Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)

Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

Evaluating the aesthetics of Morteza Momayez movie posters based on the mole-molecular concept of Felix Guattari

Hananeh Yaghoubi[1] | Leila Montazeri[2]

1. Corresponding Author,PhD Student of Art Research, Faculty of Artistic Research, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran. Email: Hananeyaghoubi1993@gmail.com
2. Assistant Professor, Faculty of the Arts, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran. Email: Leila.mont@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 5 November 2022
Received in revised form:14 August 2023
Accepted: 27 August 2023
Published online: 27 November 2023

Keywords:

Aesthetics, Morteza Momayez, Felix Guattari, Posters, Cinema, Mole, Molecular.

ABSTRACT

Methodology: This article employs a research methodology that involves the analysis of Morteza Momayez's works, specifically focusing on five posters from his cinematic portfolio. The selection of these posters was based on their relevance to the historical context of Iran, encompassing the periods preceding the Islamic Revolution, the imposed war between Iraq and Iran, and the post-war era. The research approach adopted is descriptive-analytical, utilizing library resources as the primary source of information. Furthermore, the study draws upon the conceptual framework of Gilles Deleuze, in collaboration with Guattari, particularly their molecular-molar theory. Within this theoretical framework, concepts such as the Rhizome, which symbolizes the interconnectedness of events, play a significant role. This research endeavors to explore and relate these concepts, including desire, Rhizome, deterritorialization, territorialization, molarity, and molecularity, to Morteza Momayez's movie posters. The selected movie posters for analysis include "The Mongols" (1973) by Parviz Kimiavi, "The Lodgers" (1987) by Dariush Mehrjui, "Mother" (1991) by Ali Hatami, "Oh Iran" (1990) by Nasser Taghvai, and "The Artist" (1993) by Mohsen Makhmalbaf.

Findings: From a molecular-molar perspective, Guattari's art serves as a reflection and mirror of society and the human psyche. Consequently, the interpretation of these posters necessitates an examination of the events that transpired during the specified years, spanning from the pre-Islamic Revolution era to the post-1978 revolution era of Iran's reconstruction. Morteza Momayez's movie poster works exhibit a deliberate deconstruction and departure from conventional design norms, which are evident in all five posters. In addition to capturing the essence of the films and their actors, Momayez paid meticulous attention to typography, size, and even adopted unconventional approaches to presenting the artists' names. Guattari's concept of "becoming," which elucidates collective transformation and dynamism, finds rich representation in Morteza Momayez's movie posters.

Conclusion: This article provides a comprehensive analysis of all five posters, considering the contextual events and Morteza Momayez's artistic perspective. The affinity between Guattari's molecular-molar theory and these posters was thoroughly explored and examined. Through the lens of Guattari and Gilles Deleuze's philosophical concepts, the authors sought to unravel additional layers of meaning embedded within these artworks, showcasing the creative prowess of Morteza Momayez. The analysis revealed that the movie poster for "The Mongols" (1973) exemplifies the concept of a "limbless body," while the poster for "The Lodgers" (1987) encompasses notions of "minority," "becoming," and "stratum." "Mother" (1991) portrays "territoriality" and a " limbless body" while "Oh Iran" (1990) exhibits the concept of "desire" and in "The Artist" (1993), several conceptual themes are discernible, including notions of "individuality," "abyss," and "tribal thought". Consequently, it is evident that Morteza Momayez's movie posters bear the molecular-molar roots of Pierre-Félix Guattari's theory.

Cite this article: Yaghoubi, H. & Montazeri, L. (2023). Evaluating the aesthetics of Morteza Momayez movie posters based on the mole-molecular concept…, *Sociology of Art and Literature (JSAL)*, 15 (1), 93-112.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.350807.666196

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.350807.666196

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۹۷۳-۲۰۰۸

تحلیل زیبایی‌شناسی پوسترهای سینمایی مرتضی ممیز براساس نظریه مولی-مولکولی فلیکس گتاری

حنانه یعقوبی[۱] ✉ | لیلا منتظری[۲]

۱. نویسنده مسئول، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران.
رایانامه: Hananeyaghoubi1993@gmail.com

۲. گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران. رایانامه: Leila.mont@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۱۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۹/۰۶

کلیدواژه‌ها:
زیبایی‌شناسی، مرتضی ممیز، فلیکس گتاری، پوستر، سینما، مولی، مولکولی.

چکیده

هدف پژوهش: فلیکس گتاری در نظریه مولی-مولکولی خود، به ارتباط میان جامعه و افراد پرداخته که از منظر او این ارتباط خود به نوعی انقلاب منجر می‌شود. گتاری که خود فیلسوفی پسامدرن، محسوب می‌شود، به ساختارشکنی اعتقاد داشته و در نظریه رویزومی خود به حرکت‌هایی با بی‌نهایت آغاز و پایان اشاره می‌کند. در این گفتار تلاش شده با انتخاب پنج پوستر سینمایی از مرتضی ممیز، به تحلیل رویکرد مولی-مولکولی آن‌ها و گفتمان حاکم دوران پرداخته - شود. ممیز که خود هنرمندی ساختارشکن و جریان‌ساز در ایران است، به خوبی این دیدگاه را در آثارش به معرض دید قرار داده است. پرسش اصلی در این پژوهش این است که این نظریه چگونه خود را در پوسترهای سینمایی ممیز نشان داده است؟ برای پاسخ به این سوال، باید به شرایط آن دوران جامعه و مردم پرداخت.

روش پژوهش: در این نوشتار با انتخاب پنج پوستر از آثار سینمایی ممیز به تحلیل آثار او پرداخته شده است. انتخاب پوستر، براساس شرایط ایران در آن دوران بوده و سعی بر آن بود که از دوران قبل از انقلاب اسلامی ایران، دوران جنگ تحمیلی عراق با ایران و هم‌چنین دوران پس از جنگ، پوسترها انتخاب شود. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای می‌باشد. در این پژوهش، تلاش بر معرفی تعدادی از مفاهیم گتاری ذیل نظریه مولی-مولکولی او بوده که تعدادی از این مفاهیم با همراهی ژیل دلوز مطرح گردیده است.

یافته‌ها: با توجه به دیدگاه مولی-مولکولی گتاری، هنر بازتاب دهنده و آیینه جامعه و روان بوده؛ بنابراین خوانش این پوسترها براساس توجه به رویداد سال‌های بیان‌شده که از دوران قبل از انقلاب اسلامی ایران تا دوران سازندگی پس از انقلاب ۱۳۵۷ بوده را شامل می‌شود. ساختارشکنی و عدم پیروی از قوانین طراحی پوستر در آثار پوستر سینمایی ممیز نمایان‌گر بوده و در هر پنج پوستر ویژگی‌هایش ذکر گشته است.

نتیجه‌گیری: در این نوشتار پس از توصیف هر پنج پوستر براساس رخدادهای زمان و دیدگاه هنری مرتضی ممیز، قرابت نظریه مولی- مولکولی گتاری با آنان مورد تحلیل و بررسی قرارگرفت. پوسترهای منتخب امکان خوانش با دیدگاه مورد نظر را داشته و همگی بازتابی از دوران و خلاقیت ممیز بودند. نگارندگان سعی برآن داشتند که در این پوسترها مفاهیم دیگری از فلسفه گتاری و دلوز را مورد خوانش قرار دهند. در نهایت این مقاله نشان می‌دهد که پوسترهای سینمایی مرتضی ممیز با رویکرد مولی- مولکولی گتاری مطابقت دارد. این پوسترها، علاوه بر تبلیغ فیلم و جذب مخاطب، آیینه‌ای برای نمایش رویدادهای دوران خود و هم‌بستگی میان آحاد مردم است.

استناد: یعقوبی، حنانه و منتظری، لیلا (۱۴۰۲). تحلیل زیبایی‌شناسی پوسترهای سینمایی مرتضی ممیز براساس نظریه مولی-مولکولی فلیکس گتاری ؛ *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۵ (۱)، ۹۳- ۱۱۲.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.350807.666196

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.350807.666196

مقدمه

مرتضی ممیز (۱۳۸۴–۱۳۱۵)، متولد تهران و پدر هنر گرافیک ایران است. او پس از فارغ‌التحصیلی از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، در سال ۱۳۴۴ به فرانسه رفت. باید یادآوری کرد در بحبوحه جنگ جهانی دوم در سال‌های ۱۹۴۵–۱۹۳۹، بسیاری از جنگ-زدگان لهستانی به ایران مهاجرت کرده و ماندگار شدند. تاثیر هنر لهستانی‌ها در بسیاری از آثار هنرمندان و دانشجویان آن دوره نمایان بوده و ممیز نیز از این مسئله بی‌بهره نبوده است. بنابراین او با کوله‌باری از هنر ایرانی–لهستانی به فرانسه رفت. در شکل‌گیری هنر ممیز، مسائل دیگری مانند حمایت او و خانواده‌اش از دکتر مصدق نیز موثر بوده است. این هنرمند از دوران کودکی و جوانی خود با نگاه سیاسی و بیان شخصی آن آشنا گشت. تاثیرات این نگاه در پوسترهای قبل و بعد از انقلاب اسلامی او نمایان است. در فرانسه نیز با هنرمندی چون آلن لوکرنک[1] آشنا گشته و پوسترسازی خودآموخته او نیز در پردازش هنرش مشخص گردید.

در این‌جا باید به تاریخ دیگری نیز اشاره داشت که در ادامه و در معرفی فلیکس گتاری[2] نیز حائز اهمیت است. در ماه مه سال ۱۹۶۸ و مبارزات دانشجویی فرانسه و شکل‌گیری بسیاری از آثار هنری و فلسفی آن دوران، مرتضی ممیز در فرانسه بود و نگاه و تغییرات سیاسی هنرمندان و فلاسفه فرانسوی را ده سال قبل از پیروزی انقلاب اسلامی ایران از نزدیک مشاهده می‌کرد. ممیز خود مجموعه آثارش را به دوره‌های مختلفی تقسیم کرده که بیان‌گر چرخش فکری و نگاه او به جهان پیرامون خویش است. او تاکید به فرم و تکنیک هنری را در ابتدای شروع کاری مهم می‌دانست. اما رفته‌رفته و با مشاهده اطراف و جوامع گوناگون و رخدادهایی که در اطراف او در حال وقوع بود، ترجیح داد به بیان زبان خاص خود در نمایش شرایط اجتماعی و سیاسی دوران بپردازد. در این دوره، ممیز نگاه و بیان ساده‌ای دارد، او می‌خواهد با سادگی آن‌چه باعث تغییر و تحول می‌گردد را نشان دهد. این سادگی، دلیل تغییر و انفجار بوده، یعنی ممیز به زبان شخصی خود در نگاه جمعی جامعه رسیده است.

علاقه ممیز به هنر بومی ایران، یکی از دلایل ماندگاری آثار این هنرمند می‌باشد. او به تلفیق سنت و مدرنیته علاقه بسیاری داشت و می‌توان این نوع نگاه سنتی محور را در بسیاری از آثار هنرمندان هم دهه او مشاهده نمود. آثار ممیز، نمایش دهنده مسائل سیاسی و اجتماعی دوران است، در پوسترهای او به ویژه در پوسترهای سینمایی که در ادامه به آن پرداخته خواهدشد، لایه‌هایی از اوضاع آن دوران به چشم می‌خورد. با این مقدمه به خوانشی نو از پوسترهای سینمایی مرتضی ممیز، براساس بازتاب نظریه مولی–مولکولی فلیکس گتاری پرداخته شده و زیبایی‌شناسی مدنظر گتاری که تلفیق سیاست، اخلاق و هنر است، مورد بررسی قرار می‌گیرد. این نوشتار به دنبال این بوده که چگونه می‌توان به تحلیل زیبایی‌شناسانه در پوسترهای سینمایی مرتضی ممیز براساس نظریه مولی–مولکولی گتاری رسید؟

پیشینه تحقیق

در نتایج جست‌وجو در مورد یکایک کلمات موضوع پژوهش، موارد زیر استخراج گشت:

در حوزه پوستر: مقاله «تاثیر هنر مینی‌مال بر طراحی پوستر در ایران» نوشته سیده سروه نادری، عین‌الدین صادق‌زاده و فریبا شاپوریان که در سال ۱۳۹۸ در فصلنامه هنر و تمدن شرق به چاپ رسیده و نگارندگان به دنبال نمایش تاثیر سبک مینی‌مالیسم بر هنرمندان ایرانی و هنر پوستر ایران بوده و در نهایت نتیجه گرفتند که هنر غرب به ویژه سبک مینی‌مال بسیار در پوستر ایران استفاده

[1]. Alain Le Quernec
[2] . Flix Guattari

گشته و حتی در بسیاری از موارد بر هنر ایرانی پیشی گرفته است. مقاله «تاریخ هنر پوستر در دهه نخست انقلاب اسلامی» که توسط حمید عالمی و عیسی مولوی‌وردنجانی در سال ۱۳۹۶ در فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات انقلاب اسلامی به چاپ رسید؛ در این مقاله به بررسی معنا و محتوای پوسترهای انقلاب اسلامی تا پایان جنگ تحمیلی پرداخته شده و در نهایت آن‌چه برای نویسندگان مورد اهمیت قرار گرفت ابداع شکل جدید پوسترسازی به کمک نگاه انقلابی و اسلامی هنرمندان است، که نه تنها مفاهیم مادی و دنیوی را بیان کرده بلکه نگاهی غیرمادی و دین‌محور را نیز نمایش می‌دهد. علاوه بر مقالات در این حوزه، می‌توان به کتبی چون: آزاد چون پرنده؛ نوشته جواد میرحسینی در سال ۱۳۹۸، دایره‌المعارف هنر اثر روئین پاکباز، مجموعه مقالات مرتضی ممیز و تاریخ سینمای ایران نوشته مسعود مهرابی در سال ۱۳۹۹ اشاره داشت.

در حوزه نظریات گتاری نیز به موارد زیر می‌توان پرداخت: مقاله «موقعیت‌های ایزوتوپیک سرمایه‌داری: امکان انقلاب در فلسفه شیزوفرنیک دلوز- گتاری» نوشته مهدی مومنی‌نیا و اصغر واعظی در سال ۱۴۰۱ در نشریه فلسفه دانشگاه تهران به چاپ رسیده و نگارندگان با استفاده از دیدگاه دلوز- گتاری به دنبال نقد نهادهای سرکوب‌گر و تقابل آن با نیروی انقلابی می‌باشند؛ هم‌چنین در این نوشتار به پیوند میان هستی‌شناسی، اخلاق و زیبایی‌شناسی از منظر دلوز- گتاری نیز پرداخته می‌شود.

مقاله «دلوز-گتاری و پست‌مدرنیسم: رویکردی انتقادی به سیاست زیباشناختی» نوشته محمدزمان زمانی جمشیدی که در سال ۱۳۹۹ در دوفصلنامه فلسفی شناخت به چاپ رسیده و در این مقاله به هماهنگی میان جهان دلوز و دنیای پست‌مدرن پرداخته شده و در نهایت به دنبال این است که نشان دهد چگونه انسان انقلابی در دنیای دلوز ماهیت خود را از دست می‌دهد. مقاله «تحلیل اسکیزویی ژیل دلوز و فلیکس گاتاری در شعر هوروسکوپ سروده ساموئل بکت» در سال نرگس منتخی بخت‌آور در سال ۱۳۹۰ چاپ گشته و نویسنده به دنبال نمایش واژه آشفتگی در فلسفه دلوز و گتاری و هماهنگ‌سازی آن با سروده مکبث می‌باشد؛ در نهایت نگارنده به مفهوم کوچ معنا در شعر رسیده و دیدگاه دلوز- گتاری را با آن تطبیق می‌دهد.

روش‌شناسی پژوهش

این نوشتار، به صورت کیفی و با دیدگاه مولی-مولکولی گتاری صورت گرفته است. این دیدگاه ریشه در نظریه ریزوماتیک پسامدرن دارد. در این دیدگاه به متن، بافت، ساختار اجتماعی و هم‌چنین تاثیر مولاریته بر مولکولاریته پرداخته می‌شود. در ادامه به تعدادی از مفاهیم فلسفه گتاری، اشاره می‌شود:

جدول شماره ۱: دسته بندی تعدادی از مفاهیم فلسفه گتاری

ریزوم	حرکت با آغاز و پایانی بی‌شمار
مولاریته	محدودکننده و ساختاربخش توسط سیستم‌های اجتماعی
مولکولاریته	احساس سیال و متغیر انسان در مواجه با لحظات و دیگران
میل	نوعی نیروی کنشی که همواره وجود دارد و منعطف با شرایط موجود تغییر می‌کند.
قلمروزدا بودن	آن‌چه موجب تغییر چیزها به هم دیگر و ظهور خلاقیت می‌گردد.
شدن	دریافت حالات روحی نزدیک به عنصر یا عناصری.
انقلابی شدن	فرآیندی که همواره برای هرکس در هر زمانی می‌تواند متجلی شود.

در این پژوهش، با انتخاب پوستر سینمایی به علت تاثیرگذاری برعامه مردم و استفاده از عکس‌های ستارگان سینمای ایران برای انتقال پیام، سعی در تحلیل مفاهیم گتاری انجام گرفته‌است. در ادامه به بررسی پوسترهای سینمایی مرتضی ممیز و تاثیر نظریه مولی-مولکولی گتاری، بر ۵ پوستر عنوان شده، پرداخته خواهدشد.

یافته‌های پژوهش

فلیکس گتاری (۱۹۹۲–۱۹۳۰) فیلسوف پست‌مدرن و پساساختارگرای قرن بیستم است. آن‌چه موجب جلب‌توجه آثار این نظریه‌پرداز در دوران معاصر گشته، مخالفت او با فاشیسم و دعوت مردم به اندیشه‌ورزی خارج از عرف و شرایط جامعه است. او مدرنیسم و هر آن‌چه جوامع مدرن به دنبال گسترش آن بودند را به چالش کشید. از او به عنوان آژان پرووکاتور[۱] و آقای مخالف در رسانه‌های فرانسوی یاد می‌کنند.

«گتاری در دو شاخه روان‌کاوی رادیکال یا ضدروان‌پزشکی[۲] و سیاست مارکسیستی فعالیت می‌کرد. وی در «جنبش ضدروان‌پزشکی» در کلینیک بورد «لابورد» از سال ۱۹۵۰ مشارکت داشت» (امرلینگ، ۱۴۰۰: ۱۲۵). توجه به «فلسفه بوم[۳]» که ناشی از تاکید او بر سه حیطه روان، اجتماع و زیست محیط است، از ویژگی‌های فلسفه گتاری به شمار می‌رود. او هر سه این موارد را در هم تنیده و در اشتراک باهم بیان می‌کند. «سیاره زمین، دوره‌ای از دگرگونی‌های شدید فنی–علمی را از سر می‌گذارند که اگر برای آن هیچ چاره‌ای پیدا نشود، نامتوازنی بوم‌شناختی منتج از آن، در دراز مدت، اسکان زندگی بر سطح سیاره را تهدید خواهد کرد. شیوه‌های فردی و جمعی زندگی انسانی، موازی با این اغتشاش‌ها، در جهت نوعی تخریب تدریجی متحول می‌شوند» (گتاری، ۱۳۹۹: ۴۲). گتاری به حوادثی چون چرنوبیل[۴] و تاثیر محیطی آن بر روان فردی و اجتماع اشاره داشته و این را مثالی برای درهم‌تنیدگی سه مسئله بیان‌شده، بیان می‌کند. کتاب‌های «اکوسوفیا: سه بوم‌شناسی[۵]» (۱۹۸۹) و «فضاهای جدید آزادی، خطوط جدید اتحاد[۶]» (۱۹۹۰) از جمله آثار گتاری می‌باشند.

«لابورد به خاطر رویکرد تجربی‌اش در برخورد با بیماران روانی، به خصوص مبتلایان به روان‌پریشی، شهرت به دست آورد» (الیوت، ۱۳۹۷: ۱۵). در این مکان بود که گتاری رویکردهایی چون هنردرمانی را در مواجهه با بیماران روان‌پریش استفاده نمود. آشنایی او با ژان لکان[۷] (۱۹۸۱–۱۹۰۱)، روانکاو و فیلسوف فرانسوی، در جدیدی را به روی او گشود. اما پس از مدتی گتاری سعی بر ایجاد نظریاتی بر مبنای تلفیق نظریات مارکس و لکان را طرح‌ریزی کرد، زیرا افکار هریک از آنان به تنهایی مورد پذیرش او نبود. ژیل دلوز[۸] (۱۹۹۵–۱۹۲۵)، یکی از مهم‌ترین افرادی است که گتاری با او همکاری کرد. شدت تاثیرگذاری گتاری بر دلوز به اندازه‌ای بود که بسیاری از دوستان دلوز افکار او را به قبل و بعد حضور گتاری تقسیم کردند. کتاب‌های نوشته شده توسط این دو نفر شامل: جلد اول *اودیپ ستیز*[۹] (۱۹۷۲) جلد دوم، *هزار فلات*[۱۰] (۱۹۸۰)، *کافکا به سوی ادبیات اقلیت*[۱۱] (۱۹۷۵) و *فلسفه چیست؟*[۱۲] (۱۹۹۱) می‌باشد.

---

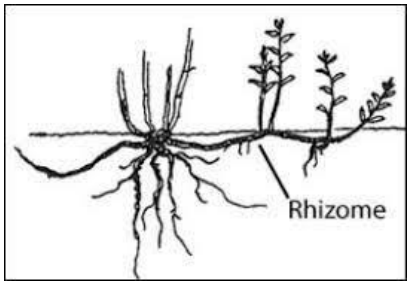
[1] . Agent provocateur

در فرهنگ سیاسی غرب به کسی آژان پرووکاتور گفته می‌شود که بر پایه ماموریت از نهادهای حکومتی به تندروی و همراهی با مردم علیه همان حکومت بپردازد.

[2] .antipsychiatry
[3] .Ecosophy
[4] .Chernobyl
[5] .Ecosophiy: The Three Ecologies
[6] .New Space of Liberty, New Lines of Alliance
[7] .Jacques Lacan
[8] .Gilles Deleuze
[9] .Anti-Oedipus
[10] .A Thousand Plateaus
[11] .Kafka: Toward a Minor Literature
[12] .What is Philosophy?

در مصاحبه جان جانستون یا فلیکس گتاری چنین نقل می‌شود: «از نظر من حمایت از گونه‌های مادی، طبیعی، گیاهی و حیوانی از حمایت گونه‌های غیرمادی جدایی‌ناپذیر است... من همواره مثال‌هایی را از جهان اخوت، صمیمیت و خلاقیت به کار می‌برم. این‌ها نیز گونه‌هایی هستند که در حال محو شدن‌اند و باید حمایت شوند» (رفیع، ۱۳۹۵: ۱۱۳). دلوز و گتاری، بر این مبنا نظریه ریزوم[1] را مطرح کردند. در این نظریه، یک نقطه شروع برای حالت‌های بی‌شمار حرکت وجود دارد. در این جا نهایت سنتز مشخص نیست، شناخت یا حقیقت بی‌نهایت ورودی دارد. «حرکت» در فلسفه آنان از کلمات کلیدی است و انفعالی وجود ندارد. این نظریه براساس دیدگاه گتاری بر اکوسوفیا و تاکید وی به حضور زیست محیط شکل گرفته‌است. «چه ارتباطی میان تکامل فرهنگی و تکامل زیستی (یا ژنتیکی) وجود دارد؟ از یک لحاظ، اولی وابسته به دومی است، اما از لحاظی دیگر مستقل از همدیگرند....آداب و رسوم فرهنگی تنها به دلیل توانایی شناخت انسان می‌تواند پدید آید و گسترش یابد، در حالی‌که خود این توانایی در نتیجه تکامل زیستی تکامل یافته-است» (عکاشه، ۱۳۹۹: ۱۹۵). از این دیدگاه می‌توان به نظریه ریزومی گتاری که مبتنی بر ارتباط میان همه عناصر زیستی به یکدیگر بوده، اشاره کرد. تغییر وضعیت فردی در هم‌زمانی تغییرات جمعی و زیستی نمایش‌گر دیدگاه ریزومی گتاری می‌باشد. در این نوع دیدگاه، هیچ‌چیز ثابتی وجود ندارد، بلکه در هر لحظه همه چیز در حال تغییر و دگرگونی است؛ بنابراین فلسفه گتاری، فلسفه‌ای ایلیاتی[2] محسوب می‌شود.

«ریزوم از نگاه آن‌ها به خطوط کف دست تشبیه می‌شود. به اندازه کف یک دست خطوط در هم پیچیده وجود دارد. پیچیدگی ما به شیوه‌ای متفاوت از یک دست رخ می‌دهد. آن‌چه برایش نام‌های گوناگون می‌یابیم –شیزوانالیز، خرده‌سیاست، عمل‌گرایی، نمودارگرایی، ریزومی، نقشه‌کشی– ابژۀ مطالعه‌اش چیزی جز بررسی و مطالعه این خطوط، در گروه‌ها و افراد نیست» (دلوز، ۱۴۰۰: ۳۷۹). در مفهوم ریزوم، هیچ‌گاه نگاه سلسله‌مراتبی وجود ندارد و پیوندی ناهمگن میان تمام فرآیندها موجود است. هیچ اولویتی برای هیچ فردی وجود ندارد و انسان‌ها همواره در حال تغییر و تحول یا افول و طلوع هستند. برای مثال می‌توان به آثار کلاسیک اشاره کرد که دارای نگاهی خطی هستند؛ یعنی از آغاز، پایان و نقاط اوج داستانی بهره‌مند گشته‌اند، اما آثار مدرن متشکل از پایان‌های بی‌انتها هستند، یعنی هر شروع تعداد کثیری پایان داشته و هر پایان خود سرآغاز شروعی است.



تصویر شماره۱ – شکل ریزوم

آن‌چه در این پژوهش مورد تاکید است نگاه گتاری به نظریه مولی–مولکولی است که در *ادیپ ستیز* به همراهی دلوز بیان گشت. «خود مولی من چیزی است که توسط ساختارهای بزرگ تولید اجتماعی شکل می‌گیرد؛ یعنی طبقه، نژاد، جنسیت، ملیت، تعلقات سیاسی، فرهنگ و امثال آن. خود مولی به ندرت تغییر می‌کند و غالباً به دست نیروهایی بیرونی نظیر کشور، پس‌زمینه، گروه، خانواده و

[1] .La Rhizome
[2]. Nomadology

حتی حکومت شکل می‌گیرد. مولاریته ساختار می‌بخشد اما می‌تواند محدودکننده نیز باشد» (الیوت، ۴۶). دیدگاه مولی–مولکولی، برگرفته از تاثیر تمام حواس و احساسات موجود در جوامع بر بشر است. در همین بخش مفهوم «دیگری»، که در نگاه پست‌مدرن بسیار ارزشمند تلقی می‌گردد، عیان می‌شود. دیگری بر من موثر است، دیگری خود من است. در بخش مولی تاکید بر تقابل بین من و دیگری است؛ دیگری وجود دارد، دیگری در کنار انسان به زیست ادامه می‌دهد. در این بخش به خوبی دیدگاه «انقلابی» گتاری نمایان می‌شود. دیدگاهی که در بخش مولی، به حضور ساختار سیاسی به عنوان همگون‌کننده تفاوت‌های بشری اشاره دارد. «از یک سو، چندگانگی‌هایی پیش می‌کشیم که گسترده، تقسیم‌پذیر و مولار، وحدت‌پذیر، کلیت‌پذیر و قابل سازمان‌دهی و آگاهانه یا پیش‌آگاهانه‌اند و از سوی دیگر چندگانگی‌هایی که لیبیدویی، ناخودآگاه، مولکولی و فشرده‌اند و متشکل از اجزائی‌اند که بدون تغییر ماهوی قابل تقسیم نیستند» (دلوز و گتاری: ۱۹۸۷: ۳۳). آن‌ها میان پیکره‌ها و بیان تفاوت گذاشته و از دو حوزه «قلمروزا» و «قلمروزدا» صحبت به میان می‌آورند. انسان همواره در حال قلمروزدایی و حضور در قلمرویی جدید است و با تغییر ناشی از قلمروی جدید به قلمروی قبل یا قلمروی تازه خواهد رفت. «ما همیشه به جهان عشق می‌ورزیم و فاعلیت ما در این عشق ورزی، همیشه دارای ویژگی‌ای لیبیدویی است که هدفش، گشودن یا بستن جهان‌های وسیع‌تر است» (دلوز و گتاری، ۱۹۷۷: ۲۹۴). گتاری، مفهوم روان‌کاوی «عقده ادیپ[1]» و مثلث سه‌گانه پدر، مادر و فرزند را نقد کرده و اجتماع و تاثیر سیاست‌گذاری بر فرد را مبنای تغییرات بشر بیان می‌کند. انسان همواره و در هر لحظه توسط سیاست‌گذاری قلمروزدا و قلمروزا می‌شود. این تغییرات موجب ایجاد «شدن»های متفاوتی است که آرام‌آرام در انسان شکل گرفته و بر جامعه نیز می‌گذارد. بنابراین «انقلاب‌ها»، از منظر گتاری به صورت یک دفعه و ناگهانی در جوامع بروز نمی‌کنند، بلکه انقلاب، آن تغییر و تحولات کوچکی هستند که در جریانی بزرگ خود را به نمایش می‌گذارند.

در کتاب *کافکا: به سوی ادبیات اقلیت*، خود مولکولی به مثابه یک جهان روایت می‌شود. گتاری و دلوز از «ادیپ‌آلود کردن عالم» سخن می‌گویند. همه چیز تقصیر «پدر» است. تمام ماندن‌ها، درجا زدن‌ها، تمام آن‌چه نشد یا قابل شدن نبود بر گردن پدر است، پس این یک حالت مشترک مولکولی در کل عالم است که از احساس نشأت می‌گیرد. ادبیات اقلیت، از منظر گتاری ادبیات «شدن» است. آن چیزی است که در دل اکثریت روی می‌دهد. رویدادی است که عددمند نیست بلکه تغییر دهنده حالت‌هاست. در این کتاب ساختار دیگری و من به خوبی نمایان می‌شود. «گسست‌های مهم آن گسست‌هایی هستند که به صورت نامحسوسی بر تلقی فرد از خود تاثیر می‌گذارند. این دسته گسست‌ها تغییرات و چرخش‌های ظریفی در احساس و نگرش به وجود می‌آورند و شخص را از باورهای قبلی‌اش دور می‌کنند» (دلوز، ۱۳۸۳: ۱۶۵). اما آن‌چه نگاه و فلسفه شخص گتاری را مورد تغییر قرار داد، انقلاب سال ۱۹۶۸ دانشجویان فرانسه و هم‌چنین فاشیسم است. او فاشیسم را نوعی تهدید به رفتن به گذشته می‌داند و تبلیغات را راهی برای همراه کردن مردم با این نوع ایدئولوژی. گتاری تبلیغات را بازی‌کننده با روح و روان مردم براساس تکیه بر اضطراب‌های آنان می‌داند و آن را هنر ترغیب معرفی - کند. «در سال ۱۹۴۳، هانس شوایترز[2]، *او مقصر جنگ است* را تولید کرد، تصویری که چهره‌ای کلیشه از یک تاجر یهودی را ترسیم کرده که ستاره طلایی داوود را بر سینه خود دارد و در گوشه‌ای تاریک چنگ زده است. انگشت اتهام، او را نشانه رفته و عبارت «او مقصر..است» در بالای سر او نقش بسته است، در حالی‌که واژه «جنگ» در پایین تصویر آمده، آن‌چنان که گویی شوایترز این نکته وجودی را تصریح می‌کند که از دید حزب نازی، یهودیان مقصر جنایتی بنیادی‌تر و وراثتی بودند» (الیوت، ۷۱).

---

[1]. Oudipus Complex

[2]. Hans Schweitzer

تصویر شماره ۲- پوستر «او مقصر جنگ است»

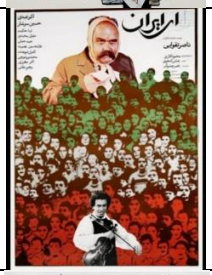
بنابراین گتاری تبلیغات را راهی برای متقاعدسازی مردم می‌داند. تبلیغاتی که در طول روز بارها به چشم و گوش انسان برخورد می‌کند و در نهایت آن‌چه ساختار اجتماعی می‌خواهد را محقق می‌سازد. او تبلیغات را راهی برای آن‌چه سیاست‌مدارها تمایل دارند مردم ببینند، معرفی می‌کند. بنابراین رسانه‌ها، به ویژه حوزه تبلیغات، به پیدایی و پنهان کردن مفاهیم کمک می‌کنند. آن‌ها تعیین می‌کنند که مردم در هر جامعه چه موضوعاتی را مهم دانسته و به دنبال گفت‌وگو و تفکر در رابطه با چه مسائلی باشند. تاثیر رسانه بر تفکر جوامع و اثرگذاری آن بر زندگی شخصی افراد، مسئله‌ای بوده که ذهن بسیاری از اندیشمندان را به خود مشغول کرده‌است. مارشال مک‌لوهان[1] رسانه را دسته‌بندی کرده و عنوان گرم و سرد را برای تاثیرگذاری آن بیان می‌کند. «رسانه گرم، یعنی رسانه‌های ارتباطی که خود رساننده معنایند و از مخاطب تقاضای شرکت در ساختن معنا را ندارند... رسانه سرد معناسازی را به عهده مخاطب می‌گذارد و در مقابل رسانه گرم قرار دارد» (انصاری، ۱۴۰۰: ۶۲۳). پوستر نیز در حیطه رسانه گرم قرار می‌گیرد، زیرا معنا و مفاهیم خود را انتقال داده و به دنبال معناسازی دیگر توسط مخاطب نمی‌گردد. پوستر، خود سازنده معنا بر مبنای سیاست و تفکری از پیش تعیین شده است.

بحث

جدول شماره ۲: پوسترهای سینمایی مرتضی ممیز

مشخصات	تصویر
فیلم مادر کارگردان: علی حاتمی سال: ۱۳۶۸ آغاز دوران سازندگی ایران	

[1] Marshal McLuhan

مشخصات	تصویر
فیلم اجاره‌نشین‌ها کاگردان: داریوش مهرجویی سال: ۱۳۶۵ دوران دفاع مقدس	
فیلم ای ایران کارگردان: ناصر تقوایی سال: ۱۳۶۸ آغاز دوران سازندگی ایران	
فیلم هنرپیشه کارگردان: محسن مخملباف سال: ۱۳۷۲ میانه دوران سازندگی ایران	
فیلم مغول‌ها کارگردان: پرویز کیمیاوی سال: ۱۳۵۲ اوج شورش‌های انقلابی	

هنری هم‌چون پوستر، بیان‌گر اوضاع و احوال جوامع و روحیات مردمان روزگار خویش است. بنابراین، همان‌طور که گتاری نظریه مولی خویش را متکی بر یکی از شاخه‌های: روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و نشانه‌شناسی می‌داند؛ باید در تحلیل اثر نیز به این عوامل اشاره شود. گتاری، که خود فیلسوفی پسامدرن، محسوب می‌شود، همه عناصر را وابسته به‌یکدیگر و در حال سیلان و تغییر می‌داند. بودریار[1]، پسامدرن را نمایش‌گر نقطه‌ای می‌داند که موجب دگردیسی عقلانی در امر واقعی می‌شود.

[1]. Baudrillard

باید به این نکته اشاره داشت که نظریه مولی–مولکولی از هم جدا نیستند؛ بلکه دیدگاه مولکولی جریان‌دهنده و انفجار دیدگاه مولی محسوب می‌گردد. این دو از یکدیگر جدا نبوده و مکمل هم محسوب می‌شوند. گتاری هنر را ادامه‌دهنده سیاست معرفی کرده و در نظریاتش بودن با دیگران و تغییر بسیار چشم‌گیر است. او وجود «اقلیت» در نظام «اکثریت» را ضروری می‌داند. یکی از ویژگی-های اقلیت‌ها از منظر گتاری، «این است که در آن همه‌چیز ارزشی جمعی به خود می‌گیرد. در حقیقت از آن‌جا که در ادبیات اقلیت استعدادهای شاخص به وفور وجود ندارد، شرایط مناسب برای شکل‌گیری بیانی فردی‌شده[1] هم فراهم نیست. یعنی بیانی که متعلق به این یا آن استاد خاص باشد و خود را از بیان جمعی[2] متمایز کند» (دلوز و گتاری، ۱۴۰۰: ۴۶). علاوه بر این ویژگی، دلوز و گتاری برای اقلیت، دو ویژگی دیگر، یعنی سیاسی بودن همه‌چیز و خاصیت قلمروزدایی را بیان می‌کنند. گتاری، سیاست و فرهنگ را از هم جدا ندانسته و تبلیغات را یکی از راه‌های تاثیرگذاری بر ذهنیت مردم یک جامعه و نحوه تفکر آنان بیان می‌کند. «هنر و دین در همه مکان‌ها و ادوار، ماوایی برای نقشه‌نگاری‌های وجودی بوده‌اند که بر پایه پذیرش گسست از معنی‌های خاصی قرار دارند، که وجودبخش‌اند» (گتاری، ۱۳۹۹: ۸۱). باید دانست در این پژوهش، انتخاب پوسترها بر مبنای دوران سیاسی و اجتماعی ایران صورت گرفته است. یک پوستر از قبل از انقلاب اسلامی ایران، در سال ۵۲ و شورش‌های جمعی مردمی، یک پوستر در سال ۱۳۶۵ و در دوران اوج جنگ تحمیلی ایران و عراق، سه پوستر از دوران سازندگی (۱۳۷۶–۱۳۶۸) ایران، انتخاب گشته است. به همین منظور توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی ایران برای فهم پوسترها ضروری است.

فیلم مغول‌ها

تصویر شماره۳: برگرفته از آرشیو سایت موزه آنلاین طراحان گرافیک ایران[3]

فیلم در سال ۱۳۵۲، در اواخر دوران سلطنت پهلوی، ساخته شده‌است. در این دوران، مردم از لحاظ سیاسی، اجتماعی و اقتصادی اوضاع خوبی نداشته و کشور همواره در معرض تظاهرات مردمی قرار داشت. کشور که هنوز خاطره تلخ کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ و انقلاب سفید را در ذهن داشت، منتظر جرقه‌ای برای اعتراض و شورش علیه شاه بود. در این دوران، بسیاری از مردم روستا و حومه به شهرهای بزرگی چون: تهران، شیراز و اصفهان مهاجرت کرده و این اتفاق، خود بی‌نظمی بزرگی برای سران حکومتی به همراه

[1]. Individuee Enuciation
[2]. Collective Lenonciation
[3] . Paletrang.com

داشت. علاوه بر این شرایط، ساواک، سازمان امنیت و اطلاعات دوران پهلوی، از دستگیری و اعدام ادیبان و هنرمندان دست برنداشته و همواره داغی بر دل مردم ایران برجا می‌گذاشت؛ نمونهٔ این جمله، اعدام خسرو گلسرخی در سال ۱۳۵۲ است.

به علت مهاجرت بیش از اندازه به شهرهای بزرگ، افرادی چون فریدون رهنما، که خود نقش بسیار بزرگی در شعر و فیلم‌سازی ایران داشته، به فکر برگزاری پروژه «ایران‌شناسی» توسط تعدادی از کارگردانان و مستندسازان ایرانی افتاد. یکی از کارگردانانی که رهنما به او پیشنهاد این کار را داد، پرویز کیمیاوی بود. او برای انجام فیلم‌سازی خود به شهر زاهدان سفر کرد و نوع تفکر خویش را در این شهر و به همراه گروهی از مردم ترکمنستان به اجرا درآورد. بنابراین، فیلم براساس نگاه ویران شدن شهرهای کوچک و روستاها و به نوعی فرهنگ اصیل ایرانی ساخته شده است. «کیمیاوی را در آثارش همیشه عاشق گذشته و نفی حالت و روحیه زندگی امروزی در آدم‌های معاصر می‌یابیم، این در *پ، مثل پلیکان* بیشتر مشخص است، آقاسیدعلی میرزا دنیای خاصی دارد، زندگی‌اش محدود به یک نقطه است، اصالت دارد» (امید، ۱۳۸۳: ۶۶۲). پس توجه به اصالت و تاکید بر ویرانی فرهنگ، در شکل‌گیری فکر کیمیاوی موثر بوده‌است. این نوع دیدگاه و نگرانی از اوضاع معیشتی شهرهای بزرگ در تفکر مردم در دهه ۵۰ وجود دارد. بنابراین ممیز نیز بر همین نوع دید و تفکر و براساس خلاصه فیلم، پوستر را طراحی کرده‌است. نام فیلم، که خود یادآور مغولهای ویران کننده تمدن ایران است، دلیل صحه این مطلب می-باشد. «پیوند میان انسان‌ها اغلب به شکلی بسیار خاص در قالب مفهوم مردم تصور می‌شود، چنان‌که پیوند میان مردم جهان نیز از منظر دگرگونی‌های بنیادین به دیده می‌آید: انقلاب. سینمای «کلاسیک» رویاهای انقلابی مردم را شکل می‌دهد و در عین حال در آن شرکت می‌کند» (ماراتی، ۱۳۹۵: ۱۱۲). همان‌طور که در نظریات گتاری و نگاه پسامدرن، عنوان گشت، همه عناصر به یکدیگر مرتبط هستند و نگاه قراردادی پیشین و معانی برآمده از آن‌ها به طور کلی منسوخ است. گتاری نیز همواره در نظریاتش از استعمار بیزاری جسته و استعمارشده را اقلیتی در دل استعمارگر اکثریت می‌داند؛ همانند کافکا که زبان آلمانی را در ادبیات کشور خویش استفاده کرد و آن را ابزاری برای نمایش ادبیات اقلیت نشان داد. در این دیدگاه استعمارشده، زبان و دیدگاه استعمارگر را از دید خود و جامعه‌اش بازخوانی کرده و آن را تغییر می‌دهد. بنابراین دیدگاه ساختارشکنانه امثال کیمیاوی، خود اقلیتی در برابر زبان اکثریت مدرنیته آن دوران است. «ما ابداً موافق چنین دیدگاهی نیستیم، باور نداریم، که غرب را بتوان به شرق ترجیح داد. از آن‌جا که خودمان را شهروندان جهان می‌دانیم، آنتاگونیسم[1] موجود میان دو ابرقدرت دغدغه ما نیست» (گتاری، ۱۳۹۴: ۵۳).

مغول‌ها، همان نوع تفکرات انسان در دهه چهل و پنجاه شمسی در آستانه ورود مدرنیته به ایران است. مدرنیته‌ای که روی اصالت فرهنگی ایران خط بطلان کشید. فیلم از اولین فیلم‌های موج نوی ایران محسوب شده و بلندی کادر پوستر نیز خود یادآور همین ساختارشکنی مرسوم است. کیمیاوی، هم ورود مدرنیته را نقد کرده و هم با نحوه فیلم‌سازی خود به آن خوش‌آمد می‌گوید. «او تسطلش را بر زبان سینمای کلاسیک نشان می‌دهد و سپس از طریق درهم ریختن تمامی الگوهای پذیرفته شده به ساختار نهایی اثر دست می‌یابد» (امینی، ۱۳۷۰: ۱۹۴). این نوع تفکر به خوبی در طراحی ممیز نیز دیده می‌شود. سردرگمی میان سنت و مدرنیته در طراحی بدن‌ها، رنگ و کادر به خوبی نمایان است. نگاه نگران و سردرگم مرد در پوستر، به مخاطب گره خورده است. در بالا اندام‌واره‌هایی مهیب و ترسناک به حالت حمله کردن، به چشم می‌خورند. مرد، بیشتر فضای پوستر را به خود اختصاص داده اما اندام‌ها نیز، با سیاهی و پیچانندگی، جلوه‌گر خود هستند. دلوز، اعتقاد به تغییر کنش پیکره به هنگام ارتباط با دیگر پیکره‌ها دارد؛ او این نوع تغییرات را انفعال معرفی می‌کند. این نوع

---

[1]. Antagonism

این واژه به روابط غیراجتماعی بین انسان‌ها القا می‌گردد.

انفعال در هنگام مواجه با پیکرها در بالای سر مرد، که یادآور تفکر و تخیل آدمی است، مشخص است. نحوه مواجه پیکره‌ها با هم وابسته به تصورات اجتماعی و میل درونی انسان است. هرکدام از پیکره‌ها، یادآور نوعی ریتم هستند، ریتم‌هایی که همانند نظریه ریزوم، آغاز و پایانی مشخص نداشته و در پیوستگی باهم به سر می‌برند. این ریتم‌ها با خوانش صحیح دوران و تفکر سنتی مردم ایران در مقابل ورود مدرنیته مورد بررسی قرار گرفته‌است. بسیاری از اندیشمندان ایرانی، مانند جلال آل‌احمد، مشکلات اجتماعی و فرهنگی ایران را به دلیل از دست دادن سنت و میراث کهن ایران می‌دانند. آل‌احمد برای اولین بار واژه «غرب‌زدگی» را برای این امر مهم به کار برد. بنابراین مردم ایران جدای از این‌که تمایل به حضور مدرنیته در کشور داشتند به گونه‌ای منتقد حضور آن نیز بودند. «این اولین اثر بلند کیمیاوی، در نگاه اول بازگوکننده عشق پرشور به سینما بود، ولی در لایه‌های زیرینش مسئله فرهنگ مخدوش شده، هجوم تکنولوژی نو، تاریخ گم شده و فقدان تفاهم جلب نظر می‌کرد» (صدر، ۱۳۸۱: ۲۳۰).

نظریه مولی–مولکولی به خوبی در این پوستر آشکار است. حتی در چینش اسامی بازیگران نیز نوعی ساختارشکنی وجود دارد و اسامی در سمت راست نوشته شده‌است. همان‌طور که گفته شد نظریه مولی جدای از نظریه مولکولی قرار نداشته و نظریه مولکولی در نظریه مولی جریان دارد. بنابراین می‌توان اندام‌واره‌ها را به نوعی تفکر ناشی از غرب‌زدگی در بدنی منفعل تلقی کرد. مرد، که خود نمادی از یک گروه و اجتماع تلقی می‌گردد، توسط تفکراتی مخرب مبحوس شده و در انفعال به سر می‌برد. گتاری از مفهومی به نام سرهم‌ساخت[1] استفاده کرده است به این منظور که یک نام خاص به تنها یک فرد منتهی نمی‌شود، بلکه نماینده‌ای برای یک ملت است؛ که این دید در پوستر مغول‌ها عیان است. اگر این نوع نگاه گتاری به دهه پنجاه ایران تعمیم داده شود، سردرگمی مردم ایران در دهه پنجاه کاملاً مسلم است؛ سردرگمی‌ای که در ادامه با جوشش مردمی به مبارزات و درنهایت به انقلاب اسلامی ایران مبدل شد.

فیلم اجاره‌نشین‌ها

تصویر شماره ۴: برگرفته از آرشیو سایت موزه آنلاین طراحان گرافیک ایران

این فیلم در سال ۱۳۶۵، توسط داریوش مهرجویی ساخته شد. سال ۶۵، دوران اوج جنگ تحمیلی ایران و عراق و جریان دیدگاه انقلابی و شهیدپروری در ایران است. در این دوران، ملت ایران با پشت سر گذاشتن انقلاب اسلامی، بلافاصله وارد دوران ملتهب جنگ تحمیلی با عراق گشت. نگاه سنتی و انقلابی بر تمام ایده‌ها غالب بود و شاکله اصلی آثار هنری و ادبی براساس همین نگاه صورت می‌گرفت. «ماهیت انقلاب اسلامی را امتزاج بنیادی ایده‌های سنتی و انقلابی شکل داد. بعدها تلاش شد تا سیاست با فرهنگ

[1]. Assemblage

شیعی در قالب یک فرهنگ سیاسی منسجم واحد تلفیق شود» (کشمیرشکن،۱۳۹۳: ۲۱). در این دوران نگاه انقلابی بسیار دیده‌می-شود؛ برای مثال در سینما هم‌چنان با ملاحظات بسیاری فیلم ساخته می‌شد و حتی پس از پخش در جشنواره، با وجود مجوز پخش، امکان کنار گذاشتن فیلم‌ها وجود داشت. پوستر فیلم، نگاهی کاملاً سیاسی دارد. صورت‌هایی بدون اندام که در میان ترکی از دیوار در حال فشرده شدن هستند. این دید یادآور کشوری در حال گسترش و چالش‌های فراوان برای تمامی طبقات مردم است. «شدن» که از مفاهیم اصلی فلسفه دلوز و گتاری محسوب می‌شود، در این نمایش طبقه‌بندی شده انسانی کاملاً مشخص است. حضور تصویر زنان در کنار مردان، بعد از انقلاب اسلامی در این پوستر دیده می‌شود که این نوعی ساختارشکنی در زمان خودش محسوب می‌گردد. «شدن»های گتاری در این تصویر، تبدیل زن به مرد و مرد به زن، بزرگ به کوچک و کوچک به بزرگ است. گتاری در کتاب هزار فلات به مبحث «چینه[1]» اشاره کرده و در زیست‌شناسی به دنبال واحد کردن و انسجام لایه‌های رسوبی است. در تصویر نیز فشردگی دیوار اشاره به منسجم کردن مردم در هر شکل و جنسیتی دارد. لازم است به این نکته اشاره شود که «فیلم‌نامه فیلم اجاره‌نشین‌ها حول‌وحوش انقلاب توسط مهرجویی نگاشته شد، اما ساختن فیلم تا سال ۱۳۶۵ به تاخیر افتاد» (حسینی، ۱۳۹۲: ۱۱۴). بنابراین خرابی دیوار و فشردگی انسان‌ها در میان آن یادآور محنت آن دوران پیش از انقلاب اسلامی است که آحاد مردم با هر جنسیت و سن و سال و قومیتی، دست به دست هم داده و به مبارزه با ظلم و جور پرداختند. در آن دوران سینما خود ابزاری برای نمایش هم‌بستگی میان مردم در دوران پیش از انقلاب و جنگ تحمیلی بود. سینمایی که در نوشتار «سینما: هنر اقلیت» توسط گتاری به آن و ارزشی که در توده‌سازی مردم دارد، آورده شده است. «سینمای اقلیت نمایان‌کننده روح سیاست‌های انقلابی در آرای گتاری از طریق اتصال اقلیت و در توانایی فیلم‌ها برای اعطای صدایی رهایی‌بخش به خود کارگران است» (کلمن، ۱۳۹۵: ۱۵۹).

در سینمای دهه ۶۰ همانند فیلم اجاره‌نشین‌ها، روح انترناسیونال[2]انقلابی به چشم می‌خورد. بنابراین در پوستر این فیلم، طبقه‌بندی زنان و مردان در گروه‌های سنی متفاوت، همان نگاه اتحادی مولکولی گتاری را نسبت به خرابی دیوار خانه یا همان وطن بیان می-شود. خرابی دیوار و فشردگی انسان در میان آن نیز، دیدگاه مولی از منظر گتاری را بیان کرده که منجر به بیان اعتراض و هم‌بستگی میان مردم می‌شود. ممیز، در این پوستر با نحوه نمایش اسم فیلم درون یک پلاک افتاده، دوران پیش از انقلاب و سلطه بیگانگان بر کشور در حال فروپاشی را نشان می‌دهد.

فیلم مادر

تصویر شماره ۵: برگرفته از آرشیو سایت موزه آنلاین طراحان گرافیک ایران

[1]. Strata
[2]. The Internationale

مادر در سال ۱۳۶۸ تولید شده و در این سال اتفاقات مهم و گوناگون اجتماعی و سیاسی در ایران موثر بوده‌است، از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به رحلت رهبر جمهوری اسلامی ایران، آیت‌الله امام خمینی، اشاره داشت. در این سال، که جنگ تحمیلی تمام شده، دوران سازندگی (۱۳۷۶–۱۳۶۸) شروع می‌شود. زیرا هدف سازندگی و آبادانی کشور بود. در این پوستر ابتدا به فونت پرداخته می‌شود. ممیز، فونت مورد استفاده در کارهایش را بسیار مهم می‌داند و در جایی میان کارهای سنتی و هندسی و سفارشی‌اش تفاوت قائل می‌گردد؛ یعنی استفاده از فونت خوشنویسی سنتی در کارهای سنتی و استفاده از فونت‌های هندسی و صنعتی برای کارهای صنعتی و سفارشی. فیلم مادر، که از آن به عنوان شاعرانه‌ترین اثرعلی حاتمی یاد می‌شود؛ با فونتی کاملاً سنتی و قلبی در میان به تصویر کشیده شده است. فیلم مادر اشاره سیاسی به شرایط موجود جامعه است. خانواده‌ای که در حال عزاداری برای از دست دادن مادر بوده است. در سال ۶۸ اشاره به میهنی دارد که در حال از دست دادن رهبر خویش است. فرزندانی که در زیر پوستر با تفاوت قد در کنار هم هستند، همان قومیت‌هایی بوده که یکدست نیستند، اما همه یکدست لباس پوشیدند و عزادارند. این اثر شاعرانه، تقابل سنت و مدرنیته را به خوبی نشان می‌دهد؛ دقیقاً آن‌چه که در پوستر نیز دیده می‌شود: قابی سنتی به دور مادر کشیده شده که نگاه سنتی‌وار ممیز را به رخ می‌کشد. در این نگاه سنتی، مادر مرکز عالم است. رابطه درختی میان مادر و فرزندان دیده می‌شود، اما وقتی به رابطه تک به تک فرزندان نگاه کرده، رابطه ریزومی آن‌ها را باهم می‌توان دید.

در آن پوستر باید دیدگاه مبنی بر مرکزیت مادر را زیر سوال برد: این فرزندان هستند که به مادر ریشه می‌دهند؛ نه مادر به فرزندان. چهره میان قاب، بیان تاکیدی آن نیست و آن‌چه اهمیت دارد دقیقاً همان فرزندان کوچک شده در پایین هستند. معنی از آن-ها شروع می‌شود؛ معنی در میان آن‌ها حرکت می‌کند، میان آن‌ها آمدوشد می‌کند، میان آن‌ها به اتمام می‌رسد؛ میان آن‌هایی که نسبت به مادری که در درون قاب است، توجه کمتری به خود جلب کرده‌اند. باید توجه داشت که در فلسفه پسامدرن، چیزی به نام تفسیر حقیقی وجود نداشته و آن‌چه به طور قطع به عنوان فلسفه درست یا نادرست تلقی گشته، در فلسفه مدرنیسم جای دارد. بنابراین قاب در این‌جا هیچ معنایی ندارد؛ تنها تزئین است، بیان است، فریب است. رنگ‌ها نیز با نگاه سنتی تحلیل نمی‌شوند، هرچه هست بی‌معنا است، هرچه هست معناهای متفاوتی دارد. «این موضوع عموماً به چیزی مربوط است که برگذشتن از نظم معمول چیزها را آغاز می‌کند، نوعی تکرار متضاد یا پادی[1]، داده‌ای اشتدادی که دیگر شدت‌ها را فرا می‌خواند تا پیکره‌بندی‌های وجودی دیگری را ترکیب سازد» (گتاری، ۱۳۹۹: ۷۹). دقیقاً آن‌چه از منظر گتاری، رویت‌پذیر کردن هر آن‌چه رویت‌ناپذیر بوده، اثبات می‌شود. در این پوستر به خوبی می‌توان به تغییر حالت بدن‌ها اشاره داشت. بدن‌هایی که زیر شکنجه نیستند، اما حالت قرار گرفتن آن‌ها نوعی رنج و عذاب را به بیننده هشدار می‌دهد. «سری‌های خاصی وجود دارند که از شرط‌های خاصی تشکیل شده‌اند. این شرط‌های خاص در طول سری‌های معمولی، در انتهای یک سری یا در ابتدای یک سری دیگر توزیع شده‌اند و به این ترتیب، نحوه جفت شدن، تغییر شکل یا تکثیر آن سری یا نحوه افزوده شدن یک قطعه به قطعه دیگر و یا شکل‌گیری یک قطعه از دل قطعه دیگر را نشان می‌دهند» (دلوز و گتاری، ۱۴۰۰: ۱۳۴). بنابراین در نحوه آرایش افراد زیر تصویر قاب، به تکثیر ریزومی حالات می‌توان اشاره کرد.

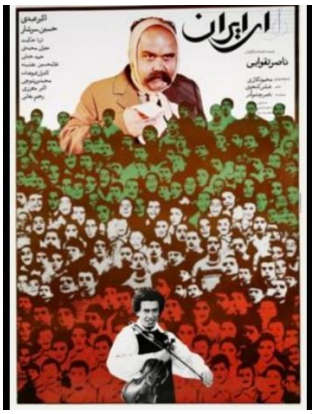
در این پوستر حرکت سرها و دست‌ها بسیار چشم‌نواز است. سرهای دو شخصیت میانی (ماه‌منیر و غلام‌رضا)، تسلیم‌وار به سمت برادر بزرگتر برگشته، دو شخصیت سمت چپ نیز سرهای خود را کمی متمایل به طرف دیگر کرده‌اند. اما این میزان کج کردن سر، بیانگر تسلیم یا غم نیست، جدایی نگاه این دو شخص نسبت به دیگر خواهر و برادران است. در این جا کاملاً دیدگاه ریزومی گتاری عیان می‌شود؛ احساس تمام افراد متصل به یکدیگر و وابسته به دیگری بوده و هیچ آغاز و پایانی مشخص برای آنان نمی‌توان در نظر

[1]. Contrariante

گرفت. «این قطعات واکنش‌یار یا کاتالیزور وجودی می‌توانند پیوسته حامل نشان‌گری و دلالت باشند. به همین دلیل برای مثال ابهام یک متن شاعرانه ناشی از آن است که می‌تواند پیامی را منتقل کند و نشان‌گر مرجوع یا مصداقی باشد، حال آن‌که هم‌زمان از طریق فزونگی‌های[1] بیانی و محتوایی عمل کند» (گتاری، ۱۳۹۹: ۸۰). در این ۶ بدن به ویژه حرکت سرها، فشار احساس و تغییر فیگور به خوبی نمایان است. حتی در این‌جا می‌توان به شکل قرارگیری دست‌ها نیز اشاره کرد: ۵ خواهر و برادر که از یک پدر و مادر هستند، دست‌هایشان آویزان در کنار بدنشان افتاده، اما برادر ناتنی آن‌ها دست‌هایش در جلوی بدن قرار گرفته‌است. ایرج صابری، منتقد سینمای ایران، در مورد فیلم مادر چنین می‌گوید: «در این فیلم علی حاتمی بجای سراغ گرفتن از نشان‌ها و خاطره‌ها در جست‌وجوی نوعی احساس و عاطفه از گذشته است و آن را در عطر و طعم حضور موجودی عاطفی به‌نام مادر و در فضائی به‌نام خانه مادری که از خاطرات دوران کودکی پر شده است، می‌جوید».

در این پوستر، فرم قاب سنتی دور مادر یادآور حس‌هاست و خانه را یادآوری می‌کند. در این‌جا باید به هنر هنرمند اشاره کرد، به ایجاد حس قاب‌زدگی که می‌تواند مادر را در مرکز و عالم پوستر قرار بدهد یا ندهد. دلوز و گتاری معتقدند که اطوار نقاش همواره از قاب خارج شده و ساکن نمی‌ماند. در پوستر باید کار را با خط افقی به دو قسمت بالا و پایین تقسیم کرد. بنابراین اثر به دو بخش آسمانی و زمینی تقسیم می‌گردد. در پایین که همه‌چیز مادی است، ریتم نامتقارن وجود دارد، در حال بازنمایی شدن هستند. حس در آن‌ها شناگر است، بیانگر رخداد هستند. اما در بالا یک فرد (مادر) درون قاب قرار دارد، نوعی نظم سنتی را حکایت می‌کند، انتزاع دور قاب نمایشگر عدم بازنمایی در قسمت آسمانی است. دامن مادر نیز که از قاب بیرون زده، نشانگر عدم محدودیت در بخش آسمانی است. در این بخش همه چیز امکان «رخ دادن» را دارد. داستان در بخش پایین روایت می‌شود، نه در بخش بالا. آن‌چه در بخش بالا بیان می‌گردد، رمزگان است؛ بنابراین می‌توان نگاه سنتی ممیز را در بیان این حس نیز مشاهده کرد. رویداد مولکولی در این پوستر، همان «شدن»هایی است که برای مردم پس از گذران مولی رخ می‌دهد. دیدگاه مولی ناشی از گذران رویدادهایی چون: انقلاب اسلامی، جنگ تحمیلی، از دست دادن رهبر معظم و ورود به دهه سازندگی می‌باشد. تمامی این رخدادها، موجب تحولات و پیوستگی‌هایی جمعی شده و جامعه عزادار اما آماده برای گذار را نمایش می‌دهد.

فیلم ای ایران



تصویر شماره ۶ : برگرفته از آرشیو سایت موزه آنلاین طراحان گرافیک ایران

[1]. Redondances

این فیلم نیز محصول سال ۱۳۶۸ و شروع دوران سازندگی است. در این پوستر، ممیز به خوبی نگاه توده‌وار مردم پیش از انقلاب اسلامی را نمایش داده‌است. حرکت در میان مردم که به سه رنگ پرچم ایران رنگ‌امیزی شده‌اند، دیده می‌شود. در این حرکت، آن‌ها مرد بالای صفحه را که به منزله طبقه سلطه‌گر و حاکم است، را پشت سر گذاشته و پشت‌سر مردی که ساز می‌زند و هم ردیف آن‌ها است، راه افتاده‌اند. باید یادآور شد که در دهه ۶۰، هنر متعهد در ایران پس از انقلاب شکل گرفت؛ هنری که همواره خداوند، عدالت و جمهوری اسلامی را در مقابل طاغوت، استعمار و غرب‌زدگی ستایش می‌کند. «از آغاز هنر توده‌ها بود. آن‌چه میان توده‌ها و جهان پیوندی برقرار می‌سازد امید است: امید به دگرگونی، هم دگرگونی سیاسی و هم اخلاقی» (ماراتی، ۱۳۹۵: ۱۱۳). مردم در این نظام توده‌ای، شامل مردان و زنان هستند و فشردگی و هم‌بستگی را تداعی می‌کنند. «اتحادهای جدید: پروژه‌ای برای تولید تکینگی‌ها و نیز امکانی برای اعطای معنای اجتماعی براندازانه به این پروژه. شیوه خود تحلیل‌گر فرم‌های سوبژکتیویته اجتماعی به این معنا به جوهری اجتماعی تبدیل می‌شود که به درک نشان‌ها و بزرگ‌نمایی انفجار درونی کورپوراتیسم[1] و به خطوط اتحاد خود مجال ظهور می‌دهد. آگاهی مشترک از پیش این فرآیند پیوند را درک کرده‌است؛ تخیلی انقلابی در حال فهم آن است؛ تنها کار باقی مانده مبنا قرار دادن آن برای تاسیس جنبش آینده است» (گتاری و نگری،۱۳۹۹: ۱۰۴).

در این پوستر نیز ممیز، اوضاع دوران پهلوی و روی‌گردانی مردم از آنان را به تصویر کشیده است. مردم در کشاکش ظلم و ستم دوران، با اعتراض و هم‌بستگی خود برای ماندگاری نام وطن از استعمار بیگانه، در وسط قاب به تصویر کشیده شده‌اند. این فشردگی که با سه رنگ پرچم ایران، رنگ‌آمیزی شده، خود نشانگر بانگ و غریو مردمانی بوده که حالت مولکولی را در پس حالت مولی روزگار خویش، نمایش داده‌اند. بهت چهره بالای تصویر و شادی چهره پایین تصویر، خود مبین درستی حرکت مردم به سمت پیروزی است. «پیروزی یک انقلاب ذاتی است و مصداق این پیروزی، قراردادهای جدیدی است که بین مردم جاری می‌شود» (Deleuze, Guattari, 1994: 177). بنابراین در این پوستر نیز حالت مولی و مولکولی توسط ممیز به خوبی نمایش داده می‌شود.

فیلم هنرپیشه

تصویر شماره ۷: برگرفته از آرشیو سایت موزه آنلاین طراحان گرافیک ایران

[1]. Corporatism

به اصناف محوری موجود در یک جامعه در کنار احزاب آن کشور گفته می‌شود.

فیلم در اوایل دهه هفتاد و پس از گذران التهابات دوران جنگ و انقلاب ساخته شده‌است. این فیلم نیز در دوران سازندگی ساخته شده و به خوبی تغییر رویکردهای بسیاری از اهالی سینما همانند کارگردان این فیلم را نشان می‌دهد. در رابطه با مخملباف، می‌توان مفهوم اندیشه ایلیاتی گتاری و دلوز را عنوان کرد؛ یعنی بودن در آشفتگی که منجر به تغییر و تحولات بی نظمی می‌شود. ساختارشکنی و دیدگاه آنارشیستی[1] گتاری در این پوستر نمایان است. در اوایل دهه هفتاد و با پایان اولین دوران چهار ساله سازندگی، بسیاری از افراد رویکرد و نظریات خود را تغییر دادند. به مرور تصاویر بازیگران زن، آشکارتر در پوستر نمایان شد که این خود از نگاه ساختارشکنانه دهه هفتاد نشأت گرفته‌است. در این پوستر، چهره‌ای همانند ماسک در مرکز وجود دارد و دو زن در بالای چهره، به بند ماسک به تصویر کشیده شده‌اند. «اجزا از یکدیگر متمایزند، اما در این میان چیزی از یکی به سوی دیگری گذر می‌کند، امری خارج از اراده و تصمیم» (Deleuze, Guattari, 1994: 21). بنابراین خاصیت ریزومی در این نوعی تصویرسازی زنان که متصل به چهره مرد هستند، دلالت دارد. ممیز حتی در استفاده از فونت نیز ساختارشکنی کرده و این‌بار تنها به داشتن سایه و قاب برای آن اکتفا نکرده، بلکه نقطه‌ها را به شکل ستاره و به مثابه مفهوم هنرپیشه در آن دوران به تصویر کشیده است. در این‌جا نیز سرهم‌ساخت گتاری مشخص است، همان‌طور که گفته شد این مفهوم دلالت بر هم‌آویزی اندیشه درونی انسان به همراه کنش‌های سیاسی و اخلاقی دارد. گتاری به همراهی دلوز از واژه‌ای به نام «سیاه‌چاله» استفاده می‌کند که موجب چارچوب‌مندی انسان می‌گردد. آن‌ها در این دیدگاه به چهره‌مندی و سیاه‌چاله‌ای چون مثلث چشم، دماغ و دهن اشاره کرده و آن‌ها را نوعی خاطره‌سازی می‌دانند که باید از آن بیرون آمد. در این پوستر نیز ممیز از سیاه چاله مثلث‌وار بهره گرفته؛ اما در ادامه با نمایش حالت چهره بر روی ماسک نوعی ساختارشکنی یا قلمروزدایی را نیز مطرح می‌کند. «یک سیاه‌چاله تهی نیست؛ در عوض متشکل از توانش (انرژی) تمرکزیافته است که نه تنها قادر است هر چیزی را در مسیرش فرو ببلعد، بلکه بر ساطع کردن ذرات نیز تواناست» (یانگ و همکاران، ۱۴۰۰: ۸–۲۷۷).

چهره از منظر این‌دو بیان‌گر نوعی قدرت است که با سیاه‌چاله و خاطره‌سازی انسان را به دام تکرار می‌اندازد. در این‌جا زنان همانند یک حالت روانی درون بخشی از سر مرد نمایش داده شده‌اند. زنانی که در گوشه هستند، اما در همان حال نیز می‌توانند موجب سیلان و تغییر شوند. «به زعم گتاری آشوب نیرویی رهایی‌بخش بود، نوعی گسترش محیط و تکثیر امکان‌ها. حرکت از آشوب به نظم و بازگشت دوباره، جریان ذاتی ریزوم بود که حماسه‌های موجود در سایر حوزه‌ها را برمی‌آشوبد و از شکل کهنه، شکل‌های تازه‌ای را می‌سازد» (الیوت، ۱۳۹۷: ۱۶۳). در این‌جا نیز یک شخص بیانگر آحادی از مردم دهه هفتاد است. ماسک نمایش‌گر تغییراتی است که درون مردم رخ داده و موجب شکل‌گیری نگاه و تفکرات جدید در آن زمانه گشته‌است. بنابراین ممیز در این پوستر نیز نگاه ساختارشکنانه دهه هفتاد را به خوبی نشان داده است. این ساختارشکنی و تغییرات بیانگر حالات مولکولی ناشی از شرایط و اوضاع مولی جامعه است. در این پوستر نیز همانند پوستر مغول‌ها، اسامی سمت راست آورده شده که این خود نمایش‌دهنده بازگشت به دوران ساختارشکنی و موج نوی سینمای ایران است.

نتیجه‌گیری

گتاری فیلسوف پست‌مدرن، به همراه همکار خود دلوز، نظریه ریزومی و دیدگاه مولی–مولکولی را بیان کرد. او در این نظریه، به وابستگی تمامی رویدادها و حالات به هم‌دیگر اشاره داشته و برای هر حرکت بی‌نهایت آغاز و پایان را در نظر می‌گیرد. در این تحقیق

---

[1]. Anarchism

نوعی اقتدارگریزی که هرگونه سلسله‌مراتبی را نفی می‌کند.

با انتخاب پنج پوستر سینمایی از مرتضی ممیز که خود هنرمندی جریان‌ساز در ایران است، به تحلیل دیدگاه مولی–مولگولی گتاری پرداخته‌شد. این پنج پوستر که خود نمایش‌دهنده دوران پیش از انقلاب اسلامی، دوران دفاع مقدس و دوران سازندگی ایران در دو دهه ۶۰ و ۷۰ است، به خوبی پیوستگی میان مردم و جامعه را نشان می‌دهد. ممیز در پوسترهایش، فرد را به مثابه یک ملت نمایش داده و دادخواهی منجر به انقلاب و تغییر را به تصویر کشیده است. گتاری، که خود رسانه فرهنگی هم‌چون سینما را از قدرت‌های سیاسی جدا ندانسته، تبلیغات را راهی برای رواج تفکر غالب حاکمیت بیان می‌کند. این نوع دیدگاه در آثار مرتضی ممیز نیز وجود داشته و در این پژوهش در رابطه با آن صحبت شده‌است.

در هر پنج پوستر فیلم‌های: *مغول‌ها، اجاره‌نشین‌ها، مادر، ای ایران و هنرپیشه*، دیدگاه مولی–مولکولی توضیح داده شده‌است. تغییرات جوامع و سیاست‌های موجود در اجتماع که خود منجر به تغییرات سینمای هر دوره شده نیز در این پژوهش مورد بحث قرار گرفته‌است. می‌توان ساختارشکنی و نمایش رویدادهای روانی و اجتماعی دوران را در پوسترهای سینمایی ممیز مشاهده کرد. او به هنجارهای اجباری روزگار خویش تاخته و با هنر خود آن شرایط را ماندگار کرده است. باید اشاره داشت مباحث مهمی که در تحلیل پوسترهای سینمایی ممیز براساس نظریه مولی– مولکولی گتاری بیان گشته، به شکل جدول زیر است:

جدول شماره ۳: نتیجه‌گیری

نام فیلم	ویژگی‌های مهم نظریات گتاری	حضور نظریه مولی– مولکولی
مغول‌ها	سرهم‌ساخت انفعال بدن بدون اندام	دارد
اجاره‌نشین‌ها	شدن چینه نگاه اقلیت روح انترناسیونال در اثر	دارد
مادر	قلمرومندی بدن بدون اندام دیدگاه ریزومی احساس و تاثر	دارد
ای ایران	چینه هنر توده میل	دارد
هنرپیشه	اندیشه ایلیاتی سیاه‌چاله ریزوم چهره‌مندی	دارد

بنا به نظر گتاری، به هم‌بستگی محیطی، اجتماعی و روانی میان مردم در هر جامعه اشاره داشت که این نوع دیدگاه شاکله نظریات مولی–مولکولی او را می‌سازد. فلیکس گتاری با همراهی ژیل دلوز به ساختارشکنی و نبودن در یک قلمرو اشاره کرده و براین اساس شالوده دیدگاه مولی– مولکولی را برپا می‌کنند. دیدگاه مولی و مولکولی به هم متصل بوده و هیچ‌یک اولویتی بر دیگری نداشته

و اساس تغییر و انقلاب را شامل می‌شوند. این دیدگاه به خوبی در آثار سینمایی مرتضی ممیز نیز بررسی گشته و هنجارشکنی هنری وی براساس تعاریف گتاری در این پژوهش به نوشتار درآمده است.

منابع

الیوت، پل (۱۳۹۷). *گتاری در قاب دیگر*. ترجمه: ابراهیم لطفی فروشانی. تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

امرلینگ، جی (۱۴۰۰). *نظریه برای تاریخ هنر*. ترجمه: فریده آفرین. تهران: نشر حرفه هنرمند.

امید، جمال (۱۳۸۳). *تاریخ سینمای ایران (۱۳۶۹-۱۳۵۸)*. تهران: روزنه.

امینی، احمد (۱۳۷۰). *صد فیلم تاریخ سینمای ایران*. تهران: انتشارات فیلم.

انصاری، مهدی (۱۴۰۰). *هنر از دریچه نظریه*. تهران: روزبهان.

پیتون، پال (۱۳۸۳). *دلوز و امر سیاسی*. ترجمه: محمود رافع. تهران: گام نو.

حسینی، سیدمجید (۱۳۹۲). *تن‌دال، تحول فرهنگ سیاسی سینمای پر مخاطب ایران «۱۳۹۰-۱۳۵۷»*. تهران: رخداد نو.

دلوز، ژیل (۱۴۰۰). *نام‌های سیاست (بخش چندین سیاست)*. ترجمه امیر احمدی آریان. تهران: نشر بیدگل.

دلوز، ژیل و گتاری، فلیکس (۱۴۰۰). *کافکا: به سوی ادبیات اقلیت*. ترجمه: حسین نمکین. تهران: نشر بیدگل.

رفیع، مهدی (۱۳۹۵). *سیاست عشق میان هنر و فلسفه*. تهران: ققنوس.

صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱). *درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۳۸۰-۱۲۸۰)*. تهران: نشر نی.

عکاشه، سمیر (۱۳۹۹). *فلسفه زیست‌شناسی*. ترجمه کاوه فیض‌اللهی. تهران: فرهنگ نشر نو: آسیم.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳). *کنکاشی در هنر معاصر ایران*. موسسه فرهنگ پژوهشی چاپ و نشر نظر.

کلمن، فلیسیتی (۱۳۹۵). *فیلسوفان سینما از مانستربرگ تا رانسیر*. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: انتشارات شوند.

گتاری، فلیکس (۱۳۹۹). *اکوسوفیا: سه بوم‌شناسی*. ترجمه مهدی رفیع و حامد فولادوند. تهران: شما.

گتاری، فلیکس و نگری، آنتونیو (۱۳۹۹). *فضاهای جدید آزادی، خطوط جدید اتحاد*. مترجمان: ایمان گنجی و کیوان مهتدی. تهران: روزبهان.

ماراتی، پائولا (۱۳۹۵). *ژیل دلوز سینما و فلسفه*. ترجمه: فائزه جعفریان و مهرداد پارسا. تهران: انتشارات شوند.

یانگ، یوجین. ب؛ گنوسکو، گری و واتسن، جنل (۱۴۰۰). *فرهنگ اصطلاحات دلوز و گتاری*. ترجمه: مهدی رفیع. تهران: نشر نوشه.

Amini, A. (1991). *One hundred films in the history of Iranian cinema*. Tehran: Film pub. (in Persian)

Ansari, M. (2021). *Art through the lens of Theory*. Tehran: Roozbahan. (in Persian)

Colman, F. (2009). *Film, Theory and Philosophy: The Key thinkers.*Tehran: Shavand. (in Persian)

Deleuze, G. (2002). *Many Politics in Dialogues.* Translated by Amir Ahmadi Aryan. Tehran: Bidgol. (in Persian)

Deleuze, G & Guattari, F. (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature.* Translated by Hosein Namakin. Tehran: Bidgol. (in Persian)

Deleuze, G & Guattari, F. (1994). *What is Philosophy?*. Translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchill, London: Verso.

Deleuze, G & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus***.** Translated by Brian Massumi, London: Continum.

Elliot, P. (2012). *Goattari reframed: interpreting key thinkers for the arts.* Translated by Ebrahim Lotfi foroushan. Tehran: Matn. (in Persin)

Emerling, J. (2005). *Theory For Art History.* Translated by Farideh Afarin. Tehran: Herfeh Honarmand. (in Persia)

Guattari, F. (1989). *The Three Ecologies.* Translated by Mehdi Rafie & Hamed Fouladvand. Tehran: Shoma. (in Persian)

Guattari, F & Negri, A. (1990). *New Spaces of Liberty, New Lines of Alliance.* Translated by Iman Ganji & Keyvan Mohtadi. Tehran: Roozbahan. (in Persian)

Okasha, S. (2019). *Philosophy of Biology.* Translated by Kaveh Feyzollahi. Tehran: Nashre now. (in Persian)

Omid, J. (2004). *History of Iranian Cinema: 1358-1369.* Tehran: Rozaneh. (in Persian)
Patton. P. (2000). *Deleuze and the Political.* Translated by Mahmood Raafe. Tehran: Game now. (in Persian)
Rafie, M. (2016). *The politics of love between love and philosophy.* Tehran: Qoqnoos. (in Persian)
Sadr, H. (2002). *An introduction to the political history of Iranian cinema: 1901-2001*. Theran: Ney Pub. (in Persian)
Marrati. P. (2008). *Gill Deleuze: Cinema and Philosophy.* Translated by Faeze Jafarian & Mehrdad Parsa. Tehran: Shavand. (in Persian)
Young, E.b. & Genosko. G. & Watsan. J. (2013). *The Deleuze and Guattari Dictionary.* Translated by Mehdi Rafie. Tehran: Noosheh. (in Persian)
Keshmirshekan, H. (2014). *An Introduction into Contemporary Iranian Art.* Tehran: Nazar pub. (in Persian)