نگاه ژیل دلوز به سینما در قرن بیستم

سحر عسگری

۱

مواجهه‌ی نظری با سینما، به عنوان رسانه‌ای نوین در قرن بیستم روی‌کردها و روش‌های نقادانه و متنوعی را رقم زده است. شاید تفاوت عمده‌ی نظریات ژیل دلوز با اغلب تئوری‌های سینمایی اخیر در این نکته نهفته باشد که از دید او سینما محملی برای معانی یا وسیله‌ای برای بازنمایی ایده‌ها نیست و ازاین‌رو نمی‌توان با دیدگاه‌های جامعه‌شناختی، نشانه‌شناختی، روانکاوی و غیره به همه‌ی قابلیت‌های آن دست یافت.

دلوز در دو کتاب سینما یک: حرکت-تصویر و سینما دو: زمان-تصویر به امکان برخورد میان فلسفه و فیلم باور دارد و معتقد است حضور سینما، صورت‌بندی پرسش‌ها و موضوعات فلسفی را دگرگون کرده و بر نحوه‌ی ادراک ما از جهان، زمان و هستی تأثیر گذاشته است.

درحین خواندن نظریات سینمایی دلوز حس نمی‌کنیم با فیلسوفی روبه رو هستیم که حیطه‌ی اندیشه را مختص فلسفه دانسته و حال آمده تا تکلیف سینما را نیز از این منظر روشن سازد. دلوز معتقد است ساحت اندیشه را هنر، فلسفه و علم با سطوحی هم‌ارز، اما متفاوت تشکیل می‌دهند. از این رو در نگاه او، توجه به خصایص ویژه و ناهمسانی‌های هر یک، بسیار حایز اهمیت است و از یکسان‌سازی و رکود اندیشه جلوگیری می‌کند. دلوز در کتاب فلسفه چیست؟ خود در تکمیل این مطلب چنین می‌نویسد: «آنچه اندیشه را در این سه شکل اساسی آن فلسفه، علم و هنر تعریف می‌کند همواره مواجهه با آشوب، طراحی یک سطح تازه و افکندن آن بر آشوب است... تفکر، اندیشیدن از خلال مفاهیم، کارکردها و احساسات است و هیچ یک بهتر و کامل‌تر از دیگری یا سنتز «اندیشه» نیستند. این سه اندیشه یک‌دیگر را قطع می‌کنند و در هم تنیده می‌شوند ولی بدون سنتز یا این همانی»[۲].

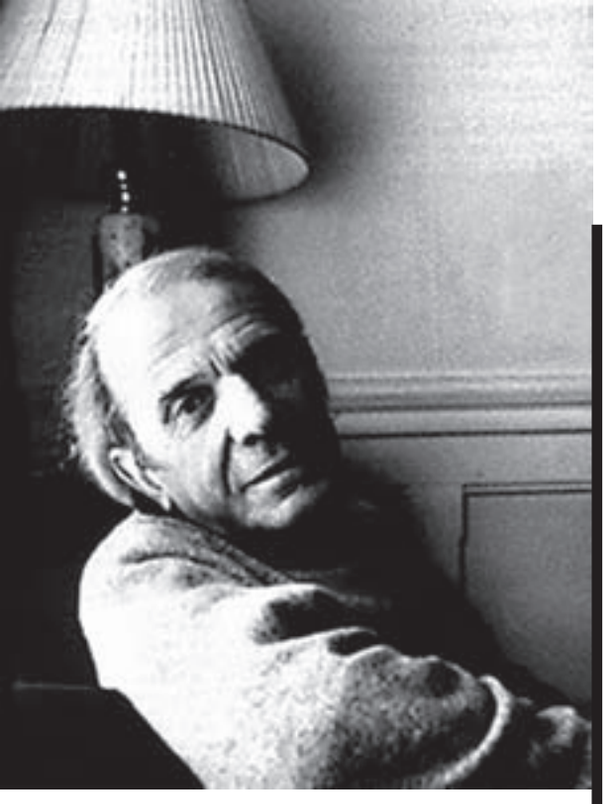
از این رو است که به نظر می‌رسد در این دو کتاب، با فیلسوفی پرسه‌زن طرف هستیم که در پی دغدغه‌ها و پرسش‌های فلسفی خود به تماشای سینما آمده تا در این مواجهه به خلق مفاهیم تازه در ساحت فلسفه دست زند، کنشی که از نظر او مهمترین وظیفه‌ی فلسفه و شعار همیشه‌گی اوست: «فیلسوفان! مفهوم تازه تولید کنید»[۳]

به نظر می‌رسد دغدغه‌ی اصلی دلوز در سینما یک: حرکت-تصویر غلبه بر مشکل دیرین عین و ذهن یا به‌طور دقیق‌تر حرکت و آگاهی در عالم فلسفه باشد. دلوز، برگسون و هوسرل را دو نویسنده‌ی کاملاً متفاوتی معرفی می‌کند که وظیفه‌ی ختم این غائله را به عهده گرفتند: «هوسرل هر آگاهی را آگاهی از چیزی دانست و برگسون معتقد بود آگاهی چیزی است.» با این حال برگسون سینما را راهی واهی دانست و هوسرل تا آنجاکه ما می‌دانیم از سینما حرفی به میان نیاورد. اما به زعم دلوز پدیدارشناسی «ادراک طبیعی» و شرایط آن را به عنوان پایه‌ی کار خود قرار داده و این شرایط «مرجعیت» سوژه‌ی ادراک‌گر در جهان را مهیا و تعریف می‌کند. ولی به زعم او: «سینما می‌تواند، با مصونیت، ما را به اشیاء نزدیک کند، از آن دور کند و یا به گرد آن بچرخاند، سینما مرجعیت سوژه و نیز افق جهان را تحت فشار قرار داده است. سینما مثل سایر هنرها نیست که بیشتر چیزی غیرواقعی در جهان فرض می‌شدند، بلکه خود جهان را به چیزی غیرواقعی یا به یک داستان بدل می‌سازد. با سینما این جهان است که تصویر خودش می‌شود، نه تصویری که به جهانی بدل شود»[۴]

دلوز با این اعتقاد که پدیدارشناسی در شرایط پیشا سینما توگرافیک متوقف شده است، به یارای آرای برگسون و قابلیت‌های سینما، این بار راه حل را در تصویری دیدن جهان می‌داند. همه‌چیز تصویر است، حتا انسان و ادراک آن. «در واقع اکنون ما با امتدادی از جهان رو به رو شده‌ایم که در آن تصویر = حرکت است. اتم تصویری است که تا گسترهی کنش و واکنش‌اش ادامه دارد. بدن من یک تصویر است، از اینرو دسته‌ای از کنش‌ها و واکنش‌ها است...»

از همین بحث می‌توان به دلایل مخالفت دلوز با سوژه‌ی روانکاوی پی برد که دلوز آن را اختراعی از بیرون تحمیل شده می‌داند، که با سطح درون بود مورد نظر او همخوانی ندارد. چراکه ذهن من که خود تصویری در میان دیگر تصاویر است، چه‌گونه می‌تواند تصاویر دیگر را دربرگیرد؟

در واقع انسان در آرای برگسون و دلوز تنها وقفه‌ای در میان دیگر تصاویر است، وقفه‌ای از آن دست که میان تصایر سینمایی رخ می‌دهد: فاصله‌ای میان کنش و واکنش.



اما همین وقفه یا فاصله نیز خود نوعی تصویر در میان سایر تصاویر است، هرچند نوع بسیار ویژه‌ای: تصویری زنده. باآنکه تصاویر دیگر با تمامی وجوه و اجزاءشان بر هم کنش و واکنش دارند، این تصویر ویژه کنش را از یک وجه یا در اعضایی خاص دریافت می‌کند و واکنش را با اعضایی دیگر عملی می‌سازد. به عبارت دیگر تصاویر زنده «در ارتباط با حرکت‌های دریافتی، ابزاری تحلیلگر و در ارتباط با حرکت‌های اجرایی، ابزاری انتخاب‌گرند» و از آنجاکه تنها این مزیت را بر سایر تصاویر دارند، تصاویر زنده «مرکز بی تعینی» خواهند بود که در جهان بیمرکز حرکت- تصویرها شکل گرفته است. گرچه در نظر برگسون این تعریف برای هر موجود زنده‌ای چه ساده و چه پیچیده، صادق است، در انسان محدوده‌ی پاسخ‌ها و نیز محدوده‌ی تصاویر یا محرک های دریافت شده گسترده‌تر از موجوداتی است که می‌شناسیم.

البته باید توجه داشت که ذهنیت تنها سازماندهی خاصی برای دسته‌ی خاصی از تصاویر است و از نظر برگسون و دلوز نمی‌تواند موجب جدایی اساسی سوژه و ابژه و به خصوص امتیاز تام دادن به سوژه منجر شود. دلوز در ادامه تأکید می‌کند که شیء و ادراک آن یکی هستند یک تصویر واحد و یکسان، ولی در ارتباط با دو سیستم مرجع مجزا. شیء به خودی خود و در ارتباط با سایر تصاویری که به تمامی کنش را از آنها دریافت می‌کند و بلافاصله واکنش نشان می‌دهد یک تصویر است. ادراک یک شیء نیز همان تصویر است اما این بار در ارتباط با تصویر ویژه‌ای که آن را قاب‌بندی کرده. این تصویر ویژه تنها بخشی از کنش شیء را حفظ می‌کند و واکنش‌اش نیز با واسطه و تأخیر همراه است. از این رو در ادراک چیزی اضافی یا بیشتر از آن چه در شیء هست، وجود ندارد: «کاملاً برعکس، چیزی «کمتر» است». ادراک ما از شیء مواردی را که منفعتی برایمان ندارد و کارکردی در رابطه با نیازهایمان ندارد دربر نمی‌گیرد.

این دو کارکرد وقفه به دو نوع تصویر عمده در کتاب سینما یک دلوز بدل می‌شوند: ادراک- تصویر و کنش - تصویر. اما وقفه فقط با این دو وجه ویژه‌اش که ادراکی و کنشی بودند معرفی نمی‌شود. چیزی در این میان است که دلوز نامش را تأثیر می‌گذارد. در واقع تأثیر همزمانی سوژه و ابژه است یا راهی است که سوژه خود را درک، یا تجربه می‌کند و یا می‌توان گفت خود را از درون احساس می‌کند. به علاوه کافی نیست که فکر کنیم ادراک آن چه منفعتی برای ما دارد حفظ می‌کند و باقی را عبور می‌دهد. ما ناگزیر قسمتی از حرکت خارجی را «جذب» می‌کنیم، آن چه نه ابژه‌ی ادراک می‌شود و نه کنش سوژه، بلکه همزمانی سوژه و ابژه را در کیفیتی ناب نمایندگی می‌کند: تأثیر- تصویر.

این سه نوع تصویر، به همراه چند تصویر فرعی دیگر، از شمای موتور حسی پیروی می‌کنند که بر سینمای حرکت- تصویر حاکم است. در واقع شمای موتور حسی از منطق معقول و روزمره‌ی جهان تبعیت می‌کند و گرچه هر یک از تصاویر ذکر شده در سینمای یک توان آن را دارند که به مرزهای حرکت- تصویر نزدیک شوند و در اصطلاح دلوز خطوط پرواز جدیدی را رقم زنند، نمی‌توانند قواعد آن را به تمامی در هم شکسته و سینمایی ورای قابلیت‌های کشف شده، زمان- تصویر را شکل دهند.

به عبارت دیگر از نظر دلوز تمامی فیلم‌هایی که ساخته می‌شوند یا هر نوع استفاده از سینما نمی‌تواند به تمامی وافی به مقصود باشد. گرچه همه‌ی فیلم‌ها با حرکت- تصویر در ارتباط‌اند، تنها بخشی از آن‌ها می‌توانند با ارائه‌ی تصویر بی‌واسطه و مستقیمی از زمان، به امکانات واقعی سینما نزدیک‌تر شوند. تکنولوژی سینما هم می‌تواند مدام ما را به زندگی روزمره‌مان بازگرداند و اسیر عادت‌ها نماید، جایی که شمای موتور حسی مسلط است و تمامی اعمال به منظور هدفی از پیش تعیین شده یا در واکنش به جامعه و نیازهای آن صورت می‌گیرد و هم این توانایی را دارد که از طریق مونتاژهای غیرعقلانی و به تصویر کشیدن امور غیرممکن و غیر منطقی تصویری از زمان را به گونه‌ای بی‌واسطه به نمایش گذارد. جایی که منطق بازنمایی دیگر حکمفرما نیست و این مطلبی است که او در جلد دوم کتاب سینما، یعنی سینما دو: زمان- تصویر به شرح آن می‌پردازد. هر چند نباید فراموش کرد که مقصود دلوز از اهمیت ویژه‌ای که برای زمان- تصویر قائل است به هیچ وجه نادیده گرفتن قابلیت‌های سینمای حرکت- تصویر نیست، سینمایی که در زمان پیدایش و نیز در دوره‌ی بالندگی‌اش به خلق اندیشه‌های تازه منجر شده است. مخالفت دلوز در واقع با الگوی موتور حسی تثبیت شده‌ای است که از خلاقیت بازمانده است.

اما سینمایی که دلوز تحت عنوان زمان- تصویر به آن می‌پردازد، سینمای مدرن یا در واقع سینمای وقفه است. برش‌های غیرعقلانی که موجب می‌شود یک دسته از تصاویر دست‌های دیگر را از هم بپاشند و این دسته‌ی جدید هیچ ارتباط منطقی یا درونی با دستهی قبلی ندارند. تصویر مدرن قلمرو سنجش‌ناپذیری یا برش‌های غیرعقلانی را پدید می‌آورد: برش دیگر جزئی از این یا آن تصویر و سکانس نیست و در این شرایط است که سکانس به یک دنباله بدل می‌شود. وقفه آزاد می‌شود و شکاف تقلیل‌ناپذیر شده، اهمیتی فی نفسه می‌یابد. تصاویر خود را از دنیای خارج جدا کرده‌اند. دلوز به امر احضار نَشدنی در آثار ولز، بلاتکلیفی در آثار رنه، تبیین‌ناپذیری در آثار اشتروب، امر ناممکن در آثار دوراس و امر غیرعقلانی در آثار سیبربرگ اشاره می‌کند و این امور را نشان از این می‌داند که مغز مختصات اقلیدسی خود را از دست داده و حال نشانه‌های دیگری ساطع می‌کند. کات‌های غیرعقلانی میان تصاویر ناپیوسته و نیز برخورد مطلق میان داخل و خارج چون نشانه‌های تازه‌ی زمان-تصویر عمل می‌کنند. در این تصاویر به راحتی می‌توانیم از داخل به خارج برسیم چراکه هر دو، دو لبه‌ی حدی هستند که همان کاته‌ای غیرعقلانی است.

حد، وقفه، یاکات غیرعقلانی از میان تصاویر بصری و تصاویر صوتی عبور می‌کنند. در این نوع سینما، صدا به جای آن که جزئی از تصویر بصری را شکل دهد، باید فی‌نفسه به تصویر بدل شود. از اینرو قاب‌بندی صوتی نیز ضروری می‌شود و کات‌ها از میان این دو قاب صوتی و بصری عبور می‌کنند.

۱

۲- Deleuze, G. and Guattari, F. 1994.What is Philosophy?. Trans. H. Tomlinson and G. Burchill, London: Verso. p 197.

۳- Ibid, p 1.

۴-Deleuze, Gilles.1986. Cinema 1: The Movement-Image, Trans. H.Tomlinson and B.Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press. p 59.