فلسفه فیلم، خلق ایده‌ها

ژیل دلوز
ترجمه پارسا صادقی

درآمد

خلـق ایده اتفاقی اسـت که معمولاً در تمام عرصه‌هایـی که به گونه‌ای به فعالیت مغز انسـان مرتبط می‌شـوند رخ می‌دهد. در حوزه اندیشه و فلسفه، در حوزه هنرهای مختلف و در حوزه علم شـاهد چنین اتفاقی هسـتیم، اما خلق یک ایده و پرداختن به آن به چه معناست و در عرصه‌های مختلف چه روندی را طی می‌کند؟ در این نوشـتار نویسـنده سعی دارد این رخداد را در عرصه‌های فلسـفی، هنری و علمی با یکدیگر مقایسه کند تا زمینه را برای بررسی خلق ایده در سینما و فلسفه مهیا سازد. همچنین ژیل دلوز با نزدیک دانستن هنر و خصوصاً هنر سینما به فلسفه، دنیای سینما را از دنیای واقعی مجزا می‌داند و معتقد اسـت که برای بررسـی عناصر مطرح در یک تصویر متحرک در ابتدا باید با مفاهیم موجود در دنیای تصویر متحرک آشنا بود.

ترجیح می‌دهم بحث خود را با طرح چند سؤال آغاز کنم. شما که سینما کار می‌کنید دقیقاً چه می‌کنید؟ و من که امیدوارم مشـغول فلسفه باشم چه می‌کنم؟ ایده داشتن در سینما به چه معناست؟ وقتی کسی می‌گوید: «صبـر کنید، ایده‌ای دارم» چه اتفاقی رخ داده که او صاحب ایده شـده است؟ همه خوب می‌دانند که رسیدن به یک ایده به ندرت اتفاق می‌افتد و مسـلم است که در صورت رخ دادن باید جشـن گرفت. در واقع ایده داشتن یک چیز معمول نیست. یک ایده، همانند کسی که ایده دارد، به حوزه خاصی مربوط می‌شود. این ایده می‌تواند در حوزه نقاشی، داستان، فلسـفه و یا علم بگنجد و قطعاً هیچ همانندی و یکسـانی بین ایده‌های مختلف وجود نـدارد. ایده‌ها، توانایی‌هایی هسـتند که در قالب لحن یا گفتـار خاصی مطرح می‌شـوند. طبق تکنیک‌هایی که من می‌شناسـم می‌توانم ایده خود را در دو حوزه بیان کنم: حوزه سینما و فلسفه.

«در باب چیزی ایده داشتن» به چه معناست؟

برگردیم به آغاز صحبتمان، من مشـغول فلسـفه هستم و شما مشغول سـینما. وقتی فلسـفه آماده تأثیرگذاری بر همه چیز است چرا بر سینما تأثیری نداشـته باشد؟ احمقانه است. فلسـفه اصلاً برای تأثیرگذاری بر چیزی به وجود نیامده اسـت. وقتی که فلسـفه را بـه مثابه یک قدرت تأثیرگـذار ببینیم، می‌تـوان آن را چیزی دید که همـه چیز از آن منتج می‌شود.

از سـویی تنها فیلم‌سـازان، منتقدان سینما و یا دوسـتداران سینما هستند که می‌توانند بر سـینما تأثیر بگذارند. این افراد احسـاس نیازی به فلسفه بـرای تأثیرگذاری بر سـینما ندارند. ایده دیگری وجـود دارد که می‌گوید ریاضی‌دانان نیازمند تأثیر فلسفه بر ریاضیات هستند. به عقیده من این ایده نیز خنده‌دار است. اگر فلسفه در نقش ابزاری برای تأثیرگذاری بر چیزها به وجود آمده بود دیگر دلیلی برای هستی آن وجود نداشت. اگر فلسفه وجود دارد، تنها به این دلیل است که فلسفه محتوای خودش را دارد.

محتوای فلسفه چیست؟

این سـؤال خیلی راحتی است؛ فلسفه رشـته‌ای است که به اندازه سایر رشـته‌ها می‌تواند خلاق و نوآور و مفاهیم خلاقانه و جدید داشته باشد و البته این مفاهیم در آسمان رها نیستند که منتظر باشند تا یک فیلسوف آنها را شـکار کند. مفاهیم باید سـاخته شـوند. هرگز این‌گونه نیسـت که انسـان ناگهـان بگوید: «ببینید می‌خواهـم مفهومی خلق کنم!» به همین شـکل که هیچ‌گاه یک نقـاش نمی‌گوید: «ببینید می‌خواهم یک شـاهکار خلق کنم!» و یا یک فیلم‌سـاز نمی‌گوید «ببینید عجب فیلمی می‌خواهم بسـازم!» یک انسان خلاق به صرف لذت و علاقه دست به خلـق نمی‌زند. یـک خلاق تنها کاری را انجـام می‌دهد که خود به آن احسـاس نیاز کند. حقیقت اینجاست که چنین الزامی به فیلسوف انگیزه خلق و ایجاد مفاهیم را می‌دهد و از هر ابزاری حتی سینما در این راستا بهره می‌گیرد.

وقتی می‌گویم مشـغول فلسفه هسـتم منظورم این است که برای خلق مفاهیم تلاش می‌کنم؛ حال اگر بگویم شـما مشغول سینما هستید چه مقصودی دارم؟ کاری که شـما انجام می‌دهید خلق مفاهیم نیست، چرا که دغدغه شما چنین چیزی نیست؛ شاید کار شما تنها چیدن قطعه‌هایی در کنار یکدیگر با هدف ساختن یک حرکت باشد.

البته در پس این حرکت قطعاً داسـتانی نهفته است. فلسفه نیز همچون سینما داستان می‌گوید، داستانی با بهره‌گیری از مفاهیم. اما سینما با کنار هم چیدن قطعات داستان خود را می‌گوید. نقاشی نیز قطعات متفاوتی را کنار هم می‌چیند. اما نقاشـی نه با قطعات حرکتی و نه قطعات مفهومی سـر و کار ندارد، بلکه قطعاتی از رنگ و خـط را در خود جای می‌دهد. موسیقی نیز چنین است. در کنار تمام اینها علم قرار دارد که از خلاقیت کمتری برخوردار نیست. من علوم و هنرها را از یکدیگر جدا نمی‌بینم.

وقتی از یک دانشـمند از کاری که انجام می‌دهد بپرسیم، پاسخ خواهد داد که به ابداع و اختراع می‌اندیشـد. دانشمند بدون آنکه خود آگاه باشد همچـون یک هنرمند به خلق کردن مشـغول اسـت. چنـدان پیچیده نیست. دانشمند کسی است که به خلق کارکردها می‌پردازد. دانشمندان با مفاهیم بیگانه‌اند و فلاسفه با کارکردها.

اگر انسـان‌ها با یکدیگر گفت‌وگو داشـته باشـند، اگر فیلم‌ساز بتواند با دانشـمند صحبت کند، اگر دانشمند بتواند چیزی به فیلسوف بگوید، این گفت‌وگو بر حسـب کاربرد حادث خواهد شـد؛ آنها از خلاقیت صحبت نمی‌کنند بلکه با نام خلاقیت گفتمان خواهند داشت.

اگر تمام این رشته‌ها را بر اساس خلاقیت طبقه‌بندی کنیم، می‌بینیم که

وقتی می‌گویم مشغول فلسفه هستم منظورم این است که برای خلق مفاهیم تلاش می‌کنم؛ حال اگر بگویم شما مشغول سینما هستید چه مقصودی دارم؟ کاری که شما انجام می‌دهید خلق مفاهیم نیست، چرا که دغدغه شما چنین چیزی نیست؛ شاید کار شما تنها چیدن قطعه‌هایی در کنار یکدیگر با هدف ساختن یک حرکت باشد

یک محدودیت معمول برای تمام آنها وجود دارد. چرا که یکی مشغول کارکرد است، دیگری به مفاهیم می‌اندیشد و دیگری تصاویر متحرک را ابزار قرار می‌دهد.یک نمونه از ایده‌های سینماتوگرافی سینمای متأخر استراب، هانس، یورگن، سپبرگ و مارگاریت دوراس است که به طور مشخص به مباحث صدا و تصویر می‌پردازند. ویژگی‌هایی را بر می‌شمارند که خاص سینما هستند و اگر در تئاتر از این ویژگی‌ها بهره‌گیری شود، گفته می‌شود که تئاتر از سینما وام گرفته است. اما آیا چنین تمایزاتی واقعی هستند و یک ایده در سینما واقعاً چه چیزهایی را در خود دارد؟ این مسئله‌ای است که باید مورد تحلیل دقیق قرار گیرد.

زمان در غیاب حرکت

در اینجا می‌توانیم از تصویر زمانمند در سینمای مدرن و نشانه‌های جدید آن که به دلالت‌های خاصی منتهی می‌شوند، صحبت کنیم. تغییرات عموماً نامحسوس بسیاری بین تصویر زمانمند و تصویر متحرک اتفاق می‌افتد. نمی‌توان گفت کدام‌یک از دیگری مهم‌تر، زیباتر و یا عمیق‌تر است. تنها چیزی که می‌توان گفت این است که تصویر متحرک الزاماً تصویر زمانمندی به ما ارائه نمی‌دهد اما با وجود این، نتایج بسیاری در ارتباط با آن برای ما وجود دارد.

از یک‌سو تصویر متحرک در شکل تجربی‌اش سازنده زمان است، یک دوره زمانی ایجاد می‌کند: زمان حالی که با گذشته و آینده، قبل و بعد معنا می‌یابد. عکس‌العمل نامناسب از سوی ما ممکن است به آنجا بینجامد که تصویر سینمایی را الزاماً بسته به حال حاضر تعریف کنیم. این ایده از پیش آماده نه تنها برای درک و فهم سینما بسیار خطرناک است که حتی می‌توان گفت گونه‌ای عکس‌العمل عجولانه در مقابل هر تصویر متحرکی است. از سوی دیگر تصویر متحرک تصویری از زمان در ذهن ما ایجاد می‌کند که از افراط‌گری و یا قصور به دور است و بعد یا قبل از روند تجربی زمان حال قرار می‌گیرد.

در اینجا زمان چیزی وسیع‌تر از حرکت‌ها نیست، بلکه چیزی در حد و اندازه‌های همان حرکت‌ها و اتفاقاتی است که در تصاویر رخ می‌دهد. این شمار حرکات دو جنبه دارند؛ حداقل می‌توان آن را زمانی دانست که به مثابه وقفه بین حرکت‌هاست و یا حداکثر کل زمانی است که در تمام جهان جاری است. این محدوده زمانی تمام حرکت‌های موجود بین تصاویر را در کنترل خود درمی‌آورد اما از هر جنبه‌ای که بنگریم، زمان تنها به‌واسطه حرکت‌ها تعریف و قابل تشخیص می‌شود. این روندی است مختص تصویر متحرک و تنها در چارچوب این محیط فهمیده و به نمایش غیرمستقیم زمان منتهی می‌شود. بنابراین زمان در سینما به‌طور غیرمستقیم معنا می‌یابد.

در سینمای مدرن، تصویر زمانمند امری تجربی یا متافیزیکی نیست، بلکه می‌توان آن را امری استعلایی دانست و همان‌گونه که کانت معتقد است، زمان وضعیت محضی دارد. تصویر زمانمند در غیاب حرکت خالی از معناست. حرکت به زمان بستگی ندارد، بلکه زمان به حرکت وابسته است. زمان از درون حرکت‌ها برمی‌خیزد، حال اگر این حالت را برعکس فرض کنیم، به اشتباه رفته‌ایم.

در تصویر زمانمند، همان‌گونه که زمان تعریف جدیدی دارد، از حرکت و تصویر نیز تعریفی متفاوت و متمایز ارائه می‌شود. هرچند که این تعاریف در سینمای کلاسیک کمتر مورد توجه بودند اما در سینمای مدرن، همان‌طور که نشانه‌ها معنا پیدا می‌کنند، زمان نیز هویتی جدید به‌خود می‌گیرد.

تصاویر کلاسیک براساس دو محور تعریف می‌شدند: از سویی تصاویر طبق قانون‌های پیوند، یکپارچگی، تشابه، تضاد و تقابل کنار هم چیده می‌شدند و از سوی دیگر براساس مفهومی واحد به یکپارچگی می‌رسیدند.

تصویرسازی مدرن با نگاه جدیدی که به هنر دارد، دست به قطع (کات)های نامعقول می‌زند و قطع را در حکم بخشی از تصویر تعریف می‌کند. در این شرایط توالی و یا ترتیب تصاویر تحلیل جدیدی به خود می‌گیرند. به‌عنوان نمونه‌ای از این‌گونه تصویرسازی می‌توان به آثار گدار مراجعه کرد و قطع تصاویر را که شکل زیبایی‌شناختی به خود گرفته مشاهده کرد. با برقراری ارتباط معنایی خاص در بین تصاویر و معنایی که از این کنار هم چیدن استنباط می‌شود، معنا، حضوری جدید در سینما پیدا می‌کند.

این تغییری که در تصویرسازی مدرن حاصل شده، معنایی درونی به فیلم بخشیده، معنایی که ارتباطی قدرتمندتر در فیلم ایجاد می‌کند، معنایی که به فیلم عمق داده و نگاه بیرونی به فیلم را به نگاه درونی تغییر جهت می‌دهد.

این برون‌گرایی یا درون‌گرایی، تلفیق یا جداسازی، تلاقی درونی و از هم‌گریزی بیرونی هم می‌توانند در حکم عناصر زیبایی‌شناختی به شیوه‌های مختلف مورد بهره‌برداری هنری قرار گیرند. تردیدی که در آثار آلن رنه وجود دارد، توجیه‌ناپذیری آثار استراب و ناممکن در آثار مارگریت دوراس، همه نشانه تغییرات بنیادی در نگاه به عناصر هنری موجود در یک اثر را با خود دارند. بخش بیرونی و درونی یک اثر با بهره‌گیری از این عناصر در هم تنیدگی و پیچیدگی پیدا می‌کند که نظر دادن در باب اثر را دشوارتر و بغرنج‌تر می‌سازد.

منبع: "The Philosophy of Film", Blackwell, 2005