خوانش مضاعف: روش‌شناسی بنیامینی- دلوزی در تحلیل فیلم

(همراه با تحلیل فیلم دربارهٔ الی)

تقی آزاد ارمکی* کمال خالق پناه**

چکیده

هدف این مقاله طرح بحثی روش‌شناختی در باب چگونگی خوانش فیلم از منظری بنیـامینی_ دلـوزی و نمایش نحوهٔ کاربرد آن از رهگذر تحلیل یک فیلم اسـت. بـرای ایـن هـدف ابتـدا پروبلماتیـک دوگـانگی واقعیت و هنر و یا رابطه داستان و واقعیت یا سینما و واقعیت را بـه مثابـه زمینـهٔ نظـری طـرح مباحـث روش‌شناختی حول سینما و تحلیل فیلم توضیح می‌دهیم. سپس با توجه به این زمینهٔ نظـری، معرفـت-شناسی دلوزی در باب سینما و چالش آن با مسئلهٔ افلاطونی تقابل بین واقعیت اجتمـاعی و بازنمـایی یـا تصویر سینمایی آن را به مثابه اساس نظری روش‌شناسی بنیامینی- دلوزی در تحلیل فیلم به بحث مـی-گذاریم. در اثنای این بحث، روش‌شناسی دلوزی- بنیامینی را در تقابـل بـا رهیافـت‌هـای روش‌شـناختی مسلط زبانشناختی و روانشناختی در مطالعات سینمایی معرفی خواهیم کرد، مقالات بنیـامین و دلـوز در مطالعات سینمایی به گونه‌ای زیمنه‌ساز پایان دادن به سلطهٔ محتوا -محوری در خـوانش فـیلم هاسـت و بنابراین رویکرد دلوز به سینما در تقابل با رهیافت‌های رئالیستی و پدیدارشناختی آندره بـازن و رهیافـت زبانشناختی و روانکاوانه کریستین متز است. چارچوب دلوزی- بنیامینی ضمن اجتنـاب از در افتـادن بـه حوزه مطالعهٔ سینما به مثابه ابزاری بازتابانه در چارچوب سنت بازنمایی، خوانشی مضاعف از سـینما ارائـه می‌دهد؛ به لحاظ روشی، روش‌شناسی دلوزی- بنیامینی متضمن تحلیل همزمان ابعاد زیبایی‌شـناختی فـیلم و زمینه‌های اجتماعی –سیاسی آن است. در پایان و برای پایان و تدقیق و تصریح بیشـتر مباحـث نظـری و روشی فیلم «درباره الی» را بر اساس روش‌شناسی فوق مورد تحلیل قرار می‌دهیم.

واژگان کلیدی: سینما، بازنمایی، ژیل دلوز، والتر بنیامین، ایماژ دیالکتیکی، خوانش مضاعف.

دریافت: ۸۹/۱۰/۱۵ پذیرش: ۹۰/۲/۳۱

*. استاد گروه جامعه شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران tazad@ut.ac.ir

**.دانشجوی دکتری جامعه شناسی فرهنگی دانشگاه تهران kkhaleghpanah@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه و طرح مسئله

سینما امروزه مهم‌ترین عرصهٔ تامل در باب واقعیت اجتماعی است. همان‌گونه که دلوز می‌گوید «سینما هنر معاصر توده‌هاست» (دلوز، ۱۹۸۹: ۶۲-۱۵۷). بسیاری از افراد در حوزه‌های متفاوت و با موضوعات متکثر در حال برساختن آن هستند، و توده‌های بسیاری را درگیر کار خود ساخته است، بسیاری آن را می‌بینند و بسیاری به بحث دربارهٔ آن مشغولند. همین امر قدرت قابل ملاحظه‌ای در شکل دادن و بهم آمیختن مناسبات و نامناسبات[1] اجتماعی و ترس‌های افراد و عمومی‌ترین امیال به سینما بخشیده است. با این تفاسیر سینما به مثابه نوعی ناخودآگاه اجتماعی عمل می‌کند. سینما ابژه‌های پژوهش جامعه‌شناختی را ابداع می‌کند، تفسیر می‌کند، نمایش می‌دهد و آن‌ها را از شکل طبیعی خود خارج می‌کند. فیلم‌ها صرفا درباره جامعه تأمل نمی‌کنند، بلکه جامعه را که به نمایش می‌گذارند، تقسیم‌بندی نیز می‌کنند.

آیا باید سینما را جدی گرفت؟ بسیاری از مردم به سینما به مثابه فعالیتی فراغتی نگاه می‌کنند. آن‌ها به سینما می‌روند تا سرگرم شوند، تا برای زمانی هرچند کوتاه در سالنی تاریک در صندلی‌ها فرو روند و زندگی روزمره خود را با همه مسائل و مشکلاتش به تعلیق درآورند. بنابراین آیا سینما را باید به مثابه بخشی از زندگی فکری و عاطفی خود در نظر بگیریم؟ آنچه بررسی سینما را ضروری می‌سازد، اینست که سینما یکی از و احتمالاً مهم‌ترین ابزار تولید فرهنگی در دنیای ماست. بسیاری از دولت‌ها از تولیدات سینمایی به منزله تاییدی برای اهداف خود و آموزش به نسل‌های آینده حمایت می‌کنند. امروزه صنعت و هنر سینما در مقیاس‌های بالا با اقتصاد، سیاست و تکنولوژی درآمیخته است. این درآمیختن همواره در فضایی اجتماعی صورت می‌گیرد، که سینما را همچون یکی از الگوهای فرهنگی به کار می‌گیرد، در واقع «سینما یک تخیل بصری و جریان روایی را در مقیاس بزرگ به فرهنگ عرضه می‌کند... تصویر متحرک چیزی معنازا، داستان‌زا و پرشور است» (کالکر، ۱۳۸۴: ۴۱). بنابراین سینما را می‌توان

[1] . non relation

www.SID.ir

به عنوان حوزه عامه‌پسند و همه‌گیر ستیزه‌های گفتمانی در جهان معاصر تعریف کـرد. تصـاویر، فانتزی‌ها، رویاها، سبک‌های زندگی و ایده‌های واقعیت سینمایی، زندگی روزمره را تحت الشـعاع قرار داده‌اند (السر، ۲۰۰۲). آن‌ها زندگی خود را در میان مردم دارند و زنـدگی آن‌هـا را جهـت می‌دهند. برای مثال هالیوود مدتهاست صـنعتی جهـانی اسـت، زبـانی گسـترده و قدرتمنـد در ارتباطات بصری. سینمایی که در رابطه با سینماهای دیگر همان نقشـی را بـازی مـی‌کنـد کـه زمانی کشورهای مرکز در رابطه با کشورهای پیرامونی بازی می‌کردند. اما قدرت سـینما از کجـا ناشی می‌شود؟ و چه ارتباطی با واقعیت و زندگی انضمامی دارد؟ این پرسش به منزلهٔ راهنمـای اساسی مقاله عمل خواهد کرد.

سینما با ترکیب تصاویر، روایت و موسیقی، بازنمایی‌ای خلق می‌کند کـه جـزو قـوی‌تـرین خلاقیت‌های انسانی قلمداد می‌شود. امروزه سینما ابزاری برای روایت‌گری است. مهم‌تـرین و در دسترس‌ترین واسطه برای کاوش در جهان، درگیری و برانگیختن عواطف و احساسـات انسـانی، خاطره و تخلیل است. مـا در زمانـه‌ای زنـدگی مـی‌کنـیم کـه در آن سـینما و فـیلم بخشـی از سکونت‌گاه ما می‌باشند (برانستون،۲۰۰۰). اما این وفور و همه‌جا حاضری سینما را چگونه مـی-توان با زندگی اجتماعی آشتی داد؟ آیا سینما بازتاب زندگی اسـت یـا چیـزی فراتـر از آن؟ آیـا فیلم‌ها شواهدی دم دستی یا رایج از دیدگاه‌ها و واقعیت‌های اجتماعی هستند یا بـرعکس، خـود آن‌ها در واقعیت‌ها تأمل می‌کنند. فیلم‌ها از چه ماهیتی برخوردارند، آیا فیلم‌ها مواد خاصی برای جامعه‌شناسی یا فسلفه‌اند و یا منبعی برای آرایش آن‌ها. اما چگونـه مـی‌تـوان در بـاب فـیلم‌هـا اندیشید؟ از یک طرف گرایش نیرومندی وجود دارد که فیلم‌ها را ابژه‌های اطلاق ساختمان‌هـای نظری خاصی می‌داند، نظریه‌های خاصی که خود از جای دیگری ریشه گرفته‌اند. در این رویکرد غالب بررسی فیلم با تبیینی بلندبالا از نظریه مورد نظر آغـاز و سـپس فقـط در پایـان بـه فـیلم رجوع می‌شود که به عنوان فرآورده‌های فرهنگی، تصاویر ویژهٔ خود را در خدمت نمایش درستی یک نظریه قرار دهند ـ فیلم به مثابه پدیدهٔ دیگری که باعث فهم‌پذیر شدن آن نظریه مـی‌شـود.

www.SID.ir

بنابراین این رویکرد بر آن است که در فیلم‌ها فقط تأییدی دیگر بر درستی دستگاه نظری‌ای که نظریه‌پرداز از پیش بدان پایبند است، بیابد. اما آیا فیلم‌ها سخنی از آنچه ما در آن‌ها می‌یابیم، می‌گویند؟ آیا نظری دربارهٔ پیشینه برداشت یا دریافت خویش دارند؟ این پرسش‌ها ماهیتی روش‌شناختی دارند و بر این اساس می‌توان روش‌شناسی‌های سینما را از هم متمایز ساخت. روش‌شناسی بنیامینی- دلوزی پاسخ متمایزی را مطرح می‌سازد. پاسخی که سینما را به محتوا و مضامین تقلیل نمی‌دهد. بلکه محتوای فیلم را به واسطه فرم و زیباشناسی بررسی می‌کند.

اما از همان ابتدای راه، نگرانی‌های محتملی بروز می‌کنند: آیا تفسیر فیلم‌ها بدین شیوه، خواندن چیزهایی نیست که به هیچ روی در آن‌ها وجود ندارد یا اینکه اساساً کارگردان منظور خاصی از آن‌ها نداشته است. هیچ روش عالی برای تسکین چنین نگرانی‌هایی وجود ندارد. تعیین اینکه آیا خوانش فیلمی از خودش با خوانش بیرونی متضاد است یا خیر، میسر نیست. و درضمن نباید به این تصور درغلتید که خوانش خاصی تنها خوانش معتبر از یک فیلم هستند. اما همه این بحث‌ها واقعیتی را دربارهٔ فیلم‌ها بیان می‌کنند، این واقعیت که فیلم‌ها به ظاهر خواهان تفسیرند.

هدف این مقاله طرح بحثی روش‌شناختی در باب چگونگی خوانش فیلم از منظری بنیامینی- دلوزی و نمایش نحوهٔ کاربرد آن از رهگذر تحلیل یک فیلم است، برای تحقق این هدف ابتدا پروبلماتیک دوگانگی واقعیت و هنر یا رابطه داستان و واقعیت یا سینما و واقعیت را به مثابه زمینهٔ نظری طرح مباحث روش‌شناختی حول سینما و تحلیل فیلم توضیح می‌دهیم. سپس با توجه به این زمینهٔ نظری، معرفت‌شناسی دلوزی در باب سینما و چالش آن با مسئله افلاطونی تقابل بین واقعیت اجتماعی و بازنمایی یا تصویر سینمایی آن را به مثابه اساس نظری روش‌شناسی بنیامینی- دلوزی در تحلیل فیلم به بحث می‌گذاریم. سپس روش‌شناسی بنیامینی- دلوزی را در تقابل با رهیافت‌های روش‌شناختی مسلط زبانشناختی و روانشناختی در مطالعات سینمایی معرفی خواهیم نمود.

Archive of SID
www.SID.ir

سینما و بازتاب امر اجتماعی

شکی در آن نیست که سینما یکی از بزرگ‌ترین ابداعات قرن بیستم است. سینما صرفاً یکی از فرم‌های هنر مدرن نیست، بلکه بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی روزمره هرکدام از ماست. جهان ما سرشار از رسانه‌های بصری - شنیداری است، سینما، تلویزیون، دی وی دی‌ها، اینترنت و بازی‌های کامپیوتری صرفاً وسایل سرگرمی نیستند، بلکه منابع مهم تکوین معرفت، احساسات و عواطف هستند. مردم فرهنگ عامه را دوست دارند، فرهنگ عامه زبان مشترک دوران ماست و نوشتن در باب آن نوشتن در باب مردم است و سینما یکی از فرم های فرهنگی و هنری مسلطی است که به وسیله مردم بیش از هر هنر دیگری احاطه شده است. سینما بخشی از فرهنگ ماست و « قدرت آن نشانگر آن است که فیلم مانند ماهیگیری و بیس‌بال، نوعی فرهنگ ناب است، یک واقعیت فرهنگی که به فلان شیوه و بهمان شیوه همواره ما را به بیرون از محدوده‌های هنر می‌راند» (هارکورت، ۱۳۸۴: ۳۰). اما در پس فیلم چه چیزی قرار دارد؟ و چگونه بر ما تأثیر می‌گذارد؟ آیا سینما، تصویرپردازی از طبیعت و جامعه است؟ آیا دوربین وسیلهٔ تولید مثل طبیعت است. آیا فیلم و جامعه با هم یکی هستند؟ اگر فیلم سایه، تصویر یا کپی واقعیت اجتماعی نیست، پس چیست؟ آیا باید یکی از طرفین را انتخاب کرد یا راه سومی وجود دارد. آیا باید به بازی این دوگانگی درغلتید و یا واسازی این تقابل دوتایی را آغاز صورتبندی راه سوم قرار داد؟ اگر واقعیت خود، کپی کپی یا سایه سایه باشد چه؟ در این بخش با نگاهی به ماهیت و مفهوم دوگانگی هنر و واقعیت و به تبع سینما و جامعه زمینه‌های نظری را برای ارائهٔ روش‌شناسی دلوز آماده می‌کنیم.

اولین تجربه‌های هنر مبتنی بر افسونی جادویی و آیینی بود. هنر ابزار آیین بود و بخشی از تداوم سنت. در اولین نظریه‌های هنر، این فرض ـ تا هم اکنون زنده ـ مطرح بود که هنر یعنی تقلید، تقلید واقعیت و با طرح چنین نظریه‌ای پرسش ارزش هنر مطرح می‌شود. در این زمینه جامعه‌شناسی همیشه مسئله بازنمایی را مورد کنکاش قرار داده است، مسئلهٔ چگونگی

Archive of SID

www.SID.ir

مرتبط ساختن بازنمایی و واقعیت عرصه گسترده کاوش جامعه‌شناختی در جهان بوده است. در بسیاری از موارد این مسئله برحسب تناظر و مطابقت مورد بحث قرارگرفته است. اگر بازنمایی مطابق واقعیت است، بنابراین سینما جهان اجتماعی را بصورت غیرمستقیم بازنمایی می‌کند. ابزاری ثانویه که در کمین تاملات جامعه‌شناختی می‌نشیند. در این رویکرد جامعه‌شناس و فیلم‌ساز ضرورتاً در رقابت با هم هستند. چرا که آن‌ها هردو بازنمایی بصری و مفهومی از جهان اجتماعی ارائه می‌دهند. براساس این رویکردِ متعارف، مطالعه سینما با عنوان «جامعه‌شناسی سینما» معرفی و محدود می‌شود و سینما در هیأت تکنولوژی تربیتی و آموزشی باقی خواهد ماند.

اما این بازی سایه‌ها از کجا و چگونه آغاز شد؟ نخستین تلاش در این زمینه، تمثیل غار افلاطون است. بر این اساس، انسانیت در غاری در زنجیر است، با تمامی ناراضی بودنش از غفلت، از ظرفیت‌ها و امکانات مبارزه برای به چنگ آورن زندگی جدیدی در قلمروی بالاتر ناآگاه است. غار در اینجا نمایانگر جهان تصویرهاست، جهان صور خیالی یا ناواقعیت، جهانی که در مجاورت قلمرو واقعیت حضور دارد، قلمرو و اشکال و صور خیالی. طبق نظر افلاطون، بدون کسب معرفت از این اشکال، سوژه‌ها همچون زندانیان دربندی هستند که نمی‌توانند جز سایه‌های روی دیوار روبرویشان، چیزی را ببینند، زندانیان یا سوژه‌ها قادر به تشخیص سایه‌ها از ابژه‌های واقعی نیستند، آن‌ها صرفاً محکوم به شنیدن یا دیدن انعکاس چیزهایی هستند که شناختی از آن ندارند.

فیلم ماتریکس این ایده تمثیل غار افلاطون را به زیبایی نشان می‌دهد. مورفئوس به نیو می‌گوید که او «در یک زندان ذهنی» متولد شده است. تمثیل غار بدتر از هرگونه زندانی ذهنی است. زندانی ذهنی که خود شخص از وجودش خبر نداشته باشد. زندانی که به این ترتیب هیچ ضرورتی به فرار از آن احساس نمی‌کند. به نظر افلاطون «فرض کن یکی از این زندانیان ذهنی آزاد شود و ناگهان وارد شود بایستد، سرش را بچرخاند و با چشمانی رو به نور قدم بردارد.... این

www.SID.ir

حرکات برای وی دردناک خواهد بود ... حالا فکر می کنید اگر کسی به این شخص بگوید که آنچه قبلاً می‌دیده است، توهماتی بیش نبوده است و اکنون به واقعیت نزدیک‌تر است، چه عکس‌العملی نشان می‌داد؟ (افلاطون به نقل از اروین، ۲۲:۱۳۸۵). این سطور افلاطون نقل داستانی است که به تمثیل غار شهرت پیدا کرده است.

افلاطون از این داستان برای اشاره به سطح عالی‌تری از واقعیت استفاده می‌کند. به گفته افلاطون تمام آنچه ما در سطح واقعیت در دسترس تجربه می‌کنیم، تقلید ناچیزی از سطح عالی‌تری از واقعیت یعنی مُثل است. غذاهای خوب، اعمال عادلانه و غروب‌های زیبایی که ما را به وجد می‌آورند، رونوشت‌هایی از زیبایی، عدالت و خوبی هستند. در اینجا امر مادی به اندازهٔ مُثل واقعی نیست. به همین ترتیب فاصله‌ای از بیگانگی میان جسم و ذهن، میان هنر و واقعیت وجود دارد، هنری که «در هر حال معرفت نیست و نمی توان از آن زیستن را آموخت» (گادامر، ۵۲:۱۳۷۷). حملهٔ افلاطونی به هنر «چیزی بیش از نبود حس مسؤولیت تربیتی است» (همان، ۵۵)، در واقع این حمله نقدی از واقعیت زیباشناختی اثر هنری است؛ نقدی که این برداشت از واقعیت را با مفهوم واقعیت اصیل و راستین مقایسه می‌کند و محک می‌زند. این نقد هستی-شناختی از هنر معطوف به محتوای اثر هنری است که از واقعیت مادی تقلید می‌کند، تقلیدی که روح مخاطب را دچار سردرگمی و خستگی می‌کند. بنابراین عیب عمده تقلید «در سوء تأثیر جذابیت‌های آن بر روح انسان» نهفته است؛ سوء تأثیرِ تقلید همان امکان‌پذیری فراموشی و بیگانگی از همان واقعیت اصیل و راستین است. نکته اساسی در رویکرد افلاطونی اینست که هنر «جدی گرفتن چیزی است که ارزش جدی گرفتن را ندارد» (همان، ۷۹).

ساختار سینما یادآور غار افلاطون است. در سینما هم ما در مکانی تاریک می‌نشینیم و مبهوت تصاویری می‌شویم که از دنیای واقعی دور است. ما سینماروها شبیه زندانیان افلاطونی هستیم. در رویکرد افلاطونی، تأمل محصول خارج شدن از سینماست. اما خود افلاطون برای بیان این رویکرد ضد تصویری از تصویری آشکار کمک می‌گیرد. تصویر افلاطونی توهم یا

www.SID.ir

نمایش نیست، افلاطون از تصویر کمک می‌گیرد تا تأمل فلسفی را آغاز کند. بنابراین تصورها نـه تنها توضیح دهنده‌اند، بلکه به نحوی خود اندیشه را می‌سازند (فالزن، ۱۳۸۲، ۱۸).

اگر افلاطون در عصر ما زندگی می‌کرد، مطمئناً تمثیل غار را با تمثیـل سـینما جـایگزین می‌نمود. پروژکتور نقش آتشی را بازی می‌کند که سایه‌های روی دیوار را ایجاد می‌نماید و فـیلم همان سایه روی دیوار است. اما آیا سینما بازنمـایی سـایه‌وار واقعیـت اسـت یـا خـود واقعیـت؟ مشکل چنین پرسشی که تاریخ هنر را دربرگرفته است، اینسـت کـه دو نـوع هسـتی را از یـک طرف در تقابل با هم قرار می‌دهد و از طرف دیگر اولویت و اصالت را به یکی از آن‌ها مـی‌دهـد. از یک سو امر واقعی[1] یا همان جامعه و واقعیت قراردارد و از طرف دیگر همـواره، واقعیـت دارای اصالت هستی‌شناختی و معرفتی و مرجعیت است. بـر همـین اسـاس، اغلـب نظریـه اجتمـاعی، سینما را آیینه واقعیت قلمداد کرده است (بولنت،۲۰۰۸).

اما آنچه مبنای این مقاله را تشکیل می‌دهد، درکی دیالکتیکی از مناسبات هنر و جامعه یا سینما و واقعیت است. بر این اساس، سینما زندگی است و زندگی سینما، آن‌ها حقیقت یکدیگر را بیان می‌کنند. بنابراین براساس چرخش سینمایی در نظریهٔ اجتمـاعی، بایـد خـود را از قالـب دوگانگی بین سینما/ واقعیت رهانید. در این راه روش‌شناسی دلوزی- بنیامینی آغاز گسسـت از پارادایم بازنمایی و مطابقت افلاطونی است.

سینما صرفا امر اجتماعی را بازنمایی نمی‌کند، بلکه امر اجتماعی را بـه درون امـر مجـازی می‌افکند، به همین دلیل محملِ دیالکتیکی از امر مجازی و امر واقعی است. زندگی به طور کلی و زندگی اجتماعی به طور خاص، هرگز به طور کامل تحقق نیافته است. آنچـه امـر اجتمـاعی را شکل می‌دهد، صرفا ساختارها قشربندی‌ها و نهادهایی تحقق‌یافته نیستند. بلکه بـالقوه‌گـی‌هـای مجازی آن نیز هستند. از این‌رو آنچه اساسی است، سطح تعامل بین واقعیت اجتماعی و سـینما

[1] . The acthual

www.SID.ir

به مثابه عرصه‌ای است که امر مجـازی در آن طنـین‌افکـن مـی‌شـود. سـطح سـینمایی، جهـان اجتماعی را از نو تدوین می‌کند (ژیژک،۱۳۸۶).

درحقیقت، حقیقت مسئلهٔ افلاطونی، بازتابی نیست، بلکه رها شـدن از دسـت بازنمـایی و معکوس ساختن آن است. آنچه از تمثیل غار افلاطون تا به امروز باقی است، صرفا تقابـل بـود و نمود نیست، تقابل میان امر اصیل و کپـی آن، مسـئله صـرفاً تقابـل بـین واقعیـت اجتمـاعی و بازنمایی یا تصویر سینمایی آن نیست. اهمیت تمایز افلاطونی در تفاوت بـین دو نـوع از تصـویر است: کپی و صور خیالی[1]. بازنمایی ناب، اشکال ناب یعنی مُثـل اسـت و صـور خیـالی «تصـویر بدون تشابه» است. ژیل دلوز تفاوت کپی و صور خیالی را به کمک استعاره خلقت انسان توضیح می‌دهد. خداوند انسان را به هیئت خود (هم تصویر و هم تشابه) آفریـد، پـس از هبـوط، انسـان تشابه خود را از دست داد، در حالیکه تصویر را حفظ کرد. (دلوز، ۱۹۸۹: ۲۵۷-۲۵۶).

در رابطه با امر اجتماعی، سینما نمایانگر امر مجازی است، جامعه‌ای در حال شـکل‌گیـری که وجود ندارد بلکه در طول جامعه واقعی قرار دارد. ما نمی‌توانیم، بگوییم کـه «شخصـیت‌هـا و موقعیت‌ها وجود دارند، بلکه آن‌ها کلیت‌هـای غیرمـادی‌ای» هسـتند، بنـابراین رابطـه سـینما و واقعیت اجتماعی باید به مثابه رابطه‌ای دوطرفه مبتنی بر بصـری سـاختن (تولیـد تصـاویر امـر اجتماعی) و واقعی ساختن (اجتماعی شدن تصویر) نگریسته شود. بدین صورت سـینما تحلیلـی استعلایی از امر اجتماعی را به ما ارائه می‌دهد، تحلیلی که در آن کلیت‌های بصری، قلمـرو امـر تجربی را استعلا می‌بخشند.

بر این اساس و با توجه به درک دلوزی، سینما نه آینه صرف است و نه تصویری مغشوش از جامعه، بلکه امکانات جهان اجتماعی را نیز ارائه می‌دهد و آن‌ها را به روی مـا مـی‌گشـاید. در همان حال نباید فراموش کنیم که جامعه نیز واقعیتی سفت و سخت، بدون شکاف، فاقد رویـا و تخیلات نیست، بلکه جامعهٔ ما به گونه‌ای فزاینـده دربرگیرنـدهٔ نشـانه‌هـا، تصـاویر و نظـام‌هـای

[1]. simulacra

www.SID.ir

نشانه‌ای است و اساساً بدون آن‌ها، بدون کلمات، نشانه و تصاویر، هیچ جامعه‌ای وجود نداشته است. به عبارت دیگر و بهتر، جامعه سینمایی شده[1] است (دنزین، ۱۹۹۵: ۳۲). بنابراین جامعه و واقعیت نیز به نمایش درمی‌آیند و تولید اجتماعی و تجربهٔ زندگی روزمره برخلاف قرینه‌های سینمایی به نمایش درآمده‌شان داوری می‌شوند. بر همین اساس است که مورین ادعا می‌کند که انسان در حال سینمایی شدن[2] است و جامعه مصرفی به معنای تولید و مصرف گسترده تصاویر است. از اینرو رمز سینما وضوح و آشکارگی آن است آنچه ما را متحیر می‌سازد، اینست که سینما ما را متحیر نمی‌سازد (همان).

براساس قرائت بیرونی، هرکسی می‌تواند بگوید که یک فیلم به مثابه کالایی فرهنگی جزئی از تعینات اجتماعی است و می‌تواند موضوع مطالعات جامعه‌شناختی باشد. اما براساس قرائت درونی، قرائتی که فیلم را به مثابه محصولی هنری قلمداد می‌کند، نمی‌توان فیلم را به شبکه تعینات اجتماعی آن تقلیل داد. از یک طرف، ما به فیلم همچون اثر قرار گرفته در یک میدان گسترده‌ت، به مثابه اثری که به واسطه ساختارهای اجتماعی «ضرورت یافته» است، نگاه می‌کنیم؛ به عبارت دیگر داستان، فیلم و غیره محصولی اجتماعی و تاریخی مشروط است (مورین، ۲۰۰۵: ۱۶۸).

به سوی روش‌شناسی بنیامینی-دلوزی

افلاطون با طرح این نظریه که هنر تقلید واقعیت است، در ارزش هنر تردید کرد. به نظر وی جهان مادی، جهان اشیای معمولی، مجموعه‌ای از عناصر تقلیدی است، تقلید از ساختارهای متعالی‌تری که از زمان و مکان، و بنابراین تغییر و تحول مصون‌اند. در این صورت هنر در هر فرمی، تقلیدی از تقلید است. بنابراین نه مفید است و نه واقعی. حتی ارسطو نیز مخالفتی با اصل بحث افلاطون نداشت. وی نیز هنر را دروغ، اما دروغی مفید می‌دانست. به نظر وی هنر

[1] . Cinematized
[2] . homo – cinematographicus

www.SID.ir

نوعی درمان است، چون در شخص احساسات خطرناکی را بیدار یا سرکوب می‌کند. در چارچوب پارادایم تقلیدی، بازتولیدی یا بازآفرینی هنر، هنر همواره نیازمند توجیه است. باید از هنر دفاع کرد، دفاعی که هستی آن در جامعه را مشروعیت بخشد، مشروعیتی برآمده از جامعه و براساس معیارهایی که از پیش سودمندی آن‌ها از سوی جامعه مورد تأیید قرار گرفته است (هارلند،۱۳۸۴). براساس همین نیاز به دفاع از هنر است که هنر به فرم و محتوا تقسیم شده است و در چنین چارچوبی محتوا اصل و فرم ابزار کار و فرع فرض می‌شود. همان‌گونه که در پارادایم تقلیدی یا بازنمایی، واقعیت اصل و هنر فرع فرض می‌شود.

پارادایم بازنمایی که امروزه بر مطالعات سینمایی حاکم است، چیزی فراتر از نظریه‌های هنری است. همچنین نظریه‌های زیادی در چارچوب پارادایم بازنمایی عمل می‌کنند. به عنوان مثال می‌توان نظریه‌های رئالیستی از هنر را کنار گذاشت و همچنان در پارادایم بازنمایی باقی ماند. می‌توان از هنر به مثابه واقعیتی بیرونی فراتر رفت و هنر را بیانگر واقعیتی درونی و ذهنی دانست و هنوز محتوا را بر فرم ارجحیت و اولویت داد. مسئله اینست که در پاسخ به پرسش «هنر چه چیزی برای گفتن دارد؟»، محتوا قد علم می‌کند. این پرسش نمایانگر نیازمندی‌های هنر به توجیه خود است. انواع توجیهات و دفاع‌هایی که چنان متنوع‌اند که نزاع بر سر انتخاب آن‌هاست (سانتاگ، ۱۳۸۴: ۹۸).

با توجه به آنچه گذشت، نظریه‌های کلاسیک فیلم نیز در پی ترسیم ارزش‌های خاص سینمایی بودند. این پرسش که چه چیزی سینما را به هنر بدل می‌سازد؟ در چنین فضایی، دو راه اصلی ظهور کرد، فرمالیست‌ها از جمله رودلف آرنهایم، سرگی آیزنشتاین و بلابالاش که از سینما به مثابه شکلی از هنر دفاع می‌کردند، شکلی که فراسوی واقعیت می‌رود و رئالیست‌ها از جمله آندره بازن که سینما را به مثابه هنر ارائه بازنمایی‌های دقیق از واقعیت ستایش می‌کردند.

آرنهایم در کتابش با عنوان فیلم، فیلم را چیزی غیر از بازسازی مکانیکی زندگی واقعی می‌داند. آرنهایم خاطرنشان می‌کند که چگونه تجربه نشستن در سالن تاریک سینما با ادراک

www.SID.ir

عادی ما از جهان بیرون متفاوت است. در تجربه روزمره دنیا جنبه سه بعدی دارد، ولی در سینما با یک پرده دو بعدی مواجهیم. دنیای عادی ما سرشار از صدا، رنگ و لمس است، در حالیکه سینما با قاب محدوده پرده، حوزه دید ما را محدود می‌سازد. سینما واقعیت را تغییر شکل می‌دهد، آن‌را می‌سازد، مورد تمجید قرار می‌دهد یا تحقیر می‌کند.

ولادیمیر پراپ، تحلیلی روایی ارائه داد که بحث را از هر نوع مسئله‌ای درباره رابطه یا تطبیق فیلم و واقعیتی که قرار است آن را بازتاب دهد، رها می‌کند. این نوع تحلیل، فیلم را به عنوان متن در کانون توجه قرار می‌دهد. نتیجه کلیِ توجه نشانه‌شناسانه به سینما کاهش دغدغه نسبت به نگرش رئالیستی و افزایش توجه به سینما در حکم نوع خاصی از متن بود.

نظریهٔ دیگری که توجه مستقل به سینما به مثابه متن را به اوج خود رساند، نظریه مارکسیستی بود. در طول دهه ۶۰ بازاندیشی‌های آلتوسر در زمینه مناسبات بین روبنا و زیربنا و ابعاد سیاسی، اقتصادی و ایدئولوژیک بر نظریه‌های فیلم تأثیر تعیین‌کننده‌ای داشت. کاربرد مارکسیسم آلتوسری به وسیله مجله کایه دو سینما، رهیافت‌ها غیرسیاسی را کنار گذاشت. ارزیابی نهایی کایه دو سینما این بود که «هر فیلمی سیاسی است» و اینکه «سینما یکی از زبان‌هایی است که دنیا از طریق آن با خود ارتباط برقرار می‌کند» (استهوپ، ۱۳۸۴: ۲۴۶).

نشانه‌شناسی و نقد فیلم آلتوسری به وسیله کریستین متز به اوج خود رسید. به نظر متز یکی از مهم‌ترین مسائل دربارهٔ نظریهٔ فیلم همانا «تاثیر از واقعیتی» است که تجربه می‌کنیم. فیلم‌ها این احساس را به ما می‌دهند که گویی شاهد یک منظره واقعی در گستره‌ای وسیع هستیم. آن‌ها همچون شاهدی واقعی با ما سخن می‌گویند. در حقیقت «تأثیر واقعیت دارای درجات بسیاری است که با تکنیک‌های گوناگون نمایش برحسب شدت تغییر می‌کند. این پدیده همیشه دو چهره دارد. از یکسو تولیدِ دوباره کم و بیش با اصل شیء همانندی نزدیکتری دارد و از سوی دیگر نیروی زنده ادراک توانایی این را دارد که به موضوعی که آن را می‌گیرد، واقعیت می‌بخشد» (متز، ۱۳۷۶: ۷۲). تعامل میان این دو موجب می‌شود که «به نوبهٔ خود به

www.SID.ir

کپی از واقعیت جنبه واقعیت» می‌دهد. از منظر متز آنچه در سینما باعث تأثیر عظیم واقعیت می‌شود، «حرکت» است. حرکت دو چیز را دنبال می‌کند: درجه بالاتری از واقعیت و جسمیت اشیا (همان، ص ۷۳). بنابراین «راز فیلم این است که می‌تواند میزان بالایی از واقعیت را در تصاویر خود برجای نهد که به شکل تصاویر ادراک می‌شوند» (همان، ص ۷۹). متز در مقاله «درباره مفهوم زبان سینما» (متز، ۱۳۷۸) درصدد است که به این پرسش پاسخ دهد: آیا فیلم نوعی زبان است؟ به نظر وی فیلم زبان است، اما زبانی فاقد لانگ.

رویکرد دلوز به سینما در تقابل با نظریه‌های مسلط مطالعات سینمایی دهه‌های هفتاد و هشتاد است. از یک‌طرف رهیافت رئالیستی و پدیدارشناختی آندره بازن و از طرف دیگر رهیافت زبانشناختی و روانکاوانه کریستین متز. رهیافت‌های پدیدارشناختی در رابطه با خود سینما (عملکرد و ماهیت آن)، آنگونه که وجود دارد و کار می‌کند، حرفی برای گفتن ندارند. این رهیافت در نهایت بر درکی ذهنی یا طبعیی به مثابه الگویی ارجاعی استوار است. این در حالیست که خاصیت درک سینمایی دقیقا در این واقعیت نهفته است که سینما به هیچ گونه بنیاد ذهنی در پس خود ارجاع نمی‌دهد. همچنین در رهیافت‌های زبانشناختی نیز تصاویر با بیانات یکسان فرض می‌شوند (مارتی، ۲۰۰۳).

در تقابل با این رهیافت‌ها پروژه دلوز به ذات سینما می‌پردازد. وی انحصاراً به آن چیزی می‌پردازد که متعلق به خود سینماست. تحلیل چگونگی و چیستی شیوه‌هایی که سینما در تصاویر و با تصویر تأمل می‌کند. برای این هدف دلوز طبقه‌بندی‌ای از انواع مختلف تصاویر فیلمیک که تاکنون، تاریخ سینما به خود دیده است، مطرح می‌کند. این طبقه‌بندی دو مفهوم بنیادی دلوزی را به دنبال دارد: حرکت ـ تصویر و زمان ـ تصویر. این دو مفهوم مفاهیمی فلسفی نیز به شمار می‌روند.

به لحاظ فلسفی، آنچه سینما در آن تأمل می‌کند، مسئله بازنمایی است. پس از تز مشهور هایدگر راجع به مدرنیته به مثابه عصر تصویر (عصر بازنمایی)، سینما به هنری فنی تقلیل پیدا

www.SID.ir

کرده است که در آن انسان، سوژه و جهان تصویر است. اما ویژگی بنیادی سینما تولید تصاویری است که قابل تقلیل به الگوی درک و برداشت ذهنی نمی‌باشد (هایدگر،۱۳۷۵).

هایدگر در عصر تصویر جهان تفسیر درخشانی از جایگاه هستی‌شناختی تصاویر در مدرنیته ارائه می‌دهد. هایدگر عصر مدرن را به مثابه حرکتی مضاعف تفسیر می‌کند که در آن انسان، سوژه و جهان، تصویر است. انسان به مثابه سوژه و جهان به مثابه تصویر دو چهره بازنمایی هستند که بنیاد هستی‌شناختی واقعی مدرنیته است. هایدگر تأکید می‌کند که آنچه در این تز اساسی است، توصیف مدرنیته به مثابه عصری که تصاویر و مفاهیم جهان را تولید می‌کند، نیست، بلکه این امر است که خود جهان به تصویر بدل گشته است. جهان ابژهٔ بازنمایی سوژه است. براساس نظر هایدگر مدرنیته تا بدان‌جا که عصر بازنمایی است، عصر تکنیک و علم نیز هست. جهان به مثابه ابژهٔ بازنمایی، ابژهٔ ریاضیات نیز هست. عینیت علم نتیجهٔ عینیت بازنمایی است. هایدگر چندان به سینما نپرداخت، اما سینما در چنین فضایی یکی از بارزترین توصیفات از مدرنیته است. در رابطه با این زمینه کلی می‌توان جایگاه دلوز در رابطه با درک سینمایی را تحلیل کرد. سینما فرمی از تفکر است که دارای استقلال است. این امر بدین معنی است که سینما از طریق تصاویرش به تأمل در باب جهان می‌پردازد (مارتی، ۲۰۰۳: ۹۴).

دلوز معنای متفاوتی به جهان تصویر می‌دهد. جهان تصاویری که در آن سینما بدون تکرار کردن جهان، در آن مشارکت دارد. به نظر دلوز رابطه بین هنر/ سینما و امر اجتماعی، رابطه‌ای از نوع تقلیل‌ناپذیری و آلودگی[1] است. امر سینمایی و امر اجتماعی دوقلو هستند، در عین مجزا بودن از هم در همند و در عین در هم بودن از هم منفکند. بنابراین بایستی رهیافت‌های سلسله‌مراتبی در رابطه با واقعیت اجتماعی به مثابه واقعیتی جدی، اصیل و علمی و سینما به مثابه بازی، بازتابی و داستانی را به چالش فراخواند. گافمن جامعه‌شناسی است که ماهیت نمایشی زندگی اجتماعی را مورد تأمل قرار داد. امر اجتماعی به مثابه صحنه که دارای پشت

1 .contamination

www.SID.ir

صحنه، جلو صحنه و خارج از صحنه است و زندگی اجتماعی به مثابه نمایش، از وامگیری دو سویه سینما و امر اجتماعی حکایت دارد.

اما رهیافت دراماتورژیکال نخست با تئاتر مرتبط است و سپس در سطح استعاری با سینما مرتبط است. واقعیت اجتماعی همچون تئاتر و همچون فیلم است. واقعیت اجتماعی مشابه محتوای روایی فیلم‌ها و ابعاد هنرشان است. رویکرد دیالکتیکی، فیلم را هم به مثابه تمثیل امر اجتماعی و هم به مثابه ابژه‌ای که خود نظریه اجتماعی است، در برمی‌گیرد. رابطه بین نظریهٔ اجتماعی و فیلم همچون سایر روابطی از این دست ـ رابطه داستان و ناداستان، بازنمایی و واقعیت- به یکی از این طرفین تقلیل‌پذیر نیست. امر سینمایی نمی‌تواند صرفاً به مثابه استعاره مطالعه شود.

واقعیت همیشه به وسیله داستان فانتزی قطع می‌شود. فانتزی، توهمی رویاگونه نیست که به فرار از واقعیت کمک می‌کند، بلکه اساس زندگی اجتماعی است. به عبارت دیگر واقعیت و داستان قلمروهای مخالف هم نیستند. در حقیقت «حتی در حالت بیداری نیز انسان در و همراه با توده‌ای ابرمانند از تصاویر قدم می‌زند» (مورین، ۲۰۰۵: ۲۱۰). فانتزی‌ها روی اذهان ما را فرا گرفته‌اند و همچنین کردارهای اجتماعی‌ای هستند که به رفتار فردی غیرقابل تقلیل هستند. بنابراین فانتزی به قلمرو نیرومند «ذهنی -عینی» تعلق دارد.

درس نهایی نهفته در تنش دیالکتیکی بین واقعیت و داستان اینست که: «بهترین دستاورد هنر فیلم بازآفرینی واقعیت در متن داستان روایی نیست، بلکه واداشتن ما به تشخیص جنبه ی داستانی خود واقعیت، به تجربه کردن خود واقعیت به عنوان یک داستان است» (ژیژک، ۱۲۳:۱۳۸۸).

قلمروهای امر ذهنی و امر عینی همیشه مبهم و همیشه به شیوه‌های نافذ در تعاملند. ما همیشه در درون «امر ذهنی‌ای عینی» قرار داریم. بر این اساس سینما، ماشین تولید فانتزی است، منبعی برای تحلیل اجتماعی- شناختی است. سینما ناخودآگاه اجتماعی را نمایش

www.SID.ir

می‌دهد و آیینه‌ای برای هویت‌یابی و نظارت اجتماعی ارائه می‌دهد. در نوسان بین رویکردهای درونی و بیرونی به سینما، پیکره‌های سینمایی معانی جامعه‌شناختی را از طریق معانی سینمایی به ما انتقال می‌دهند. درس روشی این مباحث اینست که در این چارچوب بایستی فیلم‌ها را به شیوه‌ای تمثیلی قرائت کرد. به جای تحلیل پدیده‌های اجتماعی از طریق نظریه‌ای انتزاعی، فیلم‌ها را به مثابه پدیده اجتماعی از طریق تمثیل تحلیل می‌کنیم. در این زمینه ما یکی از مهم‌ترین مفاهیم بنیامین را به کمک می‌گیریم: ایماژهای دیالکتیکی.

فضاهایی که بنیامین در آن‌ها به کاوش در تجربهٔ فیلم می‌پردازد، متنوع و گسترده است، اما در همه این تاملات، مفهوم ـ ایماژ ـ اساسی است، ایماژ ـ بدن، ایماژ ـ فضا، بدن و غیره. دگرگونی در جامعه می‌تواند از طریق اشکال فرهنگی و رفتار جمعی قرائت شود و فیلم این امر را از طریق دستگاه‌های خود انجام می‌دهد. رابطه بین امر اجتماعی، امر سیاسی و امر فرهنگی به نظر بنیامین به واسطه جستجوی گسترده در جایگاه هنر فیلم و تکنولوژی یا هنر- به مثابه - بازتولید تایید می‌شود.

الین ویکن با اشاره به پرژوه پاساژهای والتربنیامین، ایماژ دیالکتیکی را به مثابه "مونتاژ برساختن ابژه‌ها یا قطعات فراموش شدهٔ فرهنگ کالایی توصیف می‌کند که از تداوم تاریخی بیرون افتاده‌اند. ایماژهای دیالکتیکی اسطوره‌های پیشرفت تاریخی را به چالش می‌کشند، نه به خاطر آنکه این اسطوره‌ها به لحاظ هستی‌شناختی وجود دارند، بلکه بخاطر اینکه ما تصدیق می‌کنیم که چالش در زمانهٔ قرائت انفصالی ما حضور دارد (۱۴۷). در حقیقت ایماژ دیالکتیکی، ایماژی است که شواهد و آثار آن با فقدان ثبات و هم‌آهنگی مواجهِ می‌یابند، ایماژی که در چنین تفسیری حاکی از ناممکن بودن انطباق موضع «حق» یا «درستِ» قطعی است. ایماژ دیالکتیکی بر سنتزی از حضور جنبه متضاد یک ایماژ دلالت می‌کند (باک مورس ،۲۱۰).

در تاریخیت ماتریالیستی بنیامین، بقایای گذشته، ملموس هستند. لمس‌پذیری بقایای گذشته دریافت جزئیات تاریخی را بیرون از یک تداوم انتزاعی تضمین می‌کند و از زمینه‌های

Archive of SID
www.SID.ir

محافظ آن‌ها فراتر می‌رود- اسطوره پیشرفت تاریخی (دیاموند ۱۴۷) بقایای فراموش شده به مثابه ابژه‌های بدون ارزش ظهور می‌کنند. ناممکن بودن هماهنگ ساختن این ابژه‌های بدون ارزش در ایماژی دیالکتیکی برای افشاء شرایطی که تحت آن هرکدام از این ابژه‌ها قرائت می‌شوند، اساسی است؛توصیف استعاری بنیامین از ایماژ دیالکتیکی به مثابه ایماژی که کالا را جای می‌دهد و کالا به مثابه بت را آشکار می‌سازد. بنابراین دیالکتیک بنیامینی بر بنیادی بصری استوار است و نه بنیادی غایت‌شناسانه (برگ، ۲۰۰۶).

والتر بنیامین متقاعد شده بود که در میان همه انقلاب‌های تکنیکی در هنر، فیلم دراماتیک‌ترین امر است. به نظر بنیامین ظهور فیلم به مثابه ظهور قلمرو جدیدی از آگاهی است. بنیامین معتقد است که فیلم به همه سطوح تجربه نفوذ می‌کند. به‌نظر بنیامین، در مرحله نخست، به فیلم درآوردن زیست جهان، نمایش سبک‌ها، مد و رفتار به مثابه تأمل منشوری در فضاهایست که مردم در آن زندگی می‌کنند، تأمل منشوری هم در سطح فکری و هم در سطح احساسی. در مرحله دوم فیلم تدوین شده به سطح اجتماعی نفوذ می‌کند، چیزی که بنیامین از آن به توده‌های جمعی یاد می‌کند. فیلم همچون هنرهای سنتی به شیوه‌ای خصوصی باقی نمی‌ماند، بلکه «دیدگاهی جمعی به نمایش عمومی است». بر این اساس فیلم عرصه دیالکتیک ایماژهاست.

به سوی یک روش: خوانش مضاعف

تا مدت‌ها سینما را هنر عامه و بنابراین فرومایه و پیش پا افتاده می‌پنداشتند. از طرف دیگر سینما نسبت به سایر هنرهای دیگر هنر جوانی است. آنگونه جوانی‌ای که به گفته سوزان سانتاگ سینما را از «تاخت و تاز تفسیر» و بنابراین پارادایم بازنمایی دور نگه داشته است. نکته دیگر که باعث در نغلتیدن کامل سینما به پارادایم بازنمایی شده، حضور انکارناپذیر واژگانی از فرم است. توسعه‌های واقعی در عرصه بسیاری از هنرها، ما را از این اندیشه دور می‌کند که

www.SID.ir

جوهر هنر در محتوای آن نهفته است. بحث بر سر کم‌اهمیتی محتوا نیست، بلکه بحث بر سر این است که فرم بیان‌گر بسیاری از ویژگی‌ها، از جمله انواع محتواها (فلسفی، تاریخی،اخلاقی و غیره) به اضافه تکنیک، موضوع سبک و ... است. ـ تکنولوژی صریح و پیچیده حرکت دوربین، تدوین و ترکیب‌بندی‌های نما و به طورکلی میزانسن.

سینما ماشین تحقق رویاهاست، تکنولوژی‌ای که به لحاظ بصری و عاطفی تحرک غریبی را به انسان می‌بخشد. سینما امکان تجربه فضاهای متفاوت را به انسان بخشیده است، ویژگی‌ای که باعث شده، هالیوود را «کارخانه رویاسازی» بنامند. به هنگام رویا دیدن ما به لحاظ فیزیکی ایستا و منفعل هستیم، اما به لحاظ عاطفی و بصری فعال هستیم، در سینما نیز ما همین امر را تجربه می‌کنیم.

سینما همچون رویا، ویژگی‌های بنیادی تجربه سینمایی را نمایان می‌سازد. سینما امکان فراتر رفتن از خود و بدل گشتن به دیگری را می‌دهد. تخیل اجتماعی را فعال و فعال‌تر می‌سازد، گاهی ما را به فراسوهای واقعیت اجتماعی می‌برد، در یک نقطه ما را به "کوچ‌گر" بدل می‌سازد. پیامدهای کنش‌های انسانی را به ما می‌نمایاند، کنش‌هایی که هنوز اتفاق نیفتاده‌اند، پیامدهایی که از ما و جهان ما فاصله‌ها دارند. سینما شاخص امر مجازی است، جامعه‌ای در حال شدن، همچنانکه گاهی، درست برعکس تصور رایج مبنی بر اینکه سینما آینه جامعه است، به نظر می‌رسد جامعه آینه سینماست. بنابراین «سینما همچون نوعی زهدان کهن الگویی است که بالقوه جنین همه بصیرت‌های جهان را در خود دارد» (مورین، ۲۰۰۵: ۱۶۹). از این نظر دلوز و بنیامین ما را یاری می رسانند، یکی در گسست از چارچوب بازنمایی و دیگری در پیوند امر عینی و ذهنی.

اما ایماژ دیالکتیکی مفهومی است که بنیامین آنرا از نشانه‌ها استنتاج می‌کند ـ ایده‌های بازنمایی شده به وسیله تصاویر و تمثیل‌ها ـ به عبارت دیگر ما مضامین، افراد و ابژه‌های حاضر در فیلم‌ها را به مثابه نشانه‌هایی مطالعه می‌کنیم که تعامل آن‌ها معانی متناسب نظریه

www.SID.ir

اجتماعی را تولید می‌کنند. اما مهمتر از همه ایماژهای دیالکتیکی می‌توانند جنبشی را به لحاظ زمانی معلق بگذارند. تعلیقی که بنیامین خود به عنوان «دیالکتیک ایستا» از آن یاد می‌کند. سینما محمل عام کاربرد چنین تکنیکی است.

و به لحاظ روش‌شناختی تمثیل به ما کمک می‌کند که مجموعه بهم پیوسته‌ای از خوانش‌های مضاعف تولید کنیم. از این‌رو هنگامی‌که ما از فیلم‌ها صحبت می‌کنیم، همزمان دربارهٔ جامعه نیز صحبت می‌کنیم و بالعکس. این امر که تمثیل، واقعیتی ساختاری در درون روایت سینمایی است، به ما گوشزد خواهد کرد که ما در پی فهم امر اجتماعی از طریق فیلم و به واسطهٔ رمزگشایی از معانی متغیر، چندگانه، مبهم و پیچیده آن هستیم. بنابراین، ما قرائتی مضاعف از دو سطح به هم مرتبط را بکار می‌گیریم: ۱)سطح اجتماعی ۲) سطح زیبا شناختی.

در سطح تحلیل اجتماعی ما درگیر موضوعات مرتبط با موضوعات جامعه معاصر هستیم. بعد زمینه‌ای که به آن خواهیم پرداخت، صورتبندی اجتماعی است. در اینجا به جامعه و سیاست فیلم می‌پردازیم. فضایی اجتماعی(تاریخی و ساختاری) که در آن فیلم تولید شده است. معانی آشکار و ضمنی فیلم که در درون فضای اجتماعی قابل طرح هستند. در اینجا به دنبال پاسخی برای این پرسش هستیم که فیلم در چه فضای اجتماعی تولید شده و چه نسبتی با آن دارد؟

و در سطح زیباشناختی پرداختن به ساختارهای فرمال فیلم و زیبایی‌شناسی فیلم برای ما مطرح است. به عبارت دیگر بیان تکنیک‌های فیلم شامل صحنه‌آرایی، موضوعات و ترکیب‌بندی‌ها. ساختارهای فرمال یا زیبایی‌شناسی فیلم را به شیوه‌های گوناگون مطرح کرده‌اند. اما اساسی‌ترین عناصر عبارتنداز: (فیلیپس، ۱۳۸۸):

- میزانسن (صحنه‌آرایی‌ها، شخصیت‌ها، ترکیب‌بندی‌ها، دنیای بیرون از قاب، سوژه‌ها).
- فیلم‌برداری (نورپردازی، زاویه‌های دوربین).

Archive of SID

www.SID.ir

- تدوین.
- صدا (آواها، جلوه‌های صوتی، موسیقی، منابع صدا و غیره).
- روایت (فرم، شخصیت‌ها، اهداف و کشمکش‌ها، زمان، سبک).

بنابراین باید به خاطر داشت که «فیلم‌ها هرگز فقط فیلم نیستند. داستان‌هایی پیش پا افتاده‌اند که هدف از آن‌ها سرگرم ساختن و در نتیجه دور کردن ما از مسائل اساسی و ستیزه-های واقعیت اجتماعی است. حتی هنگامی‌که فیلم‌ها دروغ می‌گویند، دروغی به ما می‌گویند که در قلب ساختمان اجتماعی ما قرار دارد» (ژیژک به نقل از بولنت، ۲۰۰۸: مقدمه). بنابراین مطالعه فیلم به دلیل بازنمایی یا مشروعیت دادن نیست، بلکه ناشی از این امر است که جوامع ما خود را از طریق فیلم بازتولید می‌کنند.

دربارهٔ اِلی ...

«*دربارهٔ اِلی...*» (۱۳۸۷) ساخته اصغر فرهادی به روایت زندگی طبقه متوسط می‌پردازد. داستان فیلم روایت‌گر زندگی چند خانواده است که برای گذراندن تعطیلات از شهر بیرون می‌آیند و به شمال کشور سفر می‌کنند. یکی از دوستان احمد نیز در این سفر حاضر است که پس از سال‌ها زندگی در آلمان و ازدواج ناموفق با زنی آلمانی اینک به ایران بازگشته و این خانواده‌ها سعی دارند تا همسری برای او بیابند. به همین خاطر یک معلم مهد کودک به نام اِلی به دعوت آن‌ها برای معرفی کردن‌شان به همدیگر به این سفر آمده است. اما پس از غرق شدن اِلی در دریای طوفانی ماجرا به یک تراژدی تبدیل می‌شود. ماجرا چیزی بیش از تبدیل خوشگذرانی به فاجعه است. فیلمی سرشار از شوک و دلهره در نزدیکی طبیعت و دور از شهر به سادگی ما را گرفتار داوری در باب اِلی می‌کند، اما قضیه نه اِلی که خانواده‌ها هستند. راز آلودگی و ابهام شخصیت اِلی چیزی نیست جز ترفندی برای اینکه کارگردان به مخاطب بخندد. اِلی بهانه‌ای است برای کاوش در لایه‌های زیرین طبقه متوسط که در زندگی شهری پنهان می‌مانند.

www.SID.ir

تیتراژ فیلم بر زمینه‌ای سیاه و روزنه‌ای روشن نقش می‌بندد. به نظر می‌رسد دوربین از آن روزنه همه چیز را می‌پاید و سپس ما وارد روزنه‌ای می‌شویم که به تونلی ختم می‌شود، تونلی به طرف خارج شهر. خانواده‌هایی را می‌بینیم که با گذشتن از تونل به دنیای وحشی طبیعت بازمی‌گردند، سروصدا و جیغ‌های آن‌ها گویای چنین بازگشتی است، بازگشت به چیزی که دنیای آن‌ها در این سوی تونل اجازه آن را نمی‌دهد. چادرها و لشکری از آدم‌ها در میان درختان و ساحل رودخانه گویای بیرون آمدن از زندگی شهری است.

در سکانس بعدی می‌بینیم که فضایی شبه اروتیک بر روابط میان این خانواده‌ها حاکم است. در همین‌جا بحث‌ها درباره اِلی شروع می‌شود و دروغگویی‌ها هم. سپیده برای اجاره ویلا، احمد و اِلی را تازه عروس و داماد معرفی می‌کند. صدای خروش دریا به خنده‌ها پیوند می‌خورد و آنهم «چه دریایی». اِلی به مادرش دروغ می‌گوید و خانواده‌های همراهش را معلم‌های مهد معرفی می‌کند. اِلی پس از آن‌که حوصله همه از رقص، لال‌بازی‌ها و غیره سر می‌رود، ناپدید می‌شود، اِلی می‌خواهد برگردد، اما همه جلوی وی را می‌گیرند. جستجو برای اِلی آغاز می‌شود و در همان زمان نیز دلهره و اضطراب در فیلم به اوج خود می‌رسد. اِلی ناپدید می‌شود و شخصیت وی نیز. کسی اسم وی را نمی‌داند. قضاوت‌ها راجع به اِلی آغاز می‌شود. روابط بین خانواده‌ها و مابین زن و شوهرها به تشنج می‌انجامد. در نهایت تخریب شخصیت اِلی تنها راه فرار برای خانواده‌ها و بازگشت به شهر است.

برای درک فیلم باید بدانیم که پایان جنگ و آغاز جنبش موسوم به اصلاحات برای فرهنگ و شرایط جامعهٔ جوان ایرانی ارمغانی از پیروزی و قدرت بود. به نظر می‌رسید طبقه متوسط در حال ترک گذشته است و با اطمینان نسبت به آینده گام برمی‌دارد. تحولات داخلی عمیقی در رابطه با طبقه و جنسیت به وقوع پیوسته بود. یک دهه از پایان جنگ می‌گذشت، نسل جان رویاهای جدیدی در سر می‌پروراند. و سیل زنان تحصیل کرده، به بازار کار وارد شده بودند. درباره اِلی فیلمی درباره اِلی نیست. در پایان ما چیزی از اِلی نمی‌دانیم، اما راجع به

Archive of SID

www.SID.ir

دیگران چرا؟ درباره اِلی درباره طبقه‌ای است که دارد زیر وزن خود از درون متلاشی می‌شود. و برای بقاء خود دیگران را قربانی می‌کند. درباره اِلی جزئی است که شیوه زندگی طبقه متوسط را در خود دارد. فیلم با بیرون آمدن از شهر آغاز می‌شود، به نظر می‌رسد که بازگشت به طبیعت، به نوعی تجدید انرژی‌ای برای ادامه زندگی است. اما در اینجا طبیعت عرصه‌ای پاک و معصوم نیست، خروش دریا افشاگر است. افشاگر آنچه که در پس لایه‌های شبه اروتیک شیوه زندگی طبقه متوسط پنهان است. دلهره رویارویی با دریا، دلهره درونی این زوج‌ها در خود و با خود است. روابط شاد و شبه اروتیک بخش نخست فیلم به واسطه طبیعت و اِلی به تشنج و فاجعه پایانی فیلم پیوند می‌خورد. تحول و خیانت، قدرت و انفعال، نگرانی‌های طبقه متوسط هستند. آن‌ها تنها مترصد فرصتی برای تجلی یافتن در زندگی هستند، قهرمانان بدل به ضد قهرمان می‌شوند. درباره اِلی با ساختار کنایی‌اش روایتی از مدرنیته ایرانی است. درامی که با اصرار بر خانواده، فضای معطوف به فروپاشی درونی آن را نشان می‌دهد و شاید در تمام مدت پابرجایی آن نیازمند قربانی است ـ از فرزند گرفته تا همسر یا دیگران ـ به همین دلیل دروغ اِلی و داوری در باب شخصیت وی به اندازه تاثیرات آن بر روابط شخصیت‌ها اهمیت ندارد. بحث قدیس، فاحشه، دروغگو بودن و غیره در باب اِلی بحثی انحرافی است. آنچه اهمیت دارد، زوج‌های اطراف اِلی هستند، ما ناظر زوال آن‌ها هستیم، از زوج‌هایی شاد، سرحال و با روابط صمیمانه به زوج‌هایی با روابط متشنج و غیرصمیمانه که دست آخر موجب تخریب و مرگ فرد دیگری می‌شوند. شخصیت فیلم، فضای کلی طبقه متوسط است. آن‌ها که ادعای روابط برابر در میان خود را دارند. اما دست آخر زنان همان خانه‌داران هستند و حتی شوهران روی همسرانشان دست بلند می‌کنند. روایت فیلم به شکلی کنایی با ادراک تماشاگران بازی می‌کند. ما بایستی خود را از دست اِلی خلاص کنیم. در قسمت نخست فیلم، تمایل داریم که با اِلی یا احمد همذات‌پنداری کنیم و در بخش دوم از ما خواسته می‌شود که کنار بکشیم و به قضاوت بنشینیم. اما قضاوت ما نه راجع به اِلی، همچنان‌که ظاهراً فیلم می‌خواهد ـ بلکه راجع به آن

www.SID.ir

زوج‌های گرفته و شاید خود ما است و اینچنین است که درباره اِلی از فیلمی کمیک به تراژدی بدل می‌گردد.

اِلی ویژگی فرمال فیلم است، حضور و غیاب وی فیلم را برمی‌سازد. حضور وی، تنوع تصویر و تدوین آرام و یکدست فیلم را به دنبال دارد. غیاب وی پس از بادبادک‌سازی‌ای که با دوربین سردست گرفته شده است، تدوین سریع و سرشار از دلهره و اضطراب و بلاتکلیفی فیلم را برمی‌سازد. بنابراین بحث از شخصیت الی، بحثی انحرافی است. اِلی کلیت فیلم را برمی‌سازد.

نتیجه‌گیری

هدف این مقاله نشان دادن یک رویکرد روشی غیر ابزارگرایانه در تحلیل فیلم و نگاه به سینما بود. برای تحقق این هدف ابتدا پروبلماتیک دوگانگی واقعیت و هنر و یا رابطه داستان و واقعیت یا سینما و واقعیت را به مثابه زمینهٔ نظری طرح مباحث روش‌شناختی حول سینما و تحلیل فیلم توضیح دادیم. سپس معرفت‌شناسی دلوزی در باب سینما و چالش آن با مسئله افلاطونی تقابل بین واقعیت اجتماعی و بازنمایی یا تصویر سینمایی آن را به مثابه اساس نظری روش-شناسی بنیامینی- دلوزی در تحلیل فیلم به کار گرفتیم و در پایان به تحلیل فیلم درباره اِلی پرداختیم. براین اساس، نتیجه‌گیری حاضر دو بعد خواهد داشت:۱)پیامدهای کاربرد روش-شناسی بنیامینی- دلوزی در تحلیل فیلم و ۲) اینکه چگونه معنای یک فیلم امری واقع‌گرایانه، و محتوایی و مضمونی نیست، بلکه محتوا به میانجی فرم فیلم عمل می‌کند و اساسا بدون تحلیل فرم از محتوا نیز باز می‌مانیم.

سینما نه آینه صرف است و نه تصویری مغشوش از جامعه، بلکه امکانات جهان اجتماعی را نیز ارائه می‌دهد و آن‌ها را به روی ما می‌گشاید. در همان حال نباید فراموش کنیم که جامعه نیز واقعیتی سفت و سخت، بدون شکاف و فاقد رویا و تخیلات نیست، بلکه جامعه ما به گونه‌ای فزاینده دربرگیرندهٔ نشانه‌ها، تصاویر و نظام‌های نشانه‌ای است و اساساً بدون آن‌ها، بدون

Archive of SID

www.SID.ir

کلمات، نشانه و تصاویر، هیچ جامعه‌ای وجود نداشته است. بر این اساس سینما، ماشین تولید فانتزی است، منبعی برای تحلیل اجتماعی-شناختی است. سینما ناخودآگاه اجتماعی را نمایش می‌دهد و آیینه‌ای برای هویت‌یابی و نظارت اجتماعی ارائه می‌دهد. در نوسان بین رویکردهای درونی و بیرونی به سینما، پیکره‌های سینمایی معانی جامعه‌شناختی را از دو طریق معانی سینمایی به ما انتقال می‌دهند. در این چارچوب بایستی فیلم‌ها را به شیوه‌ای تمثیلی قرائت کرد.

بنابراین به لحاظ روشی در دو سطح متن فیلم و زمینهٔ فیلم عمل کرده‌ایم:

در سطح متن ابعاد اساسی، پرداختن به ساختارهای فرمال فیلم و زیبایی‌شناسی فیلم است. به عبارت دیگر بیان تکنیک‌های فیلم شامل صحنه‌آرایی، موضوعات و ترکیب‌بندی‌ها. ساختارهای فرمال یا زیبایی‌شناسی فیلم را به شیوه‌های گوناگون مطرح کرده‌اند. اما اساسی‌ترین عناصر عبارتند از: میزانسن (صحنه‌آرایی‌ها، شخصیت‌ها، ترکیب‌بندی‌ها، دنیای بیرون از قاب، سوژه‌ها). فیلم‌برداری (نورپردازی، زاویه‌های دوربین) تدوین صدا (آواها، جلوه‌های صوتی، موسیقی، منابع صدا و غیره) و روایت (فرم، شخصیت‌ها، اهداف و کشمکش‌ها، زمان، سبک).

و در بعد زمینه‌ای آنچه که به آن پرداخته شده است، عبارت است از صورتبندی اجتماعی. لذا در اینجا به جامعه و سیاست فیلم پرداخته‌ایم. فضایی اجتماعی(تاریخی و ساختاری) که در آن فیلم تولید شده است. معانی آشکار و ضمنی فیلم که در درون فضای اجتماعی قابل طرح هستند. در اینجا به دنبال پاسخی برای این پرسش بوده‌ایم که فیلم در چه فضایی اجتماعی تولید شده و چه نسبتی با آن دارد؟

www.SID.ir

منابع

ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۸) *وحشت از اشک های واقعی*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره ی سوم.
فالزن، کریستوفر (۱۳۸۲) *فلسفه به روایت سینما*، ترجمه ناصرالدین تقویان، تهران: قصیده سرا.
گادامر، گئورک (۱۳۷۷) «افلاطون و شاعران»، ترجمه یوسف اباذری، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۱۴.
اروین، ویلیام (۱۳۸۵) *ماتریکس و فلسفه*، ترجمه نیما ملک محمدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
هارکورت، پیتر (۱۳۸۴) *روش در نقد*، در دیالکتیک نقد، ترجمه مسعود فراستی، نشر سنادل.
سانتاگ، سوزان (۱۳۸۴) «علیه تفسیر»، ترجمه رحیم قاسمیان، در *دیالکتیک نقد*، ترجمه مسعود فراستی، نشر سنادل.
استهوپ، آنتونی (۱۳۸۴) *نگره کلاسیک فیلم و نشانه شناسی*، ترجمه علی عامری، در دیالکتیک نقد، نشر سنادل.
متز، کریستین (۱۳۷۶) «درباره تأثیر واقعیت در سینما»، ترجمه کیانوش صدیق در *نظریه های زیباشناسی در سینما*، تهران.
متز، کریستین (۱۳۷۸) «درباره مفهوم زبان سینما» در بیل نیکولز، *ساخت گرایی، نشانه شناسی، سینما*، ترجمه علاء الدین طباطبایی، تهران: هرمس.
کالکر، رابرت (۱۳۸۴) *فیلم، فرم و فرهنگ*، ترجمه بابک بترایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
Morin, Edgar (2005) *cinema or the imaginary man*. University of mennesotapress.
Bulent, Diken (2008) *sociology through the projector*, London: Routledge.
Deleuze, G (1989) *Cinema 2: the time – image*, London: Athlone press.
Denzin, N (1995) *the cinematic society*, London: Sage
Marti, P (2003) Gilles Deleuz: *Cinema and philosophy*, Johns Hopkins press.
Berg, O (2004). Deleuze, *Benjamin and challenges of film considered as Historical Research*, University of Cologne.
Berg, Olaf (2006) *when Benjamin meets Deleuze at the Cinema*, Confrance at UT sin sydng.
Diamond. E (1997*) Unmaking Mimesis*, London: Routledge.
Shaw, S (2008) *Film Consciousness: from phenomenology to Deleuze*, Mcfarland.

Archive of SID
www.SID.ir