نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۰(۱۲۶)، ۶۱-۶۸ / آذر ۱۴۰۲
DOI:10.22034/BAGH.2023.392052.5357

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
A Study on Event and Acinema in Lyotard's Thought
.در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است

مقالهٔ پژوهشی

مطالعه‌ای بر رخداد و ناسینما در اندیشهٔ لیوتار*

تورج ربانی[۱]، فاطمه شاهرودی[۲]**، اسماعیل بنی‌اردلان[۳]

۱. پژوهشگر دکتری فلسفهٔ هنر، دانشکدهٔ هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران .
۲. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران .
۳. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران .

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۲۶ تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱

چکیده

بیان مسئله: ژان‌فرانسوا لیوتار، از اندیشمندان فلسفهٔ انتقادی، با تعریف دو بدیل مدرنیسم و پست‌مدرنیسم برای واقع‌گرایی ضمن ارائهٔ تعریفی جدید و رها از چارچوب‌های تاریخی، مؤلفه‌هایی برای اثر هنری پسامدرن برمی‌شمرد. او در سویی دیگر به مدد احکام تأملی نزد کانت، انگارهٔ رخداد را چنین در نظر می‌گیرد که ژانرهای گفتمان مستقر را به چالش کشیده و موجب خلق گفتمان جدید در یک اثر هنری پسامدرن می‌شود؛ گفتمانی که شیوهٔ ادراک جدیدی را نسبت به آنچه در قبل بوده می‌طلبد. او در نوشتار ناسینما، حرکت را مادهٔ خام سینما قلمداد و ناسینما را سلب کلیهٔ حرکت‌های متکی به تولید اثر فیلمیک صورت‌بندی می‌کند. در این مقاله به تشریح روابط جدید میان رخداد، ناسینما و هنرپسامدرن در اندیشهٔ لیوتار پرداخته شده و در نهایت به این پرسش که انگارهٔ رخداد نزد لیوتارچگونه می‌تواند بر پیدایش پسامدرنیسم به مفهوم امر کلی غیرتاریخی و ناسینما در مقابل سینما مؤثر باشد پاسخ داده شده است.

هدف پژوهش: این پژوهش ضمن صورت‌بندی نسبت میان دو مفهوم رخداد و ناسینما به عنوان دو مؤلفهٔ مهم نقد هنر و سینما نزد لیوتار، این هدف را دنبال می‌کند که نشان دهد چگونه پسامدرنیسم به مفهوم سبکی و امر کلی غیرتاریخی در سینما متجلی و ناسینمای لیوتاری محقق می‌شود.

روش پژوهش: روش تحقیق کتابخانه‌ای و تشریح روابط میان گزاره‌ها با رویکرد توصیفی تحلیلی بوده است.

نتیجه‌گیری: با وقوع انگارهٔ رخداد در فیلم‌ها، ژانر مستقر در هر اثر مضمحل و ژانرهای جدید و غیرمنتظره پدید می‌آیند و در پی آن نمایش امر نمایش‌ناپذیر ممکن شده و ناسینما درمقابل سینما بروز می‌یابد و به این ترتیب پسامدرنیسم نه به‌عنوان یک دورهٔ تاریخی بلکه در شکلی سبکی آشکار می‌شود.

واژگان کلیدی: *هنر پسامدرن، لیوتار، رخداد، سینما، ناسینما.*

مقدمه و بیان مسئله

شناخت ناسینما[۱] در اندیشهٔ ژان‌فرانسوا لیوتار (1925–1998)[۲] - از نامدارترین فلاسفه و اندیشمندان انتقادی نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی - به میانجی رخداد[۳] در اندیشهٔ او سخن اصلی در این نوشتار است. لیوتار رساله‌ای با عنوان «وضعیت پسامدرن: گزارشی در باب دانش»[۴] در سال ۱۹۷۹ نوشته است که بسیاری این اثر را یکی از کتب مقدس اندیشهٔ پسامدرن به حساب آورده‌اند (لش، ۱۳۸۶، ۱۲۱). او در این کتاب پس از توصیف تغییر ماهیت دانش، به بررسی دلایل چنین تحولی می‌پردازد و برای دست‌یابی به چنین هدفی، در قالب به کارگیری اصطلاحاتی چون فراروایت و کلان‌روایت[۵]، فرض کلی خود را بررسی می‌کند. لیوتار در باب هنر پسامدرن به دنبال آن است که ضمن حذف تجربهٔ

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «تورج ربانی» با عنوان «مطالعهٔ مفهوم فراسینما در سینمای پس از انقلاب ایران با تأکید بر آرای لیوتار» است که به راهنمایی دکتر «فاطمه شاهرودی» و مشاورهٔ دکتر «اسماعیل بنی اردلان» در سال ۱۴۰۲ در دانشکدهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی (واحد تهران مرکزی) به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: pajooheshhonar@yahoo.com، ۰۹۱۲۱۸۶۶۳۰۱

زیباشناختی از چارچوب تاریخی آن، از اسارت فراروایت‌ها رهایی یابد و در عوض بر رخدادی منحصربه‌فرد و نامتعین متکی باشد که به موجب آن اثر هنری خارج از هر نوع چارچوبی است. در سویی دیگر وی در دو جستار مهم با نام‌های «پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟»[۶] و «دربارهٔ معنای پسا»[۷] (۱۹۸۵) به بررسی و تبیین تفاوت‌های مدرنیسم و پسامدرنیسم[۸] در هنر و ادبیات می‌پردازد. وی در جستار «پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟» ضمن تبیین و بررسی سه اصطلاح واقع‌گرایی[۹]، مدرنیسم و پسامدرنیسم به تفاوت‌های میان این سه اصطلاح، با توجه به ماهیت بازنمایی هنری توجه می‌کند. وی در این جستار تکوین سبکی واقع‌گرایی، مدرنیسم و پسامدرنیسم را نه در یک نگرش تاریخی متعارف بلکه به مثابهٔ روندی همزمان در نظر می‌گیرد. به عبارت دیگر این سه مقوله را فارغ از زمان پیدایش و تکامل به عنوان یک سبک بازنمایی مدنظر قرار می‌دهد.

«لیوتار مدرنیسم و پسامدرنیسم را در مقابل واقع‌گرایی قرار می‌دهد و هر دو را اشکال بالقوهٔ مختل‌کننده‌ای می‌داند که کارشان نمایاندن وجود چیزی است که نمودناپذیر است. نشان‌دادن اینکه در آنچه نه می‌توانیم ببینیم و نه می‌توانیم نشانش دهیم چیزی هست که می‌توانیم درکش کنیم. منظور وی این است که آثار هنری مدرن و پسامدرن، به جای بازآفرینی آنچه بلافاصله قابل تشخیص است، از طریق گریززدن به آنچه یک فرهنگ به‌خصوص و واپس‌زده یا از امکانات معمول ارتباطی خود حذف کرده، قدرت شناخت را بر هم می‌زنند. به عبارت دیگر، این آثار عمداً دشوار و برهم‌زننده‌اند و شیوه‌های نمایاندن و فهمیدن را به چالش می‌کشند» (مالپاس، ۱۳۸۸ ب، ۳۷).

در سویی دیگر او با بهره‌گیری از شناخت احکام تأملی[۱۰] نزد کانت و تفاوت آن با احکام تعینی[۱۱]، رخداد را به عنوان انگاره‌ای در نظر می‌گیرد که هنرمند را قادر می‌سازد گفتمان حاکم را به بازی گرفته و اشکال جدیدی را به وجود آورد. یک رخداد چیزی است که ژانرهای گفتمان مستقر را به چالش کشیده و موجب می‌شود همهٔ عواملی که آن را پدید آورده‌اند، بازاندیشی شوند. در واقع از جهات بسیار رخداد نقطهٔ آغازین هر نوع پسامدرنیسم است.

نقطهٔ عزیمت این تحقیق تقابل میان رخداد و مقولهٔ ناسینما نزد لیوتار است. او از اوایل دههٔ ۱۹۷۰ نخستین متون خود را دربارهٔ هنر سینما به نگارش درآورد. یکی از نخستین نوشته‌های لیوتار دربارهٔ هنر، جستاری به نام «ناسینما» بود که نخستین بار در سال ۱۹۷۳ منتشر شد. مقالهٔ «ناسینما» با این عبارت‌های مشهور آغاز می‌شود که «سینما نوشتار حرکت است. نوشتاری مبتنی بر حرکت در سطوح متفاوت، شامل نمای فیلم، آنچه که به بازیگران و سایر اشیاء متحرک مربوط است، آن چیزهایی که به نورها، رنگ، قاب و عدسی مربوط است، در سکانس فیلم، به علاوهٔ برش‌ها و قطعات تدوینی» (یزدانجو، ۱۳۸۳، ۱۸۲). او هرچند با تعریف حرکت برای سینما آغاز می‌کند، اما ناسینما را سلب کلیهٔ حرکت‌های متکی به تولید اثر می‌داند. با این توصیف، صورت‌بندی این مفاهیم در قالب یک پژوهش متمرکز صورت گرفته است تا ضمن تشریح روابط میان مفاهیم مذکور، تأثیر این مفاهیم بر یکدیگر مورد مطالعه و مداقه قرار گیرد.

ضرورت و اهداف تحقیق

صورت‌بندی‌های فلسفی در مطالعات فیلم و سینما به‌ویژه آراء لیوتار در این زمینه در ایران کمتر مورد توجه بوده است و این در حالی است که سینمای ایران به عنوان یک سینمای تجربه‌گرا شناخته می‌شود. ازاین‌رو شناخت خاستگاه فکری انواع سینمای تجربی راهگشای اهل فن در تولید آثار و یک ضرورت به شمار می‌رود که با صورت‌بندی نسبت میان رخداد و ناسینما در اندیشهٔ لیوتار در این پژوهش گامی به سوی شناخت این وادی برداشته می‌شود.

سؤالات تحقیق

صورت‌بندی این نوشتار بر مبنای تعریف لیوتار از پسامدرنیسم، انگارهٔ رخداد و رابطهٔ میان این انگاره و آن چیزی خواهد بود که ناسینما نامیده می‌شود و در پی این پرسش است که انگارهٔ رخداد نزد لیوتارچگونه می‌تواند بر پیدایش پسامدرنیسم به مفهوم امر کلی غیرتاریخی و ناسینما در مقابل سینما مؤثر باشد.

پیشینهٔ تحقیق

ناسینما از مفاهیم نسبتاً جدید در مطالعات سینمایی به حساب می‌آید و در این حوزه صادقی‌پور (۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «فلسفهٔ فیلم از دیدگاه ژان‌فرانسوا لیوتار» به چهار مقالهٔ لیوتار دربارهٔ سینما عطف به نظریهٔ مونتاژ آیزنشتاین[۱۲] پرداخته است که بخشی از آن دربارهٔ نوشتار ناسینما است. سرسنگی و سلیمان‌زاده (۱۳۹۷) نیز در مقاله‌ای با عنوان «سهراب شهیدثالث و ناسینما در ایران، مطالعهٔ موردی: فیلم‌های یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان» به بازشناسی سلب حرکت به عنوان اصلی‌ترین مؤلفهٔ ناسینما نزد لیوتار در دو فیلم سهراب شهیدثالث پرداخته و چنین نتیجه گرفته‌اند که «شهیدثالث با تأکید بر پردازش رئالیستی جهان زیست فرهنگی-ملی، مقابله با تفکر وارداتی حاصل از اقتصاد آسیب‌پذیر و همچنین حرکت متکی بر سکون عرفان ایرانی- اسلامی، ناسینمایی نوین در ایران به وجود آورد» (سرسنگی وسلیمان‌زاده،۱۳۹۷، ۲۹). در موضوع رخداد نیز می‌توان به پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشوند (۱۳۹۰) با عنوان «بررسی اندیشه‌های ژان‌فرانسوا لیوتار در حوزهٔ هنرهای تجسمی» اشاره کرد که در آن ضمن محور قراردادن اندیشه‌های لیوتار درباب هنرهای تجسمی، چنین نتیجه‌گیری شده است که «لیوتار مدافع هنر آوانگارد بوده و هنر مقبول نزد او هنری

است که توانایی برآشفتن ژانر گفتمان مستقر را داشته باشد» (رشوند، ۱۳۹۰، ۷۳). چنان‌که نتایج این پژوهش‌ها نشان می‌دهد، رخداد و نسبت آن با ناسینما مورد توجه محققان نبوده است.

مبانی نظری

• اثر هنری پسامدرن نزد لیوتار

لیوتار معتقد است هر هنرمند یا نویسندهٔ پسامدرن در مقام یک فیلسوف است و متنی که می‌نویسد، اثری که خلق می‌کند، از نظر اصول تحت هدایت قواعد از پیش تثبیت‌شده قرار ندارد، و نمی‌توان در مورد آنها مطابق با حکم ایجابی، با به‌کاربستن مقولات آشنا در متن یا اثر هنری قضاوت کرد. «قواعد و مقولات مذکور همان چیزهایی هستند که خود اثر هنری در جستجوی آنهاست. بنابراین هنرمند و نویسنده، بدون قواعد، برای تدوین قواعدی برای آنچه که انجام خواهد یافت کار می‌کنند» (لیوتار، ۱۳۸۱، ۱۹۸). در واقع هنر پسامدرن از دیدگاه لیوتار به دنبال گشایش راه‌های جدید در بیان فرم و محتوا است تا امکان تجربهٔ مرزهایی جدید را فراهم کند. از منظر ژان‌فرانسوا لیوتار، پسامدرنیسم فراموشی و یا گسست از مدرنیسم نیست. او می‌گوید: «پسامدرنیسم روش تازه‌ای در آفرینش هنری، سخن نقادانه و نظری، و تجربهٔ علمی نیست و راهی تازه در گستره‌های هنری، فلسفی و فرهنگی نمی‌گشاید، بلکه گونه‌ای حاشیه بر مدرنیسم است، و شکلی از بازخوانی متن و تمایزهای متن و واقعیت‌های فردی و اجتماعی خارج از متن است. به این اعتبار، نفی یا نقدی بر مدرنیسم هم محسوب نمی‌شود. هنر پسامدرنیسم همان هنر مدرن است، اما آنجا که این یک به حد اعلای خود رسیده باشد» (احمدی، ۱۳۹۳، ۴۷۶ - ۴۷۷). پس می‌توان چنین گفت که «در آثار هنرمندان پسامدرن قراردادهای یکدستی و انسجام روایت به چالش کشیده می‌شوند و ازاین‌رو پیش‌فرض‌های خواننده دیگر کارا نیستند. هنر پسامدرن به جستجوی اشکال و فرم‌های جدید می‌پردازد تا نشان دهد که چیزهایی نامرئی وجود دارند که قابل نشان‌دادن نیستند» (لیوتار، ۱۳۸۱، ۱۹۱). بر این اساس باید گفت رویکرد زیبایی‌شناختی لیوتار اثر هنری را به عنوان تجربه‌ای توصیف می‌کند که نخست مشروعیتِ گفتمانی و قوانین از پیش مستقر را زیر سؤال می‌برد و سپس ضمن جابجایی و دگرگونی در جایگاه مؤلف و مخاطب، زمینه را برای فروپاشی ژانر مستقر و انحلال رژیم‌های جمله‌ای فراهم می‌کند.

لیوتار در جستار «پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟» ضمن تبیین و بررسی سه اصطلاح واقع‌گرایی، مدرنیسم و پسامدرنیسم به تفاوت‌های میان این سه اصطلاح، با توجه به ماهیت بازنمایی هنری توجه می‌کند. از نظر لیوتار رئالیسم یا واقع‌گرایی را می‌توان سبک معمول، متعارف و روزمرهٔ یک فرهنگ پنداشت که در آن تصویر و بازنمایی جهان دارای معنایی مشخص است و ماهیت رمزگشایی آن نیز برای مخاطبان دست‌یافتنی و سهل‌الوصول است. هدف واقع‌گرایی ایجاد کلیت و انسجام در ادراک و تشخیص فرد است و می‌توان آنرا در عبارت «در امان نگاه‌داشتن اذهان از تردید و دودلی خلاصه کرد» (لیوتار، ۱۳۸۴، ۱۹). منظور لیوتار این است که در واقع‌گرایی، هدف اصلی این است که جهان مطابق قراردادهایی به تصویر کشیده شود که «خواننده یا بیننده از پیش با آنها آشناست به‌طوری‌که بتوان آنها را به سرعت و بی‌هیچ مشکلی فهمید» (مالپاس، ۱۳۸۸ الف، ۴۶).

وی سپس به بررسی مدرنیسم و پسامدرنیسم می‌پردازد و در آن پنداشت مخاطب از واقعیت را به دید تردید می‌نگرد و بر این باور است که در مدرنیسم و پسامدرنیسم، اقتدار، حقانیت و ادراک از عامل بازنمایی‌شده یا مرجع اصلی آن به چالش کشیده می‌شود، بدین دلیل که این دو یعنی مدرنیسم و پسامدرنیسم در جستجوی «نشان‌دادن یا نمودن آنچه نانمودنی است، هستند و می‌خواهند چیزی را نشان دهند که قابل درک است، اما نشان‌دادنی نیست» (لیوتار، ۱۳۸۴، ۲۸). به بیان دیگرمدرنیسم وپسامدرنیسم در پی عرضه و به نمایش گذاشتن امری غیرقابل‌نمایش هستند و برای آن راه‌های تازه‌ای می‌جویند.

لیوتار ضمن اشاره به تکوین و دگردیسی سبک‌های هنری و ادبی، تفاوت‌های مدرنیسم و پسامدرنیسم را با واقع‌گرایی بررسی می‌کند. چنانکه یزادنجو به درستی اشاره می‌کند، در نظر لیوتار پسامدرنیته بازنویسی مدرنیته است، بازنوشتی که از پیش و تا دیرباز در بطن مدرنیته فعال بوده است. پیشوند «پسا» (معلول) بخشی از آن چیزی است که «پس از آن» قرار دارد، و پیشاپیش در بطن آن وهلهٔ مفروض علت تاریخی (مدرنیته) جا می‌گیرد (یزدانجو، ۱۳۹۷، ۲۶۳).

در نهایت لیوتار در جستار «پاسخ به پرسش: پسامدرن چیست؟» توان هنر و ادبیات پسامدرن برای به چالش کشیدن باورهای مستقر در باب بازنمایی و واقعیت را مورد توجه قرار می‌دهد که این مهم‌ترین نتیجهٔ اندیشه‌های او برای ادامهٔ بحث تحقیق تلقی می‌شود. هنرمند پسامدرن بدون پیروی از قواعد از پیش مستقر به خلق اثر می‌پردازد و آنچه بنا می‌کند در آینده حکم قاعده را می‌یابد؛ به عبارتی آثار هنرمند پسامدرن شکل رخداد را به خود می‌گیرند و آنها را نمی‌توان به کمک قوانینی از پیش مستقر داوری و نقادی کرد. ازاین‌رو در نقادی هنری پسامدرن، آنچه مهم می‌نماید این است که در انتظار امری نامنتظره باشیم. هنر پسامدرنیسم در خود فاقد هرگونه ایستایی و یقین بوده و همواره در صدد ایجاد فروپاشی و گسست در نظام‌های گفتمانی گذشته است.

• رخداد

رخداد یا رویداد در نظریات سایر فلاسفهٔ معاصر حضوری پررنگ داشته است و لیوتار نیز بدان پرداخته، اما برای آشنایی با آنچه

لیوتار به‌عنوان رخداد بدان توجه می‌کند، لازم است تا ریشهٔ این مقوله را در اندیشهٔ او جستجو کرد. رخداد برای لیوتار از شناخت احکام تأملی نزد کانت و تفاوت آن با احکام تعینی آغاز می‌شود. تفاوت میان حکم تعینی و حکم تأملی ناشی از شیوه‌های گوناگونی است که از طریق آنها این ارتباط میان مفاهیم و تجربه‌ها در انسان پدید می‌آید. لیوتار با تشریح احکام تعینی و تأملی نزد کانت استدلال می‌کند که «احکام تأملی الگویی برای فلسفهٔ پسامدرن‌اند. گفتمان فلسفی از یک قاعدهٔ اساسی تبعیت می‌کند، این قاعده که باید در جستجوی قاعده‌اش باشد» (Lyotard, 1988, 394). اما چگونه؟ مالپاس موضوع را چنین تبیین می‌کند که یک حکم تعینی، که درواقع ما بیشتر اوقات با این نوع سر و کار داریم، هنگامی پدید می‌آید که یک تجربهٔ جدید را در ساختار مفهومی موجود خود جای دهیم. یعنی احکام تعینی اغلب به فرایندهای شناخت ارتباط دارند. یا، به عبارت دیگر شناخت یک چیز حاصل توانایی ایجاد ارتباط میان تجربه‌های جزئی از آن، با مفاهیمی است که از پیش داریم. برخلاف احکام تعینی احکام تأملی وقتی شکل می‌گیرند که چیزی جدید، متفاوت، یا شگرف ظاهر می‌شود و می‌کوشیم درکی از چیستی یا معنای آن به دست آوریم. تجربه‌ای خاص روی می‌دهد و ما به ناچار مجبوریم به جستجوی راهی برآییم تا آن را در چارچوب مفاهیم قرار دهیم. این مسئله ممکن است در ارتباط با یک اثر هنری مدرن روی دهد که انتظارات ما را برهم می‌زند. بر طبق استدلال کانت و لیوتار این مسئله می‌تواند در تمامی تجربه‌های زیبایی‌شناسانه اتفاق بیافتد (مالپاس، ۱۳۸۸ الف، ۱۴۹). به زبان ساده حکم تعینی حاصل نتیجه‌گیری مخاطب از مقایسه میان اثر هنری و داشته‌های ذهنی خواهد بود، درحالی‌که حکم تأملی به دلیل فقدان معیارهای مشخص پیشین در ذهن مخاطب، یک حکم تازه و مستقل از داده‌های موجود قبلی است.

به وضوح روشن است که لیوتار احکام تأملی را بر روش تعینی ترجیح می‌دهد و نوآوری و آزادی را در احکام تأملی می‌یابد. جایی که لیوتار در جستار «امر والا و آوانگارد»[۱۳] (۱۹۸۴) ضمن بررسی امر والا، به تبیین اصطلاح جدیدی به نام رویداد یا رخداد می‌پردازد. رویداد [رخداد] یکی از مهم‌ترین اصطلاحاتی است که لیوتار در این جستار به‌کار می‌گیرد. لحظه یا موقعیت یا آن چیزی که به روشی اتفاق می‌افتد بی‌مقدمه یا حتی اتفاقی که باید روی دهد اما صورت نمی‌گیرد، «چیزی که نمی‌توانیم قاعده‌مندش کنیم این است که چیزی اتفاق می‌افتد.[۱۴] به زبان ساده‌تر روی می‌دهد [....] نه یک رخداد عمده به معنای رسانه‌ای، نه حتی یک رخداد کوچک. بلکه تنها یک اتفاق[۱۵] یا رخداد. از نظر لیوتار، رویداد [رخداد] امری گریزان و غیرقابل بیان است و هرگونه چارچوب موجد بازنمایی را از هم فرو می‌پاشد، رویداد [رخداد] یک شیء یا وضع نیست بلکه وقفه‌ای حداقل در فضا/ زمان است (Lyotard, 1991, 90).

بیل ریدینگز[۱۶]، یکی از مفسران اندیشهٔ لیوتار، رخداد را این‌گونه تعریف می‌کند: یک رخداد به معنای واقعی کلمه، یک اتفاق است[...] یعنی یک رخداد این واقعیت یا مسئله است که چیزی اتفاق می‌افتد، به‌گونه‌ای‌که پس از آن هیچ چیز هرگز دوباره مثل قبل نخواهد بود. رخداد هرگونه چارچوب ارجاع از پیش موجود را که ممکن است درون آن بازنمایی یا فهم شود، درهم می‌شکند. رخدادگی رخداد، یعنی یگانگی اساسی اتفاق‌افتادن، این که «اتفاقی می‌افتد» با مفهوم «آنچه دارد اتفاق می‌افتد» تفاوت دارد (مالپاس، ۱۳۸۸ الف، ۱۳۷-۱۳۸). با این تعریف باید گفت که «رابطهٔ نزدیک اثر هنری و یک رویداد [رخداد]، نتایج مهم دیگری هم دارد، زیرا «رویداد»[رخداد] به معنی چیزی است که واقعی و غیرمنتظره، ناگهانی و غیرعادی و غیر قابل‌پیش‌بینی باشد. رویداد [رخداد] دارای همهٔ تأثیری است که زندگی، یک شیء یا یک رنگ می‌تواند به وجود آورند. [...] نفوذ قابل ملاحظهٔ حرکات سر و دست در عکاسی امروزی، در بازی سینمایی، در نقاشی و مجسمه‌سازی و در زندگی واقعی در شرایطی که این حرکات به صورت نشانه درآمده‌اند. همهٔ اینها در دنیای امروزی ما بسیار مهم‌اند» (دووینو، ۱۳۹۲، ۱۶۴-۱۶۵).

«با این توصیف باید گفت که اثر هنری پسامدرن، اثری نیست که بر طبق قواعد یک ژانر گفتمان از پیش مقرر شکل بگیرد. به عکس، این اثر، [ ]... به جستجوی شیوه‌های جدید بیان قواعد جدید برای نمایشگری برمی‌آید. [و فهم آن نیازمند توجه به احکام تأملی نزد کانت است]. اثر هنری پسامدرن همچون رخدادی ظاهر می‌شود که آنچه تا کنون قواعد نمایشگری هنری تلقی شده را برهم می‌زند و به چالش می‌کشد و در نتیجه این توانایی را دارد که ژانرهای گفتمان جدید و افق‌های جدیدی برای دانش و سیاست ایجاد کند. این انگارهٔ رخداد در زیبایی‌شناسی لیوتار بسیار اهمیت دارد» (مالپاس، ۱۳۸۸ الف، ۱۲۳).

در نظر ریدینگز، رخداد با لحظهٔ حال یا اکنون[۱۷] مرتبط است و به عبارتی در رخدادبودنِ رخداد، غرابت و منحصربه‌فرد بودنیِ ریشه‌ایِ اتفاق اصلی است، رخ می‌دهد[۱۸] متمایز از چیزی که قبل از آن رخ می‌دهد یا اتفاق می‌افتد[۱۹] است که ما را بدون معیار وامی‌نهد و نیازمند حکم نامتعین می‌شود(Readings, 2006). از نظر لیوتار، در بررسی رخداد، ابتدا نباید به چیستی و معنای آن توجه کرد، زیرا رخداد به قلمرو حس یا واقعیت تعلق ندارد، بلکه باید به آنچه اتفاق افتاده توجه کرد. به عبارتی نمی‌توان از شناخت امور پیشینی رخداد سخن گفت، بدین دلیل که امری نامتعین است. رخداد همچون پادزهری علیه کلیت‌سازی عمل می‌کند و عبارت است از «تجربهٔ فوریتی[۲۰] که همیشه گشوده و نامتعین است» (Pooke & Newall, 2008, 180).

بنابر آنچه ذکر شد می‌توان مشخصه‌های رخداد از منظر لیوتار را با ویژگی‌هایی مانند غرابت و منحصربه‌فردبودن آن، رها از امور پیشین و مرسوم، نامتعین و مهاجم به امور متعین صورت‌بندی کرد. حال نتیجهٔ تلفیق امر پسامدرن و انگارهٔ رخداد نزد لیوتار چنین می‌شود که در نظر او اثر هنریِ پسامدرن اثری نیست که بر طبق قواعد یک ژانر گفتمان از پیش مقرر شکل بگیرد. به‌عکس، این اثر، به جستجوی شیوه‌های جدید بیان قواعد جدید برای نمایشگری آنچه نمایش‌دادنی نیست برمی‌آید. شیوه‌هایی برخوردار از رخداد. اثر هنری پسامدرن همچون رخدادی ظاهر می‌شود که آنچه تاکنون قواعد نمایشگری هنری تلقی شده را برهم می‌زند و به چالش می‌کشد و درنتیجه این توانایی را دارد که ژانرهای گفتمان جدید و افق‌های جدیدی برای مقولات مطرح در هنر ایجاد کند و آنچه به عنوان قاعده در گذشته شناخته می‌شده و به نوعی در پنداشت مخاطب مسجل و تثبیت شده را از بن و پایه و به‌نفع یک قاعدهٔ جدید منهدم کند. به زبان ساده‌تر تجمیع نظر لیوتار در باب هنرپسامدرن و انگارهٔ رخداد را می‌توان در تغییر بنیادین محتوا از طریق نمایش امر نمایش‌ناپذیر و در اضمحلال فرم‌های مستقر از طریق رخداد بازشناسی کرد.

• ناسینما

لیوتار در «فلسفه و نقاشی در عصر آزمایش‌هایشان: گامی در طرح برداشتی از پسامدرنیته»[۲۱] ، با انتقاد از رویهٔ فیلسوفان در منطبق‌ساختن آثار هنری با یک نظام فراگیر، می‌کوشد تا شیوهٔ متفاوتی را برای تأمل در باب هنر طرح‌ریزی کند. لیوتار در این جستار، نظریات خود را دربارهٔ سینما و فلسفهٔ فیلم نیز بیان می‌کند. از نظر لیوتار «سینما می‌باید با بهره‌گیری از حرکت یا جنبش، ابزاری برای تفکر فراهم کند، سینما یک ثبت حرکتی و نوشتاری همراه با حرکات است» (Trahir, 2009, 223). او اساس را بر حرکت قرار می‌دهد و حرکت را مادهٔ خام سینما می‌داند. لیوتار به عنوان نتیجهٔ ایدهٔ محوری خود، معتقد است اگر سینما را نوشتن با حرکت و نمایش حرکت متعادل بدانیم، دو دسته از حرکات یعنی حرکت بیش‌ازاندازه و سکون بیش‌ازاندازه که از نوع حرکات نامتعادل است را می‌توان ناسینما نامید چراکه در واقع نفی قاعدهٔ تصویر یا قاعدهٔ شناسایی‌پذیری تصویری است (lyotard, 1986, 352). حرکت‌های مدنظر لیوتار در هر سطحی، از حرکت اشیاء و اشخاص در قاب گرفته تا حرکت لنز دوربین هنگام فوکوس و حرکت قاب در هنگام جنبش دوربین رخ می‌دهند؛ تدوین ضمن اتصال نماها بین آنها ایجاد حرکت می‌کند و در نتیجه «فیلم به مثابهٔ یک کل، ترکیب زمانی‌مکانی روایت، حرکت و جنبش خود به خود را ثبت می‌کند» (Trahir, 2009, 223).

لیوتار که مبدع واژهٔ ناسینما است، در مقاله‌اش به تشریح نظر خود دربارهٔ چیستی این واژه می‌پردازد و در ابتدا سعی می‌کند نظر خود را دربارهٔ سینما تعریف کند تا با تکیه به آن خواننده را متوجه چیستی ناسینما کند. در نظر او، فیلم‌سازی رویارویی با انبوهی از انتخاب‌های ممکن در میان نماها و حرکت‌های موجود و انتخاب برخی و حذف مابقی است. این منطق انتخاب برای ماندن یا حذف نماها و حرکت‌ها، به تعبیر لیوتار در سینما (سینمای تجاری) و ناسینما (سینمای آوانگارد یا تجربی) در تضاد با یکدیگر قرار دارد؛ این تضاد از نحوهٔ برخورد هریک از آنها با مفهوم حرکت و اقتصادهای مرتبط با هرکدام ناشی می‌شود. از نظر لیوتار «کاربرد درست و دقیق حرکت در سینما همان مؤلفه‌ای است که ماهیت این رسانه را شکل می‌دهد. اما کارکرد یک اثر هنری آوانگارد، اتکا به قراردادها و قواعد مصوب برای مألوف و موجه‌ساختن خود نبوده، بلکه این است که از نظر او در یک سینمای آوانگارد حرکت به شیوه‌ای واقع‌گرایانه به‌کار نخواهد رفت، زیرا این واقع‌گرایی خود به معنی سرکوب واقعی نظم حرکت‌هاست» (یزدانجو، ۱۳۸۳، ۱۸۲). بسط این موضوع چنین است که «در سینمای تجاری، اقتصاد تکرار حاکم است و حرکت‌ها در قالب تصاویری به نمایش در می‌آیند که همگی، بدون استثنا، در خدمت تأسیس هویت فیلم هستند و این هویت و به تعبیری این کل، در خدمت یک هدف و آن هم روایت فیلم است» (صادقی‌پور، ۱۳۹۸، ۱۲۴). پس حرکت‌های سینمایی در کل از قاعدهٔ بازدهی، یعنی تکرار و تکثیر چیزی واحد، تبعیت می‌کنند (یزدانجو، ۱۳۸۳، ۱۸۸). اما سینما اگر می‌خواهد به غایت سلب حرکت برسد [همان چیزی که لیوتار از آن به عنوان ناسینما یاد می‌کند] باید بهای آن را بپردازد. زیرا این سلب حرکت فقط سکون ساده در تصویر فیلمیک نیست، بلکه برهم زدن قواعدی است بر پایهٔ حرکتی که موجب تثبیت پنداشت مخاطب و قدرت تشخیص او می‌شود، شبیه به آن چیزی که لیوتار در تعریف واقع‌گرایی ارائه کرده است.

در نقطهٔ سلب حرکت تثبیت‌شده در اذهان مخاطب فیلم، اتفاقی ضدحرکت سینمایی رخ می‌دهد، لحظه‌ای که از حرکت‌های گذشته خبری نیست، اتفاقی بر پایهٔ ضدحرکت، متفاوت میان چیزی اتفاق می‌افتد و آنچه اتفاق می‌افتد، شاید بتوان گفت آنچه اتفاق می‌افتد یعنی از قبل معنای یک رخداد فهمیده شده، به آگاهی راه یافته و در یک ژانر یا ژانرهای گفتمان جای گرفته است. از سوی دیگر چیزی که اتفاق می‌افتد، مستلزم استقبال از خود رخداد است. «واکنشی که خطوط از پیش تعیین شده به آن جهت نمی‌دهند و نیز به پرسش کشیدن ژانرهای گفتمانی که نمی‌توانند آن را به گونه‌ای مناسب در چارچوب‌های فکریشان جای دهند. در این شکل واکنش رخداد در برابر بازنمایی مقاومت می‌کند (رخداد در خود نمایش‌ناپذیر است) و در عین حال شیوه‌های مستقر بازنمایی را که می‌کوشند شگفتی آن‌را سرکوب کنند، به چالش می‌کشد. این تمایز میان «چیزی» و «آنچه» اساس فلسفهٔ «رخداد لیوتار» است» (مالپاس، ۱۳۸۸ الف، ۱۴۰).

از منظر لیوتار سلب حرکت به انواع شیوه‌ها، رخدادهایی هستند که پیاپی ژانر به اصطلاح تجاری یا همان روایتی را که برای مخاطب آشناست و هویت‌بخش فیلم است به چالش می‌کشد و به آن هجوم می‌برد. و به این ترتیب است که یک فیلم را در چارچوب مستقر براساس ارجاع به حافظه و آنچه در نظرش به دروغ واقع‌گرایی قلمداد می‌شود، «سینما» و سویهٔ فقط لذت را «ناسینما» فرض می‌کند. در این تعریف حذف حرکات نیز به نفع نمایش سایر حرکات خواهد بود که به‌طور کامل شکل تولیدی به خود می‌گیرد. «کارگردانیِ فیلم را همین حذف و زدودن‌ها شکل می‌دهد. برای مثال، کارگردان و فیلم‌بردار با حذف نور مزاحم، پیش و یا پس از فیلم‌برداری، تصویر فیلم را به انجام این وظیفهٔ مهم وامی‌دارند که خود را برای چشم ما قابل‌تشخیص سازد. تصویر باید ابژه یا مجموعه‌ای از ابژه‌ها را به‌منزلهٔ بدل موقعیتی نقش زند که از آن پس واقعی جلوه خواهد کرد. تصویر از آن رو بازنمایانه است که قابل‌تشخیص باشد، از آن رو که خود را به حافظهٔ چشم، به ارجاعات یا شناسایی ثابت، به ارجاعات شناخته‌شده، یعنی ارجاعاتی آشنا و تثبیت‌شده، ارسال می‌کند. این ارجاعات مقیاس یکسانی برای سنجش حرکات بازگشت‌کننده و بازگشت حرکات‌اند. این ارجاعات الگو یا مجموعهٔ الگوهایی را شکل می‌دهند که آنها را به هم پیوند داده و شکلی چرخه‌ای را پدید می‌آورند. ازاین‌رو هرگونه انقطاع، لرزش، تأخیر، لطمه و اغتشاشی می‌تواند حادث شود، اما چنین مواردی دیگر به انحرافات واقعی یا تغییرات بیهوده عمل نمی‌کنند؛ درنهایت، این موارد چیزی جز کژراهه‌هایی نافع نخواهند بود. دقیقاً از طریق بازگشت به نقاط شناسایی است که شکل سینماتوگرافیکی، به عنوان همنهاد حرکات مناسب، در راستای سازمان چرخه‌ای سرمایه سامان می‌گیرد» (یزدانجو، ۱۳۸۳، ۱۸۹).

به نظر لیوتار، سینمای تجاری ساختاربخشیِ ریتم تصاویرش را به‌نحوی انجام می‌دهد که سازندهٔ جلوهٔ واقعیت باشد؛ یعنی وقتی تصاویری می‌بینیم که بر پرده با سرعت مشخصی آشکار می‌شوند، باور داریم که در حال تماشای واقعیت یا بازتولید وفادارانهٔ آن هستیم. ناسینما در دو حد نهایی که این ریتم نقض می‌شود به آشکارگی می‌رسد؛ زمانی که حرکت‌ها تا توقف مجازی، آهسته یا بسیار سریع می‌شوند. در واقع ناسینما نفی قاعدهٔ تصویر یا قاعدهٔ شناسایی‌پذیری تصویری است (Lyotard, 1986, 352). البته لیوتار اعتقاد دارد این نوع حرکت‌نگاری شاید گاهی صرفاً در صحنه‌هایی از فیلم اتفاق بیفتد، بنابراین ناسینما جدا از خصلت مستقل خود می‌تواند در بطن سینما نیز تعریف شود. به نظر لیوتار، سینما ابزاری پایدار و پایان‌ناپذیر برای تجربه‌گری با جلوه‌های جدیدی است که قبلاً هرگز دیده و شنیده نشده‌اند. سینما، مرجع خود و مخاطب خود را می‌آفریند (Woodward, 2014, 145). این نظر به صراحت به آنچه در تعریف رخداد بیان داشته پهلو می‌زند.

روش تحقیق

در این مقاله ابتدا با توصیفی از تعاریف تثبیت‌شده در حوزهٔ پسامدرنیسم به تحقیق در گزاره‌ها و نظریه‌های حاکم بر آراء لیوتار دربارهٔ هنر پسامدرن، سینما و ناسینما، پرداخته و سپس ارتباط مسئلهٔ تحقیق با گزاره‌های کلی مورد تحلیل و نتیجه‌گیری قرار می‌گیرد. ویژگی این تحقیق توصیفی-تحلیلی، که اطلاعات آن به روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده، این است که محقق دخالتی در موقعیت و وضعیت و نقش متغیرها ندارد، بلکه به توصیف و تشریح و کشف روابط جدید بین آنها می‌پردازد.

بحث

چنان‌که گفتیم در نظر لیوتار اثر هنری پسامدرن، اثری نیست که بر طبق قواعد یک ژانر گفتمان از پیش مقرر شکل بگیرد. به عکس، این اثر به جستجوی شیوه‌های جدید بیان، قواعد جدید خلق می‌کند. قواعدی که ممکن است علاوه بر ایجاد هویت جدید در اثر هنری، موجب شوک به مخاطبی شود که با هویت‌های گذشته و قواعد ناظر بر آن آشنا باشد. قواعدی که در پی آن است نشان دهد امر نمایش‌ناپذیری وجود دارد و آن را به نمایش بگذارد. اینجاست که لیوتار با عبوری تاریخی از واقع‌گرایی، دو بدیل مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را بازتعریف می‌کند، جایی‌که واقع‌گرایی را با هویت مشخص، آشنا و تثبیت‌شده برای مخاطب را در برابر وجود و نمایش امر نمایش‌ناپذیر قرار داده و صورت‌بندی رها از امر تاریخی برای اثر هنری پسامدرن ارائه می‌کند و به صراحت می‌گوید که اثر هنری باید در پی نمایش امر نمایش‌ناپذیر بوده و عصر واقع‌گرایی و ارائهٔ تصویری از پیش مشخص از جهان کارایی خود را از دست داده است.

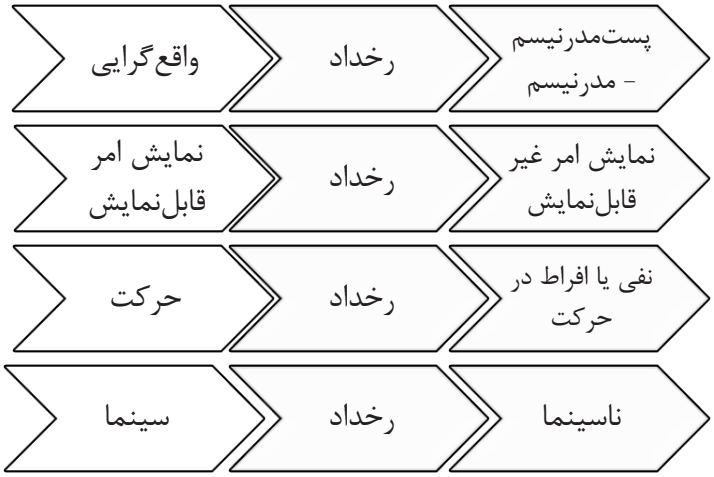
در سویی دیگر او از رخداد سخن به میان آورده، اتفاق یا لحظه‌ای که گویی همهٔ آنچه مخاطب می‌پنداشته باطل است و باید در روشی تازه اثر هنری را فهم کند. لحظه‌ای که گذشتهٔ مستقر و قواعد آن به چالش کشیده و این توانایی را دارد که ژانرهای گفتمان جدید خلق کند. «نامتعین‌بودن» و «رهاشدگی از قواعد مرسوم» به‌عنوان مهم‌ترین ویژگی یک رخداد ارتباط منطقی با صورت‌بندی لیوتار از مدرنیسم و پسامدرنیسم دارد به‌گونه‌ای‌که نمایش امر نمایش‌ناپذیر به عنوان غایت اثر هنری پسامدرن فقط با نامتعین‌بودن و گسست از پنداشت‌های پیشین ممکن خواهد بود.

در مقولهٔ ناسینما چنان‌که گفتیم لیوتار ابتدا از سینما آغاز کرده و آنرا یک ثبت حرکتی و نوشتاری همراه با حرکات قلمداد می‌کند و سپس بن‌مایهٔ اصلی سینمای تجاری را هدف گرفته

است، به نظر او در سینمای تجاری اقتصاد تکرار حاکم است و هویت آن برای مخاطب قابل‌شناسایی است، روایت بر یک واقع‌گرایی پیش‌پنداشته استوار است و قواعد حاکم به فوریت قابل تشخیص است، حذف یا نمایش حرکات به‌وسیلهٔ کارگردان فقط بر مبنای قواعد آشنا برای مخاطب و با هدف کسب منفعت اقتصادی و نمایش یک جهان به‌ظاهر واقعی صورت می‌گیرد. لیوتار با تأکید بر گزینش انواع حرکات در سینما به نفع واقعی‌تر جلوه‌دادن جهان از سلب حرکت در ناسینما سخن می‌گوید. او معتقد است با نفی و یا افراط در نمایش انواع حرکت، نوعی از سینما پدید می‌آید که آن را ناسینما می‌نامد. ناسینمایی که در واقع سینمایی است ضدقواعد از پیش مقرر، چراکه همان‌طورکه گفته شد حرکت‌های آشنا و مبین سینما را از خود دور کرده است و بر لحظه‌هایی استوار است که نفی یا افراط حرکت در انواع مختلف را با خود حمل می‌کند. بنابراین سلب یا نفی حرکت به هر شکل تکنیکی در فیلم به‌گونه‌ای‌که ما را از شکلی از واقع‌گرایی دور کرده و نمایشی از ناشناخته‌ها پدید آورد محمول انگارهٔ رخداد است. اکنون آشکار می‌شود که قواعد واقع‌گرایی که برای مخاطب آشناست مشابه همان سینمای مرسوم است که تحت هجوم رخدادها که نفی یا افراط حرکت در آن نوعی رهاشدگی و نامتعین‌بودن قاعدهٔ فیلمیک را همراه خود دارد از مصادیق رخداد است، سینما را به ناسینمایی بدل می‌کند که مترادف با نمایش امر نمایش‌ناپذیر خواهد بود. با نگاهی به مجموع آنچه گفته شد تصویر ۱ بیانگر نسبت میان انگارهٔ رخداد نزد لیوتار و ناسینما و همچنین نمایش امر نمایش‌ناپذیر و به‌صورت کلی، پسامدرنیسم به مفهوم امر کلیِ غیرتاریخی و صرفاً سبکی است.

نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه گفته شد، لیوتار با تعریف دو بدیل مدرنیسم و پست‌مدرنیسم برای واقع‌گرایی ضمن ارائهٔ تعریفی جدید و رها از چارچوب‌های تاریخی، مؤلفه‌هایی برای اثر هنری پسامدرن برمی‌شمرد و در سویی دیگر به مدد احکام تأملی نزد کانت انگارهٔ رخداد را و نیز در مباحث مربوط به سینما با تعریف حرکت به مثابهٔ مادهٔ خام، مقولهٔ ناسینما را برمبنای نفی یا افراط در حرکت صورت‌بندی می‌کند. با قراردادن این سه مقوله در کنار هم و در پی پاسخ به این پرسش که انگارهٔ رخداد نزد لیوتار چگونه می‌تواند بر پیدایش پسامدرنیسم به مفهوم امر کلی غیرتاریخی و ناسینما در مقابل سینما مؤثر باشد، برمبنای ویژگی‌های مندرج در انگارهٔ رخداد، نامتعین‌بودن و رهاشدگی از امور مستقر پیشین در کنار تعریف سینما برمبنای حرکت و سلب حرکت‌های عادی به نفع اضمحلال ژانر مستقر رخدادی اتفاق می‌افتد، که به مدد آن نمایش امر نمایش‌ناپذیر محقق می‌شود و پسامدرنیسم در شکلی سبکی متجلی می‌شود.



تصویر ۱. نسبت میان انگارهٔ رخداد نزد لیوتار و ناسینما و نمایش امر نمایش‌ناپذیر. مأخذ: نگارندگان.

پی‌نوشت‌ها

۱. Acinema
۲. Jean-François Lyotard
۳. Event
۴. The postmodern condition: A report on knowledge
۵. Grand or Meta-Narrative
۶. Answer to the question, what is the postmodern?
۷. "Note on the meaning of "Post
۸. Postmodernism
۹. Realism
۱۰. Reflective judgment
۱۱. Determinate judgment
۱۲. Eisenstein
۱۳. The sublime and the avant-garde
۱۴. Something happens
۱۵. Occurrence
۱۶. Bill Readings
۱۷. Now

۱۸. It happens
۱۹. What is happening
۲۰. Experience of the immediate
۲۳. Philosophy and painting in the age of their experimentation: Contribution to an idea of postmodernity

فهرست منابع

• احمدی، بابک. (۱۳۹۳). *مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی*. تهران: مرکز.
• دووینو، ژان. (۱۳۹۲). *جامعه‌شناسی هنر* (ترجمهٔ مهدی سحابی). تهران: مرکز.
• رشوند، سمیه. (۱۳۹۰). *بررسی اندیشه‌های ژان‌فرانسوا لیوتار در حوزهٔ هنرهای تجسمی* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد فلسفهٔ هنر). دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
• سرسنگی، مجید و سلیمان‌زاده، حامد. (۱۳۹۷). سهراب شهیدثالث و ناسینما در ایران، مطالعه‌ی موردی: فیلم‌های «یک اتفاق ساده» و «طبیعت بیجان». *باغ نظر*، ۱۵ (۶۰)، ۲۹-۳۶.
• صادقی‌پور، محمدصادق. (۱۳۹۸). فلسفهٔ فیلم از دیدگاه ژان‌فرانسوا لیوتار. *مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه*، ۲(۴)، ۱۱۵-۱۳۹.
• لش، اسکات. (۱۳۸۶). *پست‌مدرنیسم یا مدرنیسم؟، پست‌مدرنیسم: منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر* (ترجمهٔ فاطمه گیوه‌چیان). تهران: هرمس.
• لیوتار، ژان‌فرانسوا. (۱۳۸۱). *وضعیت پست‌مدرن: گزارشی دربارهٔ دانش* (ترجمهٔ حسینعلی نوذری). تهران: گام نو.
• لیوتار، ژان‌فرانسوا. (۱۳۸۴). *تعریف پسامدرن برای بچه‌ها، مکاتبات حد فاصل سال‌های ۱۹۸۲-۱۹۸۵* (ترجمهٔ آذین حسین‌زاده). تهران: ثالث.
• مالپاس، سایمون. (۱۳۸۸ الف). *پسامدرن* (ترجمهٔ بهرام بهین). تهران: ققنوس.
• مالپاس، سایمون. (۱۳۸۸ ب). *ژان‌فرانسوا لیوتار* (ترجمهٔ بهرنگ پورحسینی). تهران: مرکز.
• یزدانجو، پیام. (۱۳۸۳). *اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفهٔ سینما*. تهران: مرکز.
• یزدانجو، پیام. (۱۳۹۷). *ادبیات پسامدرن*. تهران: مرکز.
• Lyotard, J. (1986). *Acinema, in Philip Rose*n (1st ed.). Columbia: Columbia University press.
• Lyotard, J. (1988). *The Differend: Phrases in Dispute.* (G. Abbeele, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
• Lyotard, J. (1991). *The Inhuman: Reflections on Time* (G. Bennington & R. Bowlby, Trans.). London: Polity Press.
• Pooke, G. & Newall, D. (2008). *Art History: The Basics.* London: Routledge.
• Readings, B. (2006). *Introducing Lyotard: Art and Politics.* London: Routledge.
• Trahir, L. (2009). Jean-Francois Lyotard. In F. Colman (Ed.), *Film, Theory & Philosophy: The Key Thinkers.* Montreal & Kingston: McGill-Queens University Press.
• Woodward, A. (2014). A Sacrificial Economy of the Image (Lyotard on Cinema). *Journal of the Theoretical Humanities,* (19)4, 141 – 154.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
ربانی، تورج؛ شاهرودی، فاطمه و بنی‌اردلان، اسماعیل. (۱۴۰۲). مطالعه‌ای بر رخداد و ناسینما در اندیشهٔ لیوتار *باغ نظر*، ۲۰(۱۲۶)، ۶۱-۶۸.

DOI:10.22034/BAGH.2023.392052.5357
URL: https://www.bagh-sj.com/article_181094.html