فلسفهٔ فیلم از دیدگاه ژان فرانسوا لیوتار

محمدصادق صادقی‌پور[1]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۱۷

چکیده

ژان فرانسوا لیوتار فیلسوف و جامعه‌شناس فرانسوی چهار مقاله با موضوع سینما و مطالعات فیلم طی سال‌های ۱۹۷۳ تا ۱۹۹۵ نگاشته است که سپهر اندیشهٔ او در این زمینه را تشکیل می‌دهند. این مقاله‌ها عبارت‌اند از: «ناسینما» (۱۹۷۳)؛ «ناخودآگاه در مقام میزانسن» (۱۹۷۷)؛ «دو دگردیسی امر اغواگر در سینما» (۱۹۷۹)؛ «ایدهٔ یک فیلم سلطه‌گر» (۱۹۹۵). گرچه دیدگاه فلسفی لیوتار در مقالات فوق منعکس است، لیکن ما در این پژوهش نظریه او را عطف به نظریهٔ مونتاژ آیزنشتاین، توسعه می‌دهیم. این شیوه در کتاب هیولای هستی: سفری با هایدگر در راه سینمای ترس‌آگاهانه نیز به کار گرفته شده تا آرای هایدگر در تدوین نظریه‌ای سینمایی مبنی بر تجلی جلوه‌های ترس‌آگاهی، به‌مثابه رویداد حقیقت، تبیین شود.

واژه‌های کلیدی: فلسفهٔ فیلم، نظریه سینمایی لیوتار، فیلم سلطه‌گر، امر اغواگر، ناسینما، میزانسن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

۱. دکتری فلسفه هنر دانشگاه علامه طباطبایی msa.sadeghipour@gmail.com

مقدمه

ژان فرانسوا لیوتار[1] (۱۹۲۵–۱۹۹۸) از تأثیرگذارترین اندیشه‌ورزان انتقادی قرن بیستم بود. او شهرتش را مدیون رساله‌ای است با عنوان «وضعیت پسامدرن: گزارشی در باب دانش»[2] که در سال ۱۹۷۹ نوشت. این رساله اساسی‌ترین متن دربارهٔ تعریف گفتمان بنیادین تازه‌شکل‌گرفته در انتهای قرن بیستم، با نام پسامدرنیسم محسوب می‌شود. گفتمان پسامدرنیسم به‌سرعت و در پاسخ به مقتضیات زمانهٔ معاصر در تمامی حوزه‌های دانش، اعم از علم و ادبیات و هنر وارد شد و تحولاتی را در ادامهٔ پروژهٔ مدرنیته و مدرنیسم ایجاد کرد. جان‌مایهٔ بحث لیوتار در این رساله، طرح مفهوم فروپاشی کلان‌روایت‌هایی[3] از قبیل مارکسیسم، فلسفهٔ هگل، ایدئال وحدت یا تمامیت کانتی و روایت‌هایی از این دست در دوران جدید و نابسندگی آن‌ها برای ارائهٔ تفسیر کارآمد است. به باور لیوتار با ازدست‌رفتن قدرت این کلان‌روایت‌ها، فقط تولید و بهره‌وری و سود اقتصادی برجا مانده است و این‌ها نیز به‌مدد تبلیغات سرمایه‌داری بازارهای جهانی هدایت می‌شود. در چنین اوضاعی لیوتار به اهمیت بازی‌های زبانی و لزوم مقاومت در برابر نظام‌های جهانی سازمان‌دهی تأکید می‌ورزد.

بر طبق نظر گراهام جونز[4] در کتاب «بازچارچوب‌بندی لیوتار»، فلسفهٔ او حول محور چهار مفهوم کلیدی شکل گرفته است که عبارت‌اند از:

امر پیکره‌ای،[5] امر لیبیدویی،[6] امر والا[7] و امر پسامدرن[8].

1. Jean-Francois Lyotard
2. The Postmodern Condition: A Report on knowledge
3. Grand Narratives
4. Graham Jones
5. The Figural
6. The Libidinal
7. The Sublime
8. The Postmodern

همچنین، سه درون‌مایهٔ درهم‌تنیده دربارهٔ هنر در آثار لیوتار که ارتباط متقابل دارند به شرح زیر است:

- هنر قبل از آنکه دربارهٔ فکرکردن باشد دربارهٔ احساس‌کردن است؛ زیرا ما در وهلهٔ نخست از طریق یکی از حس‌های کالبدی خود با هنر مواجه می‌شویم.
- آثار هنری به‌صورت بالقوه دگرگون‌کننده هستند، یعنی قادرند شیوه‌های قراردادی فکرکردن و احساس‌کردن ما را به هم بریزند و مختل کنند.
- رویارویی با هر اثر هنری اغلب نوعی رویداد[1] است. رویداد یعنی چیزی که با آن رویارو می‌شویم یا چیزی که اتفاق می‌افتد و از ادراک و بازنمایی دوری می‌کند. رویداد نامتعین است. شاید حتی چیزی است که حس زمان یا خودبودگی ما را جابه‌جا می‌کند یا از هم می‌گسلد. هرچند از نظر لیوتار، تلاش برای تعریف رویداد، خیانت به آن است (Jones, 2014 :14-13).

لیوتار از جمله اندیشه‌ورزانی است که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ درون گفتمان پساساختارگرا دربارهٔ دلالت قرار داشت و تحت‌تأثیر نیچه و مارکس و فروید بود. نوشتار او به‌طرز گسترده‌ای با هنر و بازنمایی سروکار دارد. لیوتار همانند دریدا استدلال می‌کند که فلسفهٔ غرب پیرامون مجموعه‌ای از تقابل‌های دوگانه سازمان یافته است؛ از جمله تقابل میان گفتمان یا سخن[2] و پیکره، به‌گونه‌ای که دریدا اولی را بر دومی ارجح می‌داند اما لیوتار از دومی دفاع می‌کند.

امر گفتمانی و امر پیکره‌ای در نوشتار لیوتار ماهیتی سیال دارند، اما می‌توان آن‌ها را چنین تعریف کرد: نوعی بازنمایی که نظم‌یافته و منطقی و معنادار است. این نوع بازنمایی کمتر توسط نوع عملکرد، فهم‌شوندگی و نظام‌مندبودن تعین می‌یابد و بیشتر با تفاوت، بی‌ثباتی، تخطی و سرپیچی مرتبط است و لیوتار این دو را واجد هم‌پوشانی می‌داند. او باور دارد که گفتمان، هرگز آزاد از امر پیکره‌ای نیست، اما توسط انرژی آن مختل شده یا به حرکت

1. Event
2. Discourse

واداشته می‌شود. با نزدیک‌شدن به تمایز موجود در گفتمان فرویدی میان اصل واقعیت و اصل لذت، لیوتار در توجه به سینما به رابطهٔ میان هنر بازنمایانه و هنجارسازی و تحت‌نظم درآوردن، در مقام متضادهای آن‌ها می‌پردازد. در ادامه به شرح آن‌ها خواهم پرداخت.

لیوتار و سینما

نکتهٔ درخور توجهی که در خوانش‌های متقدم‌تر از کار لیوتار در عرصهٔ مطالعات فیلم به چشم می‌خورد، تأکید بر کاربست نظریهٔ او برای سینمای تجربی و آوانگارد است. اما تأمل در آرای او نشان می‌دهد انعطاف لازم برای مطالعات تطبیقی نظریهٔ او با سایر گونه‌ها و جریان‌های سینمایی وجود دارد. برای این منظور می‌توان به توجه خود او به سینمای نئورئالیسم در آخرین مقالهٔ سینمایی‌اش و مقالاتی مانند «بازتعریف نظریهٔ ناسینمای لیوتار در باب گفتمان‌های افراط و حرکت و نمایش در سینمای معاصر» نوشتهٔ سایمون ناکس در ۲۰۱۳ اشاره کرد. در این مقاله می‌کوشم نشان دهم ظرفیت‌های نهفتهٔ زیادی در نظریهٔ لیوتار وجود دارد که عطف به جریان‌های معاصر سینمایی و نیز مطالعات فیلم امروز، مستعد شکوفایی است.

اشلی وودوارد[1] در مقالهٔ درخشان خود با عنوان اقتصاد قربانی‌وار (ایثارگر) تصویر: لیوتار بر پردهٔ سینما[2] یک اقتصاد قربانی‌وار[3] تصویر در سال ۲۰۱٤ به این نکتهٔ مهم اشاره می‌کند که مفهوم قربانی همان درون‌مایهٔ اصلی است که به نوشتارهای لیوتار در باب سینما پیوستگی و انسجام می‌بخشد. این درون‌مایه نه در چارچوب محتوای مبتنی بر بازنمایی، بلکه در چهارچوب اقتصاد تصاویری ظهور می‌یابد که فیلم از دل آن‌ها تألیف می‌شود. قربانی در اینجا برگرفته از آثار ژرژ باتای[4] فهمیده می‌شود و به مفاهیم مدنظر او درخصوص اقتصاد عمومی در تقابل با اقتصاد محدودشده[5] و مفهوم سلطه‌گری[6] مربوط است.

1. Ashley Woodward
2. A sacrificial economy of the image: Lyotard on cinema
3. Sacrificial
4. Georges Bataille
5. Restricted
6. Sovereignty

باتای اقتصاد محدودشدهٔ سرمایه‌داری را به‌دلیل اصل سودمندگرایی[1] آن نقد می‌کند. اصل سودمندگرایی بر حداکثرساختن منفعت و سودمندی و تلاش برای ازبین‌بردن و حذف هزینه‌ها و مصارف بی‌فایده و زائد مبتنی است. در هر اقتصاد محدودشده، همه‌چیز در راستای حداکثرساختن منفعت هدایت می‌شود. بنیان نقد باتای، این دیدگاه است که نوعی افراط و فزونی انرژی به‌صورت طبیعی و ذاتاً در دنیا وجود دارد. این فزونی انرژی باید خود را در راه‌هایی مصروف دارد که امکان هدایت‌شدن درون اقتصاد محدودشدهٔ سودمندی را نداشته باشد. این افراط به‌جانب بیان خود از طریق هزینه‌ها و مصارف بی‌فایده هدایت شده است. باتای نمونه‌های این امر را هم در دنیای طبیعی (مصرف دائمی انرژی خورشید بدون تجدید آن) و هم در دنیای فرهنگی (قربانی، هدایای جشنوارهٔ ارمغان‌بخشی، مرگ، جنگ و رابطهٔ جنسی بدون تولیدمثل) می‌یابد. به‌نظر باتای، قربانی، اشیا بالقوه سودمند را از طریق بیرون‌کشیدن آن‌ها از چرخهٔ کفرآمیز، مقدس می‌گرداند. چنین اشیا قربانی‌واری از اقتصاد محدودشده کسر می‌شوند و در نوعی از مصرف شرکت می‌کنند که فقط جایگاهی درون اقتصاد عمومی دارند.

این مفهوم از قربانی در عرصهٔ هنرها نیز کاربست‌پذیر است. لیوتار در متن کوتاهی دربارهٔ عکاسی کورین فیلیپی[2] می‌نویسد:

«باتای عادت داشت بگوید شعرسرایی حقیقی دربردارندهٔ یک قربانی است که در آن واژه‌ها قربانی‌اند. شعرسرایی، واژگان را از استفاده‌ای که ما از آن‌ها می‌کنیم (یا باور می‌کنیم داریم این کار را می‌کنیم) زمانی که با یکدیگر سخن می‌گوییم، دور ساخته و عزل می‌کند. شعرسرایی، واژگان را بدون محاسبهٔ سود و منفعت (کنش متقابل ما با یکدیگر) مصرف می‌کند، و آن‌ها را به قدرت زبان پیشکش می‌کند و تسلیم می‌سازد. عکاسی کورین فیلیپی، عبارت از قربانی‌ساختن ذرات نور است؛ آن‌ها توسط او به روح پرتکاپویشان تسلیم می‌شوند که هدف آن روشنی بخشیدن به افق انسان است» (Woodward, 2014: 142).

1. Utilitarian Principle
2. Corinne Filippi

این نگاه باتای به پیوند هنر و شعرسرایی و مفهوم قربانی، که محور نوشتارهای لیوتار در باب سینما نیز هست، شباهت بسیاری با آرای هایدگر، به‌ویژه در رسالهٔ «سرآغاز کار هنری» دارد. در آن رساله، هایدگر شعرسرایی را ذات هنر می‌داند. او معتقد است که هر آفرینندگی در ذات خود شاعرانه است. نگاهبانی کار، یعنی مخاطب مشارکت‌کننده در تفسیر اثر هنری، نیز شاعرانه است؛ زیرا خودمان را از زندگی‌های متعارف و هرروزه‌مان منفک می‌کنیم و وارد ساحتی می‌شویم که با کار و تنها از طریق شعر به آشکارگی می‌رسد. همین از نظر هایدگر «رویداد حقیقت» است که حقیقت خودش را در آن به آشکارگی می‌رساند.

در کتاب «هیولای هستی» به زبان شاعرانه در زمینهٔ فیلم اشاره شده است و اینکه تصاویر شاعرانه، خیالشان به‌معنایی متمایز است؛ نه پندارها و توهم‌های صرف، بلکه خیالی که شمول‌های آشکار و نمایانی از امری غریب و شمول‌های بیگانه در دیداری از امری آشنا باشد. در اینجا هایدگر از تبدیل امر غریب به امر آشنا سخن می‌گوید؛ شاید در کسوتی از امر غریب‌آشنا. می‌توان گفت هایدگر ظهور امر غریب‌آشنا و حرکت به‌سوی ترس‌آگاهی را واجد خصلتی شاعرانه می‌داند (صادقی‌پور، ۱۳۹٦: ۲۱۳و۲۱۲).

این امر غریب و بیگانه را می‌توان با امر واقع لاکانی هم‌بسته دانست که در نوشتار سینمایی لیوتار نیز حضور دارد ولی یا تن به بازنمایی نمی‌دهد یا به‌صورتی خاص امکان بازنمایی دارد. توجه به ادامهٔ پروژهٔ هایدگری «هیولای هستی»، این موضوع را به‌ویژه در عرصهٔ سینما آشکارتر می‌سازد:

«خیال شاعرانه پویاست و تصویر شاعرانه که در کار هنری به‌کار است حسی از حقیقت را در مخاطبانش برمی‌انگیزد. خیال شاعرانه، جوشش و فوران نور است و مسئله هدایت‌کردن این نور. شاعر کسی است که در روشن‌گاه هستی می‌ایستد. شاعر در برابر این امر گشوده و این ناشناخته می‌ایستد و این رویارویی به‌مثابه انکشاف هستی است. این جریان مکاشفه نیازمند قربانی‌ساختن خویش به‌وسیلهٔ شاعر است. شاعر باید خُردینگی خویشتنش را به‌وسیلهٔ ایستادن در موقِف گشوده به حقیقت قربانی سازد و این ترک خویشتن است».

در اینجا سخن از رویارویی با امر ناشناخته‌ای متعلق به آینده است که در بیان هنری راه می‌یابد و شاید نیز تنها در همین جا بتواند راه یابد. این امر ناشناخته، ترک خویشتن است در انتظار مکاشفهٔ هستی. باید به خاطر داشت که از تقابل کنش شاعرانه سخن می‌رود. امر شاعرانه، در مقام امر ناشناخته، بُعدی است لازَمان. آن بُعد لازَمانی که ساختار اگزیستانس انسان نیست. روی‌کردن به گشودگی، یعنی شاعر نیز خود گشوده است و پذیرندهٔ آن چیزی است که در لحظهٔ شاعرانه پرده از آن فرو می‌افتد. در این معنا، شاعر صبورانه و تهی از خویشتن به انتظار می‌نشیند. شاعر به گذرگاهی برای نور هستی بدل می‌گردد.

در این طریق تفکر، شاعر خویشتن را قربانی می‌کند و از خود تهی می‌شود تا دوباره از نو سرشار شود و در میانهٔ جهان‌های متفاوت سکنا گزیند؛ جهان‌های میرایان و جهان‌های خدایان. در لحظهٔ رویارویی شاعر با امر ناشناخته، پرده از روی حقیقت در کار هنری فرو می‌افتد. به این ترتیب، تصویر شاعرانهٔ حقیقی در زبان شاعر جوری از کار پی‌افکن و آغازنده است. تصاویر شاعرانه ساختارهای بنیادین تجربهٔ انسان هستند. تصاویری که شاعرانه‌اند اشیا را به آگاهی می‌آورند.

در هر کار شاعرانه، حقیقت نه‌تنها به آشکارگی می‌رسد، بلکه به‌طور هم‌زمان از طریق مکاشفه‌اش به محافظت نیز می‌رسد. تأثیر کار هنری بر افراد به آن‌ها معنای ایستادن در موقِف حقیقت یا گشوده‌ایستادن رو به حقیقت و اجازهٔ بودن دادن به چیزها را همان طور که هستند نشان می‌دهد. به‌نزد هایدگر، این ذات دازاین است که چیزها را چنان‌که هستند منکشف سازد؛ مفهومی که هایدگر به آن وارستگی یا رهایی یا وانهادگی[1] می‌گوید. به هر روی، از آنجا که زبان تا حد بازنمایی فرو کاسته نمی‌شود، تصاویر آفریده‌شده به‌وسیلهٔ فیلم هم صرفاً تا سطح بازنمایی‌های واقعیت تنزل نمی‌یابند (همان، ۲۱۵و۲۱٤).

در آخرین مقالهٔ سینمایی لیوتار، یعنی «ایدهٔ یک فیلم سلطه‌گر[2]»، مفهوم سلطهٔ مدنظر باتای محوری است. از نظر باتای، سلطه‌گری به چهره‌ای مقتدر درون نظام سلسله‌مراتبی

1. Glassenheit/Releasement
2. The Idea of a Sovereign Film

ارجاع نمی‌دهد، بلکه منظور از آن شیوهٔ مصرفی است که در کار و تولید بر استعداد مصرف‌کردن بدون شرکت‌کردن دلالت دارد. بنابراین، سلطه‌گر در برابر هر نظام مفروض مبتنی بر اقتصاد محدودشده، سرکش و خودفرمان است و می‌تواند به‌شیوه‌ای قربانی‌وار مصرف کند. با نگاه به پروژهٔ سینمایی لیوتار و نکاتی که در ادامه تبیین خواهند شد، می‌توان فلسفهٔ فیلم مبتنی بر آن را اقتصاد قربانی‌وار تصاویر نامید.

تصویر قربانی‌وار با مصرفی سترون سروکار دارد؛ مانند مثال لیوتار دربارهٔ کودکی که با کبریت بازی می‌کند:

کبریتی که کسی آتش می‌زند مصرف می‌شود. اگر شما از کبریت برای روشن‌کردن گاز به‌منظور گرم‌کردن آب برای درست‌کردن قهوه استفاده کنید تا شما را در راه محل کارتان بیدار نگاه دارد این مصرف سترون نیست؛ زیرا حرکتی است متعلق به چرخهٔ سرمایه: کالا–کبریت–کالا–کار قدرت پول–دستمزد کالا–کبریت. اما زمانی که کودکی کبریتی را آتش می‌زند تا فقط برای سرگرمی ببیند چه اتفاقی می‌افتد از این حرکت لذت می‌برد؛ از تغییر رنگ‌ها، روشنایی شعله‌ور بر فراز شعله، مرگ یک قطعهٔ کوچک چوب و صدای فس‌فس شعله‌ای کوچک. او از دیدن این تفاوت‌های سترون که به چیزی منجر نمی‌شوند لذت می‌برد، از این اتلاف‌های جبران‌نشده؛ آنچه که هر فیزیکدان به آن اتلاف انرژی می‌گوید (Woodward, 2014: 142).

دومین نکتهٔ مهمی که وودوارد به آن اشاره می‌کند تأثیرات ناشی از تقابل انتقادی لیوتار با لاکان در عرصهٔ نظریهٔ فیلم است. اولین موج لاکان‌گرایی در دههٔ ۱۹۷۰ با آثار نظریه‌پردازان فیلم مانند کریستین متز و ژان لویی بودری و ژان لویی کومولی آغاز شد و به نتیجه‌ای درخشان، یعنی مقالهٔ لورا مالوی با نام «لذت بصری و سینمای روایتی» منجر شد. این مقاله بر مرحلهٔ آینه‌ای و شرح امر خیالی یا تصویری[1] در نظریهٔ لاکان متمرکز است. این مقاله از طریق درک سینمای روایتی به‌عنوان فضایی که ما را به خیال‌پردازی دعوت می‌کند

1. The Imaginary

و نتیجهٔ ایدئولوژیک آن تولید ذهنیتی غیرآزاد در تماشاگر است رویکردی روان‌کاوانه برای سینمای روایتی فراهم آورد؛ این نتیجه باید با کارکرد راززدایی نظریهٔ انتقادی از بین برود.

متأخرتر از جریان فوق، پس از موج پسانظریه[1] که در دههٔ ۱۹۹۰ بر مطالعات سینمایی سلطه یافت، برخی از اندیشه‌ورزان شاخص مانند جُوان کُوپژک و اسلاوُی ژیژک و تاد مک‌گوان برای بازگشت به نظریهٔ فیلم لاکانی فراخوان دادند. فراخوان برای بازگشت به لاکان متأخرتری که بر شرح امر واقع متمرکز است. دیگر تأکید این نظریهٔ فیلم لاکانی بر شکستن طلسم فانتزی تصویری برپاشده در فیلم از طریق مفهوم‌سازی نظری مناسب نیست، بلکه بر تشخیص این مطلب است که خود فیلم، نمایش‌دهندهٔ امر واقع است؛ یعنی در ساحت‌های امر خیالی و امر نمادین که نمایش داده می‌شوند گسیختگی ایجاد می‌کند. نکتهٔ اساسی این موج دوم لاکان‌گرایی در مطالعات فیلم، تغییر جهت در درک مفهوم نگاه خیره[2] است از رانه میدان دید[3] تماشاگر برای سلطه، چنان‌که مدنظر مالوی و لاکانی‌های متقدم بود، تا فهم صحیح خود لاکان از نگاه خیره به‌عنوان نقطهٔ کور عینی که به موازات سرشاری معنا و تفسیر نابودکنندهٔ سلطه است.

وودوارد نوشتارهای لیوتار را در تقاطع انتقادی دو موج لاکان‌گرایی می‌داند و از این روی در توسعهٔ نظریهٔ فیلم بسیار مهم می‌شمارد (Woodward, 2014: 143).

در ادامه، چهار مقالهٔ سینمایی لیوتار بر اساس نظم تاریخی شرح داده شده و نقش آن‌ها در توسعهٔ نظریهٔ فیلم تبیین شده است.

مقالهٔ «ناسینما[4]»

نخستین مقالهٔ لیوتار در باب سینما در سال ۱۹۷۳ با عنوان «ناسینما» نوشته شده است. به این مقاله بیش از سایر مقالات سینمایی‌اش توجه شده است و آن را مانیفست سینمایی او قلمداد کرده‌اند، اما در ادامه و پس از شرح همهٔ مقالات، خواهیم دید که با وجود اهمیت

1. Post-Theory
2. Gaze
3. Scopic Drive
4. A cinema

زیاد این مقاله، محدودکردن نظریهٔ فیلم لیوتار به این مقاله، خطایی نظری‌تاریخی محسوب می‌شود. لیوتار در این مقاله، جریان غالب سینما را هم‌سو با شیوهٔ تولید سرمایه‌داری می‌داند و سینما را هنری بالذّات مبتنی بر حرکت تعریف می‌کند. مقالهٔ «ناسینما» با این عبارت‌های مشهور آغاز می‌شود:

> سینما نوشتار حرکت است. نوشتاری مبتنی بر حرکت در سطوح متفاوت، شامل نمای فیلم، آنچه که به بازیگران و سایر اشیا متحرک مربوط است، آن چیزهایی که به نورها، رنگ، قاب و عدسی مربوط است، در سکانس فیلم، به‌علاوهٔ برش‌ها و قطعات تدوینی.

در نظر لیوتار، فیلم‌سازی رویارویی با انبوهی از انتخاب‌های ممکن در میان نماها و حرکت‌های موجود و انتخاب برخی و حذف مابقی است. این منطق انتخاب برای ماندن یا حذف نماها و حرکت‌ها، به‌تعبیر لیوتار در سینما (سینمای تجاری) و ناسینما (سینمای آوانگارد یا تجربی) در تضاد با یکدیگر قرار دارد؛ این تضاد از نحوهٔ برخورد هریک از آن‌ها با مفهوم حرکت و اقتصادهای مرتبط با هرکدام ناشی می‌شود.

در سینمای تجاری، اقتصاد تکرار حاکم است و حرکت‌ها در قالب تصاویری به نمایش در می‌آیند که همگی، بدون استثنا، در خدمت تأسیس هویت فیلم هستند و این هویت و به‌تعبیری این کلّ، در خدمت یک هدف و آن هم روایت فیلم است. اگر از منظر یکی از چهار امر کلیدی دستگاه فلسفی لیوتار، یعنی امر لیبیدویی بنگریم، این نوع اقتصاد مشابه با بدن بالغ جنسیت‌مندی است که تمامی میل‌های جاری در بدن در خدمت هدف تولیدمثل است.

لیوتار کارگردان فیلم تجاری را شخصی هیچ‌انگار[1] می‌داند، زیرا تمامی حرکت‌هایی را که در خدمت روایت نیستند در جریان طراحی میزانسن و دکوپاژ و تدوین حذف می‌کند. او هیچ‌انگار است، زیرا ذاتی‌بودن بی‌ضرورت حرکت‌ها را نابود کرده است و تنها به هدف

1. Nihilist

روایت می‌اندیشد و بدان خدمت می‌کند. این هدف برای او از هرچیزی عالی‌تر است و به همین خاطر از ارزش ذاتی حرکت‌ها و تصاویر می‌کاهد و آن‌ها را تنزل می‌دهد.

لیوتار معتقد است در تصاویر سینمایی حرکت‌ها قادر به انتقال شدت‌هایی[1] در خود و ناشی از خود به مخاطب هستند؛ اما این شدت‌ها توسط کار کارگردان حذف یا تعدیل می‌شوند. این کار کارگردان، بلادرنگ‌بودن مادهٔ سینمایی را از حیث حسی تابع معنای روایتی می‌گرداند. برای لیوتار، در مقابل چنین سینمایی که از آن به سینمای تجاری تعبیر می‌شود، سینمای تجربی یا آوانگارد قرار دارد. سینمای آوانگارد حرکت‌هایی را می‌پذیرد و به آن‌ها اجازه وقوع می‌دهد که برای کلیت روایتی الزاماً فایده‌مند نیستند. به این ترتیب، در سینمای تجربی یا آوانگارد اقتصاد تکرار دیگری حاکم است که آن را می‌توان با مفهوم بازگشت جاودانهٔ[2] نیچه هم‌بسته دانست.

از منظر امر لیبیدویی نیز این اقتصاد مشابه با تولید امیال منطبق با رانه‌های جزئی است که از هدف تولیدمثل می‌گریزند؛ به همین دلیل به‌عنوان انحراف طبقه‌بندی می‌شوند. پس، سینمای تجربی یا آوانگارد به حرکاتی اجازهٔ شکل‌گیری می‌دهد که از ساختار روایتی می‌گریزند و قادرند شدت‌ها را بر اساس کیفیت‌های حسی‌شان به بدن‌های مخاطبان انتقال دهند؛ لیوتار این نوع سینما را ناسینما می‌نامد.

می‌توان تقابل این دو نوع سینما را دقیقاً با قیاس دو نوع سینمای مبتنی بر تدوین تداومی[3] و تدوین غیرتداومی[4] مشابه دانست. تدوین تداومی بر مبنای «وابستگی» نماهاست، تمایل به روایت مداوم و بی‌وقفه دارد و ظاهراً سیر طبیعی حرکت را دنبال (تقلید) می‌کند. تدوین غیرتدوامی بر مبنای «هم‌بستگی» نماهاست، گرایش به‌سوی توصیف دارد و انتقال‌های ناگهانی را بر اساس کشف فیلم‌ساز از رابطهٔ بین پدیده‌ها به نمایش می‌گذارد. این نوع دوم

1. Intensity
2. Eternal Repetition
3. Continuity Editing
4. Discontinuity Editing

بیشتر با حوزهٔ تدوین از نوع «مونتاژ» قرابت دارد (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۷: ۸٦). پس، نوعی از سینمای مبتنی بر مونتاژ آیزنشتاین[1] را می‌توان با منطق ناسینمای لیوتار هم‌بسته دانست.

به‌نظر لیوتار، سینمای تجاری ساختاربخشی ریتم تصاویرش را به‌نحوی انجام می‌دهد که سازندهٔ جلوهٔ واقعیت باشد؛ یعنی وقتی تصاویری می‌بینیم که بر پرده با سرعت مشخصی آشکار می‌شوند باور داریم که در حال تماشای واقعیت یا بازتولید وفادارانهٔ آن هستیم. ناسینما در دو حد نهایی که این ریتم نقض می‌شود به آشکارگی می‌رسد؛ زمانی که حرکت‌ها تا توقف مجازی، آهسته یا بسیار سریع می‌شوند.

لیزا تراهِیر[2] و گراهام جونز[3] اقتصاد سینما و ناسینما را با دو اقتصاد محدودشده و عمومی مدنظر باتای واجد هم‌بستگی می‌دانند. لیوتار می‌نویسد:

«هیچ‌حرکتی، برخاسته از هرحوزه‌ای هم باشد، صرفاً برای آن چیزی که هست به چشم‌وگوش تماشاگر ارائه نمی‌شود؛ یک تفاوت سترون ساده در یک حوزهٔ سمعی‌بصری. در عوض، هرحرکتی که مطرح می‌شود به چیز دیگری باز پس فرستاده می‌شود و به‌عنوان یک امر افزوده‌شده یا کسرشده از دفتر حسابی که فیلم نامیده می‌شود مطرح است و به این دلیل که به چیز دیگری باز می‌گردد ارزشمند است، زیرا سود و بازگشت بالقوه است؛ یعنی هر تصویری در سینمای تجاری بر اساس نسبتش با سایر تصاویر و ارزش منفعت‌طلبانه‌اش در نسبت با معنای روایتی کل فیلم، به‌مثابه یک کل، قضاوت می‌شود. برعکس نکتهٔ فوق، ناسینما از نوعی اقتصاد عمومی تبعیت می‌کند که در آن حداقل برخی از تصاویر مجازند به پایگاه یک قربانی دست یابند. آن‌ها تصویرگر حرکتی هستند که به‌سادگی اجازه داده می‌شود در خود و برای خود وجود داشته باشد، شدت‌های حسی‌اش را به تماشاگر انتقال دهد و از آن به‌عنوان یک مصرف سترون بی‌منفعت لذت برده شود؛ دقیقاً مانند مثال کودکی که کبریتی را آتش می‌زند تا صرفاً سوختنش را تماشا کند» (Woodward, 2014: 144).

1. Eisenstein
2. Lisa Trahair
3. Graham Jones

مقالهٔ «ناخودآگاه در مقام میزانسن[1]»

«ناخودآگاه در مقام میزانسن» دومین مقالهٔ سینمایی لیوتار است که او آن را در ۱۹۷۷ نوشته است. در این مقاله، لیوتار دو نوع میزانسن متفاوت را مطرح و با هم مقایسه می‌کند. در گونهٔ روان‌کاوانهٔ میزانسن، میل توسط ناخودآگاه در صحنه گذاشته می‌شود و در نشانگان و رؤیاها و چیزهایی از این دست تجلی می‌یابد و آشکار می‌شود. در گونهٔ هنری میزانسن، کارگردان، فیلم‌نامه یا دیگر فرم‌های دستورالعمل را در صحنه می‌گذارد و آن‌ها به‌عنوان فیلمی تجلی می‌یابند و آشکار می‌شوند.

به این ترتیب، مسئلهٔ اصلی مدنظر لیوتار در این مقاله، جایگزینی ناخودآگاه و میزانسن است. در این عرصه، لیوتار بیشترین بهره را از آرای فروید می‌برد. هرچند زیبایی‌شناسی فروید محدود به الگویی قرن پانزدهمی و مبتنی بر گفتمان بازنمایی است و به جریان‌های آوانگارد معاصر بی‌توجه است، اما تحلیل عمیق‌تر آثارش، منابعی را برای درک هنر آوانگارد فراهم می‌آورد؛ منابعی از قبیل ایده‌های میل به‌مثابه انرژی و اعمال عقل‌گریز ناخودآگاه.

لیوتار در تقابل با لاکان باور دارد میل نباید به‌مانند متنی خوانا فهمیده شود تا در معرض تفسیر و خوانش قرار گیرد، بلکه همچون نیرو باید فهمیده شود. این رویکرد با امر خیالی لاکان در تضاد آشکار است که در آن میل می‌تواند و باید به‌طور کامل نمادین‌سازی شود تا بر فریب تصویر غلبه نماید.

لیوتار میزانسن را چنین تعریف می‌کند: «مترانسن[2] (در صحنه قراردادن)، انتقال دال‌ها از یک فضای اصلی اولیه به فضای دیگر است که تالار تئاتر یا سینما یا هر هنر مرتبط دیگری است».

او فضای اصلی و اولیه را متشکل از گروه‌های دال‌هایی توصیف می‌کند که به پیام‌های بسیاری فرم می‌دهند. به‌نظر او میزانسن به‌مثابه زندگی‌بخشیدن به این پیام‌ها از طریق نقل‌کردن و رونویسی آن‌ها در بدن‌های بازیگران و اجراکنندگان است. آن‌ها نیز دال‌های

1. The Unconscious as Mise-en-Scène
2. Metteur-en-Scene

نوشته‌شده را به معادل‌های حسی، از قبیل سخن و آواز و حرکت‌های بدنی تبدیل می‌کنند؛ همان اجرای فیلم‌نامه، بازی‌کردن آن، نواختن موسیقی و... که سپس می‌توانند به بدن‌های تماشاگران انتقال یابند. بنابراین، لیوتار میزانسن را به‌مانند کالبدنگاری[1] توصیف می‌کند: «نقل‌کردن و رونویسی دال‌های زبانی در و برای بدن‌ها و نیز به‌عنوان یک نمودارنگاری،[2] یعنی تغییری در فضای رونویسی و نسخه‌برداری از دال‌های زبانی (فضای اصلی و اولیه) به حس‌یافت‌هایی که بدن‌های مخاطبان (فضای دیگر) را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد». در قیاس امر روان‌کاوانه با میزانسن هنری، فضای اصلی و اولیه، میل است. کارگردان یا مترانسن ناخودآگاه است؛ در حالی که فضای دیگر، نشانگان،[3] فانتزی یا رؤیایی است و میل در آن در فرمی مبدل روی صحنه گذاشته می‌شود. لیوتار به ما می‌آموزد که روان‌کاوی نظریهٔ تأویل میل است و در الگوی فرویدی کلاسیک خود، ناخودآگاه در مقام نوعی مترجم فهمیده می‌شود. این مترجم به‌طور هم‌زمان برای صحنه‌پردازی عمل می‌کند و میل را از طریق ترجمهٔ زبانی قابل‌فهم، یعنی میل، به زبانی دیگر، یعنی نشانگان و رؤیاها و... پنهان می‌سازد. گفتار کلاسیک این الگو کتاب «تأویل (تعبیر) رؤیاها» نوشتهٔ فروید است که در آن، میل با نام افکار رؤیایی[4] یا محتوای نهفته فهمیده می‌شود و خود رؤیا به نام محتوای رؤیایی[5] یا محتوای آشکار و تجلی‌یافته دانسته می‌گردد.

بنابراین، ناخودآگاه به‌عنوان میزانسن فهمیده می‌شود. به این معنا که افکار رؤیایی را به اعمال مشخصی تبدیل می‌کند؛ آن چیزی که فروید به آن اثر رؤیایی[6] می‌گوید، یعنی در صحنه قراردادن و پنهان‌ساختن آن. بر طبق نظر لیوتار، فروید در اینجا از آن الگوی کلاسیک میزانسن پیروی می‌کند که در اپراهای وینی قرن نوزدهم یا فیلم‌های هالیوودی دههٔ ۱۹۳۰ فرم غالب بود. در این الگوی کلاسیک میزانسن و ناخودآگاه، فضای اصلی و

1. Somatography
2. Diagraphy
3. Symptom
4. Traumgedanke
5. Trauminhalt
6. Die Traumarbeit

اولیه به‌مانند متنی خوانا فهمیده می‌شود که توسط کار ناخودآگاه یا کارگردان به اجرا یا نمایش فضای دیگر ترجمه شده است. به هر روی، به باور لیوتار این الگو در نوشته‌های متأخر فروید با درک بسیار پیچیده‌تری از میل و اعمال ناخودآگاه جایگزین می‌شود.

امکان دریافتن میل، همچون حقیقتی خوانا در نسبت با درک متقدم‌تر فروید از میل، به‌مانند آرزو، روشن‌تر و مفهوم‌تر است. در درک متقدم‌تر، میل ابژه‌ای غایب و آن چیزی است که فرد می‌خواهد؛ مثل عشق مادر و... . اما در نوشته‌های متأخرتر، فروید میل را مانند نیرویی (لیبیدو) با ویژگی‌های پویا و اقتصادی تشریح می‌کند که هرگز در هیچ فرم خالص و نابی تجلی نمی‌یابد، مگر همواره از طریق رانه‌ها (مسامحتاً، غرایز در حالی که توسط تأثیرات محیطی شکل یافته‌اند).

لیوتار قطعه‌ای از رسالهٔ «غرایز و دگرگونی‌های آن‌ها» را نقل‌قول می‌کند. در آن قطعه، فروید رانه‌ها را به‌مانند چیزی شبیه فوران‌های پیاپی گدازه‌های آتشفشانی توصیف می‌کند. هرکدام از این فوران‌ها ممکن است دستخوش دگرگونی‌های بنیادین شوند، مثلاً از عشق تا نفرت در ارتباط با ابژه‌ای یکسان. هنوز هم ممکن است به وجودداشتن در همان فضا ادامه دهند؛ این‌گونه است که میل کیفیت امری دووجهی[1] پیدا می‌کند.

این کیفیت در مقالهٔ سال ۱۹۱۵ فروید نیز در باب ناخودآگاه بیان شده است. در این مقاله، فرایندهای اصلی و اولیه که دگردیسی رانه‌ها هستند به‌مانند امری عقل‌گریز در ارتباط با ویژگی‌های منطقی و فضایی و زمانی توصیف می‌شوند. اگر این جایگزینی میزانسن را در متن‌های متأخر فرویدی جست‌وجو کنیم با نوعی چشم‌اندازباوری[2] نیچه‌ای رویارو خواهیم شد که در آن هیچ حقیقت واحد و روشنی از میل وجود ندارد، بلکه امیال متکثر و متناقض و متعارضی وجود دارند.

1. Ambivalence
2. Perspectivism

معنای این امر در عرصهٔ هنرها این است که آثار هنری نباید همچون نشانگانی در نظر گرفته شوند که به‌طور نمادین گفتمانی پنهان را بیان می‌کنند، بلکه باید به‌مانند تلاش‌هایی برای بیان چشم‌اندازهای واقعیت محسوب شوند.

با نوعی قیاس میان این درون‌مایه‌ها و مفاهیم اقتصاد و قربانی، می‌توانیم الگوی کلاسیک میزانسن را با اقتصاد محدودشدهٔ سینمای روایتی هم‌بسته ببینیم. موضعی که لیوتار از آن دفاع می‌کند هم‌بسته با تصاویر قربانی‌وار اقتصاد عمومی است. به باور لیوتار، امر مسئله‌برانگیزِ چشم‌اندازباوری، عامل مؤثری در سینمای زیرزمینی[1] است. او برای مثال از فیلم کلاسیک ولی تجربی مایکل اسناو[2] با عنوان «منطقهٔ مرکزی»[3] (۱۹۷۱) نام می‌برد. در آن فیلم دوربینی به‌طور ویژه طراحی شده بود تا چشم‌اندازهای متکثری را از طریق تولیدکردن کثرتی از تصاویر نامتعارف قربانی‌وار و به‌لطف حضور گستره‌ای کروی‌شکل کاملی از حرکت به تصویر بکشد.

نکتهٔ متفاوت با نظریهٔ فیلم لاکانی در این مقاله با مفهوم ایدئولوژی ارتباط دارد. لاکانی‌های متقدم نه‌تنها از خود لاکان، بلکه مشخصاً از نوعی تفسیر آلتوسری از لاکان برای نظریهٔ ایدئولوژی استفاده می‌کردند. در این نظریه، جامعهٔ سرمایه‌داری روابط و مناسبات تولیدش را از طریق تحریف سوژه‌ها بازتولید می‌کند؛ یعنی از طریق شکل‌بخشیدن به نوعی ذهنیت در میان شهروندان که آن‌ها را وا دارد وضعیت موجود را بپذیرند. آلتوسر برای اینکه بیان کند چگونه چنین ذهنیتی شکل می‌یابد، نظریه‌اش را بر اساس نظریهٔ لاکان دربارهٔ تعیین هویتش در مرحلهٔ آینه‌ای بنیان می‌نهد. به نزد آلتوسر، همچنان که به نزد مارکس، ایدئولوژی آگاهی کاذب و نوعی رازآمیزسازی پوشانندهٔ حقیقت است و این رازآمیزسازی با گسترش نظریهٔ علمی مرتفع می‌شود.

به نزد لیوتار، دیگر عملکرد تصویر فریب‌دادن با ابزار تشخیص کاذب نیست و فیلم ساخته نمی‌شود تا حقیقت را در صحنه‌ای خیالی و وهم‌گون مبدل سازد و چهره‌اش را

1. Underground Cinema
2. Michael Snow
3. La Region Centrale

تغییر دهد، بلکه سینما ابزاری پایدار و پایان‌ناپذیر برای تجربه‌گری با جلوه‌های جدیدی است که قبلاً هرگز دیده و شنیده نشده‌اند. سینما، مرجع خود و مخاطب خود را می‌آفریند؛ یک بدن پریشان و مشوش‌شده که دعوت می‌شود تا ظرفیت‌های حسی‌اش را به ورای مقیاس‌های متعارف بسط دهد. (Woodward, 2014: 145-146)

مقالهٔ «دو دگردیسی امر اغواگر در سینما[1]»

تا بدین جا نقد لیوتار به برداشت‌های سنتی از سینما بررسی شد. او برای دستیابی به نوعی فیلم تجربی بحث می‌کند که امکان‌هایش بی‌پایان است. این نوع فیلم روی بدن‌ها از طریق حس‌یافت‌ها عمل می‌کند. از طریق معنایی روایتی و مفهوم؛ این نظریهٔ لیوتار با نظریه‌های معاصر سینما مانند نظریهٔ سینمای تنانه،[2] امکان جمع و هم‌بستگی و نیز بررسی انتقادی دارد.

«دو دگردیسی امر اغواگر در سینما» سومین مقالهٔ سینمایی لیوتار است که در ۱۹۷۹ نوشته شده است. در این مقاله، اندیشه‌های لیوتار را با جلوه‌ای سیاسی‌تر مشاهده می‌کنیم و می‌بینیم که چگونه چرخش مشهور لیوتار از فلسفهٔ لیبیدویی روان‌کاوانه به فلسفهٔ زبان به‌طور کامل اتفاق می‌افتد. به هر روی، بسیاری از دغدغه‌های او به‌طرز کاملاً مشخصی همان ایده‌های آثار نخستینش هستند؛ این ایده‌ها عبارت‌اند از: سینما براساس نوعی تضاد تحلیل می‌شود؛ تضاد میان فیلم در مقام کل با روایتش و جلوهٔ بازنمایی هر واقعی؛ تضاد روایت فیلم و تصاویر و سکانس‌هایی مشخص که مستقل از این روایت عمل می‌کنند و با معنای فهم‌شوندهٔ فیلم ضدیت دارند و از طریق انتقال حس‌یافت‌ها به‌طور مستقیم به بدن‌ها عمل می‌کنند.

در این مقاله، تأثیر یا جلوهٔ سیاسی فیلم به‌مانند نوعی اغواگری استنباط می‌شود. لیوتار دو نمونه از فیلم سیاسی را بررسی می‌کند؛ فیلم‌های با محتوای سیاسی آشکارتر و فیلم‌های

1.Two Metamorphoses of the Seductive in Cinema

2. Haptic

با محتوای سیاسی پنهان‌تر. او به فیلم «اینک آخرالزمان»[1] (۱۹۷۹) ساختهٔ فرانسیس فورد کاپولا و آثار هانس-یورگن سیبِربِرگ[2] اشاره می‌کند که با توجه به برخورد سرسری با آثار سیبربرگ و تأکید بیشتر بر فیلم کاپولا، به فیلم «اینک آخرالزمان» بیشتر توجه می‌شود.

پرسش لیوتار این است: «آیا برای فیلم ممکن است به طریقی عمل کند که مخاطبش را اغوا نکند؟»

او ایدهٔ اغواگری را در چارچوب کاربردشناسی زبانی و از طریق پرداختن به گرگیاس و افلاطون تشریح می‌کند. گرگیاس مسحور قدرت زبان در فریب‌دادن و اغواگری بود و اغواگری را دگرگونی یا جابه‌جایی عقاید شنونده تعریف می‌کرد.

افلاطون در رسالهٔ «منکسنوس»[3] اعلام می‌دارد که اغواگری عبارت است از دگرگونی یا جابه‌جایی نام‌ها در جایگاه‌های کاربردی مخاطب و مرجع. مثالی که او می‌زند طریقی است که شهروندان می‌توانند اغوا شوند تا به‌وسیلهٔ گوش‌فرادادن به داستان‌های شهروندان بافضیلت فضیلت‌مند باشند (مخاطب به جایگاه مرجع تغییر جهت می‌دهد).

لیوتار باور دارد که اغواگری بهره‌ای از سودمندی عمل‌گرایانه و کاربردی سخن است؛ یعنی راهی است که سخن از آن برای تأثیرگذاشتن بر مخاطبش عمل می‌کند. طریق ویژه‌ای که اغواگری براساس آن عمل می‌کند عبارت است از «سخنی غیرتجویزی که به‌مانند نسخه‌ای تجویزی عمل می‌کند». این نوع سخن، نوعی التزام و تعهد را بر مخاطب تحمیل می‌کند. سپس اغواگری می‌تواند با نوعی دگرگونی عقاید به‌معنای گرگیاسی آن درگیر باشد، زیرا مخاطب به عقیده‌ای دست می‌یابد که قبلاً چنین عقیده‌ای نداشته است. او مجبور است باور داشته باشد یا کاری انجام دهد.

معنای این مطلب در عرصهٔ سینما چنین است که کارگردان مستقیماً با مخاطبان صحبت نمی‌کند تا برای آن‌ها آنچه را نقل کند که باید باور داشته باشند یا انجام دهند، بلکه بازیگران با یکدیگر سخن می‌گویند و اثرات تجویزی بر مخاطبان به‌صورت غیرمستقیم

1. Apocalypse Now
2. Hans-Jurgen Syberberg
3. Menexenus

حاصل می‌شود. لیوتار معتقد است وضعیت مطلوب برای اغواگری، انتقال سخن تجویزی غیرصریح است؛ زیرا مواضع کارگردان در پس مواضع جاری میان شخصیت‌های صحنه‌پردازی‌شده نهفته‌اند.

می‌دانیم که لیوتار عملکرد سینمای کلاسیک را با واقع‌گرایی پیوند می‌دهد که در اینجا چنین تعریفش می‌کند: «واژهٔ واقع‌گرایی در سینما، باید پنهان‌سازی کامل جایگاه‌های روایت‌گر و روایت‌نیوش را معین نماید که می‌توان میمسیس (محاکات، تقلید) کامل به آن نام داد». این پنهان‌سازی پیوندیافته با حذفیاتی در سینما وجود دارد و قبلاً با آن در آرای لیوتار آشنا شدیم، اما اکنون او بر حذف و کنارنهادن عنصری مشخص تأکید می‌کند؛ حذف دخالت صریح و آشکار کارگردان. او هنوز هم توجه دارد که قاب فضایی و زمانی سینمای واقع‌گرا باید بر اساس هنجارها و قواعد دریافت با آن چیزی مطابقت داشته باشد که از حیث فرهنگی و اجتماعی پذیرفتنی است.

لیوتار باور دارد که واقع‌گرایی تسهیل‌کنندهٔ اغواگری است و سینمای واقع‌گرا فرم هنری سودمند و منجرشونده به جلوه‌های اغواگرانه است. این اغواگری با جلوهٔ روایتی فیلم هم هم‌بستگی دارد؛ زیرا این روایت است که تأسیس‌کنندهٔ ارجاع فیلم در مقام بازنمایی واقعیت است و فیلم از طریق تصاویر منبطق با هنجارهای دریافت، گسترش و گشایش می‌یابد. افزون بر آن، روایت سازندهٔ گفتمان یا سخن یا معنای فیلم ممکن است به‌صورت تلویحی حامل جلوه‌های تجویزی باشد.

لیوتار فیلم «اینک آخرالزمان»را دقیقاً چنین فیلم واقع‌گرایی می‌داند. فیلم گسترش‌دهنده و گشایندهٔ روایت‌های متنوعی است که در زیر همهٔ آن‌ها پیامی سیاسی دربارهٔ عبث‌بودن جنگ ویتنام جاری است. سعی می‌شود این پیام به‌صورت اغواگرانه‌ای و به‌مانند نسخهٔ تجویزی غیرصریحی رسانده شود. به‌باور لیوتار یک سکانس از تصاویر این فیلم از تأثیر اغواگرانه می‌گریزد و حامل تأثیری کاملاً متفاوت است: سکانس حملهٔ سربازان آمریکایی به دهکدهٔ ویتنامی. او این سکانس را همچون تغییر جهت از واقع‌گرایی فیلم،

به‌مثابه کل، به گونه‌ای ویژگی حادواقعیت[1]گرایی تحلیل می‌کند. او یادآوری می‌کند که واژهٔ حادواقعیت از حوزهٔ نقاشی گرفته شده است. در حوزهٔ نقاشی از پاسخی به اختراع عکاسی برخاسته است و با بازتولید ماشینی تصاویر و آنچه والتر بنیامین به آن نام فقدان هاله (هنری اثر) می‌بخشد هم‌بستگی دارد.

لیوتار با یادآوری یکی از قطب‌های ناسینما اظهار می‌دارد که این موضوع با سکون و ساکن‌سازی[2] سینمایی هم‌بسته است. او حادواقعیت را با ارجاع به نوشته‌های باتای دربارهٔ مانهٔ نقاش، به‌عنوان فقدان زبان‌آوری[3] تعریف می‌کند: «زبان‌آوری، امکان نوشتن صحنهٔ نقاشی‌شده در قالب روایت‌گری است؛ خواه آنکه ویژگی‌اش اسطوره‌ای، مذهبی، تاریخی یا حتی تصویر روابط خصوصی باشد». با حادواقعیت، نقاشی دیگر به یک معنا ارجاع نمی‌دهد و خودش به رویداد تبدیل می‌شود. حادواقعیت نابودکنندهٔ روایت است؛ نه از طریق نقل‌مکان از نمایش واقعیت، بلکه با تمرکز بسیار جدی و با دقت بر آن، ساکن‌سازی آن یا از طریق متکثرسازی تصاویر آن در سرعت. بنابراین، ذیل عنوان حادواقعیت، لیوتار در اینجا شرحی دیگر از درون‌مایه‌های مفهوم ناسینما و اقتصاد قربانی‌وار تصاویر ارائه می‌دهد: «در حادواقعیت، تصاویر قربانی‌شده هستند؛ آن‌ها از منظر روایت بی‌فایده‌اند».

به‌عقیدهٔ لیوتار، از آنجا که حادواقعیت نابودکنندهٔ روایت است، جلوهٔ حادواقعیت باعث ازهم‌گسیختن زمزمهٔ تجویزی می‌شود که تنها از داستان قابل‌فهم بیرون می‌آید. در اینجا دیگر کارگردانی وجود ندارد که نسخهٔ تجویزی غیرصریح برای مخاطبان ارسال می‌کند. فرستندهٔ پیام و مخاطب، هردو بخشی از ماشین بازتولید مکانیکی را تشکیل می‌دهند.

لیوتار معتقد است سکانس حمله به دهکدهٔ ویتنامی در فیلم «اینک آخرالزمان»، او را در وضعیت مشابهی قرار داده است. در حالی که ایدهٔ حادواقعیت از طریق هم‌بستگی با ساکن‌سازی حرکت‌ها تعریف می‌شود، توصیف لیوتار از سکانس حمله به ما اجازه می‌دهد بلافاصله آن را با قطب دیگر ناسینما، یعنی غلیان و برانگیختگی مفرط هم‌سان بپنداریم:

1. Hyperrealism
2. Immobilization
3. Eloquence

«صحنه با عناصری پرصدا و بصری اشباع شده است که همگی در حال جایگزینی فوق‌سریع هستند؛ جایی که چشم و گوش بیش از ظرفیت‌هایشان با چیزی که در برابر آن‌هاست انباشته شده‌اند و مخاطب از فزونی و افراط واقعیت رنج می‌کشد. اضطراب و هراسی ناگهانی در صحنه است. تمامی خرده‌داستان‌های مرتبط با شخصیت‌های اصلی و فرعی که قبلاً طرح آن‌ها ارائه شده بود از صحنه جارو شده یا تار و مبهم شده‌اند و در یک لحظه به‌صورت غیرقابل‌فهمیده‌شدن درآمده‌اند. صحنه خودش را از معنا تهی کرده است. زبان‌آوری و تجویزهای ضمنی که با آن درآمیخته‌اند در طغیان و سرریزی از اطلاعات غرق شده‌اند».

آنچه لیوتار با آن مخالف است جلوهٔ اغواگری، به‌طور عام است که مخاطبان را فریب داده و آن‌ها را در برابر همهٔ چشم‌اندازها جز یک چشم‌انداز خاص کور می‌کند. لیوتار از نمایش چشم‌اندازهای متکثر واقعیت برای مخاطبان دفاع می‌کند؛ نمایشی که به آن‌ها اجازه می‌دهد روی این چشم‌اندازها تأمل کنند و در عین لذت‌بردن از آفریده‌های حسی هنر سینما، قضاوت‌هایشان را مرتبط با این واقعیت‌ها انجام دهند (Woodward, 2014: 148).

مقالهٔ «ایدهٔ یک فیلم سلطه‌گر»

«ایدهٔ یک فیلم سلطه‌گر» آخرین مقالهٔ لیوتار دربارهٔ سینماست که در ۱۹۹۵ نوشته شده است. لیوتار در این مقاله به سینما از منظر مفهوم سلطه‌گری باتای می‌نگرد. مرکز توجه لیوتار در این مقاله، سینمای نئورئالیست یا نوواقع‌گرا است. او میان نئورئالیسم و آن نوع رئالیسمی که در تحلیل او بار منفی دارد تمایز قائل می‌شود. اتفاق مهمی که در این مقاله می‌افتد این است که دیگر ناسینما صرفاً در گسترهٔ فیلم آوانگارد طبقه‌بندی نمی‌شود، بلکه به‌طور آشکار به‌مانند امکانی درون فیلم‌هایی است که در بیشتر بخش‌هایشان روایتی‌رئالیستی باقی می‌مانند.

به‌باور لیوتار، نئورئالیسم نمونه‌ای از امکان ترکیب روایت و تصویر قربانی‌وار است. لیوتار تمایز میان نئورئالیسم و رئالیسم سینمای کلاسیک را از تمایز دوگانهٔ ژیل دلوز، یعنی حرکت‌تصویر و زمان‌تصویر اخذ می‌کند: «ویژگی سینمای خشن پیش از جنگ جهانی دوم حرکت‌تصویر بود؛ یعنی گسترش و گشایش فیلم در پیروی از شاکلهٔ حسی‌حرکتی

بدن و پیروی تصویر از روایت فیلم. در حالی که سینمای پس از جنگ، که با نئورئالیسم شروع شد، سرآغازی برای شکستن این ساختار و ارائهٔ زمان به‌طریق جدیدی بود. این طریق جدید به موانع و انسدادهای زمانمندی اجازهٔ ظهور می‌دهد تا خودشان را بی‌علاقه به روایت اثبات نمایند. لیوتار این موانع و انسدادهای زمانمندی را در معنایی مشابه با باتای، سلطه‌گر تشخیص می‌دهد.

در سینمای کلاسیک تصاویر جملگی فرودست‌اند تا بدان جا که از اقتدار فرم روایت پیروی می‌کنند؛ در حالی که موانع و انسدادهای زمانمندی در نئورئالیسم مستقل از چنان اقتداری هستند و به آن بی‌علاقه‌اند. این لحظات سلطه‌گر می‌توانند به نوعی از ارتباط اجازهٔ ظهور دهند که هیچ نسبتی با مبادلهٔ نشانه‌ها ندارد. فیلم سلطه‌گر از طریق لحظات سخت و شدید و انقباض‌های زمانی ارتباط برقرار می‌کند؛ چیزی مشابه آنچه قبلاً با عنوان شدت‌های لیبیدویی و نوشتار کالبدنگارانهٔ حس‌یافت‌ها بر بدن‌ها و تولید مبتنی بر حادواقعیت جلوه‌های غیراغواگر با آن آشنا شدیم. با این موانع و انسدادهای زمانمندی است که لیوتار درون نئورئالیسم حضور دو قطب ناسینما، یعنی ساکن‌سازی و حرکت افراطی را می‌یابد و معتقد است هر دو در فیلم‌های نئورئالیستی متداولند.

لیوتار مفهوم ایستایی‌ها[1] را به معنای آن چیزی مطرح می‌کند که زمان تقویم‌نگارانه و ترتیبی را به تعلیق درآورده است و بیان می‌کند که وضعیت استعلایی زمان، فرم ناسازه‌وار و متناقض زمان است. این مفهوم زمان استعلایی و ایستایی حاصل از آن را در پروژهٔ هایدگری «هیولای هستی» نیز می‌توان مشاهده کرد که چگونه فراوری رویداد حقیقت را در فیلم‌هایی مانند «توت‌فرنگی‌های وحشی» شاهدیم:

«در یکی از نخستین صحنه‌های فیلم «توت‌فرنگی‌های وحشی» اثر اینگمار برگمان، یک استاد ریاضی رؤیایش را شرح می‌دهد و ما به‌طور هم‌زمان نمایش رؤیای او را روی پرده می‌بینیم. او خیابان‌های خالی و خانه‌های ویران‌شده‌ای را توصیف می‌کند که آن‌ها را دقیقاً پیش از آن دیده است و ما او را در حال توجه به یک ساعت عمومی که عقربهٔ

1. Stases

کوچک و بزرگ ندارد در خیابان می‌بینیم. در این هنگام ما تنها صدای ضربان قلبی را می‌شنویم. او ساعت جیبی‌اش را هم نگاه می‌کند و متوجه می‌شود که آن‌هم عقربه ندارد. کنار یک دیوار می‌ایستد و به ساعت خیابان خیره می‌شود، در حالی که صدای ضربان قلب بر صحنه حاکم است. در اینجا نوعی رویداد رخ می‌دهد که پیکاری است میان صدا و تصویر. صدا بر نمای نزدیک نشان‌داده‌شده حاکم است، اما ساعت بدون عقربه از جهانی ورای اینجا سخن می‌گوید. با معنایی از زمان مرگ پروفسور، این صحنه فرآوری «رویداد حقیقت» است و جهان مرد از خویشتن پرده برمی‌افکند» (صادقی‌پور، ۱۳۹۶: ۲۲۲).

لیوتار این موضوع را با ارجاع به کانت و دلوز چنین تشریح می‌کند: «زمان، وضعیت عبور و گذر چیزهاست و بنابراین زمان خودش نباید بگذرد. زمان باید به‌صورت یک قاب ثابت و پایدار باقی بماند تا در آن و از خلال آن‌هم چیزهای دیگر عبور کنند. این امری متناقض است، زیرا در فضای زمان، گذشته و آینده با یکدیگر در یک لحظهٔ حال نگاه داشته شده‌اند و در این حالت، زمان در این لحظه، هم در حال گذر است و هم در حال گذر نیست. بنابراین، هم ساکن‌سازی و هم حرکت افراطی می‌توانند در وضعیت استعلایی زمان بیان شوند و می‌توانند هردو در آن باهم ترکیب شوند».

لیوتار به شباهت این زمان غیرتقویم‌نگارانه و بی‌زمانی ناخودآگاه بر طبق آرای فروید توجه می‌کند، اما با این وجود اصرار دارد که ایستایی‌های آشکار در فیلم‌های نئورئالیست نباید به‌مانند موانع ناخودآگاه فهمیده شوند. فیلم‌های نئورئالیست، برخلاف فیلم‌های سوررئالیست، تلاشی برای تصویرکردن رؤیاها نمی‌کنند، بلکه به واقعیت توجه می‌کنند و برخلاف ناخودآگاه، تصاویر در فیلم‌های نئورئالیست خودشان را از اصل واقعیت نمی‌گسلند. در این اوضاع، تصاویر سلطه‌گر در برابر اقتدار فرم فیلمیک سرکشی نمی‌کنند، بلکه به آن بی‌علاقه‌اند. این امر به لیوتار اجازه می‌دهد که ایدهٔ ایستایی‌های ناسینمایی را در جایگاه امری ذاتی و درون‌باش[1] در رئالیسم سینمایی توسعه بخشد، تا امری استعلایافته از آن یا خارج از آن. در خلال چهارچوب رئالیستی، چیزی که بخشی از واقعیت مانده،

1. Immanent

نمایش‌دهندهٔ چیزی دیگر است؛ «حضور واقعیتی ناآشنا درون واقعیت متعارف». این تعبیر لیوتار یادآور حضور امر غریب‌آشنا همچون عنصر مقوّم ترس‌آگاهی در برخی از فیلم‌هاست.

هایدگر و فروید، هردو امر غریب‌آشنا یا بی‌مأوا را نه‌تنها به‌مثابه «دیگری تفسیر» و چیزی بیرونی و تهدیدکنندهٔ راهبرد گفتمانی غالب و وضعیت موجود و ازاین‌روی نیازمند طبقه‌بندی یا تعریفی نامبهم می‌نگرند، بلکه در عین حال، آن را در مقام سلبیتی بَرسازنده و امری اساسی و سرآغازین برای گفتمان رایج و از مقوّمات وجود آن گفتمان می‌دانند (صادقی‌پور، ۱۳۹٦: ٦۷).

لیوتار معتقد است در نئورئالیسم، خودِ واقعیت در نسبت با داستانی که گفته می‌شود از استقلالی برخوردار است و بعضی اوقات، واقعیت در خلال تصاویری که به ایستایی‌ها شکل می‌بخشند به‌سادگی ارائه می‌شود. به‌عبارت ساده‌تر، در برخی سکانس‌ها واقعیت از بودن به‌عنوان پس‌زمینهٔ واقعیتی که در حال نقل‌شدن است باز می‌ایستد و در مقام پیش‌زمینه قرار می‌گیرد. ما دعوت شده‌ایم تا آن را به‌صورت مستقیم ببینیم، منتزع و جداشده از زمینه‌اش در روایت سینمایی. لیوتار به این امر نام امر واقع هستی‌شناختی می‌دهد که به مفهوم امر واقع لاکانی بسیار نزدیک است (Woodward, 2014: 150).

امر واقع هستی‌شناختی لیوتاری و امر واقع لاکانی با حال ترس‌آگاهی هایدگری قرابت بسیار دارند. در حال ترس‌آگاهی هایدگری امر بازنمایی‌نشونده به‌گونه‌ای خاص و فراگیر به حوزهٔ ادراک تصویر سینمایی وارد می‌شود و تجلی رویداد حقیقت هایدگری را رقم می‌زند؛ مانند فیلم «درخشش» (۱۹۸۰) استنلی کوبریک[1] که در آن جهانِ حمله‌آورنده بر دازاین، هیولای نامتعین فیلم است. در فیلم «درخشش»، جهان شرّی قاهر است که با قدرتی ویران‌گر بر دازاین حمله‌ور شده است و سرنوشت محتومی را برایش رقم می‌زند که فروپاشی شبکهٔ معنایی او و رویارویی با مرگی هستی‌شناختی است.

پی‌رنگ فیلم «درخشش» ساختاری منظم و پیش‌رونده دارد، اما روایت آن پیش‌بینی‌ناپذیر است و بر ناتوانی شخصیت‌ها در انجام اعمال معنادار تأکید می‌کند. گسست‌های زمانی فیلم روایتی سامان‌یافته بر اساس نظام علت و معلولی را ناممکن می‌سازد. همان گونه

1. Stanley Kubrick

که از هر فیلم متعلق به ژانر ترس‌آگاهی انتظار می‌رود، جهان ترس‌آگاهانهٔ «درخشش» بر اساس حال‌وهوای هم‌نوا با این یافتگی شکل گرفته است. حال‌وهوای این فیلم بیش و پیش از هرگونه منطق روایتی یا توجیه سینمایی، بر ساختن حال‌وهوای ترس‌آگاهانه برای تماشاگر، در مقام دازاین تفسیرگر و مشارکت‌کننده در ساخت معنای فیلم، اولویت دارد. عناصر بیان سینمایی، شامل نور، موسیقی، حرکت دوربین، تدوین، ترکیب‌بندی نماها، بازیگری و شخصیت‌پردازی، همگی به‌سوی ایجاد حال‌وهوای ترس‌آگاهی در فیلم و برای تماشاگر هستند (صادقی‌پور، ۱۳۹٦: ۳٤٤).

مشاهده می‌شود که نظریهٔ فیلم مبتنی بر آرای لیوتار ظرفیت‌های نامکشوف فراوانی دارد که در مطالعات تطبیقی با سایر نظریه‌های فیلم استعداد شکوفایی داشته و فعالیت در این زمینه نویدبخش شکل‌گیری نگاه جدید در عرصهٔ مطالعات فیلم است.

منابع فارسی

۱. صادقی‌پور، محمدصادق (۱۳۹٦). هیولای هستی؛ سفری با هایدگر در راه سینمای ترس‌آگاهانه. تهران: ققنوس.

۲. ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۷). **ساختار و سبک فیلم**. تهران: نشر نیشکر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع لاتین

1. Jones, Graham. (2014). “Lyotard Reframed”. London: I.B. Tauris & Co.Ltd.
2. Knox, Simone. (2013). “Eye candy for the blind: re-introducing Lyotard’s Acinema into discourses on excess, motion, and spectacle in contemporary Hollywood”. New Review of Film and Television Studies.
3. Woodward, Ashley. (2014). “A Sacrificial Economy of the Image” (Lyotard on Cinema). Journal of the theoretical humanities, (19)4, December 2014.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی