

Cinematic Reality and the Relationship between Idea and Aesthetic Form in Jacques Rancière's Case Study: *The Wind Will Carry Us*

Fereshteh Paydar Nobakht¹ , Mohammad Jafar Yousefian Kenari² 

¹ PhD Candidate of Art Research, Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

² Associate Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.

(Received: 18 May 2023; Received in revised form: 10 Jun 2023; Accepted: 22 Jun 2023)

The mergence of new approaches to form and content in cinema has led to the creation of diverse and numerous genres and subgenres, which are derived from the combination of primary genres and modes. Additionally, the use of innovative techniques in various stages of film production has occasionally resulted in the formation of hybrid genres and modes, necessitating a deeper analysis and understanding of these cinematic developments. This research aims to examine and analyze such new approaches in cinema by studying and summarizing contemporary theories. Therefore, in order to analyze these methods and new genres, which also exhibit a significant abundance, there is a serious need for more advanced analytical approaches. These approaches should be based on solid foundations, rooted in new theoretical frameworks, and capable of being utilized as a unified theory for film analysis, either in a specific case or in a broader context, to examine genres and subgenres in cinema. Based on this premise, this article focuses on examining and analyzing new domains in contemporary cinema based on Alain Badiou's ontological thought, which is grounded in set theory in mathematics. In the first stage, an attempt is made to elucidate this ontological theory, to identify its formation grounds and its points of differentiation from major approaches in contemporary philosophy, and to open up avenues for developing a new approach to film analysis. Next, the structural oppositions in Badiou's theoretical concepts are extracted and classified in the elements of form and content in mockumentary film, in order to observe their impact on the structure of such filmmaking. By examining the theoretical roots of Badiou's ideas among major contemporary philosophical theories, their origins and differentiations are explored, and a general framework of Badiou's philosophy. Then, the fundamental concepts and oppositions in Badiou's theory are examined in the truth

procedure, and their potential for providing an analytical approach to mockumentary filmmaking is investigated. Finally, according to this pattern, four mockumentary films are categorized and analyzed using a descriptive-analytical approach, providing an overall analysis of mockumentary cinema. The results demonstrate that the derived pattern from Badiou's theory can be effectively employed in the analysis of mockumentary cinema, describing and analyzing the functioning of structural elements in these films through the creation of oppositions and dualities. This approach can also contribute to a better understanding of documentary cinema by analyzing the relationships and oppositions between its elements and the elements of fiction film. Furthermore, it is observed that the dualistic oppositions of reality/truth, art/non-art, and pure/impure in Badiou's ontological theory in art and cinema can be significant and decisive in the analysis of form and content in mockumentary filmmaking. The dualistic elements present in mockumentary films and the oppositions in these ontological concepts elucidate what is represented in documentary cinema. In conclusion, such an approach can be effective in understanding, describing, and analyzing mockumentary cinema as well as having an impact on documentary filmmaking.

Keywords

Alain Badiou, Film Genre, Analysissect, Mockumentary, Documentary.

Citation: Paydar Nobakht, Fereshteh; Yousefian Kenari, Mohammad Jafar (2023). Cinematic reality and the relationship between idea and aesthetic form in Jacques Rancière's case study: *The wind will carry us*, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(2), 51-59. (in Persian) DOI: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.362521.615780>



واقعیت سینمایی و نسبت ایده و فرم زیباشناختی در اندیشه ژاک رانسیر؛ نمونه مطالعاتی: *باد ما را خواهد برد*

فرشته پایدار نوبخت^۱، محمدجعفر یوسفیان کناری^{۲*}

^۱ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
^۲ دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۸، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۳/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۴/۰۱)



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

مقاله حاضر بر آن است تا تبیین نسبت ایده و فرم، به رابطه میان تصویر و واقعیت سینمایی بپردازد. در این مسیر با رجوع به آراء ژاک رانسیر و فیلم *باد ما را خواهد برد* ساخته عباس کیارستمی رویه‌های زیباشناختی میان دو امر ناهمگون، یکی تصویر به‌مثابه قاب‌هایی نمادین و دیگری تصویر به‌مثابه ارگانیکسمی زنده را مورد بررسی قرار می‌دهد. ژاک رانسیر تصویر سینمایی را چون یک نوشتار جمعی و مشترک در نظر می‌گیرد که تماشاگر سهمی در ساختن چیزی دارد که هم‌زمان اشتراکی و انحصاری است. این تلاطم، بر اساس یک ایده پیشینی و معین به رهایی نیروهایی می‌انجامد که در ساختن چیزهایی تازه به کار می‌روند. در نتیجه واقعیت سینمایی برسازنده نسبتی از ساختن و فروپاشی، میان ایده‌ای که فرم فیلم بر آن بنا شده، و ادراکات تماشاگر است. یافته‌ها در این مقاله نشان داد تصویر سینمایی به سبب ماهیت خود، قادر است با خنثی نمودن قدرت ایده که خود را در پیوند نماها و تأثیرات معین فرمی آشکار می‌کند، نظامی خاص را بنا کند که به امر زیباشناختی تعلق داشته، و تأثیراتی خاص و نامتعیین را بر بستری مشترک متجلی می‌سازد. روش انجام پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای گردآوری و نمونه‌کاوی شده‌اند.

واژه‌های کلیدی

واقعیت سینمایی، زیباشناسی فیلم، عباس کیارستمی، *باد ما را خواهد برد*، ژاک رانسیر.

استناد: پایدار نوبخت، فرشته؛ یوسفیان کناری، محمدجعفر (۱۴۰۲)، واقعیت سینمایی و نسبت ایده و فرم زیباشناختی در اندیشه ژاک رانسیر نمونه مطالعاتی: *باد ما را خواهد برد*، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۸(۲)، ۵۱-۵۹. DOI: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.362521.615780>

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۰۹۱۲۷۳۸۹۶۳۳، E-mail: Yousefian@modares.ac.ir



مقدمه

گسترش می‌دهد که فرایند حماقت و نادانی است (رانسیر، ۱۴۰۰، ۴۹) و از سوی دیگر تماشاگر بودن، به معنای در کنترل دیگری (تصویر) بودن است و در نتیجه نوعی انفعال، بی‌عملی و بردگی به شمار می‌آید. رانسیر با رویکردی منتقدانه، پیشنهاد می‌کند که نقش تماشاگر در فرایندی تازه بازتعریف شود. به نحوی که در آن جوهر کُنش، یعنی عمل درام قوام آمده و ظرفیت‌های تازه‌ای از آن عیان شود. در شیوه جدید، دیگر تماشاگر نادان و در کنترل دیگری نیست. او فعالانه، هم‌زمان که تماشا می‌کند، حس می‌کند و دست به عمل می‌زند؛ و بنابراین با ادراک خاص خود، شعر خاص خود را می‌سازد (رانسیر، ۲۰۱۴۰۰).

این بازتعریف در سینما اشاره به نوعی ادراک تحت عنوان نظامی از دگرگونی‌ها دارد. پژوهش حاضر با این پرسش که تصویر چگونه قادر می‌شود چنین نظامی را در قالب دیالکتیکی دائمی و ناهمگون میان ایده و فرم برقرار سازد، به نحوی که نه در برگیرنده ایده، بلکه مقوم فرایندی بی‌پایان و برساننده باشد، به بررسی فیلم *باد ما را خواهد برد* می‌پردازد. در میان آثار عباس کیارستمی فیلم *باد ما را خواهد برد* بیش از دیگر آثار فیلم‌ساز قادر است فرایندی را بازنمایی کند که ضمن آن آمیزش ارگانیک تصاویر به شیوه‌ای دیالکتیک و داستان‌پردازانه تن داده است و تأثیری را پدید می‌آورد که صرفاً حاصل پیوند نماها نیست، بلکه بیش از هر چیز نتیجه تداوم معناها است. به بیانی روشن‌تر، در این فیلم، تأثیرات حاصل آنچه تصویر بازنمایی می‌کند نیست؛ بلکه پیامد پیوند پدیده‌های غیرقابل رویت است. به یاری نمونه مطالعاتی به بررسی این فرض می‌پردازیم که سطح سینمایی امکانی برای حضور عناصر برساننده و در نتیجه قالبی زیباشناختی برای تجلی منطقی یک نظام ناپوسته و ناهمگون است.

ژاک رانسیر (Jaques Ranciere)، فیلسوف نو-چپ‌گرای فرانسوی است که دیدگاهی زیبایی‌شناختی در نسبت با امر اجتماعی را مطرح نموده است. رویکرد رانسیر سینما را به مثابه زمینه‌ای برای تبیین درک این نسبت، و چگونگی تحقق آن در نظر می‌گیرد. برای نزدیک شدن به دیدگاه رانسیر، لازم است ابتدا تعریف او را از «زیبایی» و «هنر» بررسی نماییم. این تعریف در فاصله‌ای میان ایدئالیسم و ماتریالیسم جای می‌گیرد. نزد رانسیر، زیبایی صرفاً پدیده‌های تماشایی و تجسم‌یافته نیست، بلکه تعامل و رابطه‌ای منحصر به فرد است که هر فردی با جهان برقرار می‌نماید. در نتیجه، «زیبایی‌شناسی» نوعی عمل و کنش (Praxis) بر محور دیالکتیکی است که جهانی را در پس جهانی دیگر آشکار می‌نماید (Ranciere, 2003, 57). باید توجه داشت که سنتی که رانسیر از آن می‌آید از سوی افرادی همچون ژیل دلوز، اسلاوی ژیژک، ژان فرانسوا لیوتار و جورجیو آگامبن نمایندگی می‌شود. سنتی که می‌کوشد با گذر از معانی و خوانش‌های متعارف به صورت‌بندی تازه‌ای از امر زیبا برسد که بیش از هر چیز از نحوه رابطه هستی‌های فردی با جوهره جمعی می‌گوید. مرور دیدگاه رانسیر تصدیق می‌کند که سینما همواره زمینه‌های مطلوب برای وی بوده است، تا در بستر آن نگرش فلسفی خویش را تبیین نموده و گسترش دهد. وی بر خلاف والتر بنیامین که سینما را سرگرمی بردگان^۱ می‌دانست که در آن مستحیل می‌شوند (Benjamin, 1969, 18)، در کتاب *فواصل سینما* (۲۰۰۴) تصاویر متحرک را عاملی معرفی می‌کند که به سبب ماهیت خود تماشاگر را درگیر فرایند تداعی و تفکر می‌نمایند. به گمان او، سینما تنها هنری است که با تماشاگر کامل می‌شود و از این‌رو، در موقعیتی حساس قرار دارد. از یک سو، در تقابل با معرفت و شناخت است. چراکه نوعی توهم دانایی را بر صحنه

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، انجام پذیرفته است. ابتدا منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده و سپس چارچوب نظری تدوین گردیده است. نمونه مطالعاتی، متناسب با چارچوب نظری، و پس از بررسی چندین اثر، برگزیده شده و براساس شاخص‌ها در چارچوب نظری مورد نمونه‌کاوی قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

نظریات ژاک رانسیر، در سال‌های اخیر توجه بسیاری از محققان و دانشگاهیان حوزه سینما را به خود جلب نموده است. در این راستا می‌توان به رسالات و مقالاتی چند اشاره کرد که نظریه فیلم رانسیر را در قالب نسبت سینما با فلسفه، فرهنگ، جامعه و سیاست تبیین نموده یا گسترش داده‌اند. از آن جمله، رساله‌ای با عنوان «نظریه برابری خواهی فیلم نزد ژاک رانسیر» اشاره نمود که توسط کنستانتین کوتراس (Konstantinos Koutras, 2020) در دانشگاه کارلتون اوتاوا انجام یافته است. در این رساله به نسبت ایده و فرم زیبایی‌شناختی از منظر سینمایی توجه شده است و نیز با دیدگاهی انتقادی، به این می‌پردازد که نظریه رانسیر به‌رغم ارائه چارچوب، چگونه توانسته است خود را از معرض خطری که بدان هشدار می‌دهد، یعنی به تله انداختن ایده به واسطه فرم، برهاند. «ژاک رانسیر و سیاست‌های هنر سینما» نوشته جیمز هاروی (James Harvey, 2018)، نظریه‌رهایی وی

را در جهت بازشناخت پتانسل‌های ادراکی سینما به کار می‌گیرد. هاروی بر پایه جنبه‌های جامعه‌شناختی ایده فیلم رانسیر استدلال می‌کند که این جامعه است که فضایی در اختیار سینما قرار می‌دهد تا از امکانات ساخت، نمایش و تماشا، نظمی را بر پایه شرایط و تجربه‌های اجتماعی صورت‌بندی کند که در چارچوب آن، آنچه دیدنی، نادیدنی، شنیدنی و ناشنیدنی است و حتی توزیع بدن‌ها و حس‌ها، قابل درک شود. همچنین می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «سینما و ناخرسندی‌هایش: ژاک رانسیر و نظریه فیلم»، نوشته تام کونلی (Tom Conley, 2005) اشاره کرد که نسبت هنر داستان‌سرایی و نظام سلسله‌مراتبی و علی در سینما را از منظر دیدگاه رانسیر مورد بررسی قرار می‌دهد. در ایران دیدگاه رانسیر در مطالعات سینمایی کم‌تر مورد توجه واقع شده است، اما پژوهش‌هایی با موضوع واقعیت سینمایی و نسبت‌های آن با ایده و فرم صورت پذیرفته که از آن جمله می‌توان به مقاله «از اتوبیای خیالی تا دست‌نویس واقعی سینمای ایران» پیام زین‌العابدینی و احمد الستی (۱۳۹۸) اشاره کرد که به بررسی دلایل ناتوانی فیلم‌سازان در به تصویر کشیدن واقعیت‌های سینمایی در قالب آرمان‌شهر می‌پردازد. این مقاله در واقع تأملی بر نسبت ایده و فرم سینمایی دارد.

مبانی نظری پژوهش

دیالکتیک نمادین: بازنمایی

بر مبنای آنچه هگل بیان کرده است، زیبایی حاصل نوعی دیالکتیک

نفی می‌نماید و به نیروهایی تازه مجال بروز می‌دهد. بنابر این تعریف، سیاست به نحوی با خلاقیت درگیر است. در عین حال، در این تعریف تازه، سیاست با علیتی در ارتباط است که فرایند سوزده‌سازی امر تماشایی (visible) و رویت‌پذیر را آشکار می‌کند. از این چشم‌انداز سیاست صرفاً تعیین‌بخش نیست، بلکه فروپاشنده و آشکارکننده است، و از سویی همواره مقدم بر زیبایی است. بنابراین در ظرفیت‌های نمادینی همچون شیوه‌های دیدن (a manner of seeing things)، اشکال و فرم‌های بصری و بدنی، و تجربه‌های حسی تماشاگر در یک زمینه و بافت پولیسی (Policy) خود را آشکار می‌کند (Ranciere, 2013, 26). این پیکربندی، شامل در هم تنیدگی و پیچیدگی اشکال تازه تجربه با شیوه‌های داستان‌پردازی، مونتاژ، برش، تقطیع، و به‌طور کلی استراتژی‌هایی است (جدول ۱) که رابطه تصویر با زمینه آن را برقرار نموده، و فرایندهای تثبیت منطق‌های «بازنمایانه»، «زیبایی‌شناختی» و «اخلاقی» را توصیف می‌کنند (رانسییر، ۱۴۰۰، ۷۰).

دیالکتیک ارگانیک: تعلیق بازنمایی

امکان دگربردگی (the alterity) تصویر، قدرتی است حاصل کنار هم قرار گرفتن چیزهای غیر همگن، که به کمک همین ابزارهای سینمایی، در تقابل با تصویریت یا همان سیاست یکسان‌کننده قرار می‌گیرد. این امکان، شرایط نوعی دیالکتیک را فراهم می‌سازد که از پی تعلیق هر نوع منطق بازنمایانه، قلمروی مشترک برای ادراکات فردی می‌آفریند (Ran- 2011, 11). این قلمرو مشترک، اقتداری را که پرده حاکم می‌نماید، با واسطه نیروهای آشوبناک درون تصاویر شکسته، و امکان پدیدارشدن دلالت‌هایی تازه را در رابطه میان دال‌ها و مدلول‌ها پدید می‌آورد (Ran- 2004, 89) (جدول ۲).

نیروهای آشوبناک یا دگرگون‌ساز به‌مثابه نیروهایی برسازنده زیبایی (رانسییر، ۱۱، ۱۴۰۰) همواره مرزی نامشخص را میان ایده‌ها و مواد پدیدارکننده آن‌ها حفظ می‌کنند. در نتیجه این مرزها استراتژی هنری در اثر حفظ شده و ضمن رابطه مخاطب با اثر، همچون لحظه‌ای مکاشفه‌گون، یا تجربه‌ای زیبایی‌شناختی پدیدار می‌گردد. به نحوی که در فاصله میان نشانه‌های حسی و ادراکات درونی، با به تعلیق درآوردن جریان معمول رئالیسم، درگیری‌ها و قلمروهای ادراکی جدیدی ایجاد می‌شود (Ranciere, 2014, 117). و از آنجایی که تجربه زیبایی‌شناختی با نظام زیبایی‌شناختی دو مقوله متفاوت و در عین حال مرتبط هستند، تجربه زیبایی‌شناختی چیزی از جنس فهم، شناخت و نوعی معرفت به‌شمار می‌آید که درون قلمرو نظام زیبایی‌شناختی قرار می‌گیرد، اما بدان محدود نمی‌ماند. در سینما تجربه زیبایی خود را به‌عنوان ایده‌ای کلی و مفهومی عرضه کرده، اما در عین حال متصل به یک لحظه بصیرت و آگاهی است که به‌رغم آن که حاصل فشار

جدول ۱- نظام‌های هنری، مأخذ: (ژاک رانسییر، ۲۰۰۹)

منطق زیباشناختی (Aesthetic)	منطق اخلاقی (Etic)	منطق بازنمایانه (Representation)
در صدد ایجاد اثر از پی تعلیق بازنمایی	در صدد منطبق کردن شکل هنری با ایده	در صدد ایجاد اثر از طریق بازنمایی

جدول ۲- عملکرد نیروهای شکل‌دهنده از تصاویر به مفاهیم، مأخذ: (ژاک رانسییر، ۲۰۰۹)

توزیع امور محسوس	فرایند شکل‌دهی	نفی و تقابل
اتیک	پوئیتیک	استتیک

میان نشانه‌های حسی، و ادراکات ذهن آدمی است. به بیانی، زیبا تجسم محسوس ایده است (Hegel, 1975, 1-3) و هنگامی درک می‌شود که نوعی وحدت یا هماهنگی، بین صورت و ادراک پدید آمده باشد. این موضوع از جنبه‌های مختلفی همواره مورد توجه نظریه‌پردازان علوم انسانی قرار گرفته است. ژاک رانسییر از جمله متفکرانی است که بیشتر از منظر فلسفی بر این موضوع متمرکز شده است. دیدگاه او معطوف به نوعی مواجهه یا سیاست زیباشناختی است که در واقع شرحی بر چگونگی توزیع فرهنگی امور محسوس^۲ می‌باشد. نزد رانسییر امر زیبا (Aesthetic) نتیجه شیوه‌ای از پراکسیس است که حیات اجتماعی و حیات سیاسی را از یک سو به هم مربوط ساخته و از سوی دیگر از یکدیگر متمایز می‌سازد (رانسییر، ۱۴۰۰، ۱۱۲). این مواجهه عبارت است از شیوه‌هایی که تصاویر انتزاعی و دلبخواهانه، به کمک تقطیع، چیدمان و مونتاژ، نمادینه‌شده و در قالب یک نظام سلسله‌مراتبی بازنمایی و تجسم بخشیده می‌شوند. به عبارتی روشن‌تر، زیبایی، نظامی از داده‌های بدیهی و امور دیدنی و شنیدنی است که از قانونی می‌گوید که به‌مثابه یک منطق اخلاقی و مفروض^۳، نظم محسوس چیزها، یعنی مکان‌ها و فضاها را درون یک جهان مشترک، مدیریت می‌کند (Ran- 2011, 13). در نتیجه زیبا حاصل قدرت اموری ناهمگون^۴ (heterogenous) است که با فرارفتن از مرزهای صوری در حال شکل‌دهی به تجربیات انسان بوده، و احساسات و ادراکات افراد را با کلیتی میمیتیک، ابژکتیو و اجتماعی پیوند می‌زند. از این حیث زیبایی، مفهومی تاریخی است که از نظام خاصی برای ادراک هنری سخن می‌گوید. نظامی اخلاقی که نتیجه بازپیکربندی تجربه‌های سوزده و تفسیر امور حسی است (Ranciere, 2011, 116-117).

در سینما این نظام اخلاقی مبتنی بر شیوه دیدن چیزها، و تجربه یک خیال میهم، یا قرار گرفتن در معرض رازی (mystery) است که معمایی یا الهی نیست، بلکه مقوله‌ای زیبایی‌شناختی است. این راز به محرک پدیده‌ای عینی پیش چشم مشاهده‌گر شکل گرفته، و به آهستگی در ذهن او امتداد می‌یابد (Ranciere, 2003, 57). پس استوار بر کنش «دیدن» و فعالیت «نگاه» بوده و به‌رغم سنت‌های غایت‌مندانده و داستان‌پردازی‌های عمل می‌نماید که با شتاب به‌سوی معلولی معین پیش می‌رود (Ranciere, 2013, 40). برای درک این معنا، همچنین لازم است هر آنچه تعریف که از قبل پیرامون سیاست (the politics) وجود داشته، کنار گذاشته شود و تعریف خاصی از آن را در نظر گرفت که مد نظر رانسییر بوده است. این تعریف به قلمرو ایده‌ها و قلمرو حواس مربوط می‌شود و بنا بر آن، سیاست مجموعه‌ای از اعمال و کنش‌ها است که خصلت‌های مشترک و یکسان‌کننده و نیز قواعدی را که هر نوع سلطه‌ای در قالب یک فکر به اجتماع تحمیل می‌کند،

بدن‌ها و فرم‌ها است. از جریان زندگی روزمره و حتی زمان و مکان می‌گسلد (Ranciere, 2013, 34). و به‌عنوان چیزی جزئی با شبکه‌ی دربرگیرنده‌ی خود، یعنی «واقعیت» و «جهان» پیوند برقرار می‌کند. از این‌رو، قادر است قوانین پیشینی هر نوع ایده‌ای را از کار انداخته و قواعدی جدید را بر مبنای نظام اتیکال تصاویر و به شیوه‌ای نمادین بر پا نماید. این نظام به سبب ماهیت تام و استقلال خود امکانی برای گسستن از ایده‌های پیشینی، و اندیشیدن در سطح پرده به‌مثابه سطحی مشترک است. سبب چنین توانشی، نیرویی با منشأ خود تصاویر است که اجازه می‌دهد تصویر «سطحی» باشد که در آن تجربه‌ی افراد در یک شکاف تاریخی و زمانی شکل بگیرد. این سطح، از یک سو تجلی ظرفیت اشیاء و پدیده‌های درون میزانش‌ها برای بیان تجربه‌های مشترک آدمی، و از سوی دیگر نمایش ناممکنی بیان آن تجربه‌ها در سطحی قابل تماشا است.

بحث و بررسی

ماهیت پارادوکسیکال ارگانیزم چنین دیالکتیکی، از یک سو افشا کننده نسبت میان تصویر و ایده بوده و نشان می‌دهد چه مفاهیمی، با چه محسوساتی جفت شده و جریان معناها را هدایت می‌کنند. از سوی دیگر آشکارکننده نقاطی از محسوسات است که به‌مثابه فشارهایی کیهانی (Cosmological Pressure) با تجربیات افراد تلاقی کرده و با پس زدن یا معلق نمودن ایده، بدل به موضوعات اصلی اثر می‌شوند. به نحوی که کل گستره جهان تصاویر مرئی و محسوس را با تمام کثرت و رخدادگی و حتی مادیت و بی‌معنایی، وارد قلمرو بازنمایی و تجربه‌ی زیبایی‌شناختی می‌نمایند (Ranciere, 2013, 57).

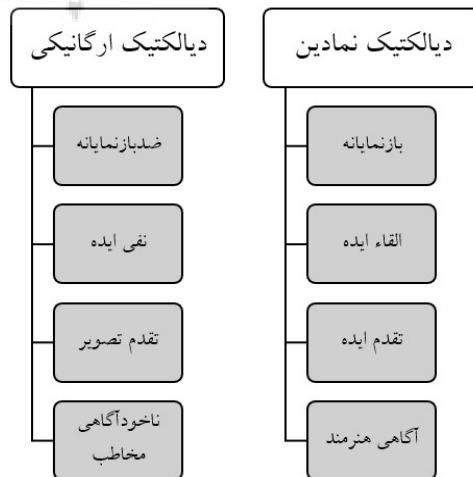
۱- از نظم نمادین تا تصویریت (Image Ness)

در نتیجه چنین ارگانیزمی، ادراکات حسی به فراتر از قلمروهای سنتی نظام ایده‌ها رفته، معطوف به پدیده‌هایی می‌گردند که در زمان و مکانی خاص بر مشاهده‌گر پدیدار می‌شوند. پس ادراک منحصر به فردی که با فراروی از قلمروهای پیشینی، علت تام خود یا همان تجربه‌ی زیبایی‌شناختی باشد حاصل گسست از جریانات معمول زندگی و نیز گسست از روندهای خطی تاریخی است که در سینما کیفیتی فرمال و بصری قلمداد شده، و با ایجاد فواصلی (Intervals) جهانی را که برای مشاهده‌گر چیده شده است، فرومی‌ریزد تا از نیروهای رها شده از آن، جهانی تازه و غیرقابل رویت بنا شود. فاصله‌ها و گسست‌ها، فضاهایی را ورای ایده‌ها و تمهیدهای پیشینی (a priori)، جهت بازاندیشی در تصاویر می‌سازند و به تبع آن، سطح تصاویر واجد آن امکانات شعوری نمایشی می‌گردد که هر گونه فاصله بازنمایی نظم بازنمایانه و نمادین است.

در این میان حضور پیرزن در بستر احتضار، به‌مثابه یک نیروی بالقوه مرکزین که هم‌زمان عناصری ناهمگون و متضاد از رویت‌پذیری زندگی و رویت‌ناپذیری مرگ را در خود دارد، به گونه‌ای برهم‌زننده نظم نمادین تصاویر است. نظمی که به واسطه نهایه‌ی P.O.V از زاویه شخصیت اصلی، هم‌زمان که ساخته می‌شود، فرومی‌یابد. چراکه نماها نشان از فعالیت دارند که حول پیرزن در حال انجام است. فعالیت‌هایی آمیخته با زندگی روزمره که در آن‌ها نشانه‌ای از انتظار برای مرگ پیرزن و یا انتظار برای بهبودی او دیده نمی‌شود. هر آنچه هست، از طبیعت وضعیت در حال احتضار پیرزن ناشی می‌گردد. مانند آشی که هر یک از زنان آبادی به نیت پیرزن آماده می‌کنند و برایش می‌برند. خوردن آش، به معنای رهیدن پیرزن از مرگ نیست، بلکه نشانه برآورده شدن نذر کسی که آش را پخته است. این

ماهیت پارادوکسیکال ارگانیزم چنین دیالکتیکی، از یک سو افشا کننده نسبت میان تصویر و ایده بوده و نشان می‌دهد چه مفاهیمی، با چه محسوساتی جفت شده و جریان معناها را هدایت می‌کنند. از سوی دیگر آشکارکننده نقاطی از محسوسات است که به‌مثابه فشارهایی کیهانی (Cosmological Pressure) با تجربیات افراد تلاقی کرده و با پس زدن یا معلق نمودن ایده، بدل به موضوعات اصلی اثر می‌شوند. به نحوی که کل گستره جهان تصاویر مرئی و محسوس را با تمام کثرت و رخدادگی و حتی مادیت و بی‌معنایی، وارد قلمرو بازنمایی و تجربه‌ی زیبایی‌شناختی می‌نمایند (Ranciere, 2013, 57).

در نتیجه چنین ارگانیزمی، ادراکات حسی به فراتر از قلمروهای سنتی نظام ایده‌ها رفته، معطوف به پدیده‌هایی می‌گردند که در زمان و مکانی خاص بر مشاهده‌گر پدیدار می‌شوند. پس ادراک منحصر به فردی که با فراروی از قلمروهای پیشینی، علت تام خود یا همان تجربه‌ی زیبایی‌شناختی باشد حاصل گسست از جریانات معمول زندگی و نیز گسست از روندهای خطی تاریخی است که در سینما کیفیتی فرمال و بصری قلمداد شده، و با ایجاد فواصلی (Intervals) جهانی را که برای مشاهده‌گر چیده شده است، فرومی‌ریزد تا از نیروهای رها شده از آن، جهانی تازه و غیرقابل رویت بنا شود. فاصله‌ها و گسست‌ها، فضاهایی را ورای ایده‌ها و تمهیدهای پیشینی (a priori)، جهت بازاندیشی در تصاویر می‌سازند و به تبع آن، سطح تصاویر واجد آن امکانات شعوری نمایشی می‌گردد که هر گونه فاصله بازنمایی



نمودار ۱- جنبه‌های دیالکتیکال امر ناهمگون.

رهایی بخش در نسبت با نماها پدید آورد، به ساختن فضا و توصیف شرایط می پردازد. بنابراین علتی بیرون از تصویر، بر آنچه نشان داده می شود، مقدم است و این تقدم در قالب واژه‌هایی که بهزاد انتخاب کرده و بیان می کند و نیز در صدا و لحن بیان او به تصاویر انتظامی خاص و در جهت ایده فیلم ساز می یخشد.

به گونه‌ای که «بازنمایی تصویر، حجابی (the veil of maya) است که واقعیت نگفتنی جهان حقیقی را پوشانده و تصاویر را به شیوه‌ای نمادین پیش چشم نظم بخشیده» (Ranciere, 2013, 35) و چیزی را می پوشاند تا چیز دیگری را (ایده) را بیان نماید. اما این قصدیت، در جهت ساختن یا جعل حقایق نیست، بلکه ناشی از حقیقت بیان نشدنی جهان است که نمی توان آن را به واسطه یک داستان و روایت سر راست بازگویی و فهم نمود. در نتیجه این استراتژی، ترکیب بندی نماها واجد نیرویی از جنس زندگی است که نه در صدا و یا کلام بهزاد، که از دست‌های دختر و از میان انگشتان او در حالی که شیر می دوشد «به تصاویر و سایه‌های گم شده» (Ranciere, 2003, 31) درود می گوید در واقع این نیرویی ناخودآگاهانه است که تصویریت و قدرتی را که تصویر بر ساخته است به چالش می گیرد. نیرویی که نه در واژه‌های شعر فروغ، اما هم زمان با جاری شدن آن در صدای آرام ریختن شیر در سطل، پاسخ‌های مبهم و نامفهوم دختر به سؤالات بهزاد، پیچ و تاب نرم بدن دختر حضور دارد. در نتیجه آنچه فیلم به قالب فرم خود ریخته، به مثابه یک فاصله آشکارکننده و گسست زاینده عمل می نماید.

هم‌تای این کارکرد از تصاویر در گسترش ایده معین فیلم را در صحنه قهوه‌خانه نیز می توان ردیابی نمود. در این صحنه، درحالی که عناصر زیبایی شناختی، در کمترین میزان خود هستند، شاهد عملکرد نظامی بازنمایانه هستیم که از ترکیب بندی نماها، زاویه دید و اجزای درون میزانشن ایده‌های پرورده شده و نشان داده می شود. زن قهوه‌چی در کانون نماها قرار گرفته و قدرت سخن او بر همه عناصر تصویر غلبه دارد. تا آنجا که استتیک تصویر، در شیوه غیرمنتظره این غلبه متجلی است. چراکه زن دیدگاه خود را درباره وظایف انسانی به شیوه‌ای سلبی بیان می کند و دیگر افراد حاضر در آن مکان را درگیر بحث می کند. تفکر و مفهومی که زن بیان می کند،



تصویر ۱- تصویر نمادین. مأخذ: (بر گرفته از فیلم باد ما را خواهد برد)

جدول ۳- فرایند سازمان دهی و بر ساختن تصاویر.

ایده - اندیشه	نظم تصویر - نما	گفتار - کلام
عمل رهایی بخش و ادراک ناب هستی	پلان دوشیدن شیر توسط دختر کاکرمان و شعر خوانی هم زمان بهزاد برای دختر.	و بر این با م که هر لحظه در او بیم فروریختن است.

کناتوس^۵ (Conatus) که در ساختار نظام مردم آن جغرافیا، رستنگاهی آئینی دارد، در تضاد با علت حضور شخصیت اصلی در آن منطقه، فاصله و شکافی ایجاد می کند که آرگانیسم طبیعی تصاویر را به کار می اندازد. تا بدانجا که از زبان بهزاد می شنویم که خطاب به خانم گودرزی می گوید: «کارا داره خوب پیش می ره.» و در واقع اشاره به کاری دارد که جز منظور و هدف اصلی اعضای گروه است. عاملیت نمادین به رغم توزیع هدفمند امور حسی، از یک سو به تصاویر و کلام نظم می دهد و پیوستاری خاص بدان‌ها می بخشد، و از سوی دیگر به سبب آرگانیسم پدیده‌ها، جهانی حسی و مشترک را پدید می آورد که تماشاگر نیز در آن حاضر بوده و به شیوه‌ای ایجابی نقش خود را در ساختن^۶ (poetics) معناها ایفا می کند. چنان که در صحنه‌های مکالمه بهزاد با دیگر کاراکترهای فیلم (پسر نوجوان، زن همسایه، خانم گودرزی، زن قهوه‌چی، افراد گروه فیلم سازی، معلم مدرسه) منطقی حاضر است که به طور آگاهانه و بر اساس ایده محوری فیلم، در حال شکل دهی و ساختن جهان تصاویر است (تصویر ۱). این منطق یا درون مایه روایت تممدا و آگاهانه میزانشن و ساخت را در جهت رهاساختن نیروهای خیالین به کار می گیرد. به گونه‌ای که همواره تصور و درکی ذهنی از چیزی جزئی، به مثابه نیرویی مقدم بر تصاویر در باد ما را خواهد برد حاضر است که مقدم بر زمینه گفت و گوها و کنش‌ها قرار گرفته و بدان‌ها جهت می دهد و ترکیب بندی قاب‌ها، کنش‌ها و کلام، بر اساس نیرویی انسجام می یابد که در آگاهی فیلم ساز ریشه دارد.

در یکی از صحنه‌ها، بهزاد زنی را که به تازگی زایمان کرده به «کارخانه» تشبیه کرده و بچه‌هایی را که به دنیا آورده، «تولید انبوه» می نامد. این صحنه که شامل ۱۳ نما و زمانی کم تر از دو دقیقه و در برگیرنده گفت و گویی ساده است، در واقع به نوعی بازنمایی نگرش ماتریالیستی بهزاد به جهان است. در این صحنه و صحنه‌هایی از این دست، آنچه پیش از نظم تصاویر حاضر است، مفروضات ذهنی و درک از پیش حاضر شخصیت اصلی نسبت به پدیده‌ها است. این درک به نوعی در فرم بصری و شکل هنری و صنعت یافتن فیلم، به تصور (imagine) مخاطب درمی آید. منظور از تصور اینجا به فعل در آمدن جزء یا ایده‌ای معین است که نظم تصاویر و نماها، و همچنین گفتار و کلام را سازمان بندی کرده است و در قالب این سازمان بندی به اندیشه‌ای که در قالب تصاویر بیان می شود، مشروعیت می بخشد.

اما این قالب است که در واقع تناقض میان محتوایی که فیلم می کوشد بیان کند را با فرمی که آن را در برمی گیرد، آشکار می کند. زیرا به رغم آن که فرم در ظاهر نمایشی از نفی ایده را پیش چشم مخاطب برپا می کند تا نیروهای ذهنی او را به جریان در آورد، با چیدمان آگاهانه تصاویر در نهایت در حال بر ساختن یک ایده معین است. با تکرار این الگو در صحنه‌های دیگر، می توان فرایند این سازمان دهی در بر ساختن نمادین تصاویر را ردیابی نمود. (جدول ۳) در صحنه‌ای که بهزاد با سطل خالی به منزل کاکرمان وارد می شود تا مقداری شیر تازه برای گروه تهیه کند. او سر از زیر زمین خانه درمی آورد و به دختر که مشغول دوشیدن شیر شده است، پیشنهاد می دهد هم زمان با این که او کار

را به انجام می رساند، برایش شعری از فروغ فرخزاد بخواند. اما شعری که بهزاد انتخاب می کند و می خواند، لحنی کنایی به فضا و به تصاویر می بخشد که بیش از آن که نیرویی

از این حیث مونتاژ نمادین، که به مثابه استراتژی سینمایی به کار گرفته شده بود، به واسطه پیوندهای منفصل کننده (Disjunctive Conjunction) بر ضد خود عمل کرده و با ایجاد گسست در بازی‌های بلاغی، میان عناصر ناهمگون و نامنسجم برخورد ایجاد می‌کند: گفت‌وگوها میان زن قهوه‌چی و مردانی که در قهوه‌خانه حضور دارند با نمایی از پیرمرد که به آرامی صحنه را ترک می‌کند، قطع می‌گردد و نیروی بدن پیرمرد با انفعال تصویر نمادین برخورد می‌نماید. همچنان که کلام شعرگونه شخصیت اصلی، با حرکت دست‌ها و سکوت دختر حین دوشیدن شیر انفضالی از فضا پدید می‌آورد. در سکانسی دیگر نیز همین کیفیت با تقطیع پیوستار گفت‌وگوی بهزاد با خانم گودرزی، و نمایی از حرکت بی‌هدف لاک‌پشتی بر خشکی ایجاد می‌گردد. با تکرار این نماهاست که سلسله‌مراتب بازنمایانه فرو ریخته، و تصاویر به مثابه مقولاتی استتیک و در پیوند با هستی، پیش چشم مخاطب و در ذهن او به آهستگی تداوم و گسترش می‌یابند. این شیوه‌های غیرمنتظره، با کمک امکانات سینمایی، در واقع حکمرانی ایده را بر سطح پرده پایان داده و درگیری تازه‌ای را میان قلمرو ایده و تصویر پدید می‌آورد که با مرزبندی‌های تازه، چیزی متمایز را برمی‌سازد که دیگر به چیزی معین اشاره ندارد اما واجد عناصر بصری است که گفتمانی را از نسبت تصویر با کارکرد آن‌ها سامان می‌دهد (Ranciere, 2003, 41).

می‌بینیم که آن بدن فروریخته پیرمرد ناگهان از جای برمی‌خیزد و با ترک قهوه‌خانه، آن‌هم در لحظه‌ای که منازعه زن قهوه‌چی با مشتری به اوج خود رسیده است، مرزهای قلمروی تازه پیداشده و جهانی در انحنای معوج بدن پیرمرد بازتاب می‌یابد (تصویر ۲) همچون «کلیتی که ایده‌های وصف‌ناپذیر را بیان کرده و بر بیننده اثر گذاشته» (احمدی، ۱۳۷۱، ۹۹). در حالی که تأثیر خود را نه از تصاویر قبلی، یا از منطقی روایی نظم‌دهنده به نماها، بلکه از یک لحظه تجریدی به دست می‌آورد که وابسته به چیزی جز خودش نیست. این لحظه، در واقع همان نقطه رهاشدن نیرویی است که ساختار نمادین تصویر را فرو ریخته و به ساختن بوطیقای خلسه‌ای خرد و کوچکی، در بافت محسوسات مشغول می‌گردد. (جدول ۶) لحظه‌ای که با پدیدارشدن شکافی، سویه‌ای دیالکتیکی در تصاویر آشکار می‌شود که بازنمایی‌های مبتنی بر متن فیلم‌نامه و میزانشاها را می‌نماید.



تصویر ۲- تصویر نمادین. مأخذ: (برگرفته از فیلم *باد ما را خواهد برد*)

همچون کنشی مقدم، بر انفعال مکان قهوه‌خانه و بدن‌های افراد حاضر در آن، اعمال می‌گردد. این تقدم در رنگ متمایز لباس زن، نحوه ایستادن و سخن‌گفتن او بروز یافته و نیرویی را آشکار می‌کند که در حال نظم دادن به نماهاست. با این همه، آنچنان که در توضیح صحنه منزل کاک‌رحمان آمد، اینجا نیز نیرویی حاضر است که ناگهان آزاد می‌شود. پیرمرد که همسر پیرزن در حال احتضار است از میان جمع برخاسته و دور می‌شود. فرم بدن او، سکوتش و نیز وضعیت راه‌رفتنش که هم‌زمان تداعی فروپاشی و ایستادگی است، به یک‌باره آنچه ساخته شده را فرومی‌ریزد.

۲- ارگانسیم زیباشناختی

نیروی شکل‌دهنده با مرجعیتی بیرون از تصاویر به بازنمایی نمادین و توزیع امور محسوس می‌پردازد. این نیرو، منشاء نظم اخلاقی تصاویر است (جدول ۲) همچنین به واسطه این نیرو است که تصویر با صور خیال یا تصورات تماشاگر در رابطه قرار گرفته و انتظام علی می‌یابد (اسپینوزا، ۱۴۰۱، ۱۸۰). اما چنان‌که شرح داده شد، تصویر می‌تواند قدرت فعال و برآشوبنده پرش از یک نظام حسی به نظام حسی دیگر بوده، و بر اساس کارکردی استتیک، هر نوع رابطه بازنمودی بین ایده بازنماینده و بیان تصویر را به تعلیق درآورد. در عین حال تصویر می‌تواند قدرتی باشد که در آن همه چیز به هم متکی است (Ranciere, 2003, 47-48). در فیلم *باد ما را خواهد برد*، این توانش ضمن دو جریان کار می‌کند. یکی جریان تصویریت که به انتظامی نمادین می‌انجامد (جدول ۳) و دیگر جریان معمول زندگی روزمره، که به مثابه گزاره‌هایی مستقل از بازی بلاغی (Rhetorical Play) عمل نموده، در تقابل با جریان اول قرار گرفته (جدول ۵) و تأثیراتی ذاتاً متفاوت را ایجاد می‌نمایند که نتیجه خواص استتیک تصاویر و نماها بر پرده، (Ranciere, 2003, 2) بوده و به سبب ماهیت ارگانیک خود تصاویر، شکل خاصی از فرم بصری را پدید می‌آورد که از قاب‌بندی‌ها، ترکیب‌بندی نماها و تأثیر کلام فراتر رفته، آن‌ها را خنثی می‌نماید. در صحنه‌ای از فیلم، شخصیت اصلی را می‌بینیم که در حال گفت‌وگو با فردی به نام یوسف است. یوسف در تصویر دیده نمی‌شود. اما صدای مبهمی از او و همچنین صدای تیشه‌اش شنیده می‌شود. فیلم، بارها به این صحنه، بازمی‌گردد. هر بار که بهزاد قصد می‌کند با تلفن حرف بزند، به مکانی می‌رود که یوسف در آن مشغول به کندن چاله است. بی‌آن‌که اشاره‌ای به چرای کار یوسف شود، عمل بی‌وقفه او به واسطه تکرار، واجد مفهومی در جهت ایده مرکزی و انتظار برای مرگ پیرزن می‌شود. اما غیاب یوسف در تصویر و جایگزینی این غیاب با نمادهایی از طبیعت، مانند آسمان، خاک، درخت، استخوان و اصواتی از طبیعت، نیرویی را در تصاویر رها می‌سازد که هر آن نظام اندیشیده شده و پیشینی را موقتاً ملغی کرده، تا از بطن هر لحظه جهانی تازه را آشکار سازد.

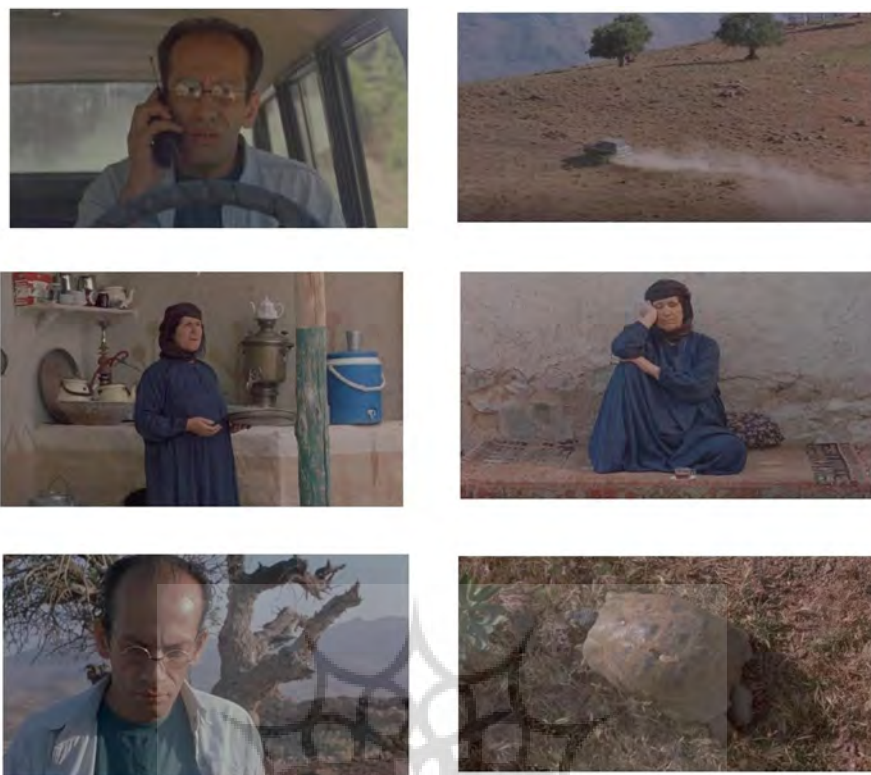
جدول ۴- فرایند ارگانیک تصویر.

میتمیک و بازنمایانه	پوتتیک و اخلاقی	استتیک و ضد بازنمایانه
امور محسوس اشتراکی	مفاهیم و ادراکات انحصاری تماشاگر	تجربه زیبایی‌شناختی
مکان، زمان، کلام، سکوت	مقوله‌ها، معناها، اخلاقیات	مرزبندی‌های تازه

جدول ۵- فرایند لغو بازنمایی.

تصویر: نمادین	مفهوم بازنمایی شده: تصویریت	لغو بازنمایی: ارگانسیم خود تصویر
آمیخته با کلام: شخصیت مدام حرف می‌زند، عواطف و احساسات خود را بیان می‌کند. رفتار برون‌گرایانه دارد.	ایده از پیش اندیشیده‌شده: پیوند تصاویر با کلام، تضادها ناشی از ماهیت نظم نمادین تصاویر است.	انفصال از تصویر: پیش‌بینی نشده، پیامد نظم طبیعی. فروپاشی نظام نمادین شده. رهاشدن نیروهای از نو سازنده.

جدول ۶- مقایسه تصویر نمادین و تصویر ارگانیک.



نتیجه

و دوگانه را آشکار کرده و سپس الگو و رویه آن را آشکار می‌کند. در نتیجه اساس واقعیت سینمایی در نسبت ایده و فرم، بر حضور عواملی در تصویر استوار است که از یکسو نظم می‌بخشند و از سوی دیگر زمینه برچیدن نظم را فراهم می‌سازند. به بیانی واقعیت سینمایی نظم‌ی برساننده و در حرکت مداوم است که نیروی پیداشدن آن در تصویر قرار دارد. این نیرو، تصویر را از زنجیره داستان‌پردازانه و غایت‌مندی که در آن است بیرون آورده، وارد زنجیره‌های بی‌نهایت تداعی تازه می‌گرداند. این رویه زیباشناختی، شیوه‌ای منحصر به فرد برای بیان واقعیت سینمایی فراهم می‌آورد که هم‌زمان اشتراکی و انحصاری بوده و از هر نوع تعیین داستان‌پردازانه‌ای می‌گریزد و در عوض نظام خاص خود را بنا می‌سازد. در نتیجه این رویه، از دل دو شیوه دیالکتیکی ناهمگون، که یکی در صدد ساختن است و دیگری در پی فروپاشی، شیوه‌ای تازه پدید می‌آید، که بی‌آن که هیچ‌یک از شیوه‌های دیگر را نقض یا انکار نماید، به کار ساختن مشغول است.

رویکرد زیباشناختی رانسیر، با در نظر گرفتن تصویر به‌مثابه یک سطح مشترک، و با برجسته‌ساختن دو کارکرد نمادین (نظم تصاویر) و ارگانیکی (جریان زندگی)، به تأمل بر دو قلمرو ایده و معنا می‌پردازد و پیوند آن‌ها را نه حاصل یک توالی معنایی توصیف می‌کند که از پی نظم و ترتیب نماها پدیدار گردد، بلکه نتیجه از کار انداختن نظم معمول تصاویر توصیف می‌کند. این تعلیق، با از کار انداختن قدرتی که پیش از تصاویر حاضر بوده و بنا دارد فرم را بر ایده بنا سازد، قدرتی دیگر را رها می‌کند. این قدرت بالقوه درون تصاویر حاضر بوده و رهایی آن، به بساخت مدام و بی‌وقفه معناها می‌انجامد. به گونه‌ای که خاستگاه دیالکتیک ارگانیک با منشاء خود تصویر می‌گردد. نتایج بررسی میان دو نوع تصویر نمادین و ارگانیک در نمونه مطالعاتی نشان می‌دهد که اثر این قدرت آزادشده، از تصاویر بازنمایی شده و نظام سلسله‌مراتبی نماها نیست، بلکه از لحظه‌هایی است که تصویر قادر شده با از میان برداشتن نظم بازنمایانه، نسبتی را میان اندیشه و ادراک برقرار سازد. همچنین بررسی نمونه مطالعاتی نشان داد که این نسبت وضعیتی متناقض

پی‌نوشت‌ها

رها می‌سازد. بر اساس قانون علیت تام، نظام تصاویر از بند ایدئولوژی هنرمند رها می‌شوند. این منطق، از طریق نیروهایی حمایت می‌شود که درون خود تصاویر حاضرند.

۴. امر ناهمگون (heterogenous) قدرتی است که از برخورد نماها، عکس‌ها و کلمه‌ها، و کولاژ و مونتاژ رها می‌شود (Ranciere, 2003, 55) این معنا پیش‌تر توسط ایزنشتاین در تبیین فرم و شکل فیلم شرح داده شده است. آیزنشتاین آمیزش ارگانیک تصاویر را شیوه‌ای دیالکتیکی به‌منظور انگیزش تماشاگر برای ادراک تازه در نظر می‌گرفت که در زمان خودش دیدگاهی نو بود. او بر آن بود

۱. بنیامین در مقاله «کار هنر در دوران بازتولید مکانیکی»، سینما را هنری توصیف می‌کند که در آن تماشاگران به‌مثابه توده‌هایی بسیج‌شده، بدون حضور اذهان خود به تماشای هنری می‌پردازند که در قالب سرگرمی دریافت‌ها و ادراکات آن‌ها را کنترل می‌کند (Benjamin, Walter, 1935).

2. Distribution of the Sensible.

۳. ژاک رانسیر با ارجاع به کتاب/خلاق/سپینوزا، این منطق مفروض را علتی در نظر می‌گیرد که تام و خودبسنده است (اسپینوزا، ۱۴۰۱، ۶-۷). این علت تام است که تمامیت تصویر را معین می‌کند و آن را از بند هر نوع ایده بیرون از تصاویر

آیزنشتاین، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، ۶ (۱۲)، ۵۳-۶۳.
DOI 10.30480/dam.2016.299

Benjamin, Walter (1935), *The Work of Art in the age of Mechanical Representation*, edited by Hannah Arendt, Translated by Harry Zohn, New York: Schocken books, 1969.

Hegel, G. W. F (1975), *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Translated by T. M. Knox, Oxford, University Press. ISBN: 9780198244981

Ranciere, Jacques (2003), *The Future of the Image*, Translated by Gregory Elliott, Verso Books, 2019.

Ranciere, Jacques (2009), *History, Politic, Aesthetic*, Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822390930>

Ranciere, Jacques (2011), *The Intervals of Cinema*, Translated by John Howe, Verso Books, 2014.

Ranciere, Jacques (2012), *The Distribution of the Sensible*, translated whit and Introduction by Gabriel Rockhill, Type set by Fakenham Photosetting, Norfolk printed and bound in the United States of America.

Ranciere, Jacques (2013), *Bela Tarr; The Time After*, Translated by Erik Beranek, University of Minnesota Press.

که قدرتی از برخورد نماها حاصل می‌گردد که عامل تداوم معناها است (عادل، ۱۳۹۳، ۵۵).

۵. Conatus: اصطلاحی در فلسفه اسپینوزا به مفهوم تن‌کوشی یا تقلایی که تن برای صیانت از روح انجام می‌دهد.

۶. Poetics: هر چیزی که ساخته می‌شود و در ارتباط با چیز دیگری است. (اخلاق نیکوماخوس، ۱۰-1139b5)

۷. Rhetorical Play: منظور از بازی‌های بلاغی، امکانات زبانی خاص، جهت هویت‌بخشی به گفتمانی خاص هستند.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۱)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: مرکز اسپینوزا، باروخ (۲۰۲۲)، *اخلاق*، ترجمه لیلا امانت ملایی (۱۴۰۱)، تهران: نشر ترنگ.

انگلمان، پیتر (۲۰۱۹)، *سیاست و زیبایی‌شناسی*، ترجمه اشکان صالحی (۱۳۹۹)، تهران: نشر نی.

رانسیر، ژاک (۲۰۲۱)، *تماشاگر رهایی‌یافته*، ترجمه اشکان صالحی (۱۴۰۰)، تهران: نشر نی.

زین‌العابدینی، پیام؛ الستی، احمد (۱۳۸۹)، *از اتوپای خیالی تادستویای واقعی سینمای ایران*، نشریه علمی *باغ نظر*، ۱۶ (۷۹)، ۶۰-۵۱.

DOI: 10.22034/bagh.2019.149360.3781

عادل، شهاب‌الدین (۱۳۹۳)، *نظریه‌های مونتاز اسلاوکو و رکاپیچ و سرگنی*

