

ماتریالیسم استعلایی سینمای افراط نوین فرانسه

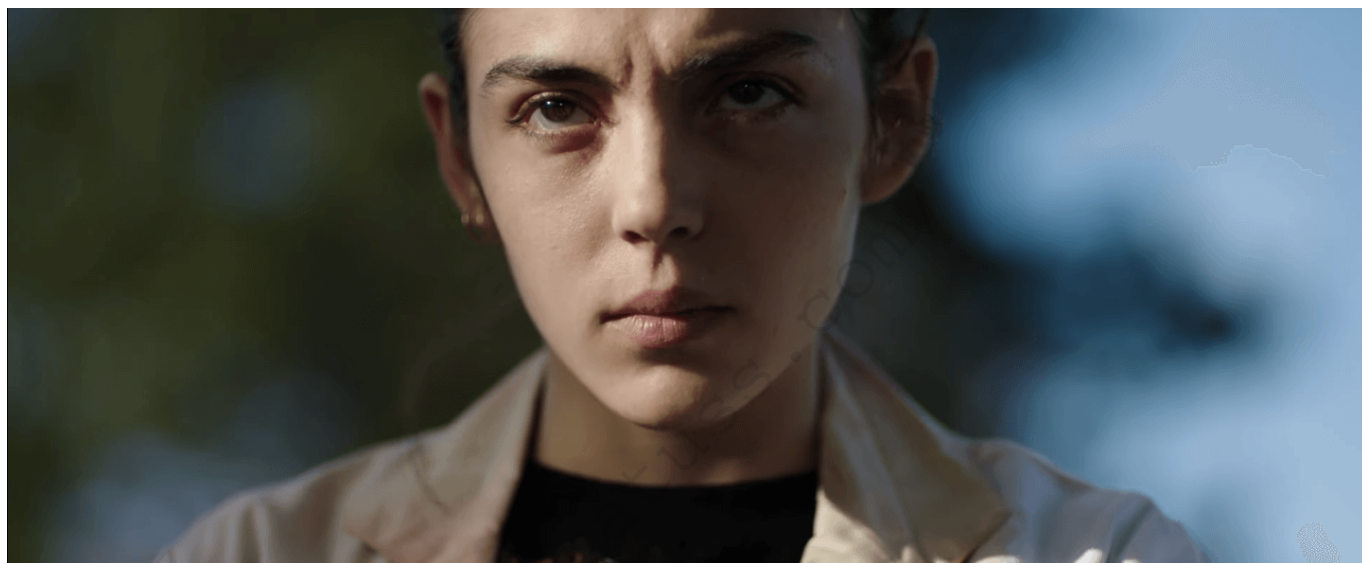
رامین اعلائی



یک. مهلک‌ترین اشتباه در مواجهه با سینمایی از نوع سینمای افراط نوین فرانسه برخوردی [New French Extremity] صریح همراه با داورهای اخلاقیات-سیاسی با آن است؛ حال آنکه این سینما، با بهره‌مندی افراطی از بدن و ماده‌ی نوانسانی، گاهی حتی از علت بنیادین این داورها یعنی امر زیاده‌انسانی نیز فراتر می‌رود. در واقع، عبور آگاهانه از بستار درک انسانی از جهان، در این سینما، راهی است برای حرکت به سمت نوعی ماتریالیسم درون‌ماندگار و نوانسانی که ریشه‌های سیاست را در بدن و ماده می‌یابد و نه در تاریخ، گفتمان، عرف، و از این قبیل. این، گونه‌ای از رئالیسم ماتریالیستی است، رئالیسم شدت‌ها، دیدمانی... رئالیسمی که مسئله‌اش به‌طور مشخص در وهله‌ی نخست، درک امر نوانسانی به مثابه شکلی از زندگی بدون ذات است و سپس تلاش برای نمایش دادن درونماندگاری مطلق، نشان دادن نومن.

دو. نزدکانت نومن [زندگی روحانی و مجدد یا سوپژکتیویته] معنایی حقیقی و متعال است که به بدن همچون افزوده‌ای الصاق می‌شود تا آن را فعلیت بخشد. از این رو ترجیح او برای درک هر شکل از حیات نوانسانی ابتدائاً مستلزم تجسّدیافتن آن در درون امر مادی‌ست. این، در واقع شگفت‌انگیزترین وجه کل فلسفه‌ی مدرن نیز هست، یعنی

بی‌اعتنایی آن به واقعیت نانسانی، چیزی شبیه به بی‌اعتنایی الهیات مسیحی به «چگونگی» حلول یا فرودآمدن و نازل شدن خداوند در جسم عیسی که منطقاً امری است که نباید رخ بدهد، گوشت شدن روح.



خام

سه. **نیک لند** در مشهورترین کتابش، **عطش امجا**، به میانجی‌رژر باتای یا در اصل با پنهان شدن پشت نقاب باتای نومن کانت یا همان اراده نزد شوپنهاور را رانه‌ی ناخودآگاه می‌خواند. یعنی ماده‌ی آفریده‌نشده، ازلی، قائم‌بالذات و غیرمخلوق. لند می‌نویسد: «ماده‌ی آفریده‌نشده همان نومن است، اسمی برای ضد-هستی‌شناسی ماتریالیسم الحادی.» و می‌افزاید: «ماده تنها به مثابه موجودی مخلوق، قانونی [حلال و مشروع] است، اما ماده‌ی آفریده‌نشده [نومن] آنارشیک است، تا آنجا که حتی از اتخاذ ذات نیز اجتناب می‌کند.» در واقع، به زعم لند کانت یا در کل فلسفه‌ی مدرن چون این ماده‌ی آفریده‌نشده را نمی‌فهمد، ردش می‌کند حال آنکه نومن به طور مشخص خود را در شدت‌ها است که پدیدار می‌کند، یعنی آنجا که زبان به سرحدات خود رسیده است. این، در واقع کلیدواژه‌ی درک فلسفه‌ی باتای نیز هست [1]. فیلسوفی که تمام عمر هر چه نوشت واکنشی بود علیه شکاف بین فنومن/نومن که شرط اخلاقیات کانتی است. یعنی تلاش برای جا انداختن این مهم که امر نانسانی در نهایت چیزی جز شدت‌های یک میل نمی‌تواند باشد. مسئله‌ای که البته با برچسب «انسانی‌نبودن»، هرگز از سوی جامعه‌ای از افراد شخصی مورد پذیرش قرار نمی‌گیرد. جامعه‌ای که احتمالاً رئالیسم ماتریالیستی و نانسانی قابل تشخیص در سینمای افراط نوین فرانسه را نیز به اتهام عدم تناسب با آنچه خود «رئالیسم» می‌فهمد، رد می‌کند. حال آنکه سؤال اصلی این است: کدام رئالیسم؟ رئالیسم به چه معنا؟!

چهار. تا آنجا که می‌دانیم، مسئله‌ی حیاتی فلسفه‌های موسوم به رئالیسم ماتریالیستی یا رئالیسم نظرورانه/دیدمانی [عنوانی که البته کانتن میسو، به عنوان یکی از اصلی‌ترین بنیادگذاران این نوع از رئالیسم، نمی‌پذیرد] این است که آیا در نهایت واقعیتی خارج از سوژه وجود دارد یا خیر. کانت استدلال می‌کرد که انسان‌ها صرفاً می‌توانند واقعیت را در نسبتش با قوه‌ی ادراک انسانی بفهمند، واقعیتی که در اصل با تفکر انسان همبسته است؛ به عبارت دیگر، ما نمی‌توانیم واقعیتی را که بی‌علت و فاعل وجود دارد بدون دخالت ادراک خود به‌جا بیاوریم. او می‌گفت برای اینکه ما

بتوانیم سوژه‌ی اخلاق باشیم باید وجهی از وجودمان مقهور ضرورت علی نباشد و لذا اختیار نداریم. پس باید دو شکل مختلف از علیت وجود داشته باشد: یکی علیت فنومنال و دیگری نومنال. در این بین، ضرورت علی پدیدارهای جهان صرفاً در ساحت فنومنال است که جریان دارد، حال آنکه در ساحت نومنال شکلی دیگر از علیت حاضر است که اساساً نسبتی با الگوریتم علیت فنومنال، که در آن هر معلولی یک علت دارد و این علت خود معلول علت دیگری است، ندارد. به هر صورت، کانت به دنبال شکلی از علیت بود که به اصطلاح از صفر شروع شود و خود به شکلی پاتولوژیک متأثر از علتی دیگر نباشد. حال، در الهیات، این تصور از علت، یعنی علتی که صرفاً علت باشد و معلول نباشد، می‌شود خداوند. در واقع، با اقتدا به الهیات بود که کانت می‌گفت این علت در نهایت یک شیء نیست؛ آنتی‌نومی [2] است و تنها مصداقش اراده‌ی انسان [نومن نزد شوپنهاور] است. حال آنکه، در مقابل، رئالیست‌ها می‌گویند آنتی‌نومی همان امر نانسانی است، شیء است، و چنان شیئیت دارد که می‌توان آن را شناسایی کرد و نشان داد.



تیتانیوم

پنج. در سینما، با توجه به نحوه‌ی «بیان» امر نانسانی، سه دسته فیلم ساز داریم: فیلم‌سازی که به طور مشخص خود ذیل شاخه‌های متفاوت الهیات - الهیات سلبی/ایجابی و الهیات حلولی/متعال - رده‌بندی می‌شوند. چنانکه می‌دانیم در الهیات سلبی مسئله بر سر ایمان بدون پرسش [کی‌یرکه‌گور] و غیاب خداوند است و در الهیات حلولی بر سر فزونی بیان مادی خداوند در بافتار جهان [اسپینوزا]. در هر حال، با توجه به این وجوه ممیز، در نهایت می‌توان از دو گونه الهیات - الهیات ایمان محور و الهیات تجسد محور - سخن گفت، دو گونه مواجهه با امر نانسانی به مثابه علیت صفر که در سینما فیلم‌سازی همچون درایر، تارکوفسکی، برسون، برگمان، مالیک [همگی منتسب به اردوگاه الهیات ایمان محور]، و لری کوهن، کلابو بارکر، جان کارپنتر، دیوید کراننبرگ [همگی منتسب به اردوگاه الهیات تجسد محور] آن دو را نمایندگی می‌کنند. حال، اگر شباهت کار این فیلم‌سازان در ایده‌ی بیان امر نانسانی است، تفاوت‌ها در نحوه‌ی مواجهه‌ی آن‌ها با این امر نامأنوس است. در واقع، اگر نزد فیلم‌سازان ایمان محور - در مواجهه با امر نانسانی که لقاح مقدس [3] و کنوسیسی است - انگاره‌هایی همچون ایمان بدون پرسش، غیاب خدا، شک، و سکوت ارجحیت دارند [آردت

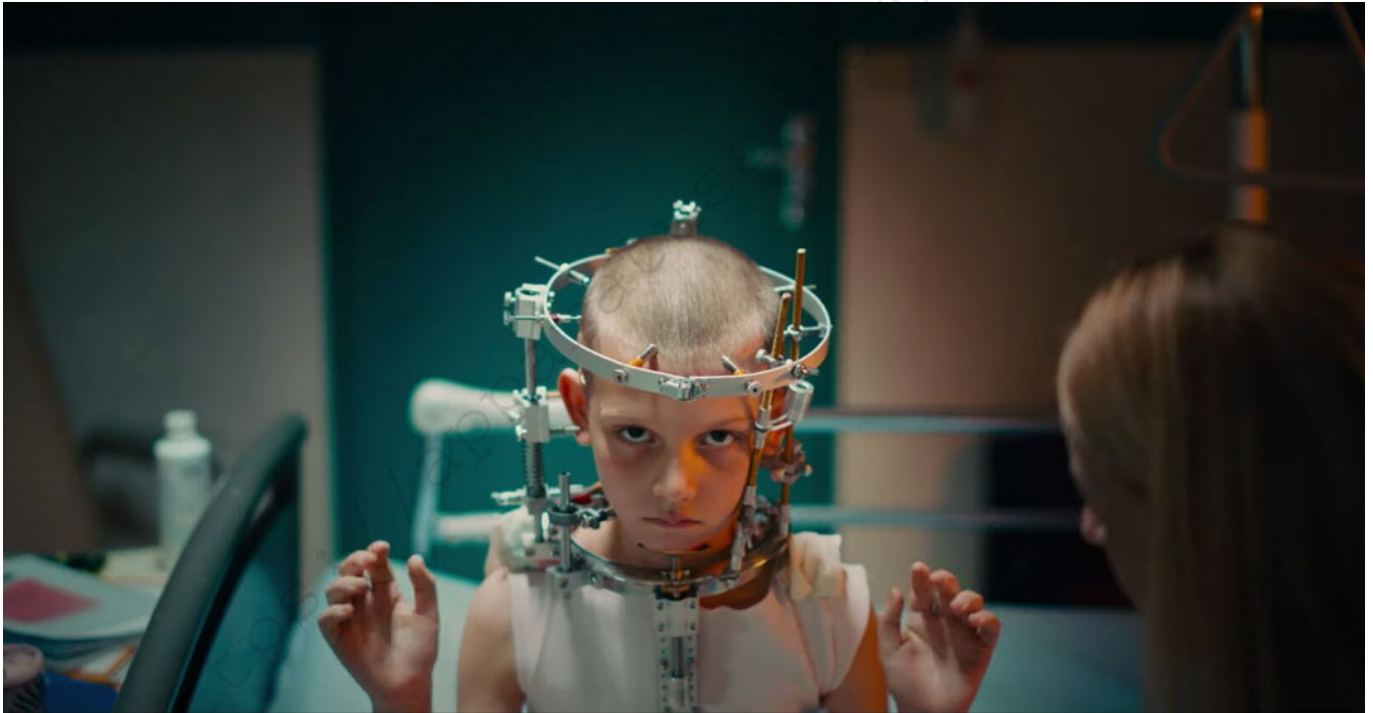
، قربانی، **ناگهان بالتازار**، شاید شیطان، نور زمستانی، درخت زندگی، یک زندگی پنهان، و... [در سینمای فیلم‌سازان تجسم‌محور آنچه محل مناقشه است ماتریالیسم غیرارگانیک فرایند تجسد و حلول است [او زنده است، خداوند به من گفت، هل رایزر، چیز، شاهزاده‌ی تاریکی، در کام جنون، نوزاد، مگس، و...]. یعنی اینکه در نهایت چگونه امکان دارد یک ماتریالیسم غیرارگانیک و حلولی/متعال وجود داشته باشد؟!... اتفاقاً به این جهت است که امر نانسانی در سینمای تجسم‌محور غالباً در صورت یک هیولا-نانسان، جسمانیت وحشت‌زا، یا چیزی که صاحب یک زندگی کژدیسه یا دفرمه یا شکل‌زدوده است- ظاهر می‌شود. این، درواقع، تصور سینمای تجسم‌محور از امر نانسانی است: وفور و آکندگی فیزیکی، یک بدن تشدیدشده!



ورود به خلأ

شش. اما نحوه‌ی مواجهه‌ی فیلم‌سازان دسته‌ی سوم با امر نانسانی به مراتب رادیکال‌تر از دسته‌ی دوم است. در این سینما، که سینمای افراط نوین فرانسه یکی از سرنمون‌های شاخص آن به شمار می‌رود، مسئله دیگر نه اندیشیدن صرف به ماده‌ی غیرارگانیک یا وحشت‌زا-که به عبارتی درونمایه‌ی اصلی ژانر وحشت الهیاتی محسوب می‌شود- که فرازوی از الهیات همبسته با ماتریالیسم غیرارگانیک است. درواقع این سینما می‌کوشد تصویری شدیداً تشبیهی از زندگی نانسانی ارائه دهد. در اینجا مسئله ممکن است حتی از حس کردن امر نانسانی به واسطه‌ی تأثیرات دراگ یا امکان‌های زمان/مکان‌گریز روح فراتر برود و به چیزهایی به مراتب رادیکال‌تر از آن برسد، یعنی به همزیستی با امر نانسانی و زدودن شدت‌های جسمانی «خداوند» از آن: ناپدید کردن الهیات. در این مورد مشخص، برای مثال، ورود به خلأ را به یاد بیاورید، فیلمی که به افراطی‌ترین شکل ممکن به سیاستی نانسانی می‌اندیشد اما همان نیز در مقایسه با سینمایی از جنس خام و تیتانیوم-که امر نانسانی را در یک درونماندگاری مطلق، خواه در قالب میل مهارناپذیر یک خانواده به خوردن گوشت انسان در پاریس قرن بیست‌ویکم و خواه اشتیاق شدید یک زن به برقراری رابطه‌ی جنسی با ماشین پس از کاشتن یک قطعه تیتانیوم در جمجمه‌اش، به تصویر می‌کشد- کهنه به نظر می‌رسد. درواقع، اگر در ورود به خلأ تازه

پس از مصرف دراگ است که امر ناهنسانی ادراک می‌شود، درخام حتی نزاع بین رانه‌ی زندگی و مرگ [میل به بقا و میل به تغذیه] نیز ناهنسانی است؛ وسوسه‌ی خوردن گوشت انسان. در اینجا مقصود اشاره به سکانشی درخام است که در آن وسوسه شدن کاراکتر اصلی برای خوردن گوشت انسان به تمامی در هیئت پیچ‌وتاب‌های عضلانی و طبیعتاً کلافگی روانی او در بسترش نشان داده می‌شود. گو اینکه «وسوسه» بتواند در نهایت چنین «چیزی» باشد؛ وسوسه‌ای که بدن دارد، نوعی ماتریالیسم شگرف! این در واقع آرماگدون بین ایمان بدون پرسش و بدن نیز هست. نزاعی که در نهایت با فتح و غلبه‌ی بدن بر هر آنچه ارگانیکسم و تعالی و اخلاقیات است، به پایان می‌رسد.



تیتانیوم



تصادف

هفت. البته همچنان نمی‌توان منکر طنین پژواک‌های الهیات در متن سینمای افراط نوین فرانسه بود. در واقع، در این سینما، الهیات همچون صفحه‌ای درون‌ماندگار است که، بر روی آن، وحشت و ماتریالیسم، پس از اتصال به یکدیگر، دست به تولید ماده‌ای می‌زنند که حدود و ثغورش در نهایت از قلب الهیات نیز فراتر می‌رود، از تجسد. در اینجا مسئله به طور مشخص درک پدیده‌ی آفرینش (خلق از عدم) به مثابه‌ی شکلی از فوزیس است، یعنی نسبتی که در نهایت بی‌واسطه میان آفرینش و تکنولوژی برقرار می‌شود. تیتانیوم، ساخته‌ی ژولیا دوکورنو، از این نظر فیلمی درباره‌ی سرحدات تخنه [4] است. داستان این فیلم درباره‌ی دختری است که با کاشته شدن یک قطعه تیتانیوم در جمجمه‌اش [لقاح مقدس، فوزیس به جای روح القدس] میل وافری به برقراری رابطه‌ی جنسی با وسایل نقلیه پیدا می‌کند و در فرجام کار هم از یکی از آن‌ها آبتن می‌شود. پُر واضح است که فیلم دوکورنو - دست کم از نظر خط داستانی - قرابتی آشکار با اقتباس درخشان کرانبرگ از زمان تصادفِ جی. جی. بالارد دارد؛ اما تفاوت اینجاست که تیتانیوم هرگز درباره‌ی بازنمایی یک انحراف جنسی نظیر مکانوفیلیا [5] یا مکافیلیا نیست، بلکه چیزی است به مراتب بالاتر از فتیش‌های ناچیز انسانی - هرچند که مضمون هر دو فیلم، در نهایت، سیاست نوانسانی است. در واقع مهم‌ترین نقطه‌ی تفوق فیلمی همچون تیتانیوم بر تصادف تقلای آن است برای تحمیل کردن هر آنچه کژدیسی، دفرمگی، یا شکل‌زدودگی است بر وضعیت: امری که در ظاهر ممکن است سراسیمه شائبه‌ی محافظه‌کاری این فیلم [یا کل این سینما] را تقویت کند، حال آنکه مسئله‌ی اصلی تأیید شکلی دیگر از زندگی است، «یک زندگی» با منطق زیستی بی‌سابقه. این سینمایی است در باب شگفتی جهان بدون ادراک، یا رهایی از تأثرات انسانی که خود در آمدی است بر نوعی ماتریالیسم بدشکل و پیش‌بینی‌ناپذیری ماده. این تعریف مینور است: مولکولی شدن؛ ذره‌ذره شدن؛ سینمایی درباره‌ی آمدن مردمی جدید، ابداع و تولید آن‌ها، مردمی که اکنون نیستند، اما روزی خواهند آمد و جامعه‌ای تشکیل خواهند داد از افراد غیرشخصی، از ژوستین‌ها، الکسیاها، از هیولاها، نیمه‌انسان-نیمه‌خدایان... و از دیگری‌ها.

بیشتر بخوانید:

[براندازی سرمایه‌داری و ایمان کور](#)

[به سوی علم اشیاء شیطانی: ماتریالیسم کژدیسه و وحشت استعلایی](#)

[بازتعریف و بازنگری سینمای افراط نوین فرانسه](#)

[1] **باتای** در تمام عمر، به دنبال تجربه‌هایی عمیقاً نوانسانی بود که قادرند محدوده‌های اندیشه را فاش کنند؛ او در واقع در جستجوی تجربه‌های دیگری بود که تن به بازنمایی در زبان نمی‌دهند: قهقهه زدن، عشق اروتیک، فدییه یا قربانی کردن، عرفان و بی‌فرمی (Formlessness). باتای به دنبال آن بود که این تجربه‌ها را برجسته کند، تجربه‌هایی که از وجودی مستقل و خودگردان فراتر می‌روند و در نهایت «خویشتن» را در هم می‌شکنند. چنانچه او در توضیح بی‌فرمی‌ای که مدنظر داشت نوشت: «بی‌فرم صرفاً صفتی دارای معنا نیست، بلکه مفهومی است برای فرو ریختن چیزها در جهان، جهانی که عموماً سبب می‌گردد هر چیزی فرم خود را داشته باشد.» و مسئله دقیقاً همین بود؛ تن نسپردن به سبب‌ها. سبب‌هایی که لباس فرم را به تن چیزها می‌کردند؛ و از این رو امکان بازنمایی شدن توسط زبان را مهیا می‌ساختند. او در سال 1925 و زمانی که هنوز در جرگه‌ی سورئالیست‌ها بود کوشید این بی‌فرمی، این تجربه‌ی دیگر را در قالب نقاشی نشان دهد، طرح‌هایی بی‌معنا، بی‌شکل و پوچ که می‌خواستند نشان دهند چیزی در جهان را بازنمایی نکرده‌اند، بلکه صرفاً یک نقاشی‌اند. هر چند که در نهایت **باتای** متوجه شد که حتی طلب نقاشی برای نمایش بی‌فرمی نیز حرکت کردن در محدوده‌های جهانی‌ست که از شکل و فرم اشباع شده است. یعنی اینکه نقاشی و به طور کلی هنر نمی‌تواند هرگز ربطی به جهان نداشته باشد و به عبارتی دیگر از خود فراتر برود، حال آنکه باتای در جستجوی متلاشی کردن خود بود؛ نوعی استعلا. استعلایی که برقراری ارتباط با دیگران را ممکن می‌ساخت. چنانچه باتای مشخصاً در «درباره‌ی نیچه» مصلوب شدن مسیح را کنش رادیکال برقراری ارتباط می‌دانست: انتحار امر الهی که بابِ همدلی را به روی همه‌ی انسان‌ها باز کرد.

[2] **تعارض** (Antinomy) در فلسفه عبارت است از تناقض بین قوانین یا اصول، هنگام کاربرد آن‌ها در امور جزئی. در اصطلاح کانت، تعارض عبارت است از تناقض یا تناقض بین قوانین عقل محض. اگر عقل به اضطرار به این تعارض‌ها کشانده شود، نتیجه‌ی آن، خلط تصورات یا بحث از مطلق در قالب امور مشروط یا بحث از حقیقت مطلق در جهان تابع شرایط تجربی خواهد بود. کانت چهار نوع از این تناقض‌ها را برشمرد و هر یک از آن‌ها را تحت عنوان یک تعارض که شامل یک جفت قضیه‌ی متقابل است، قرار داده است. در هر جفت قضیه‌ای، یکی برنهاد و دیگری برابر نهاد است. اولین تعارض کانت چنین است:

برنهاد: جهان دارای آغاز زمانی نیست و از لحاظ مکان محدود است.

برابر نهاد: جهان دارای آغاز زمانی نیست و در مکان محدود نیست، بلکه در زمان و مکان، هر دو نامحدود است.

در نظر کانت، عقل عملی نیز دارای تعارضاتی است که مربوط به خیر اعلا است. چنان که در الهیات نیز تعارضاتی مربوط به اصالت وسیله و اصالت غایت وجود دارد. هر تنازعی که بین شرایط غایت واحد وجود داشته باشد، چه ظاهری باشد و چه حقیقی، یک تعارض محسوب است، همچنین است تنازع بین دو اصل یا دو استدلال که متکی بر مقدمات متساوی الصدق باشد.

[3] لقاح پاک یا مطهر (Conception Immaculate) به دور بودن بسته شدن نطفه‌ی مریم از گناه نخستین به واسطه‌ی فضیلتی که در اثر شایستگی فرزندش عیسی به دست آورد، اشاره دارد. آموزه‌های کلیسای کاتولیک بر این قرار است که چون بسته شدن نطفه خودِ مریم فعل خداست، او نیز «پاک و مطهر و معصوم» است.

[4] از نظر ارسطو لفظ تخنه (Techne) به ساحت سوم از سه ساحت حیات وجود انسانی یعنی ساحت ابداع اشاره دارد. تخنه که با «تکنیک» (Technique) به انگلیسی و فرانسه و «فن» به عربی و «هنر» به فارسی هم‌معنی است، در نظر افلاطون و ارسطو عبارت است از ساختن و تکمیل کردن و محاكات طبیعت با قوه‌ی خیال؛ بنابراین ذات و حقیقت نحوی از «تخنه» با تخیل ابداعی سروکار دارد و «تخیل ابداعی» نیز با محاكات همراه است. از این نظر مطابق تفکر افلاطون و ارسطو جنبه‌ی متافیزیکی تخنه و ذات آن تقلید و محاكات از عالم واقع و طبیعت است. هنرمندی که به هنرزیبا مشغول است، با خیالاتی سروکار دارد که نوعی محاكات از عالم واقع است.

Mechanophilia [5]