم نمود؟ آیا صرف تلفیق مباحث نظری نزدیک‌به‌هم از رشته‌های مختلف می‌تواند رهنمون به مقصود باشد؟ یا لازم است در انجام این کار نخست، یکی از رشته‌ها را به‌عنوان مبنا و عامل وحدت‌بخش انتخاب نموده و بر اساس آن، آن مبانی نظری‌ای که رشته موردنظر را با مفاهیم و مقولات نظری رشته‌های تلفیقیِ دیگر در پیوند قرار می‌دهد، به‌عنوان چارچوب نظری پژوهش انتخاب شود؟

پژوهش حاضر با انتخاب اندیشه سیاسی و سینما به‌عنوان دو عرصه متفاوت پژوهشی، به کاوش در موضوع حاضر پرداخت. چنان‌که دیدیم، جستجوی اندیشه سیاسی در سینما مستلزم آن است که پیش از هر چیز، ابزاری برای شناسایی اندیشه سیاسی در هر موقعیت و وضعیت در دست داشته باشیم. اندیشه سیاسی، اندیشه‌ای هنجاری است که چگونه بهتر زیستن را به ما می‌آموزد و مقومات سامان نیک سیاسی و اجتماعی را در اختیار ما می‌گذارد. اما برای اینکه بتوان چنین اندیشه‌ای را در عرصه هنر و بالاخص سینما مورد بررسی قرار داد، باید پیش از هر چیز اساساً امکان روایت اندیشه هنجاری و وجود مباحث نظری در این زمینه در عالم سینما را ارزیابی نمود. چراکه اگر مبانی نظری‌ای در دسترس نباشد که چگونگی روایت اندیشه در سینما را تبیین نماید و یا موقعیت هنجارگذاری و احیاناً سلسله‌مراتبی که معرفی هنجار در سینما را میسر کند، آن‌گاه تلاش برای بررسی روایت اندیشه سیاسی در سینما دچار خلاء نظری شده و غیر قابل ارزیابی خواهد بود.

چنان‌که دیدیم، با وجود آنکه روایت خاص اندیشه سیاسی در سینما هنوز مورد توجه اندیشمندان و پژوهشگران قرار نگرفته است؛ مباحثی نظری در عرصه سینما وجود دارد که با اتکا به آنها می‌توان امکان سنجش اندیشه سیاسی در این حوزه معرفتی را فراهم نمود. چنان‌که دیدیم پژوهشگران متعددی وجود دارند که معناگرایی را در سینما تصدیق نموده و نظریه روشنی درباره چگونگی جستجوی معنا در آثار سینما به‌دست می‌دهند؛ این معنا می‌تواند معنایی مذهبی و یا غیرمذهبی باشد و یا حتی در عرصه‌های اجتماعی و نه متافیزیکی مورد کاوش قرار گیرد؛ اما در هر حال، امکان وجود معنا در سینما، این زمینه را فراهم می‌آورد که اندیشه‌ورزی در سینما را امری ممکن و قابل جستجو بدانیم.

علاوه بر این، مباحث نظری روشنی وجود دارند که پیوند هنر و سامان مطلوب اجتماعی را صورت‌بندی نموده‌اند. در این نظریه‌ها، ظرفیت‌های هنر برای به‌نمایش گذاشتن هنجارها معرفی شده و حتی اساساً رسالت هنر همانا تبیین هنجارها اعلام شده است. این نکته می‌تواند

مبنای روشنی برای جستجوی اندیشه سیاسی در سینما به‌دست دهد؛ جستجویی که با اتکا به مبانی نظری مذکور می‌تواند چارچوب و مبنای روشنی را برای اقدام عرضه نماید. با این حال، نکته اصلی که باید مورد توجه قرار گیرد، همانا چگونگی جستجو برای اندیشه سیاسی در عرصه معرفتی دیگر است. اقتضای دستیازی به چنین پژوهش میان‌رشته‌ای، ابتدائاً ارائه تصویری روشن و قابل ارزیابی از چیستی اندیشه سیاسی است؛ اندیشه‌ای که با مشخص نمودن مقومات صریحی برای آن، به‌نحو ملموس قابل تبیین و آزمون باشد.

بنابراین، آنچه در رسیدن به یک مبنای نظری تلفیقی برای پژوهش میان‌رشته‌ای ضروری است، همانا ابتنا بر مفاهیم و مباحث نظری در یک رشته، و سپس به‌کارگیری آن در عرصه معرفتی دیگری است که مبانی نظری نزدیک بدان‌را از پیش در خود دارد. تردیدی نیست که اگر نظریه‌های مربوط به نسبت هنر و اندیشه و همچنین هنر و هنجارهای اجتماعی وجود نداشت، به‌کارگیری چارچوب‌های نظری اندیشه سیاسی در سینما، قابلیت رویکرد انتقادی و سنجش‌پذیر را از دست می‌داد و در نتیجه، پژوهش صورت‌گرفته اگرچه در ظاهر میان‌رشته‌ای می‌نمود، در باطن نه در رشته مبدأ و نه در رشته مقصد، قابل فهم و ارزیابی نمی‌بود. در حالی‌که فهم مبنایی موضوع مورد بررسی، تأمل در مباحث نظری نزدیک به این موضوع در عرصه معرفتیِ مقصد، و آن‌گاه بهره‌گیری از یک مبنای نظری روشن که ریشه در مبدأ داشته و به‌واسطه بحث‌های نظری در مقصد، به‌اندازه کافی صیقل‌خورده و صریح باشد، می‌تواند مبنای نظری مطمئنی برای انجام پژوهش میان‌رشته‌ای در این زمینه‌ها را فراهم آورد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## منابع


اسپریگنز، توماس (۱۳۸۲)، *فهم نظریه‌های سیاسی*، ترجمه فرهنگ رجایی، تهران، نشر آگه.

اشتراوس، لئو (۱۳۷۳)، *فلسفه سیاسی چیست؟*، ترجمه فرهنگ رجایی، چاپ اول، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

آیشنبرگر، آمبروس (۱۳۸۰)، رویکردهای نقد فیلم [دینی]، ترجمه فرهاد ساسانی، در: *نشانه‌های معنوی در سینما*، تهران، انتشارات سوره مهر، صص ۴۳-۱۹.

بحرانی، مرتضی و سیدیاسم گورابی (۱۳۸۸)، «وضع معرفتی فلسفه سیاسی»، پژوهش سیاست نظری زمستان ۱۳۸۸ و بهار ۱۳۸۹ شماره ۷.

بلوم، ویلیام تی (۱۳۷۳)، *نظریه‌های نظام سیاسی*، ترجمه احمد تدین، چاپ اول، تهران، نشر آران.

شرایدر، پل (۱۳۷۵)، *سبک استعلایی در سینما*، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ اول، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

مارش، کلایو (۱۳۸٤)، سینما و تعالیم وابسته به فرهنگ، ترجمه امید نیک‌فرجام، در: *کاوش در الهیات و سینما*، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، صص ۴۳-۲۵.

مارکوزه، هربرت (۱۳۸۵)، *بعد زیباشناختی*، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران، نشر هرمس.

منوچهری، عباس (۱۳۸۸)، نظریه سیاسی پارادایمی، در: دوفصلنامه تخصصی *پژوهش سیاست نظری*، شماره ششم، تابستان و پاییز، صص ۹۵-۷۷.

Deleuze, Gilles (1986), *Cinema 1: The Movement-Image*, tr. by H. Tomlinson, and B. Habberjam, London, Athlone.

Deleuze, Gilles (1989), *Cinema 2: The Time-Image*, tr. by H. Tomlinson, and R. Galeta, London, Athlone.

Deleuze, Gilles (1995), *Negotiations 1972-1990*, tr. by Martin Joughin, New York, Columbia University Press.

Marks, John (1989), *Gilles Deleuze; Vitalism and Multiplicity*, London, Sterling, Virginia, Pluto Press

Plamenatz, John (1963), *Man and Society*, London and New York, Longman Publishing Group