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

Fereshteh Paydar Nobakht[1] iD, **Mohammad Jafar Yousefian Kenari**[*2] iD

[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, Analysisect, 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

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 7389633, E-mail: yousefian@modares.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲

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 دکترای 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)

چکیده

مقالهٔ حاضر بر آن است با تبیین نسبت ایده و فرم، به رابطهٔ میان تصویر و واقعیت سینمایی بپردازد. در این مسیر با رجوع به آراء ژاک رانسیر و فیلم *باد ما را خواهد برد* ساختهٔ عباس کیارستمی رویّه‌های زیباشناختی میان دو امر ناهمگون، یکی تصویر به‌مثابه قاب‌هایی نمادین و دیگری تصویر به‌مثابه ارگانیسمی 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 ایدهٔ پیشینی و معین به رهایی نیروهایی می‌انجامد که در ساختنِ چیزهایی تازه به کار می‌روند. در نتیجه واقعیت سینمایی برسازندهٔ نسبتی از ساختن و فروپاشی، میان ایده‌ای که فُرم فیلم بر آن بنا شده، و ادراکات تماشاگر است. یافته‌ها در این مقاله نشان داد تصویر سینمایی به سببِ ماهیت خود، قادر است با خنثی‌نمودنِ قدرت ایده که خود را در پیوند نماها و تأثیرات معین فُرمیِ آشکار می‌کند، نظامی خاص را بنا کند که به امرِ زیباشناختی تعلق داشته، و تأثیراتی خاص و نامتعین را بر بستری مشترک متجلی می‌سازد. روش انجام پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و داده‌ها از منابعِ 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: ۰۹۱۲۷۳۸۹۶۳۳، E-mail: Yousefian@modares.ac.ir.

مقدمه

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 به‌مثابه زمینه‌ای برای تبیین درک این نسبت، و چگونگی تحقق آن در نظر می‌گیرد. برای نزدیک‌شدن 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. نزدِ رانسیر، زیبایی صرفاً پدیده‌ای تماشایی و تجسم‌یافته نیست، بلکه تعامل و رابطه‌ای منحصربه‌فرد 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 سنّتی 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 امرِ زیبا برسد که بیش از هر چیز از نحوهٔ رابطهٔ هستی‌های فردی با جوهرهٔ جمعی می‌گوید. مرور دیدگاه رانسیر تصدیق می‌کند که سینما همواره زمینه‌ای 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[1] 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 ازاین‌رو، در موقعیتی حساس قرار دارد. از یک‌سو، در تقابل با معرفت و شناخت است. چراکه نوعی توهمِ دانایی را بر صحنه گسترش می‌دهد که فرایند حماقت و نادانی است (رانسیر، ۱۴۰۰، ۴۹) و از سوی دیگر تماشاگربودن، 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 عملِ درام قوام آمده و ظرفیت‌های تازه‌ای از آن عیان شود. در شیوهٔ 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 ادراکِ خاص خود، شعرِ خاص خود را می‌سازد (رانسیر، ۱۴۰۰، ۲۰).

این بازتعریف در سینما اشاره به‌نوعی 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 برگیرندهٔ ایده، بلکه مقومِ فرایندی بی‌پایان و برسازنده 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 ارگانیگ تصاویر به شیوه‌ای دیالکتیک و داستان‌پردازنه تن داده است و تأثیری را پدید می‌آورد که صرفا حاصل پیوند نماها نیست، بلکه بیش از هر چیز نتیجهٔ تداومِ 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 برسازنده و در نتیجه قالبی زیباشناختی برای تجلی منطقی یک نظام ناپیوسته و ناهمگون است.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی، انجام پذیرفته است. ابتدا منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده و سپس چارچوب نظری تدوین گردیده است. نمونهٔ 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 دانشگاهیانِ حوزهٔ سینما را به خود جلب نموده است. در این راستا می‌توان به رسالات و مقالاتی چند اشاره کرد که نظریهٔ فیلم رانسیر را در قالب نسبت سینما با فلسفه، فرهنگ، جامعه و سیاست تبیین نموده یا گسترش داده‌اند. از آن جمله، *رساله‌ای* با عنوان «نظریهٔ برابری‌خواهی فیلم نزد ژاک رانسیر» اشاره نمود که توسط کنستانتین کوتراس (Konstantinos Koutras, 2020) در دانشگاه کارلتونِ 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 نظریهٔ رانسیر به‌رغم ارائهٔ چارچوب، چگونه توانسته است خود را از معرض خطری که بدان هشدار می‌دهد، یعنی به تله انداختن ایده به‌واسطهٔ فُرم، برهاند. «ژاک رانسیر و سیاست‌های هنرِ سینما» نوشتهٔ جیمز هاروی (James Harvey, 2018)، نظریهٔ رهایی وی را در جهت بازشناخت پتانسل‌های ادراکی سینما به‌کار می‌گیرد. هاروی بر پایهٔ جنبه‌های جامعه‌شناختی ایدهٔ فیلمِ رانسیر استدلال می‌کند که این جامعه است که فضایی در اختیار سینما قرار می‌دهد تا از امکانات ساخت، نمایش و تماشا، نظمی را بر پایهٔ شرایط و تجربه‌های اجتماعی صورت‌بندی کند که در چارچوب آن، آنچه دیدنی، نادیدنی، شنیدنی و ناشنیدنی است و حتی توزیعِ بدن‌ها و حس‌ها، قابل درک شود. همچنین می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «سینما و ناخرسندی‌هایش: ژاک رانسیر و نظریهٔ فیلم»، نوشتهٔ تام کونلی (Tom Conley, 2005) اشاره کرد که نسبت هنر داستان‌سرایی و نظام سلسله‌مراتبی و علّی 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 واقعیتِ سینمایی و نسبت‌های آن با ایده و فرم صورت پذیرفته که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ «از اتوپیای خیالی تا دستوپیای واقعی سینمای ایران» پیام زین‌العابدینی و احمد الستی (۱۳۹۸) اشاره کرد که به بررسی دلایل ناتوانی فیلم‌سازان در به تصویرکشیدن 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

میان نشانه‌های حسی، و ادراکات ذهن آدمی است. به بیانی، زیبا تجسمِ محسوسِ 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 رانسیر از جمله متفکرانی است که بیشتر از منظر فلسفی بر این موضوع متمرکز شده است. دیدگاه او معطوف به‌نوعی مواجهه یا سیاست زیباشناختی است که در واقع شرحی بر چگونگی توزیعِ فرهنگی امور محسوس[۲] می‌باشد. نزد رانسیر امر زیبا (Aesthetic) نتیجهٔ شیوه‌ای از پراکسیس است که حیاتِ اجتماعی و حیاتِ سیاسی را از یک‌سو به هم مربوط ساخته و از سوی دیگر از یکدیگر متمایز می‌سازد (رانسیر، ۱۴۰۰، ۱۱۲). این مواجهه عبارت است از شیوه‌هایی که تصاویر انتزاعی و دلبخواهانه، به کمک تقطیع، چیدمان و مونتاژ، نمادینه‌شده و در قالب یک نظامِ 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 منطقِ اخلاقی و مفروض[۳]، نظم محسوس چیزها، یعنی مکان‌ها و فضاها را درون یک جهان مشترک، مدیریت می‌کند(Ranciere, 2011,13). در نتیجه زیبا حاصلِ 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 کلّیتی میمتیک، ابژکتیو و اجتماعی پیوند می‌زند. از این حیث زیبایی، مفهومی تاریخی است که از نظام خاصی برای ادراک هنری سخن می‌گوید. نظامی اخلاقی که نتیجهٔ بازپیکربندی تجربه‌های سوژه و تفسیر امور حسی است (Ranciere, 2011, 116-117).

در سینما این نظام اخلاقی مبتنی بر شیوهٔ دیدنِ چیزها، و تجربهٔ یک خیال مبهم، یا قرارگرفتن در معرضِ رازی (mystery) است که معمایی یا الهی نیست، بلکه مقوله‌ای زیبایی‌شناختی است. این راز به محرکِ پدیده‌ای عینی پیش چشم مشاهده‌گر شکل گرفته، و به آهستگی در ذهنِ او امتداد می‌یابد (Ranciere, 2003, 57). پس استوار بر کنشِ «دیدن» و فعالیتِ «نگاه» بوده و به‌رغم سنّت‌هایِ غایتمندانه و داستان‌پردازانه‌ای 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 پیرامونِ سیاست (the politics) وجود داشته، کنار گذاشته شود و تعریف خاصی از آن را در نظر گرفت که مدِ نظرِ رانسیر 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، نفی می‌نماید و به نیروهایی تازه مجال بروز می‌دهد. بنابر این تعریف، سیاست به نحوی با خلاقیت درگیر است. درعین‌حال، در این تعریفِ تازه، سیاست با علیتی در ارتباط است که فرایند سوژه‌سازیِ امر تماشایی (visible) و رویت‌پذیر را آشکار می‌کند. از این چشم‌انداز سیاست صرفا تعین‌بخش 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 اشکالِ تازهٔ تجربه با شیوه‌های داستان‌پردازی، مونتاژ، برش، تقطیع، و به‌طورکلی استراتژی‌هایی است (جدول۱) که رابطهٔ تصویر با زمینهٔ آن را برقرار نموده، و فرایندهای تثبیتِ منطق‌های «بازنمایانه»، «زیبایی‌شناختی» و «اخلاقی» را توصیف می‌کنند (رانسیر، ۱۴۰۰، ۷۰)

دیالکتیک ارگانیکی: تعلیق بازنمایی

امکان دگربودگی (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 پیِ تعلیق هر نوع منطق بازنمایانه، قلمروی مشترک برای ادراکات فردی می‌آفریند (Ranciere, 2011, 11). این قلمرو مشترک، اقتداری را که پرده حاکم می‌نماید، با واسطهٔ نیروهای آشوبناکِ درونِ تصاویر شکسته، و امکانِ پدیدارشدنِ دلالت‌هایِ تازه را در رابطهٔ میان دال‌ها و مدلول‌ها پدید می‌آورد (Ranciere, 2004, 89) (جدول ۲).

نیروهای آشوبناک یا دگرگون‌ساز به‌مثابه نیروهایی برسازندهٔ زیبایی (رانسیر،۱۴۰۰،۱۱) همواره مرزی نامشخص را میان ایده‌ها و موادِ پدیدارکنندهٔ آن‌ها حفظ می‌کنند. در نتیجهٔ این مرزها استراتژی هنری در اثر حفظ شده و ضمن رابطهٔ مخاطب با اثر، همچون لحظه‌ای مکاشفه‌گون، یا تجربه‌ای زیبایی‌شناختی پدیدار می‌گردد. به نحوی که در فاصلهٔ میانِ 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 تجربهٔ زیبایی‌شناختی با نظام زیبایی‌شناختی دو مقولهٔ متفاوت و درعین‌حال مرتبط هستند، تجربهٔ زیبایی‌شناختی چیزی از جنس فهم، شناخت و نوعی معرفت به‌شمار می‌آید که درونِ قلمرو نظام زیبایی‌شناختی قرار می‌گیرد، اما بدان محدود نمی‌ماند. در سینما تجربهٔ زیبایی خود را به‌عنوان ایده‌ای کلّی و مفهومی عرضه کرده، اما درعین‌حال متصل به یک لحظهٔ بصیرت و آگاهی است که به‌رغم آن‌که حاصل فشار

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

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

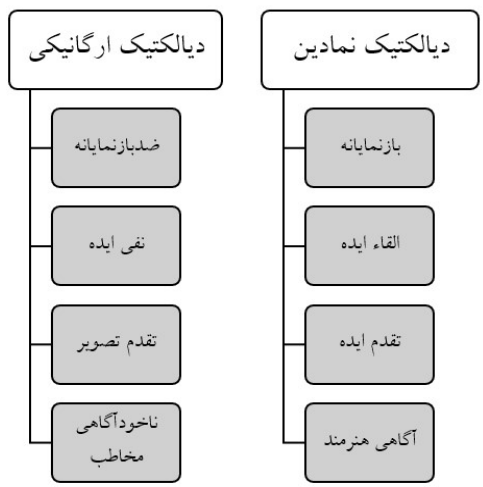
جدول ۲- عملکرد نیروهای شکل‌دهنده از تصاویر به مفاهیم، مأخذ: (ژاک رانسیر، ۲۰۰۹)

توزیع امور محسوس	فرایند شکل‌دهی	نفی و تقابل
اتیک	پوئتیک	استتیک

بدن‌ها و فرم‌ها است، از جریان زندگی روزمره و حتی زمان و مکان می‌گسلد (Ranciere, 2013, 34). و به‌عنوان چیزی جزئی با شبکهٔ دربرگیرندهٔ خود، یعنی «واقعیت» و «جهان» پیوند برقرار می‌کند. ازاین‌رو، 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 ماهیتِ تام و استقلال خود امکانی برای گسستن از ایده‌های پیشینی، و اندیشیدن در سطحِ پرده به‌مثابه سطحی مشترک است. سببِ چنین توانشی، نیرویی با منشاءِ خودِ تصاویر است که اجازه می‌دهد تصویر «سطحی» باشد که در آن تجربهٔ افراد در یک شکافِ تاریخی و زمانی شکل بگیرد. این سطح، از یک‌سو تجلیِ ظرفیت اشیاء و پدیده‌های درون میزانسن‌ها برای بیان تجربه‌های مشترک آدمی، و از سویِ دیگر نمایشِ ناممکنیِ بیانِ آن تجربه‌ها در سطحی قابل تماشا است.

ماهیت پارادوکسیکالِ ارگانیسمِ چنین دیالکتیکی، از یک‌سو افشا کنندهٔ 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 آشکارکنندهٔ نقاطی از محسوسات است که به‌مثابه فشارهایی کیهانی (Cosmological Pressure) با تجربیات افراد تلاقی کرده و با پس زدن یا معلق‌نمودن ایده، بدل به موضوعات اصلیِ اثر می‌شوند. به نحوی که کل گسترهٔ جهان تصاویر مرئی و محسوس را با تمام کثرت و رخدادگی و حتی مادّیت و بی‌معنایی، وارد قلمرو بازنمایی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی می‌نمایند (Ranciere, 2013, 57).

در نتیجهٔ چنین ارگانیسمی، ادراکات حسی به فراتر از قلمروهای سنتیِ نظامِ ایده‌ها رفته، معطوف به پدیده‌هایی می‌گردند که در زمان و مکانیِ خاص بر مشاهده‌گر پدیدار می‌شوند. پس ادراکِ منحصربه‌فردی که با فراروی از قلمروهای پیشینی، علت تام خود یا همان تجربهٔ زیبایی‌شناختی باشد حاصل گسست از جریانات معمول زندگی و نیز گسست از روندهای خطیِ تاریخی است که در سینما کیفیتی فُرمال و بصری قلمداد شده، و با ایجاد فواصلی (Intervals) جهانی را که برای مشاهده‌گر چیده شده است، فرومی‌ریزد تا از نیروهایِ رهاشده 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 به‌تبع آن، سطحِ تصاویر واجد آن امکانات شعوری نمایشی می‌گردد که هر گونه فاصلهٔ بازنمایی



نمودار ۱- جنبه‌های دیالکتیکالِ امر ناهمگون.

(representative) در آن نفی می‌شود و در عوض سطح تصویر به‌مثابه یک اجتماع یا فضای اشتراکی از حضورهایِ «خود self - presence» (رانسیر، ۱۴۰۰، ۱۳) تلقی می‌گردد که در واقع تجلیِ تقدمِ میزانسن بر ایده، و نه ایده بر میزانسن است. همچنان که تجلیِ شکلِ خاصی از رابطه میان مادیّتِ محسوسات و اثرات آن است. شکلِ خاصی که علّیت را به نفع فعالیت و آزادی نگاه به حالت تعلیق درمی‌آورد و از سلطهٔ سطحی که صرفا بازنمایی می‌کند فراتر رفته یا از آن فاصله می‌گیرد (انگلمان، ۱۳۹۹، ۱۸) تا دیالکتیکی را آشکار کند که ارگانیسم آن نتیجهٔ تنش میان امور محسوس و مفاهیمِ معین بر سطحِ سینمایی است و بی‌آن‌که در پی محدودشدن به نظریه یا مفاهیمی خاص باشد، بینش و احساسی منسجم را می‌سازد (Ranciere, 2012, 6).

بحث و بررسی

نظم سلسله‌مراتبی همواره خود را در میمسیس تصویر آشکار می‌سازد. این نظام در فیلم *باد ما را خواهد برد*، با دو شیوهٔ متناقض بازنمایانه و ضدبازنمایانه وضعیتی دوقطبی و استتیکی را برقرار ساخته که هم‌زمان نمادین و ارگانیکی است.

۱- از نظم نمادین تا تصویریت (Image Ness)

ساختن فیلمی از آیین سوگواری، بهانهٔ ورود یک گروه فیلم‌ساز به منطقه‌ای کوهستانی است. در واقع گروه با هدفی از پیش معین، و به منظوری خاص وارد جغرافیایی غریب و بکر می‌شود. در حالی‌که آن میزان ناب بودنِ فضا، تنها از سوی یکی از اعضاء، یعنی *بهزاد* درک می‌شود. نماهای آغازین، از پیچ‌وخم‌های جاده‌ای چشم‌نواز، تمثیلی از شیوهٔ مواجههٔ بهزاد با منطقه و تحولات درونیِ او می‌سازد، تا در ادامه او را به تصاویری از روزمرگی مردم منطقه پیوند دهد. پرسه‌زنی‌های بهزاد، به مرور تلاش‌هایِ ناخودآگاهانه‌اش را برای رهایی از هدفِ اولیهٔ گروه آشکار می‌نماید. به عبارتی نوعی انفعالِ بوطیقایی و برسازنده را نمایان می‌سازد که در تضاد با داستان فیلم قرار دارد؛ و انگیزهٔ نهاییِ آن، در اصل فرایند شکل‌دهی به تصاویر را در فیلم هدایت می‌کند. گسست تصاویر از نظم معمول روایت، «روابطی را میان نوعی از رویت‌پذیریِ منفصل و دلالت‌های حاصل از آن خلق می‌کند» (Ranciere, 2003, 33) به گونه‌ای که تصاویر از یک سو تلاشی بی‌فرجام برای بازنمایی نمادین خط داستانی را بیان می‌کنند، و از سوی دیگر نیرویی از جنس خیال را به جریان می‌آوردند که حاصل تعلیق نظم بازنمایانه و نمادین است.

در این میان حضور پیرزن در بستر احتضار، به‌مثابه یک نیروی بالقوهٔ مرکزین که هم‌زمان عناصری ناهمگون و متضاد از رویت‌پذیری زندگی و رویت‌ناپذیری مرگ را در خود دارد، به گونه‌ای برهم‌زنندهٔ نظمِ نمادین تصاویر است. نظمی که به‌واسطهٔ نماهایی *P.O.V* از زاویهٔ شخصیتِ اصلی، هم‌زمان که ساخته می‌شود، فرومی‌پاشد. چراکه نماها نشان از فعالیتی 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 طبیعتِ وضعیتِ 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 نشانهٔ برآورده‌شدنِ نذرِ کسی که آش را پخته است. این

کناتوس[۵] (Conatus) که در ساختار نظام مردم آن جغرافیا، رستنگاهی آئینی دارد، در تضاد با علتِ حضور شخصیت اصلی در آن منطقه، فاصله و شکافی ایجاد می‌کند که ارگانیسم طبیعیِ تصاویر را به کار می‌اندازد. تا بدانجا که از زبانِ بهزاد می‌شنویم که خطاب به خانم گودرزی می‌گوید: «کارا داره خوب پیش می‌ره.» و در واقع اشاره به کاری دارد که جز منظور و هدف اصلیِ اعضای گروه است. عاملیتِ نمادین به‌رغم توزیعِ هدفمندِ امور حسی، از یک سو به تصاویر و کلام نظم می‌دهد و پیوستاری خاص بدان‌ها می‌بخشد، و از سوی دیگر به سببِ ارگانیسم پدیده‌ها، جهانی حسی و مشترک را پدید می‌آورد که تماشاگر نیز در آن حاضر بوده و به شیوه‌ای ایجابی نقش خود را در ساختنِ[۶] (poetics) معناها ایفا می‌کند. چنان‌که در صحنه‌های مکالمهٔ بهزاد با دیگر کاراکترهای فیلم (پسر نوجوان، زن همسایه، خانم گودرزی، زن قهوه‌چی، افراد گروه فیلم‌سازی، معلم مدرسه) منطقی حاضر است که به‌طور آگاهانه و بر اساس ایدهٔ محوریِ فیلم، در حال شکل‌دهی و ساختن جهان تصاویر است (تصویر ۱). این منطق یا درون‌مایهٔ روایت تعمداً و آگاهانه میزانسن و ساخت را در جهتِ رهاساختنِ نیروهای خیالین به‌کار می‌گیرد. به گونه‌ای که همواره تصور و درکی ذهنی از چیزی جزئی، به‌مثابه نیرویی مقدم بر تصاویر در *باد ما را خواهد برد* حاضر است که مقدم بر زمینهٔ گفت‌وگوها و کنش‌ها قرار گرفته و بدان‌ها جهت می‌دهد و ترکیب‌بندی قاب‌ها، کنش‌ها و کلام، براساس نیرویی انسجام می‌یابد که در آگاهیِ فیلم‌ساز 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» می‌نامد. این صحنه که شامل ۱۳ نما و زمانی کم‌تر از دو دقیقه و در برگیرندهٔ گفت‌وگویی ساده است، در واقع به‌نوعی بازنمایی نگرش ماتریالیستی بهزاد به جهان است. در این صحنه و صحنه‌هایی ازاین‌دست، آنچه پیش از نظم تصاویر حاضر است، مفروضاتِ ذهنی و درکِ از پیش حاضر شخصیت اصلی نسبت به پدیده‌ها است. این درک به‌نوعی در فُرم بصری و شکل هنری و صناعت یافتهٔ فیلم، به تصور (imagine) مخاطب درمی‌آید. منظور از تصور اینجا به فعل درآمدن جزء یا ایده‌ای معین است که نظم تصاویر و نماها، و همچنین گفتار و کلام را سازمان‌بندی کرده است و در قالب این سازمان‌بندی به اندیشه‌ای که در قالب تصاویر بیان می‌شود، مشروعیت می‌بخشد.

اما این قالب است که در واقع تناقضِ میانِ محتوایی که فیلم می‌کوشد بیان کند را با فُرمی که آن را در برمی‌گیرد، آشکار می‌کند. زیرا به‌رغم آن‌که فُرم در ظاهر نمایشی از نفی ایده را پیش چشم مخاطب برپا می‌کند تا نیروهای ذهنی او را به جریان درآورد، با چیدمانِ آگاهانهٔ تصاویر در نهایت در حال برساختن یک ایدهٔ معین است. با تکرار این الگو در صحنه‌های دیگر، می‌توان فرایند این سازمان‌دهی در برساختِ نمادین تصاویر را ردیابی نمود. (جدول ۳) در صحنه‌ای که بهزاد با سطلِ خالی به منزلِ کاک‌رحمان وارد می‌شود تا مقداری شیرِ تازه برای گروه تهیه کند. او سر از زیر زمینِ خانه درمی‌آورد و به دختر که مشغولِ دوشیدن شیر شده است، پیشنهاد می‌دهد همزمان با این‌که او کار را به انجام می‌رساند، برایش شعری از فروغ فرخزاد بخواند. اما شعری که بهزاد انتخاب می‌کند و می‌خواند، لحنی کنایی به فضا و به تصاویر می‌بخشد که بیش از آن‌که نیرویی رهایی‌بخش در نسبت با نماها پدید آورد، به ساختنِ فضا و توصیفِ شرایط می‌پردازد. بنابراین علتی بیرون از تصویر، بر آنچه نشان داده می‌شود، مقدم است و این تقدم در قالبِ واژه‌هایی که بهزاد انتخاب کرده و بیان می‌کند و نیز در صدا و لحنِ بیان او به تصاویر انتظامی خاص و در جهتِ ایدهٔ فیلم‌ساز می‌بخشد.

به گونه‌ای که «بازنماییِ 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 می‌پوشاند تا چیز دیگری را (ایده) را بیان نماید. اما این قصدیت، در جهتِ ساختن یا جعل حقایق نیست، بلکه ناشی از حقیقتِ بیان‌نشدنیِ جهان است که نمی‌توان آن را به‌واسطهٔ یک داستان و روایت سر راست بازگویی و فهم نمود. در نتیجهٔ این استراتژی، ترکیب‌بندی نماها واجدِ نیرویی از جنس زندگی است که نه در صدا و یا کلام بهزاد، که از دست‌هایِ دختر و از میان انگشتانِ او در حالی که شیر می‌دوشد «به تصاویر و سایه‌هایِ گم‌شده» (Ranciere, 2003, 31) درود می‌گوید در واقع این نیرویی ناخودآگاهانه است که تصویریت و قدرتی را که تصویر برساخته است به چالش می‌گیرد. نیرویی که نه در واژه‌های شعرِ فروغ، اما هم‌زمان با جاری‌شدنِ آن در صدایِ آرام ریختنِ شیر در سطل، پاسخ‌های مبهم و نامفهومِ دختر به سؤالات بهزاد، پیچ‌وتابِ نرم بدن دختر حضور دارد. در نتیجه آنچه فیلم به قالبِ فُرمِ خود ریخته، به‌مثابه یک فاصلهٔ آشکارکننده و گسستِ زاینده عمل می‌نماید.

هم‌تای این کارکرد از تصاویر در گسترش ایدهٔ معین فیلم را در صحنهٔ قهوه‌خانه نیز می‌توان ردیابی نمود. در این صحنه، درحالی‌که عناصر زیبایی‌شناختی، در کم‌ترین میزان خود هستند، شاهد عملکرد نظامی بازنمایانه هستیم که از ترکیب‌بندی نماها، زاویهٔ دید و اجزای درون میزانسن ایده‌ای پرورده شده و نشان داده می‌شود. زن قهوه‌چی در کانونِ نماها قرار گرفته و قدرت سخن او بر همهٔ عناصر تصویر غلبه دارد. تا آنجا که استتیک تصویر، در شیوهٔ غیرمنتظرهٔ این غلبه متجلی است. چراکه زن دیدگاه خود را دربارهٔ وظایف انسانی به شیوه‌ای سلبی بیان می‌کند و دیگر افراد حاضر در آن مکان را درگیر بحث می‌کند. تفکر و مفهومی که زن بیان می‌کند،

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

جدول ۳- فرایندِ سازمان‌دهی و برساختن تصاویر.

ایده - اندیشه	نظم تصویر - نما	گفتار - کلام
عملِ رهایی‌بخش و ادراک نابِ هستی	پلانِ دوشیدنِ شیر توسط دختر کاک‌رحمان و شعرخوانی هم‌زمان بهزاد برای دختر.	و بر این بام که هر لحظه در او بـیمِ فروریختن است.

همچون کنشی مقدم، بر انفعال مکان قهوه‌خانه و بدن‌های افراد حاضر در آن، اعمال می‌گردد. این تقدم در رنگ متمایز لباسِ زن، نحوهٔ ایستادن و سخن‌گفتنِ او بروز یافته و نیرویی را آشکار می‌کند که در حال نظم دادن به نماها است. با این همه، آنچنان که در توضیحِ صحنهٔ منزلِ کاک‌رحمان آمد، اینجا نیز نیرویی حاضر است که ناگهان آزاد می‌شود. پیرمرد که همسرِ پیرزن در حال احتضار است از میان جمع برخاسته و دور می‌شود. فُرمِ بدنِ او، سکوتش و نیز وضعیتِ راه‌رفتنش که هم‌زمان تداعیِ فروپاشی و ایستادگی است، به یک‌باره آنچه ساخته شده را فرومی‌ریزد.

۲- ارگانیسم 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 به‌واسطهٔ این نیرو است که تصویر با صور خیال یا تصورات تماشاگر در رابطه قرار گرفته و انتظامِ علّی می‌یابد (اسپینوزا، ۱۴۰۱، ۱۸۰). اما چنان‌که شرح داده شد، تصویر می‌تواند قدرت فعال و برآشوبندهٔ پَرش از یک نظامِ حسی به نظام حسی دیگر بوده، و بر اساسِ کارکردی استتیکی، هر نوع رابطهٔ بازنمودی بین ایدهٔ بازنماینده و بیانِ تصویر را به تعلیق درآورد. درعین‌حال تصویر می‌تواند قدرتی باشد که در آن همه‌چیز 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 به‌مثابه گزاره‌هایی مستقل از بازی بلاغی[۷] (Rhetorical Play) عمل نموده، در تقابل با جریان اول قرار گرفته (جدول ۵) و تأثیراتی ذاتاً متفاوت را ایجاد می‌نمایند که نتیجهٔ خواص استتیکی تصاویر و نماها بر پرده، (Ranciere, 2003, 2) بوده و به سببِ ماهیت ارگانیکیِ خودِ تصاویر، شکل خاصی از فُرم 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 حالِ گفت‌وگو با فردی به نام یوسف است. یوسف در تصویر دیده نمی‌شود. اما صدایِ مبهمی از او و همچنین صدایِ 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 کندنِ چاله است. بی‌آن‌که اشاره‌ای به چراییِ کارِ یوسف شود، عمل بی‌وقفهٔ او به‌واسطهٔ تکرار، واجد مفهومی در جهتِ ایدهٔ مرکزی و انتظار برایِ مرگِ پیرزن می‌شود.اما غیابِ 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 بطنِ هر لحظه جهانی تازه را آشکار سازد.

جدول ۴- فرایند ارگانیک تصویر.

میمتیک و بازنمایانه	پوئتیک و اخلاقی	استتیک و ضد بازنمایانه
امور محسوس اشتراکی مکان، زمان، کلام، سکوت	مفاهیم و ادراکات انحصاری تماشاگر مقوله‌ها، معناها، اخلاقیات	تجربهٔ زیبایی‌شناختی مرزبندی‌های تازه

از این حیث مونتاژ نمادین، که به‌مثابه استراتژیِ سینمایی به‌کار گرفته شده بود، به‌واسطهٔ پیوندهای منفصل‌کننده (Disjunctive Conjunction) بر ضد خود عمل کرده و با ایجاد گسست در بازی‌هایِ بلاغی، میان عناصر ناهمگون و نامنسجم برخورد ایجاد می‌کند: گفت‌وگوها میان زنِ قهوه‌چی و مردانی که در قهوه‌خانه حضور دارند با نمایی از پیرمرد که به آرامی صحنه را ترک می‌کند، قطع می‌گردد و نیروی بدنِ پیرمرد با انفعالِ تصویرِ نمادین برخورد می‌نماید. همچنان که کلامِ شعرگونهٔ شخصیت اصلی، با حرکتِ دست‌ها و سکوت دختر حین دوشیدنِ شیر انفصالی از فضا پدید می‌آورد. در سکانسی دیگر نیز همین کیفیت با تقطیع پیوستار گفت‌وگوی بهزاد با خانم گودرزی، و نمایی از حرکتِ بی‌هدف لاک‌پشتی بر خشکی ایجاد می‌گردد. با تکرار این نماها است که سلسله‌مراتب بازنمایانه فرو ریخته، و تصاویر به‌مثابه مقولاتی استتیکی و در پیوند با هستی، پیش چشم مخاطب و در ذهن او به آهستگی تداوم و گسترش می‌یابند. این شیوه‌هایِ غیرمنتظره، با کمک امکاناتِ سینمایی، در واقع حکمرانی ایده را بر سطح پرده پایان داده و درگیریِ 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 بدنِ فروریختهٔ پیرمرد ناگهان از جای برمی‌خیرد و با ترک قهوه‌خانه، آن‌هم در لحظه‌ای که منازعهٔ زن قهوه‌چی با مشتری به اوج خود رسیده است، مرزهایِ قلمروِ تازه پیداشده و جهانی در انحنای معوج بدنِ پیرمرد بازتاب می‌یابد (تصویر ۲) همچون «کلیتی که ایده‌ای وصف‌ناپذیر را بیان کرده و بر بیننده اثر گذاشته» (احمدی، ۱۳۷۱، ۹۹). در حالی‌که تأثیر خود را نه از تصاویر قبلی، یا از منطقِ روایی نظم‌دهنده به نماها، بلکه از یک لحظهٔ تجریدی به‌دست می‌آورد که وابسته به چیزی جز خودش نیست. این لحظه، در واقع همان نقطه رهاشدن نیرویی است که ساختارِ نمادینِ تصویر را فرو ریخته و به ساختنِ بوطیقای خلسه‌ایِ خُرد و کوچکی، در بافتِ محسوسات مشغول می‌گردد. (جدول ۶) لحظه‌ای که با پدیدارشدنِ شکافی، سویه‌ای دیالکتیکی در تصاویر آشکار می‌شود که بازنمایی‌های مبتنی بر متنِ فیلم‌نامه و میزانس‌ها را می‌نماید.

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

جدول ۵- فرایند لغو بازنمایی.

تصویر: نمادین	مفهوم بازنمایی شده: تصویریت	لغو بازنمایی: ارگانیسم خودِ تصویر
آمیخته با کلام: شخصیت مدام حرف می‌زند. عواطف و احساسات خود را بیان می‌کند. رفتار برون‌گرایانه دارد.	ایدهٔ از پیش اندیشیده‌شده: پیوند تصاویر با کلام. تضادها ناشی از ماهیتِ نظم نمادین تصاویر است.	انفصال از تصویر: پیش‌بینی‌نشده. پیامد نظمِ طبیعی. فروپاشیِ نظام نمادین‌شده. رهاشدن نیروهایِ از نو سازنده.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲

جدول ۶- مقایسه تصویر نمادین و تصویر ارگانیک.

نتیجه

رویکرد زیباشناختی رانسیر، با در نظرگرفتن تصویر به‌مثابه یک سطح مشترک، و با برجسته‌ساختنِ دو کارکردِ نمادین (نظم تصاویر) و ارگانیکی (جریان زندگی)، به تأمل بر دو قلمرو ایده و معنا می‌پردازد و پیوندِ آن‌ها را نه حاصل یک توالیِ معنایی توصیف می‌کند که از پیِ نظم و ترتیب نماها پدیدار گردد، بلکه نتیجهٔ از کارانداختنِ نظم معمول تصاویر توصیف می‌کند. این تعلیق، با از کارانداختن قدرتی که پیش از تصاویر حاضر بوده و بنا دارد فُرم را بر ایده بنا سازد، قدرتی دیگر را رها می‌کند. این قدرتِ بالقوه درون تصاویر حاضر بوده و رهایی آن، به برساخت مدام و بی‌وقفهٔ معناها می‌انجامد. به گونه‌ای که خاستگاهِ دیالکتیک ارگانیک با منشاء خود تصویر می‌گردد. نتایج بررسی میان دو نوع تصویر نمادین و ارگانیک در نمونه مطالعاتی نشان می‌دهد که اثر این قدرتِ آزادشده، از تصاویر بازنمایی شده و نظام سلسله‌مراتبی نماها نیست، بلکه از لحظه‌هایی است که تصویر قادر شده با از میان‌برداشتن نظم بازنمایانه، نسبتی را میان اندیشه و ادراک برقرار سازد. همچنین بررسی نمونهٔ مطالعاتی نشان داد که این نسبت وضعیتی متناقض و دوگانه را آشکار کرده و سپس الگو و رویهٔ 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 زمینهٔ برچیدن نظم را فراهم می‌سازند. به بیانی واقعیت سینمایی نظمی برسازنده و در حرکت مداوم است که نیروی پیداشدن آن در تصویر قرار دارد. این نیرو، تصویر را از زنجیرهٔ داستان‌پردازانه و غایتمندی که در آن است بیرون آورده، وارد زنجیره‌های بی‌نهایت تداعی تازه می‌گرداند. این رویّهٔ زیباشناختی، شیوه‌ای منحصربه‌فرد برای بیان واقعیت سینمایی فراهم می‌آورد که هم‌زمان اشتراکی و انحصاری بوده و از هر نوع تعین داستان‌پردازنه‌ای می‌گریزد و در عوض نظام خاص خود را بنا می‌سازد. در نتیجهٔ این روّیه، از دلِ دو شیوهٔ دیالکتیکیِ 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 کارِ ساختن مشغول است.

پی‌نوشت‌ها

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

2. Distribution of the Sensible.

۳. ژاک رانسیر با ارجاع به کتاب *اخلاق/اسپینوزا*، این منطقِ 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 بندِ هر نوع ایدهٔ بیرون از تصاویر رها می‌سازد. بر اساس قانون علیتِ تام، نظام تصاویر از بندِ ایدئولوژیِ هنرمند رها می‌شوند. این منطق، از طریقِ 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 فُرم و شکلِ فیلم شرح داده شده است. آیزنشتاین آمیزش ارگانیک تصاویر را شیوه‌ای دیالکتیکی به‌منظور انگیزش تماشاگر برای ادراک تازه در نظر می‌گرفت که در زمانِ خودش دیدگاهی نو بود. او بر آن بود

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

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

۶. Poetics: هر چیزی که ساخته می‌شود و در ارتباط با چیز دیگری است. (اخلاق نیکوماخوس، 10-1139b5)

۷. Rhetorical Play: منظور از بازی‌های بلاغی، امکانات زبانیِ 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؛ السنی، احمد (۱۳۸۹)، از اتوپیای خیالی تا دستوپیای واقعی سینمای ایران، نشریه علمی *باغ نظر*، ۱۶(۷۹)، ۶۰-۵۱.
DOI: 10.22034/bagh.2019.149360.3781

عادل، شهاب‌الدین (۱۳۹۳)، نظریه‌های مونتاژ اسلاوکو ورکاپیچ و سرگئی 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.