من حشره‌ای دیگر شده‌ام

تحلیل فیلم «بیمار انگلیسی» براساس دیدگاه دلوز

نقشه‌ها، نقشه‌کشی و ریزوم‌ها، مجموعه‌های تجربی و خلاق را در پرتو ایده‌های دلوزی شکل می‌دهند و نقشه‌ها در خط سیر روایی «بیمار انگلیسی» نقش مهمی ایفا می‌کنند. در این مقاله، در پی پرداختن به دو چیز هستیم: قرائت نقشه‌های دلوزی از طریق فیلم «بیمار انگلیسی» و قرائت فیلم از طریق ایده‌های دلوزی. با توجه به خصلت پست‌اومانیستی تفکر او، نشان دادن سردی و بی‌رحمی دلوز در حمله‌ها و انکارهایش، ممکن است بی‌مورد و تحریف‌آمیز به نظر برسد. نکته دیگر، که روایتی گزاف و اغراق‌آمیز به نظر خواهد رسید، آغاز یک بازاندیشی جدی درباره بقایای «عشق» در نگاهی پست‌اومانیستی است. از نگاه دلوز، نحوه تجربه هستی برای ما نه از طریق اثر trace، که از طریق نقشه است. به واسطه نقشه است که ما هستی را در درون ساختارهای مولکولی قلمرو وجودی‌مان، در دل «شدن»مان در جهان، صورت‌بندی و احساس می‌کنیم.

باربارا کندی

در روایت «بیمار انگلیسی»، نقشه‌ها و نقشه‌کشی عناصری اصلی در دل طرح داستانی‌اند. طرحی که محور آن خاطرات یک مجروح جنگی، نقشه‌کشی کارکشته به نام کنث المزی (رالف فینس) است. در سطح زبان ساختار گرایانه و در سطح سازمان‌دهی (در تقابل با سطح درون‌ماندگاری، یا به بیان دیگر، امر مادی‌ای در تقابل با امر قرمزی) فیلم، عناصری نظیر زمان، خاطره، مکان و هویت را از طریق مجموعه‌ای از روش‌های فنی کنار هم می‌گذارد. شیوه‌های خاص انتخاب، زاویه دوربین، قیدها، فلش‌بک‌ها و دیزالوها همگی در تکمیل روایت المزی نقشی کلیدی دارند.

مرد زخمی، یکی از اعضای «انجمن سلطنتی جغرافیا» Royal Geographic Society است که مسئولیتش طراحی نقشه پیش از جنگ جهانی دوم و در سال‌های آغازین جنگ است. روایت، تجربه‌های او و رابطه عاشقانه‌اش با کاترین کلیفتون (کریستین اسکات تامس) را، در کنار تصاویر جنگ در آفریقا و ایتالیا، همراه با هم پیش می‌برد. کنث المزی و همکارانش، در حین تحقیقات در چشم‌اندازهای آفریقا به دنبال تهیه «نقشه» هستند و تحقیقات آنان هم در سطح واقعی و هم در سطوح استعاری منجر به اکتشافات تازه‌ای می‌شود. نقشه‌کشی و مساحی امر عاطفی و نسبی به همان اندازه امر مکانی صورت می‌گیرد. بنابراین، نقشه‌ها هم در سیر پیشروی فیلم و هم در سطح روایی و ایدئولوژیک آن اهمیت دارند. اهمیت این نقشه‌ها، هم برای آلمان‌ها و هم برای متفقین، و نقش المزی در این جنگ، عناصر کلیدی طرح داستان هستند.

نقشه‌ها حرف‌های زیادی برای گفتن دارند. حرف‌هایی درباره مالکیت، قلمرو، حکومت، مرز و شمول. طبق آخرین کلمات کاترین پیش از مرگ، تن نیز مثل ذهن چیزی نیست که بتوان مدعی آن شد، تسخیرش کرد و بخشی از ملک خود دانست. در واقع از طریق بدن، بدون اندام است که می‌توانیم معنای «شدن» در جهان را درک کنیم. کلمات دم مرگ کاترین را به شکلی دیگر از ذهن المزی در یکی از صحنه‌های فیلم می‌شنویم، جایی که المزی سراغ آبگیر حیاتی انسان به ازای اقتدار فردی و «شدن»، فرانسوی محدودیت‌های ناشی از مالکیت و از طریق همکاری سوبژکتیویته‌ها و هویت‌ها تأکید می‌کند. شدن، فرانسوی سوبژکتیویته است. فرانسوی هر نوع رابطه نفسی دیگری، فرایند «شدن» و به طور خاص، فرایند زن شدن، در این جاست که اتفاق می‌افتد. مرتبه‌ای مستقل و برتر از وجود که زندگی از طریق آن به مرتبه یک سطح فرمای تجربه می‌شود. مرتبه‌ای خارج از اقتدار روابط نفس با دیگری، تکامل کاملاً ژنتیکی و درونی زندگی به معنایی مشخصاً بیولوژیک و سلولی. ذهن و بدن شدن را در جهان تجربه می‌کنند. چنین است معنای حقیقی آن کس و آن چیزی که ما هستیم.

در فیلم بیمار انگلیسی، دیالوگ نقشه‌ای برای شنوایی می‌کشد و از طریق آن ما را به ایده متصل می‌سازد. کلمات کاترین را می‌شنویم که برای «زن شدن» دانست جایی که سوبژکتیویته کنار گذاشته و حذف می‌شود، به نفع شکل‌گیری معنای «شدن» در جهان، به فرمای ترین شکل این معنا. مشخص است کاری که در این جا می‌کنم قرائت فیلم از طریق ایده‌های دلوزی است و برای این کار گزیده‌ای از صحنه‌های فیلم را انتخاب می‌کنم. از همین جا می‌توانم صداهای مخالف را بشنوم، که برای به کار گرفتن ایده‌های دلوزی به هر شکل آن هشدار می‌دهند. اما از این شکل قرائت باید دفاع کنم و این کار را از طریق انتقال این ایده‌ها به سطح قرائت کلی و مادی‌ای فیلم انجام می‌دهم. قرائت فیلم از طریق رویکردهایی ایدئولوژیک‌تر، ساختارگرایانه‌تر و راست‌گراتر.

در این جا می‌خواهم «بینایین» امر فرمای و امر مادی‌ای را معین کنم، و از این طریق، به شیوه‌ای نوین برای صورت‌بندی تجربه فیلم دست یابم؛ شیوه‌ای فرانسوی عرصه‌های روان‌کاوی این «بینایینیت». در آن واحد عناصر مادی‌ای فیلم را در کنار از یک‌دیگر و عناصر فرمای و از سوی دیگر عناصر مادی‌ای زیباشناسی، حس، تأثیر و ژن شدن، در آن واحد تأیید و قلمروزدایی می‌کنند. این شیوه رویکردی است غنی‌تر و تصادقی‌تر، برای دست یافتن به بیانی مناسب‌تر برای هیچ‌تایی «haecceitiy» منحصربه‌فرد جهان فیلم.

مسئله من به دنبال نفی اهمیت نشانه‌شناسی و رویکردهای ساختارگرایانه یا به معنای دلوزی سازمان‌دهی شده در بررسی فیلم نیستم. از طریق این رویکردهاست که ما بینندگان فیلم، به مجموعه‌های خاص از روایت‌ها را که گروهی از شخصیت‌ها آن را پیش می‌برند، در منطقه پیچیده زمان/فضا تشخیص می‌دهیم. همچنین، معتقد نیستم هر کس این فیلم را می‌بیند ضرورتاً باید حضور ایده‌های دلوزی در آن را تشخیص دهد. این حرف به این معنا نیست که درک فیلم نیازمند خواندن فلسفه، آن هم کتاب‌های فلسفی خاص است. هر کس می‌تواند به همراه دیگران هیجان‌زده شود، همفکری کند و در واقع با دیگران ادغام شود و از این طریق به فلمروهای نوینی از آگاهی و شدن دست یابد. ایده‌های دلوزی، هم در ساحت فلسفه و بسط مفهوم شدن در فرانسوی سوبژکتیویته، و هم در نقاط متفرد و شمیت آغاز در تکوین سوژه به ما کمک می‌کنند فیلم را به منزله بدنی فرمای در کنار دیگر بدن‌ها ببینیم، و بدنی بدون اندام، یک رخداد، یک بی‌تایی دریافت کنیم.

بنابراین از خواننده توقع دارم در این پرواز بر فراز امر مادی‌ای و فرانسوی آن، به ساحت امر فرمای، همراه من باشد، تا دلوز را از طریق فیلم و فیلم را از طریق دلوز بخوانیم و در هیأت یک فیلم فلسفه بتوانیم به معنایی غنی‌تر و پرمحتواتر از «بی‌تایی» در تجربه مشاهده فیلم و زندگی‌واری vitalism دلوزی دست یابیم و درک زیباشناسی فیلم به منزله جایی بینابین زیباشناسی ژنتی bio-aesthetics و رخداد «ژن شدن».

بنابراین، این فیلم درباره نقشه‌کشی عملی و تعیین مرزهاست و در عین حال به معنای دلوزی کلمه نیز «نقشه»‌ای در آن ترسیم می‌شود. در این فیلم، امر مادی‌ای از طریق درون‌ماندگاری و زیباشناسی نوین حس، با امر فرمای «ژن شدن» ادغام می‌شود. این زیباشناسی نوین بر مبنای دریافتی بیولوژیک از معنای از پیش موجودی از کلیت وجودی، (دریافتی خارج از سوبژکتیویته) استوار است. جایی که مغز همان سوژه است، مغزه‌ای مرکز هر گونه برداشتی از تک‌بودن در خارج از وضعیت سوبژکتیو است.

این اکت «عمل» exploration ـ من (تعمداً از به کار بردن لفظ قرائت reading خودداری می‌کنم، چرا که اشارت چندانی ندارد) از وقایع فیلم بیمار انگلیسی از شکاف‌ها و روزنه‌های مادی‌ای و فرمای فیلم راهش را باز می‌کند و پیش می‌رود. «ژن شدن» فرایند درون‌ماندگاری است. توصیفی است از ماهیت فرایندمحور تأثیر در تقابل با سوژه. اگر «شدن»ها همیشه حرکت‌هایی خاص، اشکال تولیدکننده جنبش، سرعت‌ها و کندی‌ها هستند، پس این جریان توقف‌ناپذیر فرانسوی سوبژکتیویته در موقعیت بارآور آغاز شکل‌گیری سوژه جای می‌گیرد. در آن درون‌ماندگاری ناخودآگاهی‌هایی که در پرداختن به ماده اولیه ذهن/بدن امتزاج نسبیت به مواجهه سوبژکتیو عمیق‌تر عمل می‌کند. بنابراین درباره بیمار انگلیسی در این «بینابینیت» در این شکاف و روزنه است که می‌نویسم.

باز دیگر در آغاز پایان شروع می‌کنم. اما پایان همیشه نقطه شروع نیز هست. حرف‌های دم مرگ کاترین در غار، محور اصلی فضاهای تأثیرگذار در بیمار انگلیسی است. این فیلم به لحاظ تنوع صداها، تردیدها و مسئولیت‌ها بسیار غنی است، و بی‌تابی آن از خلال عناصر غایت‌شناختی teleologic و غیرغایت‌شناختی ظاهر می‌شود. عشق، مرگ، اقتدار، مالکیت، خیانت، حسرت و وضعیت اضطراری زندگی در فرایند «شدن» که گذرگاه‌های بصری، مسمعی و مادی فیلم را ترمی‌نوردد و نتیجه آن خلق و معماری مواجهه‌ای فرانسوی بازنمایی است. آن شکل از مواجهه که در ساختارهای سلولی و سیناپس‌های مغز، به همان اندازه حس می‌شود که در عواطف و احساسات. امیدوارم بتوانم افکار کنم که مفهوم‌پردازی امر عاطفی، نقش عمده‌ای در

تجربه ما از فیلم دیدن ایفا می‌کند، فقط می‌گوییم فیروهای دیگری نیز در کارند که به ساخته شدن بیولوژیک ما، کول‌های مغز ما یاری می‌رسانند و ادراک و آگاهی ما را دگرگون می‌سازند. آن چه دغدغه من است، بیشتر از عواطفه تأثیر (affection) است.

امر عاطفی را می‌توان در درون ساختارهای روخدادسیمایی مثلاً در طرح داستانی، رد تخیص داد. اما تا زمان ما عصب‌شناسی نتوانسته به این پرسش پاسخ دهد که مثلاً در تجربه‌هایی مانند دیدن فیلم، چگونه عواطف در دل الگوهای ذهنی شکل می‌گیرند.

این فیلم به لحاظ مضمونی، یک داستان عاشقانه است (البته طنزتر از آن به وفور دیده می‌شود، چرا که هر تفسیری از عشق بر مبنای رابطه خود/دیگری است و سوبژکتیویته بخشی از این رابطه دوگانه در گفتار روان‌کاوی است و هر دوی این مفاهیم رمانتیک و استعلایی با نقدی دلوزی مواجه می‌شوند). در حوزه اصطلاحات دلوزی، تجربه عشق با تجربه عمیق‌تر و به لحاظ احساسی، غنی‌تر «شدن» مرتبط است که فرآیندی رابطه دوتایی خود/دیگری عمل می‌کند. در این تجربه غنای فرایند، معنای تکامل و عشق به زندگی، هر مسئله کامل‌تر و دقیق‌تر در مورد هر یک از مقررات رابطه در نظر گرفته می‌شود. عشق مبتنی بر «متفاوت» از روابط رمانتیک و مالکیت‌محور مبتنی بر رابطه خود/دیگری.

به بیان دیگر، می‌توان گفت این فیلم به لحاظ روایی، داستانی رمانتیک را پیش می‌برد، اما در دل این داستان و در طول رابطه المزی و کاترین، مسأله عشق مبتنی بر مالکیت، و مسأله تعیین قلمرو، قابل تشخیص است. جمله «از مالکیت متنفرم» المزی در واقع پاسخی است به جمله «از دروغ متنفرم» کاترین، هر دو این جمله‌ها به کلیشه «عشق رمانتیک» حمله می‌کنند. المزی و کاترین یکسره در حال مبارزه‌اند تا رابطه‌شان در محدودیت‌های جاری دنیای معاصر که مبتنی بر دوگانگی‌های اخلاقی است، به سرانجام خوشی برسد. اخلاق اسپینوزایی در این بین جایی ندارد.

کاترین تلاش می‌کند عشق خود به المزی را با مفهوم «متفاوت» توصیف کند. «حالا من همسری متفاوت در یک زندگی متفاوت هستم». رابطه آنها، مثل هر رابطه دیگری خارج از محدودیت‌های جهان تک‌همسری و اخلاقی، محکوم به سرنوشتی تراژیک (در عالم فیلم) است. همین است که چنین رابطه‌ای را رمانتیک می‌کند. رمانس جایی خارج از تراژدی نیست. از سوی دیگر، «دروغ» وارد می‌شود تا توان بالقوه رابطه‌ای پویا بین خود و دیگری، و قابلیت‌های بارور و مستقل این رابطه را که فراسوی محدودیت‌های رابطه خود/دیگری وجود دارد و عامل غنای تجربه زیستن در فراسوی سوبژکتیویته است، نفی کند. این غنا در رابطه خود و دیگری به معنای دلوزی کلمه، نه در تقابل خود/دیگری، نیز وجود دارد.

از همان نمای نخستین، وارد حرکت‌ها و ریتم‌های فیلم می‌شویم. نمایی که در آن به معنای دلوزی کلمه تلفیقی بین امر مادی و امر حسی اتفاق می‌افتد. «ماده بسیار تغییرپذیر است... تا آن جا که به سختی می‌توان گفت در واقع ماده کجا تمام و حس کجا آغاز می‌شود.» فیلموی نخش بر تصویر از چپ به راست می‌رود و با ظرافت اثر رنگ را بر بوم بر جا می‌گذارد. رنگ اصلی نقش می‌بندد که رنگ سرخ بسیار تندی است. سپس در برابر دیدگان بیننده صفحه از چپ به راست پاک می‌شود. انگاری این تصویر به فرایند و دگرگونی از همان ابتدا زیبایی دینامیک و متغیر بیمار انگلیسی را به رخ می‌کشد. سکانس اول، که با ریتم‌های تند موسیقی محلی مجار همراه است، حسی ترکیبی از رنگ/صدا برمی‌انگیزد که با ریتم بصری ناشی از حرکت‌های دوربین همراه می‌شود. این مجموعه یادآور همان ضربه‌هایی است که در تصاویری کوچک و زیبا از خود بر جا می‌گذاشت. سنتز بویه نوعی امکان مقایسه بین روش‌های ارتش و روش‌های آرد را در اختیارمان می‌گذارد. زاویه‌های دوربین در سکانس اسکورت ارتش و استفاده از صداها در تقابل با نواهای اروپای شرقی و آوازهای عربی قرار می‌گیرد. آن گاه آوازی آرام و نرم، و فضایی ملایم صحنه را قرامی گیرد، و این بار تقابل بین این صحنه و تصویر دردناک یک بیمار شکل می‌گیرد. بیمارِی که تقریباً تمام وجودش در آتش سوخته است (از هویت او فلم‌برداری شده سوبژکتیویته محوشده است). پیش از این، «عادی» بودن فیلم از طریق حرکت-تصویرهای آن به دست آمده است. آتش، دود و اشوب ماشین‌های جنگی، غرب در برابر لانگشات‌های صحرا و فضای شرقی (درون مانند گار) آن قرار گرفته است. نماهای جنگ از زوایایی کنده با جزئیات دقیق، صداهای ناهنجار ساخته شده، و نماهای بیابان آرامش بخش‌تر هستند. زوایا بازتر است و ریتم‌ها آرام و سیال، که با آهنگی گوش‌نواز همراهی می‌شوند.

روایت برش می‌خورد به سال ۱۹۴۴؛ و باقی فیلم تشکیل شده است از مجموعه‌ای از فلاش‌بک‌ها به ماجراهای اندازی در گذشته و صحنه‌های واقع در توسکانی به همراه نماها (زاویه بینوش) است. زنی که تا دم مرگ از او پرستاری می‌کند، زمان، ایتالیای ۱۹۴۴. از بیمار درباره گذشته، جایگاه او در جنگ، ملیت و هویت او بازجویی می‌شود. فلاش‌بک ساختاری می‌سازد که فلمرو تجربه‌های تأثیرگذار در فیلم را معین می‌کند. از سوی دیگر، فلاش‌بک‌ها موجب حرکتی می‌شوند که ریتمی یکنواخت به کل فرایند پیشرفت فیلم می‌دهد. اما حرکت‌ها و ریتم‌ها با سکوت و استحکام لحظه‌ها و نماهای خاص در فیلم گاه شکسته می‌شوند.

معتقد نیستم هر کس فیلم «بیمار انگلیسی» را می‌بیند ضرورتاً باید حضور ایده‌های دلوزی در آن را تشخیص دهد

این سکون و جمود که نقطه مقابل «شدن» جاری در طول فیلم است، با لانگشات‌های دوربین و خالی بودن چشم‌انداز که در آن رنگ‌های سبز و آبی، دریا و زمین، در تقابل با هم قرار گرفته‌اند مضاعف می‌شود. این «بینابینیت»، رنج، شوک و سکوت تهدیدکننده در مرگ را تعدیل و کم‌اثر می‌کنند. اما درک و فهمی غنی‌تر و کامل‌تر از فیلم به مثابه تجربه، آن جا اتفاق می‌افتد که در بینابینیت عناصر فرمای و مادهای قرار گیریم و روایت و فرمای بودن زیباشناسی تورن را بر علم عصب‌شناسی بنا کنیم. نتایج این تجربه‌ها به ما ایده‌ها و نکات خوبی درباره نحوه عملکرد ذهن بصری می‌آموزند. شواهد گوناگون به ما نشان می‌دهند که سیستم‌های پردازش متفاوت برای رسیدن به هدف زمان‌های متفاوتی سپری می‌کنند و از این طریق به سوی رویکردی نسبی گرا هدایت می‌شویم. از سوی دیگر، به این طریق می‌توان نشان داد که سیستم‌های پردازشی همان سیستم‌های ادراکی هستند که به ما می‌آموزند چگونه به سیستم‌های ادراکی - پردازشی موازی دست یابیم. خلاصه این که، ادراک، رخدادی آگاهانه است.

بنابراین، روایت، بخشی از ترکیب‌بندی کلی فیلم است. نماها پس از مرگ بیان می‌گویند «من حتماً نفرین شده‌ام، هر کس عاشق من می‌شود می‌میرد.» و در همین حین نگاهش به صومعه است، جایی که مرگ المزی در آن اتفاق می‌افتد. نماها از تپه بالا می‌رود تا صومعه را بهتر ببیند. کنترast: تقابل و حرکت‌های مخالف در این جا به واسطه ناهمخوانی سکانس‌ها تشدید می‌شود. موج‌های کوچک آب نمایانگر حرکاتی ظریف و مهارشده است که موجب آرامش مغز/ذهن آدمی بیننده. این حرکات ظریف، با رنگ‌ها، صداها و زمینه سکانس تشدید شده و این مجموعه در لحظه‌ای که نماها به صومعه متروک می‌رسد و پیانوی گهنه را پیدا می‌کند، به زیبایی به اوج می‌رسد. هیچ موسیقی یا دیالوگی در کار نیست. سیمای محض (به معنای هیچکاکی کلمه، به معنای غیاب صدا به منزله بخشی از فرم) است. این سکوت با موسیقی‌ای که نماها با پیانو می‌نوازد شکسته می‌شود. سرعت و طنین اتود اوج می‌گیرد و از طریق تأثیر موسیقی بر ساختارهای سلولی مغز، به طور همزمان ناهم‌خوانی این موسیقی با زمینه و رنگ‌های تصویر برجسته می‌شود. این رنگ‌ها نقطه مقابل رنگ‌های خاکستری سرد و تیره صومعه هستند. نقاشی‌های دیواری رنگ و رو رفته که در خلوتی و تاریکی اتاق بیش از پیش به چشم می‌آیند و فضای انشباح و صداهای پرطنین که فضای این سکانس را پر کرده‌اند. حرکت آرام دوربین، زمینه بنگی خاکستری، سفید، پردهرنگ و غبارآلود صومعه را به تصویر می‌کشند. فضایی که درست نقطه مقابل جهان زنده، زیبا و شاد آغاز فیلم است.

در مورد بی‌تابی حسی (haecceity of sensation) فیلم مثل یک ماشین ابزار عمل می‌کند. ریتم‌های هم‌خوان و ناهم‌خوان را در کنار هم می‌گذارد و کادش‌ها را فراهم. سکانس معین می‌کند تقسیم رنگ، نظم دادن به حس‌ها است. سکانس‌های بیابان و سکانس‌های عاشقانه، که در آنها امر زیبا به منزله فرایند و حرکت نمایش داده می‌شود، رنگ را به عنوان یک مؤلفه اصلی به کار می‌گیرند.

این ساختارها، در سکانس‌هایی خاص عامل حرکت در سطوح سمعی/بصری فیلم است. به لحاظ سمعی، آهنگ «بهشت در بهشت هستم» این سکانس‌ها را به هم متصل می‌کنند. سکانس‌هایی که باید در کنار هم خوانده شوند. نخست این موسیقی وقتی شنیده می‌شود که المزی و کاترین از آپارتمان المزی برمی‌گردند و پس از گشتی در بازار، کاترین پیش کلیفتون می‌رود. دوم، فلش‌بک به المزی که در آتلیش در صومعه روی تخت افتاده و به این موسیقی گوش می‌دهد. خاطرات و رؤیاهای او به واسطه موسیقی کارلواجو با زمان حال پیوند می‌خورند. سومین باری که این موسیقی شنیده می‌شود، در سکانسی است که از پی صحنه پایان جنگ می‌آید. کارلواجو و هانا هر دو با آهنگ «وانگ وانگ بلوز» (wang wang blues) زیر باران می‌روند و هانا به کمک کمپ‌هاردی و کارلواجو می‌رود و همه با هم المزی را همراه با تختش زیر باران می‌آورند. این سکانس، سرشار از شور و شوق و سرخوشی است و نقطه قوت آن لحظه‌ای است که المزی باران را بر چهره خود حس می‌کند. موسیقی «بهشت در بهشت هستم» آن قوای سمعی ویژه‌ای است که این سکانس‌ها را به هم مرتبط می‌سازد. موسیقی همان قدر با ماهیت مواج و سیال اثر مرتبط است که رنگ‌ها و صداها.

صدا به همان اندازه می‌تواند بر مکانیزم‌های پیچیده مغز و بدن تأثیر گذارد که عناصر بصری مثل رنگ، شکل، حرکات بدن و نور می‌توانند سلول‌های غشای مغز را تحریک کنند. زیباشناسی عصبی، در کنار عناصر عاطفی روایت، فیلم عمل می‌کند. شخصیت‌ها در دل زیباشناسی حس، تبدیل به عناصر می‌شوند. همان طور که در مورد هانا و کاترین دیدیم، شخصیت‌ها کارکردی شکل‌گیری پیدا می‌کنند. از طریق هانا می‌توانیم به فراتر رفتن از «زن شدن» بیندیشیم، چرا که همان طور که دلوز و گتاری می‌نویسند، آن چه اتفاق می‌افتد، زن شدن یک دختر نیست. فرایند زن شدنی است به دختری جهان، شمول ختم می‌شود.»

بحث دلوز درباره «زن شدن» به ما نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای غالب اجتماع، پذیری و فرهنگ، موجود ما، فیش برای «شدن» و خودسازی را به کار می‌کند و آن را از طریق فرایندهای اجتماعی، از فرد سلب می‌کنند. در وهله نخست از طریق برساختن مفهوم جنسیت مذکر و مؤنث «تکین‌ها» Singularities در مرحله آغازین شکل‌گیری سوژه، در ازای معنایی از جنسیت «نظم می‌یابند». «دختر شدن» ابزاری است که می‌توانیم از طریق آن تلاش کنیم تا در برابر این طبقه‌بندی در فرایندهای اجتماعی ساختاریافته مقاومت کنیم. در واقع، «دختر شدن» هیچ ربطی به جنسیت بیولوژیک دختر ندارد، بلکه عنصری است آفریننده و خلاقانه که به کار تمام کسانی می‌آید که زندگی را از طریق شدن تجربه می‌کنند. آنان که به دنبال زندگی فراسوی مرزهای جنسیت هستند.

البته این نحوه پرداختن به فیلم، استفاده از فیلم به منظور بسط برخی ایده‌های دلوز است، اما این کار ناممکن نیست. تمام امکان‌ها را می‌توان از طریق ترکیبی دلوزی کنار هم نهاد. ترکیبی که «فیلم و فلسفه» را به «فیلم-فلسفه» بدل می‌کند. روابط در درون محتوای فیلم و در سطح و بین فضاهای فیلم برقرار شده‌اند، اما در عین حال به دیگر متون و فضاها نیز سرایت کرده‌اند. همان طور که دیدیم بسیاری از فریم‌ها و سکانس‌ها یکدیگر را تشدید، تقویت، تکرار یا بی‌اثر می‌کنند. عناصر حس از طریق عناصر متشکله آن، تغییر صدا، خط و رنگ معین می‌شوند. این تعیین سبک از طریق ساختارهای کنترast، حد، شباهت‌ها و همنشینی‌ها ممکن می‌شود. در این جا فقط رنگ تولید کننده حس نیستند. حرکت‌ها و فرایندها در سطوح گوناگون، و از طریق لایه‌های بصری متفاوت به رنگ و فرم مرتبط می‌شوند. همان طور که پیش از این گفتیم، حرکت‌های چپ به راست و بالا به پایین دوربین، بازسازی الگویی است که مغز از طریق آن حرکت را درک می‌کند. شکل‌های گوناگون حرکت که از نظر قوه بینایی، زیبا یا لذت‌بخش یا شگفت‌انگیز به نظر می‌رسند، معمولاً نتیجه کنار هم قرار دادن این مسیرهای متفاوت است.

اگر صحنه‌ای را به یاد بیاوریم که هانا مشغول نگاه کردن به نقاشی‌های دیواری است، به خوبی می‌توانیم تشخیص دهیم که چگونه این فرایند زیبایی از طریق الگوهای ذهنی درک می‌شود. در این سکانس زوایای دوربین به ترتیبی است که گویی خطوط پروازهانا را به تصویر می‌کشد. صورت او مدام به چپ و راست و بالا و پایین می‌رود و تقریباً چهره‌های خدایان و قدیس‌های درون تابلو نقاشی را لمس می‌کنند. هانا می‌چرخد، جست و خیز می‌کند و با لذت کمام غرق در تجربه حس و تماس با تصاویر عهد رنسانس می‌شود. این تصاویر اینک بخشی از واقعیت او شده‌اند. ما بینندگان فیلم نیز به واسطه تکثر کنشی ذهن همراه او می‌شویم. در این جا ذهن دقیقاً فرم‌های است در حال نقشه‌برداری.»

■ تلخیص و ترجمه: امیر احمدی آریان

■ منبع:

Deleuze and Cinema, Barbara Kennedy, Edinburgh, 2002