

گزارش

تأملی بر فلسفه سینمای ژیل دلوز خلق مفاهیم با خوانش فلسفی

▲ دکترزهره گلناز منطقی فاسایی

دکترای فلسفه هنر



ژیل دلوز از فیلسوفان معاصر و پیست مدرنی است که توجهی فراگیر به سینما به عنوان یکی از پدیده‌های مهم قرن بیستم داشته و معتقد بود که سینما و فیلم قابلیت تغییر بینش انسان معاصر به جهان را دارد. وی تصریح می‌کند که سینما به خوبی قادر است تعاریف او و فیلسوفان تأثیرگذار بر او (مانند برگسون، پیرس، نیچه و...

(درباره زمان و مفاهیم مرتبط با آن را تبیین کند. دلوز سینما را یکی از مهمترین مصادیق دیرند **Duration** می‌دانست. او با استفاده از مفاهیم **صبیروت**، **دیرند** و **زمان** در فلسفه برگسون، همچنین با استفاده از نشانه‌شناسی پیرس به طرح‌ریزی مبانی فلسفی خود در باب سینما پرداخت. او سینمای پیش از جنگ جهانی دوم را سینمای **تصویر** – حرکت با سینمای تصویر غیر مستقیم **زمان** از طریق حرکت و سینمای مدرن پس از جنگ جهانی دوم را **تصویر مستقیم زمان** نامید. از دیدگاه این فیلسوف، تصویر غیر مستقیم، **زمان** دیرند را با استفاده از **تدوین** به نمایش می‌گذارد، در حالی که تصویر مستقیم، **زمان** دیرند را به طور مستقیم و بدون دخالت **تدوین** ارائه می‌دهد.

ژیل دلوز در سال ۱۹۲۵ در پاریس به دنیا آمد و تحصیلات مقدماتی را در همین شهر به پایان رساند. در سال ۱۹۴۸ از دانشگاه سوربن پاریس در رشته فلسفه فارغ‌التحصیل شد. او در آرا و نظراتش خوانش جدیدی از آرای پیشینیانش ارائه داد و درباره فیلسوفانی چون اسپینوزا، لایب نیتز، نیچه، کانت، برگسون و مباحث ادبی و هنری همچون سینما و نقاشی، کتاب‌ها و مطالبی نوشت. به عنوان یک ساختارنگار، به فیلسوف به عنوان یک خالق می‌نگریست و معتقد بود هر خوانش فلسفی باید مفاهیم جدیدی بیافریند.

دلوز در کتاب خود در باب سینما با استفاده از نظریات برگسون، پیرس و... به خلق مفاهیم فلسفی می‌پردازد. اما در این میان سهم برگسون به عنوان فیلسوف تأثیرگذار بر دلوز (حداقل در فلسفه سینما) بیش از دیگر فلاسفه است. دلوز در واقع احیای مکتب برگسون بود و در دو کتاب فلسفی خود در باب سینما بیش از همه به بررسی دیدگاه‌های برگسون و انطباق آن با بحث‌های سینمایی پرداخت، به طوری که باید دیدگاه‌های برگسون را زیرساخت‌های خلق این دو کتاب بدانیم. برگسون یکی از فلاسفه مهم «فلسفه روند و جریان» (philosophy of process, ontology of becoming) است. در این فلسفه برای بیان واقعیت به جای تأکید بر وجود ایستا و ساکن به **صبیروت** و **تغییر** توجه می‌شود. برگسون به مخالفت با دیدگاه علم‌گرایی (Scienticism) پرداخت که در آن برای بررسی نمودها، آن‌ها را تجزیه و به عناصر ساده‌تر تبدیل می‌کردند. برگسون معتقد بود این عمل استمرار را در اشیا از میان می‌برد و آن‌ها را ساکن می‌کند. به طور مثال: زمان، ما وقتی می‌خواهیم زمان را در ذهنمان تصور کنیم آن را یک سری لحظات متوالی در نظر می‌گیریم و این لحظات متوالی را بر خط مستقیمی قرار می‌دهیم. چنین شیوه‌ای برای تصور زمان مشکل عمده‌ای دارد و آن ساکن و بی‌حرکت کردن زمان است. ما در این روش استمرار و تداوم را از زمان می‌گیریم. دلوز دیرند را زمان حقیقی می‌داندست، زمانی که به طور مداوم در حال تغییر و نو به بودن است. دیرند یا زمان حقیقی **کثرت کیفی** (qualitative multiplicity) است. برگسون در کتاب «زمان و اراده آزاد» دو نوع کثرت را بیان می‌کند: **کثرت کیفی** که ناهمگن و ناپایدار است و **کثرت کمی** (Quantitive multiplicity) که همگن و پایدار است. کثرت کمی قابل سنجش است. بالعکس کثرت کیفی به شمارش در نمی‌آید. برگسون برای بیان مفهوم کثرت چنین می‌گوید: «هی‌شک می‌توانیم گوسفندان یک رمه را بشماریم و بگوییم پنجاه رأس‌اند (کثرت کمی)، هر چند همه آن‌ها با یکدیگر فرق دارند و چوپان به سهولت آن‌ها را از هم باز می‌شناسد (کثرت کیفی)». (برگسون، ۱۳۵۴: ۷۸)

برگسون در فصل آخر کتاب «تحول خلاق» (Creative Evolution) از سینما به عنوان یک **صبیروت** مصنوعی نام برد. ما از کنار هم قرار دادن عکس‌های فوری به طور مثال حرکت یک هتک در کنار یکدیگر در یک نوار سینمایی و نمایش آن در یک آپارات **صبیروت** حقیقی را تبدیل به **صبیروتی** مصنوعی می‌کنیم. دلوز در کتاب سینما ۱ به رد ادعای برگسون پرداخت و چنین بیان کرد که مشکل برگسون در اینجاست که به ماهیت حرکت که دو وجهی است و یک وجه کیفی دارد که غیرقابل تقسیم و ناهمگن می‌باشد، توجه نمی‌کند (چیزی که خود برگسون در کتاب‌های پیشینش به آن توجه کرده بود). در حرکت همواره دو جزء وجود دارد: ۱- وجه کمی، مکان حرکت است. ۲- وجه کیفی: عمل پیمایش که در ذهن خودگانه صورت می‌پذیرد. وجه کیفی حرکت در دیرند رخ می‌دهد و هر حرکت دیرند کیفی خود را دارد. دیرند از دید دلوز و برگسون تغییر و حرکت است و از تغییر باز نمی‌ایستد. دو وجهی بودن حرکت و تأکید بر وجه کیفی آن زیربنای کتاب نخست دلوز در باب سینما: سینما ۱، تصویر – حرکت می‌باشد. دلوز معتقد است که سینما به ما تصویر مبنایی ارائه می‌کند که خود دارای حرکت است: «سینما به ما تصویری که حرکت به آن اضافه می‌شود نمی‌دهد، بلکه به طور مستقیم یک تصویر – حرکت می‌دهد. سینما به ما یک بخش می‌دهد، اما بخشی که متحرک است نه یک بخش نامتحرک». (Deleuze, 2003: 2)

دلوز در کتاب سینما ۱ در مورد سینمای کلاسیک صحبت می‌کند. در این سینما، نما به عنوان واسطه و میانجی عمل می‌کند. نما نوعی حرکت است. یک بخش متحرک از دیرند که قاب‌بندی در هر صحنه را به تدوین مرتبط می‌کند: ۱- از طرفی اجزای خود صحنه را تعدیل می‌کند و ۲- از طرفی صحنه را با تدوین به مثابه یک کل در ارتباط قرار می‌دهد. از ابتدا تا انتهای فیلم چیزی تغییر می‌کند. این تغییر در کل سینمایی رخ می‌دهد و این کل سینمایی توسط تدوین خلق می‌شود: «تدوین عملی است که بر تصاویر – حرکت مسوار می‌شود تا کل را که تصویر – زمان می‌باشد از آن رها کند.» (Deleuze, 2003: 30)

دلوز جنگ جهانی دوم را نقطه عطفی در سینما می‌داند. جنگ، دنیای رؤیایی سینمای هالیوود را در هم شکست. جریان‌های نوین سینمایی‌ای پس از جنگ به وجود آمدند که تقریباً در تقابل با سینمای کلاسیک و نماینده اصلی آن سینمای هالیوود بودند: **نئورالیسم** ایتالیا، موج نوی فرانسه و... دلوز در کتاب خود «سینما ۲، تصویر-زمان» به بررسی چگونگی ارائه دیرند یا زمان حقیقی در سینمای مدرن و مستقل پس از جنگ می‌پردازد. نخستین تفاوت میان ارائه زمان در تصویر – حرکت و تصویر-زمان با ایجاد دو قطب ذهنی و عقوبت در سینمای نئورالیسم رخ می‌دهد. توجه به این نکته که هر آنچه می‌بینیم واقعیت نیست، گسست بزرگی میان سینمای کلاسیک مبتنی بر روایت واقعی و سینمای نوین و مدرن پس از جنگ ایجاد می‌کند. در اینجا ما با اصل عدم تعین یا اصل غیر قابل تشخیص روبرو می‌شویم. دیگر واقعی و خیالی، ذهنی و عینی از هم قابل تشخیص نیستند. نگاه به طور مرتب از خیالی به واقعی و بالعکس حرکت می‌کند و این حرکت نوعی مدار می‌آفریند.

در آثار قبلی حرکت بین دوقطب به خوبی دیده می‌شود، در حالی که در آثار کارگردانی همچون آنتونیونیو حرکت و تصادم بین دو قطب ذهنی و عینی وجود دارد. در انتها باید گفت از دید دلوز سینما به بهترین شکل مفهوم زمان حقیقی یا دیرند را به نمایش می‌گذارد. زمان گاه به عنوان خط مستقیم در تصویر – حرکت به نمایش در می‌آید. بارزترین شکل سینمایی تصویر – حرکت، فرم روایی غالب بر آثار سینمایی هالیوود می‌باشد. در این فرم از زمان ما تنها با یک شکل از زمان، زمان فعلیت یافته مواجهیم و آن را به عنوان زمان حقیقی در نظر می‌گیریم. این فرم فعلیت یافته توسط تدوین ایجاد می‌شود و گاه با فرم زمان هزار تو در سینمای مدرن مواجهیم که زمان حقیقی یا دیرند را در نام‌ترین شکل خود ارائه می‌کند. زمان هزار تو (حاصل همزیستی زمان بالقوه و بالفعل) فرم حقیقی خود را به تصویر – زمان می‌یابد، جایی که شاهد همزیستی گذشته و حال حاضریم.



گفت‌وگو با آلبرت بورگمان (استاد فلسفه دانشگاه موتنا)

است و پیاده‌روی یک کنش کانونی به شمار می‌آید. همین طور، رودخانه یک پدیده کانونی است و ماهیگیری کنش کانونی. در زندگی جامعه مسیحی، مراسم عسای ربانی، پدیده و کنش کانونی است. پدیده‌های کانونی و درگیر شدن‌مان با آنها به ما جهت می‌دهد و برخلاف وسایل تکنولوژیک، ما را در مرکز زمان و مکان قرار می‌دهد. پدیده کانونی، تحت‌الشعاع حال و احساس فرد در یک لحظه خاص یا اینکه زمان، زمان داشته‌ایم که عاشق‌شان بوده‌ایم، بعد آن‌ها را رها کرده‌ایم و حالا زندگی‌مان به انجام کارهای ضروری تقلیل یافته و باقی همه بی‌حاصلی و بی‌خبری است. یک فرد ضعیف می‌شود، فرد دیگر آن ضعف را جبران می‌کند. دو فرد ضعیف که هر یک از دیگری انتظار دارد قوی باشد، همراه با هم قوی خواهند بود. آماده کردن و خوردن یک وعده غذایی همراه با یکدیگر، نوعی کنش کانونی محسوب می‌شود که می‌تواند زندگی یک خانواده را درگرو کند. برای فراهم شدن شرایط چنین کنشی باید توافق محکمی بین افراد خانواده – بخصوص والدین – وجود داشته باشد.

■ **چنین توافق‌هایی، شنا کردن در مسیر مخالف فرهنگ عمومی است. مطمئن هستنید که آزادی عملی برای انتخاب این شیوه زندگی که از آن سخن می‌گویید، وجود دارد؟**
بله، این آزادی وجود دارد. اما این آزادی در تصمیمات روزمره محقق نمی‌شود، بلکه هنگامی ظهور می‌یابد که اگر تماشای تلویزیون به مدت دو یا سه ساعت در روز، وارد زندگی ما شده حتما چیز دیگری را از دست داده ایم و آن چیزی نیست جز تعریف کردن داستان، مطالعه، دیدن تئاتر، تعامل با دوستان و حتی قدم زدن برای آگاه شدن از آنچه در محله مان اتفاق می‌افتد.

■ **شاید در همه خانواده‌ها تلاشی برای محدودسازی استفاده از وسایل تکنولوژیک وجود داشته باشد. خیلی از والدین درباره نحوه استفاده فرزندان‌شان از اینترنت، تلفن همراه و تلویزیون نگران هستند.**

به نظر می‌رسد دعوی میان والدین و فرزندان در این زمینه، تمامی نداشته باشد. برای آنکه این تلاش، مفید و هدفمند باشد، نباید خود وسایل تکنولوژیک را دشمن فرض کنیم. مثلاً من از مزایای اینترنت استفاده می‌کنم. تبادل اطلاعات و تصاویر و برقراری ارتباط، نعمتی است که رابطه مرا با فرزندانم و خانواده‌های آن‌ها قوت می‌بخشد. همچنین به عنوان یک دانش‌گایی، دسترسی من به منابع فوق‌العاده است. سؤالی که باید آن را در نظر بگیریم، این است: چگونه می‌توان وسایل تکنولوژیک را در یک زندگی خوب، کنار هم قرار داد؟ یا خشک‌ها وسایل، به خودی خود، زندگی خوب را تضمین نمی‌کنند.

■ **توصیف شما از آنچه زندگی خوب را شکل می‌دهد یعنی زندگی جهت‌یافته از پدیده‌ها، دغدغه‌ها و کنش‌های کانونی در بافت خانه یا زندگی خانوادگی، بسیار جالب است. اما فکر می‌کنم برخی افراد خواهند گفت که مطالعه، گفت‌وگو، قدم زدن، نامه نوشتن، نواختن‌ساز یا بازی شطرنج، آماده کردن غذا یا حتی نشستن کنار هم‌دیگر به مدت طولانی نمی‌توانند جای بازی‌های رایانه‌ای یا ورق‌زنی با تلفن همراه، وبگردی یا آهنگ گوش دادن در خلوت اتاق شخصی را بگیرد. گویی ما به عنوان والدین، توانایی تغییر در این وضعیت را نداریم و نمی‌توانیم در برابر این واقعیت حادی که با وسایل تکنولوژیک، همه توانها را**

تنگنای تکنولوژی

▲ دیوید وود

ترجمه علی پیرجانی

آلبرت بورگمان (متولد ۱۹۳۷ در فرایبورگ آلمان) استاد فلسفه دانشگاه موتنا و پژوهشگر فلسفه تکنولوژی است. او در یک خانواده کاتولیک پرورش یافت و از طریق آثار مارتن هایدگر، به فلسفه علاقه‌مند شد. بورگمان در این گفت‌وگو، به سؤالات یک کشیش درباره تکنولوژی و تأثیر آن بر بافت خانواده پاسخ می‌دهد.

■ **وسایل و فرایندهای تکنولوژیک نوعی فرهنگ یا شیوه زندگی را شکل می‌دهند. دگرگونی بسیار عمیق تر از آن چیزی است که احساس می‌کنیم. اگر تماشای تلویزیون به مدت دو یا سه ساعت در روز، وارد زندگی ما شده حتما چیز دیگری را از دست داده ایم و آن چیزی نیست جز تعریف کردن داستان، مطالعه، دیدن تئاتر، تعامل با دوستان و حتی قدم زدن برای آگاه شدن از آنچه در محله مان اتفاق می‌افتد.**

■ **درست است و روش صحبت باید به گونهای باشد که افراد را کمک کنیم تا محدودیت‌هایی منطقی در استفاده از این وسایل لحاظ کنند. اما من، بیش از آنکه تأکید بر مشخص کردن محدودیت‌ها باشد، بر ایجاد شرایط مثبتی است که در آن تکنولوژی کمتر جنبه تحمیلی داشته باشد و انواع گوناگون فعالیت و مشغولیت در آن رونق یابند و شکوفه شوند. اینکه وسایل تکنولوژیک در خانه گاه جایگاهی دارند و کدام مکان فیزیکی را اشغال می‌کنند، به لحاظ اخلاقی اهمیت دارد. اگر تلویزیون در مکانی که به راحتی قابل دسترس است، نباشد، جایگاه و اهمیت آن تضعیف می‌شود و جا برای سایر فعالیت‌های باز می‌شود. این تغییر مکان فیزیکی موجب می‌شود دوباره با آنچه من پدیده‌ها و کنش‌های کانونی (focal things and practices) می‌نامم، تجدید بیعت کنیم.**

■ **نمونه خوب یک پدیده کانونی یا کنش کانونی چیست؟**
پدیده کانونی، پدیده‌ای است که نوعی حضور احاطه‌کننده دارد، تن و جان را با خود درگیر می‌کند و فرد را در تعامل با دیگران قرار می‌دهد. پدیده‌های کانونی و مشغولیتی که همراه آن‌هاست، می‌توانند در کانون زندگی قرار بگیرند و همه مسائل دیگر را حول این کانون توجیه دهند، زیرا در این صورت می‌توان دانست که چه چیز اهمیت دارد و چه چیز ندارد. کنش کانونی حاصل از پرداختن متعهدانه به پدیده کانونی است. مثلاً گیتار یک پدیده کانونی است، زیرا به نوعی، درگیر شدن جسم و روان را طلب می‌کند. همچنان که فرد نواختن را یاد می‌گیرد (کنش کانونی)، با سنت غنی موسیقی و جامعه موسیقیدانان درگیر می‌شود. غذا یک پدیده کانونی است و آماده کردن آن یک کنش کانونی محسوب می‌شود. طبیعت یک پدیده کانونی



دیوید وود

باید دوباره با آنچه که من پدیده‌ها و کنش‌های کانونی نامم، تجدید بیعت کنیم. پدیده کانونی پدیده‌ای است که نوعی حضور احاطه‌کننده دارد، تن و جان را با خود درگیر می‌کند و فرد را در تعامل با دیگران قرار می‌دهد.

■ **نمونه خوب یک پدیده کانونی یا کنش کانونی چیست؟**
پدیده کانونی، پدیده‌ای است که نوعی حضور احاطه‌کننده دارد، تن و جان را با خود درگیر می‌کند و فرد را در تعامل با دیگران قرار می‌دهد. پدیده‌های کانونی و مشغولیتی که همراه آن‌هاست، می‌توانند در کانون زندگی قرار بگیرند و همه مسائل دیگر را حول این کانون توجیه دهند، زیرا در این صورت می‌توان دانست که چه چیز اهمیت دارد و چه چیز ندارد. کنش کانونی حاصل از پرداختن متعهدانه به پدیده کانونی است. مثلاً گیتار یک پدیده کانونی است، زیرا به نوعی، درگیر شدن جسم و روان را طلب می‌کند. همچنان که فرد نواختن را یاد می‌گیرد (کنش کانونی)، با سنت غنی موسیقی و جامعه موسیقیدانان درگیر می‌شود. غذا یک پدیده کانونی است و آماده کردن آن یک کنش کانونی محسوب می‌شود. طبیعت یک پدیده کانونی



■ **افراد وقتی کلمه تکنولوژی را می‌شنوند، یاد وسایلی مانند کامپیوتر، اتومبیل، تلویزیون و تلفن می‌افتند. این کلمه برای شما به عنوان فیلسوفی که به تکنولوژی فکر می‌کند، چه معنایی دارد؟**

کامپیوتر، تلویزیون و اتومبیل همه بخشی از تکنولوژی هستند. اما وسایل و فرایندهای تکنولوژیک، نوعی فرهنگ یا شیوه زندگی را شکل می‌دهند که مورد توجه من فیلسوف قرار می‌گیرد. ■ **تکنولوژی چگونه یک شیوه زندگی را پدید می‌آورد؟**

یک ویژگی عمده وسیله تکنولوژیک آن است که به شکلی بی‌دردسر، چیزی را در اختیار ما می‌گذارد. بدون اینکه زحمتی بکنیم، آن چیز مثل راحت‌الحلقوم در اختیار ماست. در مورد تلویزیون، اطلاعات و سرگرمی به راحتی در دسترس قرار می‌گیرند. به تعبیری، تلویزیون جای داستان، عکس، آواز، فرهنگ شفاهی و سایر راه‌های کسب اطلاعات درباره جهان را گرفته‌است. دگرگونی بسیار عمیق‌تر از آن چیزی است که احساس می‌کنیم. اگر تماشای تلویزیون به مدت دو یا سه ساعت در روز، وارد زندگی ما شده، حتماً چیز دیگری را از دست داده‌ایم و آن چیزی نیست جز تعریف کردن داستان، مطالعه، دیدن تئاتر، تعامل با دوستان و حتی قدم زدن برای آگاه شدن از آنچه در محله‌مان اتفاق می‌افتد.

■ **پس تکنولوژی فقط ابزار نیست؟**
نه، در واقع، نوعی تنگناست و چنان شدیداً است که افراد عمدتاً راهی جز پذیرفتن آن نمی‌بینند. وقتی رفتار آدم‌ها را می‌بینیم، دیگر نمی‌توانیم بگوییم تکنولوژی یک ابزار خنثی است. چرا بیشتر خانواده‌ها پس از شام، تلویزیون می‌بینند؟ آیا واقعاً به این نتیجه رسیده‌اند که این بهترین روش گذران وقت است؟ نه، مسلماً ماجرا چیز دیگری است. ما چرا این است که فرهنگ پیرامون ما را تشویق می‌کند جلوی تلویزیون لم بدهیم و دو ساعت از چنین بگذرانیم؛ کار خسته‌کننده است، غذای آماده به راحتی در دسترس است و برنامه‌های تلویزیونی دلربا و سرگرم‌کننده هستند.

■ **آیا این نوع نگاه به تکنولوژی لزوماً مخالفت با آن است؟**
نه، در برخی موارد، وسایل تکنولوژیک، چیزهایی در اختیارمان می‌گذارند که مطلوب ما هستند. مثلاً تکنولوژی پزشکی ما را از شر بیماری‌ها رها می‌کند و دست‌وردهای همیشه تحسین می‌شوند، بنابراین فیلسوفان تکنولوژی خود را درگیر تأیید و تصدیق آن‌ها نمی‌کنند، بلکه نقاط ضعف را یادآور می‌شوند- وقتی تکنولوژی از رفح دردرسه‌های واقعی فراتر می‌رود و دردرسه‌هایی را بین می‌برد که نمی‌خواهیم از آن‌ها رها شویم.

■ **چه دردرسی هست که نخواهیم از آن رها شویم؟**

مثلاً زحمت آماده کردن غذا و صدا کردن بقیه برای آمدن سر سفره را در نظر بگیرید؛ یا زحمت شعر خواندن برای همدیگر و قدم زدن در شب؛ یا زحمت نامه نوشتن- یعنی همینکه افکارمان را جمع کنیم و به شکلی آن‌ها را روی کاغذ بیآوریم که در خاطر‌ها بماند، گرمای داشته شود و به دست نسل‌های بعد برسد. این‌ها فعالیت‌هایی است که حتماً با پرداختن به سرگرمی‌های تلویزیونی، از بین رفته‌است. در واقع، بخش زحمت‌دار این فعالیت‌ها، همان گذشتن از آستانه آغاز کار است. به محض اینکه از این آستانه زرد شدیم، زحمت ناپدید می‌شود.

■ **ما در کلیسا درباره تأثیرات فرهنگ تکنولوژیک صحبت می‌کنیم. مثلاً درباره پیامدهای**