نظریه هنری

پروژه دلوز، ابداع تفکر سینمایی است

فیلسوف پنتماشاچی

ژیل دلوز / ترجمه: سایه قنبرپور

ژیل دلوز از معدود فیلسوفان دوره پست مدرن است که به جد به سینما و تصویر سینمایی پرداخته است. نمی توان کار او را در حوزه پژوهش «فلسفه سینما» جای داد چرا که این عنوان با محتوای اصیل کار او در تعارض است. بنیاد خوانش او از سینما، پرداختن به اندیشه های سترگ فیلمسازانی است که دوش به دوش فلاسفه پیش می روند. او در پی تحلیل بالاواسطگی تفکر سینمایی است نه تفکر معطوف به سینما (که همان «فلسفه سینما» است). دلوز در کتاب دوجلدی خود، سینما(۱) و سینما(۲) با بهره گیری از آرای آنری برگسون - فیلسوف فرانسوی - به مقوله های مهم زمان، حرکت و تصویر در سینما می پردازد و به عبارتی با به جریان انداختن ایده ها، مکاتب، جنبش ها و مولفان در بستری به نام سینما، سعی می کند به تبارشناسی تفکر سینمایی بپردازد و از این حیث، کتاب او نمونه وار و کلاسیک به شمار می آید چرا که شاید نخستین گام جدی در این زمینه باشد.

گرفتار سینما شدم چرا که سینما که از تصاویر - حرکت ساخته شده، هرگونه علائم غریب را تکثیر می کند. ظاهرا سینما خود طبقه بندی خاصی از علائم را مدعی است که فراسوی علم ژیان شناسی است. من مدعی نیستم که به فلسفه در باب سینما می پردازم اما سینما را برای خودش از طریق طبقه بندی نشانه ها و علائم، مورد بررسی قرار داده ام.

+ موضوع کتاب اخیرتان پژوهشی در باب فرانسیس بیکن بود، چگونه نقاشی را رها کرده و به سوی سینما رفته اید؟ آیا نشانه ای از قصد و نیتی پنهان در این گذار وجود داشت؟

گذار از یکی به دیگری نبود. فکر نمی کنم که فلسفه اندیشه ای معطوف به چیزی دیگر، نقاشی یا سینما باشد. فلسفه به مفاهیم می پردازد، مفاهیم را تولید و آنها را خلق می کند. نقاشی نوع خاصی از تصاویر، خطوط و رنگ ها را خلق می کند. سینما سنخ دیگری از تصاویر، تصویر - حرکت و تصویر - زمان را می آفریند اما مفاهیم هم تصویری هستند؛ تصاویری از تفکر. فهم یک مفهوم نه آسان تر و نه دشوارتر از تماشای یک تصویر است. پس این کتاب اندیشه ای معطوف به سینما نیست. طبیعی است که فلسفه مفاهیمی تولید کند که با تصاویر مربوط به نقاشی یا با تصاویر مربوط به سینما و... همنوایی داشته باشند. فی المثل سینما فضاهایی ویژه می سازد؛ فضاهایی تهی، فضاهایی که قطعاتش نقطه اتصالی ثابتی ندارند اما فلسفه هم مفاهیم فضامند تولید می کند که با فضاهای سینما یا حتی فضاهای دیگر هنر ما ارتباط دارد. احتمالا نقاط فقدان تمایزپذیری می تواند وجود داشته باشد که همان چیز [همان نقطه] ممکن است در تصویری از نقاشی، در یک الگوی علمی، در یک تصویر سینمایی و در یک مفهوم فلسفی بیان شود...

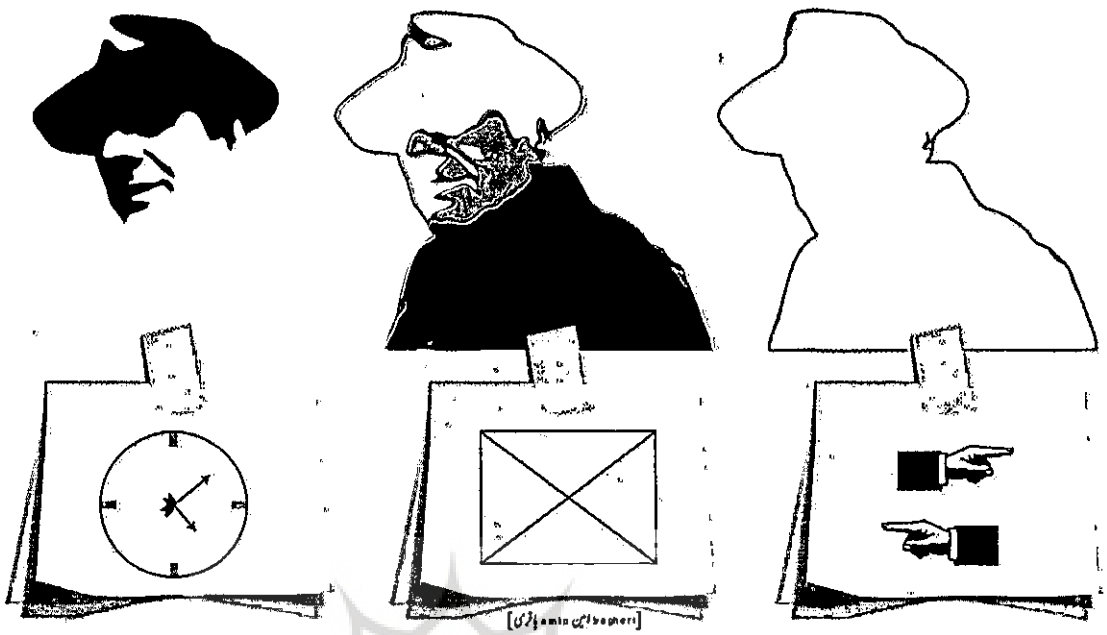
+ شما تدریجا یا عجالتا موضوعات پژوهشی متعارف فلسفه را رها می کنید تا در موضوعاتی دیگر دقیق شوید. موضوعاتی مدرن تر؛ موضوعاتی که کمتر مستعمل شده اند و موضوعاتی مطلوب تر.

یحتمل خیر. فلسفه مباحث مخصوص خود را که بسیار مطلوب و بسیار طربناکند، دارد. من به مرگ فلسفه معتقد نیستم. مفاهیم چیزهایی دشواریاب و بسیار کهن [عتیق] نیستند. ماهیت های مدرن زنده هستند. مثالی را در نظر می گیریم: موریس بلانشو توضیح می دهد که در یک رخداد، دو ساعت تفکیک ناپذیر و [در عین حال] همزیست وجود دارد: از سویی ساحتی که تصرف می کند و در [تار و پود] اجسام تکمیل می شود و از سوی دیگر ساحتی وجود دارد که مربوط است به یک نیروی بالقوه پایان ناپذیر که خاصیت روزآمد دارد و اشباع می شود. بدین ترتیب مفهوم خاصی از رخداد خلق می شود. اما ممکن است از هنرپیشه ای خواسته شود تا رخدادی را ذیل دوحالت بازی کند. [در اینجا] می توان فرمول «ذن» را در سینما به کار برد؛ یعنی «ابقای بصری رخدادها در درستی و صحتشان».

آنچه در فلسفه جالب است این است که فلسفه، دکوپاژ اشیا را پیش می نهد؛ دکوپاژی جدید. چیزهایی را که تاکنون بسیار متفاوت می پنداشتیم، در یک مفهوم دسته بندی می کند و آن چیزهایی را که چه بسا بسیار نزدیک و قرین یکدیگر می پنداشتیم، از بقیه جدا می سازد. بنابراین سینما هم به تنهایی دکوپاژ تصاویر بصری و سمعی است، روش های دکوپاژ متفاوتی وجود دارد که در حال رقابتند.

+ شما سالن سینما را به کتابخانه ترجیح می دهید؟

کتابخانه ها ضروری اند ولی احساس راحتی به من نمی دهند. قرار بر این بود که



سالن‌های سینما محل تفریح باشند. این [روند] افزایش سالن‌های کوچک را که در ساعتی مقرر فیلم نمایش می‌دهند، دوست ندارم. به نظرم سینما از معرفتی ذهن‌محور که آفریده، تفکیک‌ناپذیر است؛ یعنی نمایش دائمی. در عوض سالن‌های سینمای خاص را خیلی دوست دارم؛ مثلا سالن سینمای ویژه فیلم‌های کمدی موزیکال، فیلم‌های فرانسوی، سینمای بلشویکی، سینمای حادثه‌ای و...

+ آیا در تاریکی سالن سینما یا هنگام تماشای فیلم دست به قلم هم می‌برید؟

هنگام تماشای فیلم مطلب نمی‌نویسم. به نظرم عجیب و غریب است اما سریعا بعد از اتمام فیلم، یادداشت‌برداری می‌کنم. من تماشاگر ساده‌دلی هستم؛ خصوصا به درجه و مقام اعتقاد ندارم. درجه اول و دوم و سومی [در سینما] وجود ندارد. آنچه در درجه دوم خوب است، در درجه اول هم خوب است، آنچه در درجه اول بی‌ارزش است، در درجه دهم و هزارم هم بی‌ارزش باقی می‌ماند. همه تصاویر، بکر و دست نخورده هستند و به همین شکل هم باید فهم شوند. وقتی تصویری در ذهن تداعی می‌شود، مخصوصا نباید حتی از لحاظ ذهنی هم به آن عمق داد چرا که احتمالا آن تصویر را از شکل می‌اندازد و خراب می‌کند؛ سخت‌ترین چیز دریافت تصاویر به همان نحوی است که در بی‌واسطگی‌شان نمود می‌یابند. در حالی که یک فیلم‌ساز می‌گوید: «این فقط یک فیلم است، غیرمحتمل و بعید»، این هم بعدی از تصویر است که باید کلمه به کلمه - بی‌کم و بیش - فهم شود. همان‌طور که ورتوف (سینماگر روس) می‌گفت: «چندین حسب حال مشخص وجود دارد؛ حسب حالی برای فیلم، حسب حالی در فیلم و حسب حال خود فیلم که همگی را باید با هم درک کرد». به هر روی، یک تصویر، واقعیتی مثالی را نمایش می‌دهد؛ واقعیتی که کاملا به خودش تعلق دارد.

+ در سینما گریه می‌کنید؟

گریه کردن یا بهتر بگوییم گریاندن، همچنین خنداندن از جمله وظایف فلان یا بهمان تصویر است. می‌توان گریه کرد چون تصویر، بسیار زیبا یا بیش از حد شدت یافته و تهیج کننده‌اند. فقط یک چیز غم‌انگیز وجود دارد؛ خنده معروف آماتورهای سینما در پستو و مخزن فیلم‌های سینمایی؛ همان‌هایی که به قول معروف در درجه دوم می‌خندند؛ من سالن سینمایی را ترجیح می‌دهم که همه تماشاگرانش گریانند. مثل فیلم «سوسن در هم درشکسته» ساخته گریفیث. در این فیلم گریستن، طبیعی و ضروری است.

+ کتاب شما در باب سینما به ۲۰ کتاب و متن ارجاع می‌دهد که بیشتر در زمینه سینما هستند. پیش آمده است که متنی اصیل را در خیال آورید یعنی نقش اولین تماشاچی‌ای را بازی کنید که عملا تنها و یکه در برابر تصویر قرار گرفته و کورمال کورمال مطالبی می‌نویسد یا پیشگویی می‌کند؟

نه تنها یک فیلم از تاریخ سینما جدایی‌ناپذیر است بلکه از تمامی مطالبی که راجع به سینما نوشته شده هم جداناشدنی است. یک جنبه نوشته، بیان آنچه است که توانستیم ببینیم. تماشاگر اصیل و آغازین وجود ندارد؛ نه آغازی وجود دارد و نه پایانی. همیشه به وسط چیزی می‌رسیم و فقط در وسط است که با ارائه خط سیرهایی جدید یا شاخه‌هایی به خطوط پیشین، خلاقیت شکل می‌یابد. آنچه را پیشگویی می‌نامید، کیفیت نگاه کردن تماشاگران نیست بلکه کیفیتی محتمل از خود تصویر است. مثلا یک فیلم می‌تواند موقعیت‌های حسی - حرکتی را به ما معرفی کند. یک پرسوناژ فیلم بنابر موقعیتی عکس‌العمل نشان می‌دهد. این مرئی و قابل دیدن است. اما مواردی وجود دارد که پرسوناژ فیلم خود را در موقعیت‌هایی می‌یابد که از هرگونه عکس‌العمل ممکنی فراتر می‌رود؛ چراکه بیش از حد زیبا، بیش از حد شدت یافته و تقریبا غیرقابل تحمل است؛ قهرمان فیلم «استرومبولی» ساخته روسولینی این گونه است در اینجا عمل پیشگویی وجود ندارد اما حتی پیش از این در تصاویر فیلم موجود بوده است. روسولینی و گودار پیشگویند، نه تماشاگر.

تصاویری وجود دارند که نه تنها به عنوان موضوعی دیدنی بلکه به مثابه موضوعی خواندنی ارائه می‌شوند؛ هر چند ناب و مطلق باقی بمانند. در میان موضوع دیدنی و موضوع خواندنی، انواع ارتباطات دیداری وجود دارد. اینها تصاویری هستند که به

آنچه در فلسفه جالب است این است که فلسفه، دکوپاژ اشیا را پیش می‌نهد؛ دکوپاژی جدید. چیزهایی را که تاکنون بسیار متفاوت می‌پنداشتیم، در یک مفهوم دسته‌بندی می‌کند و آن چیزهایی را که چه بسا بسیار نزدیک و قرین یکدیگر می‌پنداشتیم، از بقیه جدا می‌سازد. بنابراین سینما هم به تنهایی دکوپاژ تصاویر بصری و سمعی است، روش‌های دکوپاژ متفاوتی وجود دارد که در حال رقابتند.

ژان لوک گدار فیلمساز غربی است. او چرا و بدنه پولادین موج نوی سینمای فرانسه بود که به دلیل بدعت‌های تاثیر گذارش در عرصه سینما، توانست منتقدان و موافقان بسیاری را مجذوب کند. او حتی از نقادی‌های بی‌امان رفقا و هم‌قطارانش نیز در امان نماند و امروزه به عنوان چهره آشتی‌ناپذیر بدنه آوانگارد سینمای نامتعارف اروپایی شناخته می‌شود. از میراث اوست: مذکر-مونث، پیروی دیوانه، از نفس افتاده، آلفاویل و...

تماشاگر فلان کارکرد چشم‌ها و گوش‌هایش را تحمیل می‌کنند اما تماشاگر فقط حس شهودی صرف دارد، اصالت این نوع تصویر الزاما دست در دست آن چیزی قرار دارد که قبلا از پیش وجود داشته است.

✚ اصالت به چه نحو می‌تواند ارزشمند باشد؟

تنها معیار تمایز یک اثر، اصالت آن است. اگر فکر نمی‌کنیم چیز جدیدی دیده‌ایم یا چیز جدیدی برای گفتن داریم، چرا مطلبی بنویسیم، نقاشی کنیم یا دوربین به دست بگیریم؟ در فلسفه هم همین‌طور است. اگر مفاهیم جدیدی خلق نمی‌کنیم، چرا به فلسفه بپردازیم؟ فقط دو خطر وجود دارد؛ تکرار گفته‌هایی که هزار بار پیش‌تر گفته شده یا جست‌وجوی تازگی‌ها به صرف خود تازگی‌ها، برای تفریح که پوچ و مهمل است. در هر دو حالت، کار ما رونویسی و نسخه‌برداری است؛ چه تقلید از قدما باشد و چه تقلید از مد. همیشه می‌توان از جویس، سلین و آرتو تقلید کرد و حتی فکر کنیم چون از آنها تقلید می‌کنیم، پس بهتر هستیم. [اصالت] از آنچه می‌گوییم، از آنچه بیان می‌کنیم و از آنچه آشکار می‌کنیم، جدایی‌ناپذیر است و هستی‌اش را می‌آغازد. امر اصیل بدین معنا همواره غیرمنتظره است و خلق‌الساعه، ابدی و ضروری می‌شود. تکرار و تقلید از آن هیچ فایده‌ای ندارد. یک فیلم بزرگ همواره نو است و همین مساله آن را فراموش‌ناپذیر می‌کند. تصاویر سینمایی قطعا امضا شده‌اند. فیلمسازان بزرگ سینما، «نور» مخصوص به خودشان، «فضا»های خاص خود و «درونمایه»های ویژه خودشان را دارند. هیچ کس فضای فیلم‌های کوروساوا را با فضای فیلم‌های میزوگوشی اشتباه نمی‌کند. هیچ کس خشونت [جوزف] لوزی را با خشونت [الیا] کازان اشتباه نمی‌گیرد؛ یکی خشونتی ایستا و بی‌تحرک است و دیگری خشونتی نمایشی و متظاهرانه. رنگ قرمز نیکلاس ری با قرمز گدار تفاوت دارد...

✚ شما معمولا در باب نور یا عمق میدان به عنوان پروبلماتیک [مساله] صحبت می‌کنید. چرا اینها به راستی مساله‌اند؟

اینها مآخذ تصاویرند. معمولا از مآخذ یک مساله صحبت می‌شود، در حالی که برحسب مآخذ، در برابر پروبلماتیک یا مساله، راه‌ها و روش‌های مختلفی وجود دارد؛ این یعنی اصالت؛ روشی که حل مسائل را به نحوی دیگر ممکن می‌سازد ولی در بدو امر یک فیلمساز می‌داند و می‌تواند آن مسائل را به روشی جدید مطرح کند. بنابراین هیچ یک از دیگری بهتر نیست. این وسط موضوع آفرینش مطرح است؛ به عنوان مثال نور را در نظر بگیریم. بعضی مساله نور را در ارتباط با تاریکی مطرح ساخته و البته آن را در صورت‌ها و اشکال مختلفی دسته‌بندی کرده‌اند؛ در قالب دو نیمه، در قالب شیارها و در قالب تاریک - روشن. آنها وحدت کاملی از خودشان را جهت ارج‌گذاری چیزهای سخت عنوان اکسپرسیونیسم سینمایی نمایش می‌دهند. می‌بینید که این نوع از تصاویر تاریک - روشن به مفهوم فلسفی به تصویری از اندیشه ارجاع داده می‌شود؛ تصویری جدلی از خیر و شر.

اگر شما نور را در ارتباطش با سفیدی- و نه با تاریکی‌ها- مطمح نظر قرار دهید مساله به خودی خود کاملا تغییر می‌کند. از این دیدگاه، تاریکی تنها نقطه استنتاج خواهد بود و کاملا از آن دنیایی دیگر. بنابراین خشونت و شدت یافتگی کمتری نخواهد داشت بلکه سراسر نور خواهد بود. فقط دو نور وجود خواهد داشت؛ نور خورشید و نور ماه. و از منظر مفهومی عبارت است از درونمایه غیریت و غیر که جایگزین درونمایه جدال و کشمکش خواهد شد. این روش نوین در کاربرد نور خواهد بود. اما در بدو امر که سرشت مساله تغییر می‌کند، راهی خلاق را انتخاب می‌کنیم و سپس مولف یا حرکتی پدید می‌آید که راه و روشی دیگر را ترسیم می‌کند و این زمانی است که نخستین روش، اضمحلال یافته است.

✚ آیا شما بیشتر اوقات به سینما می‌روید؟ چه وقتی تصمیم گرفتید درباره سینما مطالبی بنویسید و چگونه طرح این کتاب را پی‌ریزی کردید؟

قبل از جنگ که کودک بودم و تقریبا ده سال داشتم، مثل همدوره‌ای‌هایم به سینما می‌رفتم. خاطراتی از فیلم‌ها و هنرپیشه‌های آن دوران دارم. دنیل داریو را دوست داشتم و از ساتورنن فابر خیلی خوشم می‌آمد؛ چون هم مرا می‌ترساند و هم می‌خنداند. او هنر انتخاب الفاظ را بدعت گذاشته بود. اما بعد از جنگ، دیرتر از دیگران سینما را کشف کردم. بداهت سینما را به مثابه هنر و آفرینش با تاخیر درک کردم و بالاخره منحصرا خود را یک فیلسوف احساس کردم. از مدت‌ها قبل مساله علامت‌ها و نشانه‌ها را دنبال می‌کنم. این قضیه مرا به فکر نگارش کتابی در باب سینما انداخت و به نظرم

فلسفه، دکوپاژ اشیا را پیش می‌نهد؛ دکوپاژی جدید. چیزهایی را که تاکنون بسیار متفاوت می‌پنداشتیم، در یک مفهوم دسته‌بندی می‌کند و آن چیزهایی را که چه بسا بسیار نزدیک و قرین یکدیگر می‌پنداشتیم، از بقیه جدا می‌سازد

علم زبان‌شناسی برای آن نامناسب می‌آمد.

گرفتار سینما شدم چرا که سینما که از تصاویر – حرکت ساخته شده، هرگونه علائم غریب را تکثیر می‌کند. ظاهرا سینما خود طبقه‌بندی خاصی از علائم را مدعی است که فراسوی علم زبان‌شناسی است. بدین ترتیب سینما از نظر من فرصت یا زمینه‌ای کاربردی نیست. فلسفه، توان اندیشه بیرونی را در باب زمینه‌های دیگر ندارد ولی توان اتصال فعال و درونی را با آنها دارد. ضمنا فلسفه نه انتزاعی‌تر و نه دشوارتر است. من مدعی نیستم که به فلسفه در باب سینما می‌پردازم اما سینما را برای خودش از طریق طبقه‌بندی نشانه‌ها و علائم مورد بررسی قرار داده‌ام. این طبقه‌بندی، یک طبقه‌بندی متحرک و متغیر است که ارزش آن منحصر می‌شود به آنچه نمایش می‌دهد. درست است که این کتاب ترتیبات پیچیده‌ای دارد اما موضوعش هم بغرنج است. می‌خواستم به جملات و گزاره‌هایی دست یابم که مانند تصاویر عمل کنند و آثار بزرگ سینمایی را نشان دهند. مطلب بسیار ساده‌ای را می‌گویم؛ اندیشه‌ای نزد فیلمسازان بزرگ وجود دارد و تولید و خلق یک فیلم، یک کار اندیشگی زنده و خلاق است.

+ اسامی فیلمسازان در انتهای کتاب درج نشده است... در چه مرحله‌ای از انتشار جلد دوم کتابتان در باب سینما هستید و چه نام‌های جدیدی در آن ارائه خواهد شد؟

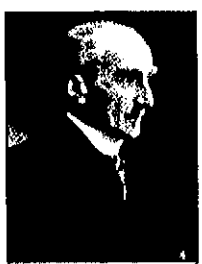
اولین جلد این مجموعه که عنوان «تصویر – حرکت» را داراست، باید ضرورت وجودی ادامه‌دار بودنش احساس شود. ادامه جلد اول، «تصویر – زمان» است، نه اینکه بر ضد تصویر – حرکت نوشته شده است چرا که «تصویر – حرکت» در نفس خود فقط تصویری غیرمستقیم از زمان را که از طریق مونتاژ تولید می‌شود، به کار می‌برد. پس جلد دوم باید نوعی از تصاویر را مدنظر قرار دهد که مستقیما بر زمان تاکید می‌کنند یا اینکه نسبت حرکت – زمان را دگرگون می‌سازند. نام‌هایی نظیر ولس و رنو. اما در جلد اول کلمه‌ای درباره این دسته از فیلمسازان نیست نه رنوار، نه افولز و نه بقیه. کلمه‌ای درباره تصویر – ویدئو هم وجود ندارد، خیلی کم درباره نئو – رئالیسم و موج‌نو، گدار و ریوت صحبت شده است. وجود فهرستی از اسامی و آثار مطمئنا لازم است؛ البته وقتی کتاب را به پایان رساندم.

+ آیا از وقتی که این کتاب را شروع کرده‌اید، فهم شما از سینما تغییر کرده است؟

البته مانند قبل با لذت به سینما می‌روم؛ هر چند به کرات این کار را نمی‌کنم. اما در موقعیت‌ها و شرایطی دیگر است که به خودم می‌گویم ادراکاتم در باب سینما خالص‌تر شده‌اند و البته گاهی از خلوص کمتری برخوردارند. به واقع پیش می‌آید که مطلقا نیاز به تماشای فلان و بهمان فیلم را داشته باشم؛ احساس می‌کنم که اگر فلان فیلم به خصوص را نبینم، نمی‌توانم دوام بیاورم پس نهایتا تسلیم می‌شوم و از آن در می‌گذرم یا اینکه دوباره سر باز می‌کند. همچنین اتفاق افتاده است که بروم و فیلمی را ببینم و اگر به نظرم فیلمی زیبا بود، مشتاقانه درباره‌اش مطالبی بنویسم؛ این مساله موقعیت‌ها و شرایط حتی تماشای فیلم را دچار تغییر می‌کند. این قضیه به صورت مداوم مطلوب نیست.

+ وقتی کتاب به پایان رسید، در مهلت و موعد چاپ، دقیقا قبل از انتشار کتاب، آیا چیزهایی مربوط به تابستان اخیر، بازگشت و آغاز فعالیت‌های سینمایی اخیر بوده است که رغبتی در شما ایجاد شده است تا کتابتان را بازبینی کرده یا مطالبی جدید در آن لحاظ کنید؟

به جز آثاری چون لودویک، هوس و پول چه فیلم زیبایی را اخیرا دیده‌ام؟ فیلم بسیار زیبایی از کارولین روبو به نام «تانگوی کلمانتی»، یک فیلم تلویزیونی محصول INA از میشل روزیه با نام «۳۱ ژوئیه» که موضوعش درباره راهی شدن به یک تعطیلات بود که در یک راه‌آهن می‌گذشت. ضمنا یک فیلم تلویزیونی عالی و مهیج دیدم که بخشی از کتاب «آمریکا»ی کافکا بود که بنواژاکو ساخته بود ولی مطمئنا خیلی چیزها را از کف دادم. دلم می‌خواست شرو و وودی آلن را ببینم... زندگی سینما بر زمانی شتاب‌ناک سوار است و به سرعت پیش می‌رود. این قدرتش است. باید حاضر به یراق و آماده‌باشی. غم‌انگیزترین مساله مربوط به صفوف طویل برای تماشای فیلم‌های خیلی بد نیست بلکه وقتی کسانی چون برسون و ریوت فقط چند ده تماشاگر را در سالن سینما جذب خود می‌کنند، نگران کننده است. این قضیه در آینده برای فیلمسازان جوان هم نگران کننده خواهد بود.



آنری برگسون – فیلسوف حیات‌باور فرانسوی – از چهره‌های موثر و متنفذی است که بر فلسفه سینمای دلوز از نظر معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی سایه انداخته است. ایده‌های او در باب ماهیت تصویر و نسبت آن با تفکر، بسیار بدیع و خلاقانه است. از کتاب‌های اوست؛ تحول خلاق، ماده و یاد، زمان و اراده آزاد و...