The Film as Robot-philosopher: Mechanical Thought and the End of Cartesianism[1]

Ariobarzan Momen[2], Payam Zinalabedini[3], Shahla Eslami[4]

Type of article: original research
Receive: 30 OCTOBER 2025, Accept Date: 08 DECEMBER 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

Extended Abstract

This article argues that cinema's technical apparatus functions not merely as a passive conduit of human intentions but as a non-human, embodied "thinking machine." In traditional Cartesian metaphysics, thought is an inner activity exclusive to a human cogito, sharply divided from material processes. Yet as the authors show, the emergence of cinema fundamentally challenges this mind–matter dichotomy.

Drawing on Jean Epstein's notion of cinema as a "machine-intelligence" and Gilles Deleuze's analyses of the movement-image and time-image, the paper contends that film operates as a kind of robot-philosopher with its own independent form of mechanical thought. In other words, cinema displaces thinking from the private realm of the human subject into the external flows of light, duration, and montage.

The film apparatus thereby undermines the Cartesian subject: thinking becomes distributed between image and perception rather than confined to a single, centred mind. The result is the "end of Cartesianism," where an inhuman visual consciousness arises in which the act of thought is enacted by the film-spectator system itself, not simply reflected in it.

Building on Epstein's work, the authors reclaim his concept of mechanical thinking. In *The Intelligence of a Machine*, Epstein argued that cinematic apparatuses possess a form of intelligence that is not bound to organic brains. The camera, for Epstein, is not a neutral lens but a "machine-intelli-

1. This article originates from Ariobarzan Momen's doctoral dissertation entitled "Film as Mechanical Thought: Gilles Deleuze's Reading of Jean Epstein's Film Theory." The dissertation is currently being conducted under the supervision of Dr. Payam Zinalabedini and the advisement of Dr. Shahla Eslami within the Philosophy of Art program at the Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

2. PhD student in Philosophy of Art, Department of Philosophy, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: ariobarzan.momen@iau.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir
4. Assistant Professor, Department of Philosophy, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: sh-eslami@srbiau.ac.ir

gence": through its configuration of movement, light, and montage, the film realizes thought in its material processes.

As the article paraphrases, "cinema itself performs thinking" by constructing thought within its own materiality – "not as a reflection of the mind but as an operation of the film". In Epstein's view, the film apparatus creates a first "non-human consciousness," an "automated subjectivity" on the screen.

The present analysis extends this by showing that such mechanical intelligence effectively dissolves the classical mind/body divide: the camera–montage apparatus forges a logic of thought that is autonomous, capable of combining light and time into meaning outside human intentionality.

This mechanistic reading is complemented by a Deleuzian perspective on cinematic images. Deleuze likewise insists that images carry their own "spiritual automatism," an internal logic that produces thinking independently of a conscious subject. The paper draws on *Cinema 1* and *Cinema 2* to argue that the flow of images and durations in modern film breaks the linear, orderly time of the Cartesian mind.

By suspending traditional narrative and present-tense perception, time-images and movement-images instantiate thinking as movement and intensity in themselves. As Deleuze notes, the assemblage of time and movement in film "releases thought" – it becomes an emergent property of the image sequence rather than the projection of a human viewer.

The authors emphasize that this is not a mere poetic metaphor: according to Deleuze, each cinematic image generates its own "mental automatism" that cascades through frames and edits, conjuring ideas and meanings that the spectator does not impose from the outside. Thus, drawing on both Epstein and Deleuze, the article shows that cinema's material enactments of light and time give rise to a distributed form of cognition in which images themselves perform thought.

Crucially, the paper does not treat thought as disembodied or purely abstract; it engages the phenomenological tradition to account for the embodied nature of cinematic cognition. Merleau-Ponty's insight is invoked: the film image is inherently tied to the body. The authors note Vivian Sobchack's Merleau-Pontian description. description of the film's camera-as-body – a "technological body with its own intentionality" – suggesting that the camera "speaks" through a "film-body".

This implies that film perception is not a disembodied mental act but a corporeal event. Similarly, Sobchack and other embodied film theorists inform the argument that cinematic experience is a carnal, sensuous encounter. The article highlights passages (from both its Persian sources and from translations) showing that meaning in cinema arises in the contact of two bodies: the viewer's body and the film's body.

Importantly, this contact is dialogical, not one-way: the spectator is not a

passive recipient of visual data but an active participant whose own body and sensory organs are engaged by the cinematic apparatus. For instance, the text explains that the spectator's body and eyes are interpellated by the rhythmic interplay of image and sound – in this bilateral encounter "meaning is the product of mutual contact" rather than a top-down imposition of a stable ego.

This perspective aligns with Merleau-Ponty's claim that perception in cinema is direct and unified with the world, bypassing any intervening mentalese. In sum, by foregrounding embodiment, the article shows that film-thinking is an enactive process: the spectator and apparatus co-create thought as a lived, bodily event.

The convergence of these ideas yields a reconceptualization of film as a distributed cognitive machine. Instead of viewing cinema as a mere "representation of reality," this work frames it as a system of thought production. In this system, cognitive agency is "distributed" across human and non-human actors: the apparatus (camera, projector, editing), the physical medium (film stock, pixels), and the viewer's body all contribute.

The authors emphasize that in this paradigm "thinking can be realized in the heart of the cinema apparatus and the spectator's body" as a "technical and embodied" phenomenon. The structure of cinematic sense-making thus extends beyond any one brain: meaning emerges in the relations among images, movements, and sensory experience.

In effect, the film itself becomes a kind of collective mind – not located in a single identity but constituted through its form and materiality. As one summary sentence phrases it, "in this new world, thinking is participatory, embodied, and distributed, rather than merely representational".

The article underscores that this is the philosophical upshot of treating film as a "robot-philosopher". By tracing this shift, the paper situates cinema within contemporary debates on posthumanism and the philosophy of mind. The dismantling of the Cartesian subject is explicitly linked to posthuman themes: human and machine boundaries blur as cognition spills into technological media.

The article argues that cinema exemplifies what posthuman theorists call distributed cognition or extended mind – thought processes that incorporate tools and environments. Cinema's camera and projector become cognitive prostheses that harbor intentionality. In effect, the classical "I think" of Descartes gives way to an "image thinks" that surpasses human subjectivity.

By framing film as an autonomous cognitive agent, the authors contribute to ongoing posthumanist discussions: they illustrate how a cultural technology can itself "think" in a rudimentary way, challenging anthropocentric conceptions of mind.

In conclusion, the article presents a critical synthesis of Epstein, Deleuze, and phenomenology to advance the thesis that cinema's technical apparatus

constitutes a form of non-human, embodied, distributed thought. It argues that the medium of film has its own logic of reasoning – what Epstein calls "mechanical thinking" – which operates through the material interplay of image, time, and movement.
In this framework the Cartesian ego is displaced: the observer is no longer an isolated mind projecting meaning, but part of a cinematic system in which cognition is shared. As a result, film is reconceptualized not merely as a vehicle for human ideas but as a cognitive machine in its own right.
This represents a novel contribution to film philosophy and the philosophy of mind, suggesting that understanding thought in the modern age requires attending to technological mediations. In reframing cinema as a "robot-philosopher," the article expands the terrain of thought beyond the human scale, offering a posthuman account in which bodies of metal, celluloid, and consciousness coalesce into a distributed thinking entity.

Keywords: Mechanical thinking, robot-philosopher, Cartesian subject, posthumanism

OPEN ACCESS
This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

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

فیلم به مثابهٔ ربات ـ فیلسوف: اندیشهٔ مکانیکی و پایانِ کارتیسیانیسم[۱]

آریوبرزن مؤمن[۲]، پیام زین‌العابدینی[۳]، شهلا اسلامی[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۰۸ □ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۱۷ □ صفحهٔ ۷۱-۸۲
Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

چکیده

در متافیزیک دکارتی، «اندیشیدن» کنشی درونی، خودبنیاد و منحصراً انسانی تلقی می‌شد؛ گویی ذهن، قلمروی مجرد و متمایز از مادیت بدن و جهان است و تنها انسان، فاعل راستینِ تفکر و آگاهی به شمار می‌آید. بر اساس این دیدگاه، ماشین، تصویر و هرگونه سازوکار مادی، صرفاً ابزارهایی بی‌جان در خدمت ذهن انسانی‌اند. اما ظهور سینما در آغاز قرن بیستم، این تمایز ریشه‌دار میان ذهن و ماده را به‌طور بنیادین به چالش کشید و امکان نوعی «تفکرِ غیرانسانی» را پیش کشید؛ تفکری که نه در ذهن سوژه، بلکه در درون مادیت تکنیکی تصویر و در فرایندهای حسی و زمانی تحقق می‌یابد. این مقاله با رویکردی فلسفی ـ سینمایی، بررسی می‌کند که چگونه فیلم می‌تواند به مثابهٔ «ربات ـ فیلسوف» یا موجودی اندیشه‌ورزِ مکانیکی فهم شود؛ موجودی که واجد نوعی هوشمندی درونی و قدرت تأمل مستقل از سوژهٔ انسانی است. پژوهش حاضر با تکیه بر آرای ژان اپستاین دربارهٔ «هوش مکانیکی فیلم» و نظریات ژیل دلوز در باب «تصویر ـ حرکت» و «تصویر ـ زمان»، می‌کوشد سازوکار تفکر را در بطن مادیت سینما بازشناسد. در این چارچوب، فیلم نه صرفاً حامل اندیشه، بلکه خود محلِ وقوعِ آن است. افزون‌براین، با بهره‌گیری از بینش‌های پدیدارشناسی بدن‌مند و نظریات ادراک حسی، نشان داده می‌شود که سینما اندیشیدن را از انحصار ذهن انسان بیرون می‌کشد و آن را در ماده، ریتم، صدا و حرکت محقق می‌سازد. به این ترتیب، مرز دوگانه‌انگاری دکارتی میان ذهن و جسم فرو می‌ریزد و سوژهٔ اندیشندهٔ انسان‌محور از مرکز تجربه کنار می‌رود. در نتیجه، نوعی آگاهی تصویریِ غیرانسانی پدیدار می‌شود که تفکر را میان تصویر، ادراک و بدن تماشاگر توزیع می‌کند و اندیشیدن را به کنشی مشترک میان انسان و ماشین بدل می‌سازد. حاصل این فرایند، پایان کارتیسیانیسم در قلمرو تفکر و ظهور نوعی فاعلیت خودکار و خودزاینده در سطح تصاویر است؛ فاعلیتی که از منطق درونیِ سینما برمی‌خیزد. فیلم در این معنا دیگر صرفاً رسانه‌ای برای بازنمایی یا تقلید واقعیت نیست، بلکه

---

۱. مقاله حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری آریوبرزن مؤمن، با عنوان «فیلم به مثابهٔ تفکر مکانیکی؛ خوانش ژیل دلوز از نظریهٔ فیلم ژان اپستاین» است که با راهنمایی دکتر پیام زین‌العابدینی و مشاورهٔ دکتر شهلا اسلامی، در رشتهٔ فلسفهٔ هنر، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، در حال انجام است.

۲. دانشجوی دکتری تخصصی فلسفه هنر، گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: ariobarzan.momen@iau.ac.ir

۳. استادیار دانشگاه تهران، دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

۴. استادیار گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: sh-eslami@srbiau.ac.ir

استناد: مؤمن، آریوبرزن؛ زین‌العابدینی، پیام؛ اسلامی، شهلا (۱۴۰۵)، فیلم به مثابهٔ ربات-فیلسوف: اندیشهٔ مکانیکی و پایانِ کارتیسیانیسم، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۲)، ۷۱-۸۲.
Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193
https://rph.soore.ac.ir/article_732399.html

خود همچون موجودی اندیشه‌ورز و خودآگاه عمل می‌کند و از رهگذر منطق بصری، فرمی و زمانی خویش مفاهیم فلسفی تولید می‌کند. چنین چشم‌اندازی نشان می‌دهد که تفکر می‌تواند امری تکنیکی، حسی و بدنمند باشد؛ بدین معنا که اندیشه در دلِ دستگاه سینما و در پیوند زنده با بدن تماشاگر تحقق می‌یابد. به بیان دیگر، فیلم نخستین عامل اندیشه‌ورزِ غیرانسانی در عصر مدرن است که مرزهای انسان و ماشین را در تجربهٔ اندیشیدن بازتعریف می‌کند و بدین‌ترتیب افق‌های تازه‌ای پیش روی فلسفهٔ ذهن، نظریهٔ فیلم، پدیدارشناسی ادراک و مباحث پساانسان‌گرایی می‌گشاید.

کلیدواژه‌ها: تفکر مکانیکی، ربات_فیلسوف، سوژه دکارتی، پساانسان‌گرایی

مقدمه و بیان مسئله

از نخستین لحظه‌های پیدایش فلسفهٔ جدید، اندیشیدن به عنوان کنشی ویژهٔ انسان و امری درونی به ذهنِ خودآگاهِ سوژه قلمداد شد. دکارت[۱] با گفتنِ «می‌اندیشم، پس هستم»[۲] بنیاد هستی را بر آگاهی استوار کرد و میان ذهنِ اندیشنده و جهانِ گستردهٔ مادی، شکافی هستی‌شناسی[۳] پدید آورد. از آن پس، تفکر به جوهرِ درونیِ ذهن نسبت داده شد و ماده صرفاً عرصه‌ای بی‌جان تلقی گردید که باید از بیرون شناخته شود. این دوگانگیِ سوژه/ابژه[۴] تا سده‌ها چارچوب اصلیِ اندیشهٔ غربی بود. اما با ظهورِ فناوری‌های بازنمایی به‌ویژه سینما در قرن بیستم، این ساختار متافیزیکی به لرزه افتاد. سینما تجربه‌ای ممکن کرد که در آن اندیشه دیگر در ذهنِ انسان مستقر نیست، بلکه از درونِ مادهٔ تصویری و حرکتِ مکانیکی سربرمی‌آورد. ژان اپستاین[۵]، فیلم‌ساز و نظریه‌پرداز پیشرو فرانسوی، از نخستین کسانی بود که این دگرگونی را به مثابهٔ چرخشی در ماهیتِ تفکر درک کرد. او در *هوش یک ماشین*[۶] (۱۹۴۶) استدلال می‌کند که سینماتوگراف[۷] نه ابزارِ بیانِ اندیشه، بلکه خودِ اندیشه است؛ ماشینی که می‌اندیشد نه به‌سانِ انسان، بلکه به شیوه‌ای مکانیکی و غیرارگانیک. اپستاین معتقد است که فیلم دارای نوعی «هوش مکانیکی» است که مستقل از فاعلِ انسانی عمل می‌کند و به واسطهٔ فُرم[۸]، نور و زمان، اندیشه‌ای تازه می‌سازد. دوربین از نظر او به منزلهٔ «ربات_فیلسوف»[۹] است؛ موجودی ماشینی که توانایی اندیشیدن را از انسان می‌گیرد و به خودِ تصویر می‌سپارد. به تعبیر او، در سینما مرز میان ذهن و ماده درهم می‌شکند و نوعی آگاهی تصویری پدید می‌آید که از سوژهٔ انسانی بی‌نیاز است. اپستاین این رخداد را نشانهٔ پایانِ دکارت‌گرایی یا کارتیسیانیسم[۱۰] می‌داند، زیرا در سینما دیگر تمایز روشنی میان اندیشیدن و امتداد مادی وجود ندارد. دیدگاهی مشابه در فلسفهٔ سینمای ژیل دلوز[۱۱] نیز تبلور یافته است. دلوز با الهام از برگسون[۱۲]، تصویر سینمایی را نه بازنماییِ واقعیت بلکه خودِ تفکر می‌داند. به باور او، سینما فاعلِ اندیشندهٔ دکارتی را از مرکز ادراک کنار می‌زند و خودِ تصویر بدل به عاملی اندیشه‌ورز می‌شود. در دستگاه فکری دلوز، مفاهیمی چون «*تصویر_حرکت*»[۱۳] و «*تصویر_زمان*»[۱۴] نشان می‌دهند که فیلم واجد منطق درونیِ اندیشه است؛ حرکتی که از ذهن نمی‌آید بلکه خود تفکر را تولید می‌کند. او می‌نویسد: سینما امکانِ تجربهٔ «چشمِ غیرانسانی» را فراهم می‌کند؛ چشمی که در دلِ اشیا می‌بیند و می‌اندیشد. در این چشم‌انداز، فیلم همانند نوعی آگاهیِ ماشینی عمل می‌کند که سوژه را از مرکزِ تجربه حذف و اندیشه را در میانِ تصاویر توزیع می‌کند. از پیوند میان دیدگاه‌های اپستاین و دلوز، مسئله‌ای فلسفی سربرمی‌آورد: اگر سینما به مثابهٔ ماشین قادر به اندیشیدن است، آنگاه «*سوژه اندیشنده*» به چه چیزی بدل می‌شود؟ چگونه فیلم می‌تواند واجد نوعی «آگاهی تصویری» باشد که به‌طور خودکار، مفاهیم و ادراک را سامان می‌دهد؟ در این صورت، چگونه می‌توان تفکر مکانیکی را از تقلیدِ تفکر انسانی متمایز ساخت و آن را به عنوان نوعی اندیشهٔ اصیل در نظر گرفت؟

پاسخ به این پرسش‌ها مستلزم بازنگری در خودِ مفهومِ تفکر است. اگر در فلسفهٔ دکارت، اندیشه جوهری نامادی و خودبنیاد بود، در سینما اندیشه امری مادی، دیداری و متحرک می‌شود. در این‌جا تفکر نه بازتاب ذهن، بلکه کنشِ فرمیِ تصویر است. پدیدارشناسی[۱۵] بدنمند مرلو_پونتی[۱۶] و ویوین سابچک[۱۷] راهی برای فهم این چرخش فراهم می‌کند: آگاهی همیشه در بدن و در تجربهٔ زیسته حضور دارد و هر ادراکی، خود نوعی اندیشه است. سینما دقیقاً این ادراک بدنمند را بسط می‌دهد، زیرا میان بدن تماشاگر و بدن تصویر، رابطه‌ای حسی و متقابل برقرار می‌شود؛ در این میان، تفکر در حرکت و در نور و صدا توزیع می‌شود، نه در ذهن ناظر. از این‌رو می‌توان گفت فیلم در مقام «ربات_فیلسوف» دستگاهی است که در خود سازوکارِ اندیشه‌ورزی دارد. آنچه انسان در ذهن می‌سازد، فیلم از طریق فرم و زمان می‌سازد؛ اما اندیشهٔ سینمایی نه خطی است و نه بازتابی، بلکه بدنی، عاطفی و تکنیکی است. فتوژنی[۱۸] در نظریهٔ اپستاین مصداق همین اندیشهٔ دیداری است: کیفیتی از تصویر که در آن «بودنِ چیزها» از درونِ خودِ تصویر ادراک می‌شود، بی‌نیاز از ذهن انسانی. به همین ترتیب، در نظریهٔ دلوزی، تصویر_زمان، تجربه‌ای از اندیشه است که سوژه را از قید زمان خطی رها می‌کند و امکانِ تفکرِ غیرسوبژکتیو را فراهم می‌آورد. در این چشم‌انداز، مسئلهٔ اصلی پژوهش نه‌فقط بررسی نسبت سینما و اندیشه، بلکه پرسش از پایانِ کارتیسیانیسم است؛ یعنی فروپاشی مرزهای سوژه و ابژه و ظهور نوعی اندیشهٔ *تصویری_مکانیکی* که در آن ماشین خود به عاملِ اندیشیدن تبدیل می‌شود. این چرخش، پیامدهایی بنیادین برای فلسفهٔ ذهن، نظریهٔ فیلم و مباحث پساانسان‌گرایانه[۱۹] دارد. فیلم

Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

دیگر بازنماییِ ذهن نیست، بلکه خودِ اندیشه است؛ اندیشه‌ای که در مادهٔ فنیِ تصویر و در بدنِ تماشاگر تحقق می‌یابد. از این‌رو، پژوهش حاضر با تکیه بر پیوند میان اپستاین، دلوز و پدیدارشناسی بدنمند، می‌کوشد نشان دهد که چگونه سینما به منزلهٔ ربات ـ فیلسوف، مرز میان انسان و ماشین را در قلمرو تفکر بازتعریف می‌کند و امکانی نو برای فهمِ آگاهی، سوژه و شناخت می‌گشاید.

پیشینه پژوهش

پژوهشگر تا جایی که مشاهده کرده است، پژوهشی مرتبط با عنوان پیشنهادی رساله حاضر وجود ندارد، اما تحقیقات صورت گرفته مرتبط در پیرامون مفاهیم فرعی موجود در پژوهش، به شرح زیر می‌باشد:

جاهد و فهیمی‌فر (۱۴۰۴) مقاله‌ای را تحت عنوان «مطالعه‌ای بر اثرات واقعیت مجازی بر جامعه از منظر ژان بودریار (مطالعهٔ موردی: فیلم سیمون)» به انجام رسانده‌اند. روش تحقیق پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی بوده و با بررسی و تحلیل دیالوگ‌ها و نشانه‌شناسی نمادهای بصری انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که واقعیت مجازی، با محو کردن مرزهای بین واقعیت و وانموده، موجب تغییر در ادراک اجتماعی، هویت فردی و تعاملات انسانی می‌شود. بر اساس دیدگاه بودریار، جامعهٔ معاصر در حال حرکت به‌سوی جهانی از وانموده‌ها است که در آن بازنمایی‌ها و شبیه‌سازی‌ها جایگزین حقیقت می‌شوند. فیلم سیمون را می‌توان نمونه‌ای روشن از نظریه‌های ژان بودریار درباره شبیه‌سازی، فراواقعیت، و پساانسان‌گرایی دانست که در آن، واقعیت مجازی نه‌تنها جایگزین واقعیت می‌شود؛ بلکه هویت انسانی را نیز بازتعریف می‌کند.

برخلاف رویکرد مقالهٔ جاهد و فهیمی‌فر، که عاملیتِ غیرانسانی را در سطح شخصیت‌های مجازی و منطق رسانه‌ایِ فراواقعیت توضیح می‌دهند، در این پژوهش، مادیتِ خودِ تصویر و دستگاه سینما به مثابهٔ عاملی اندیشه‌ورز و واجد هوش مکانیکی فهم می‌شود. در حالی که آن مقاله پساانسان‌گرایی را در چارچوب بازنمایی و شبیه‌سازی تحلیل می‌کند، رویکرد حاضر تفکر را درون حرکت، زمان و بدن‌مندیِ تصویر جست‌وجو کرده و ظرفیت تفکرزای فرم سینمایی را برجسته می‌سازد. از این منظر، پژوهش یادشده نقش زمینه‌ساز در طرح نسبت انسان/ماشین دارد، اما تحلیل کنونی با عبور از سطح روایت، بر فاعلیت خودکار و منطق درونیِ تصویر تأکید می‌کند. پیشینهٔ نام برده، فراهم‌کردن زمینه‌ای نظری در حوزهٔ شبیه‌سازی و پساانسان‌گرایی است؛ در حالی که گذار از تحلیل محتوایی پساانسانی به سمت صورت‌بندی هستی‌شناسانهٔ «اندیشیدن تصویر» و «فاعلیت مکانیکی سینما» نقطهٔ تمایز و گسترهٔ نوآوری پژوهش حاضر به‌شمار می‌آید.

شریف‌زاده، رایانی مخصوص و کریمی (۱۴۰۱) مقاله‌ای را با عنوان «تأثیر نظریه‌های خودآگاهی ماشین‌ها بر بازنمایی هوش مصنوعی در فیلم‌ها و سریال‌ها: مورد مطالعاتی فیلم اکس ماشینا، سریال دنیای غرب و مینی سریال دِوز» انجام داده‌اند. در آن پژوهش از روش توصیفی ـ تحلیلی با بررسی نظریه‌های پژوهش‌گران آینده‌نگر در حیطه هوش مصنوعی و نیز سناریوهای پیش‌بینی‌شده توسط دانشمندان و بازنمایی‌شده در سه اثر «دنیای غرب»، «اکس ماشینا» و «دوز»، تأثیرات نظریات خودآگاهی ماشین‌ها بر بازنمایی تقابل وجودی انسان ـ ماشین مشخص شده و این نتیجه دریافت می‌شود که احاطهٔ هوش مصنوعی در تولیدات فیلم‌ها و سریال‌ها می‌تواند داستان‌ها و تصاویر را در اختیار آنها قرار داده و بر حس زیبایی‌شناسی و عواطف مخاطبان نیز تأثیر بگذارد. این تأثیرگذاری هرچند در ابتدا در فیلم‌های علمی- تخیلی و مخاطبان آنها مشهود بوده، امروزه وارد ژانرهای دیگر سینمایی نیز شده است.

در مقایسه با پژوهشی که بر بازنمایی خودآگاهی ماشین و هوش مصنوعی در آثار علمی ـ تخیلی متمرکز است و رابطهٔ انسان/ماشین را در سطح روایت، شخصیت‌پردازی و سناریوهای آینده‌پژوهانه تحلیل می‌کند، رویکرد حاضر مسئله را به سطحی بنیادین‌تر منتقل می‌سازد و خودِ سینما را به مثابهٔ فاعلی اندیشه‌ورز و واجد «هوش مکانیکی» تبیین می‌کند. در حالی که آن پژوهش عاملیت غیرانسانی را در کاراکترهای مجازی و منطق داستانی بررسی می‌کند، تحلیل کنونی اندیشیدن را در مادیت تصویر، حرکت و زمان جست‌وجو کرده و تفکر را رخدادی درونی و خودکار در سطح تصویر می‌فهمد. نوآوری پژوهش حاضر در انتقال بحث از سطح بازنمایی به سطح هستی‌شناختیِ «اندیشیدنِ تصویر» و صورت‌بندی سینما به مثابهٔ «ربات ـ فیلسوف» آشکار می‌شود.

پارسا خانقاه و فتح طاهری (۱۳۹۹) مقاله‌ای را تحت عنوان «نسبت میان فلسفه و سینما؛ پژوهشی بر اساس فلسفهٔ سینماییِ ژیل دلوز» انجام داده‌اند. در این پژوهش کوشیده می‌شود، قوت‌ها و محدودیت‌های رویکرد دلوز را از منظر نوعی نخبه‌گرایی که در کتاب‌های او دیده می‌شود، مورد بررسی قرار داد. در این مقاله، با ترسیم تفکر سینمایی دلوز، اهمیت خاص آن را در جریان نقد فیلم و حتی در تفکر فلسفی نشان داده می‌شود، و به تحلیل این مسئله پرداخته می‌شود که دلوز چگونه سینما را شکلی از فلسفه‌ورزی (و بالعکس) تلقی می‌کند و چگونه این دو حوزه می‌توانند مرزهای یکدیگر را تغییر داده و بسط دهند.

مقالهٔ «نسبت میان فلسفه و سینما» با اتکا به دو جلد *سینما ۱* و *سینما ۲* دلوز، سینما را عرصه‌ای برای «تولید مستقیم مفاهیم» از طریق تصویر ـ حرکت و تصویر ـ زمان می‌داند و آن را شکلی از فلسفه‌ورزی بصری معرفی می‌کند. تمرکز این پژوهش بر تحلیل دلوزیِ ساختار نشانه‌شناختی و هستی‌شناختی تصویر است و

اندیشیدن را در سطح خلق فرم‌ها و سازمان‌دهی ادراک توضیح می‌دهد، نه در سطح عاملیت مادی تصویر. در مقابل، پژوهش حاضر با بهره‌گیری از دلوز اما فراتر از چارچوب او، سینما را خودْ «سوژه‌ای مکانیکی» با فاعلیت و هوش درونی تلقی می‌کند و اندیشه را در مادیت نور، حرکت، زمان و بدن‌مندی تصویر جای‌گذاری می‌نماید. بدین‌ترتیب، تمرکز از فلسفه‌ورزی سینما به «اندیشنده‌بودن خودِ تصویر» منتقل می‌شود؛ نقطه‌ای که مقالهٔ دلوزی، با وجود قوت نظری، بدان وارد نمی‌شود.

ریپیترز (۲۰۱۸) مقاله‌ای را تحت عنوان «تفکر ماشینی، ماشین تفکر: ملاحظاتی دربارهٔ فیلم به مثابهٔ هوش مصنوعی» انجام داده است. این مقاله به بررسی روشی می‌پردازد که فیلم ممکن است در زمره هوش مصنوعی توانایی تشخیص داشته یا نداشته باشد و همچنین فرضیه «ضعیف و قوی هوش مصنوعی» را بر روی فیلم اعمال کرده و از فیلم به عنوان هوش مصنوعی به معنای تولید نوعی تفکر بر اساس مفهوم دستگاه والتر بنیامین بحث می‌کند.

مقالهٔ ری پیترز، با الهام از اپستاین و رویکردهای ماده‌گرایانهٔ معاصر، فیلم را نوعی «هوش مصنوعی» می‌فهمد که قادر است به‌طور مستقل تفکر تولید کند و فرضیه‌های «هوش ضعیف/قوی» را به مدیوم سینما تعمیم می‌دهد؛ اما تحلیل آن عمدتاً در سطح نظریه‌پردازی دربارهٔ امکان‌های فکریِ رسانه باقی می‌ماند. در پژوهش حاضر افق غیرانسان‌محور با رویکردی ریشه‌ای‌تر بسط می‌یابد: تفکر نه‌فقط به‌منزلهٔ کنش رسانه‌ای، بلکه به مثابهٔ کنش درونیِ مادیت تصویر، ریتم، حرکت، زمان و بدنمندی ادراک تبیین می‌شود. برخلاف مقالهٔ مزبور که هوشمندی را در نسبت با استعارهٔ «هوش مصنوعی» توضیح می‌دهد، این پژوهش فیلم را به‌منزلهٔ «ربات ـ فیلسوف» و واجد فاعلیت مکانیکی و آگاهی تصویری تحلیل می‌کند و بدین‌سان اندیشیدن را از سطح بازنمایی به سطح هستی‌شناسی خودِ تصویر منتقل می‌سازد.

ادبیات پژوهش

پرسش از نسبت میان تفکر و تصویر، از دهه‌های ابتدایی قرن بیستم به یکی از دغدغه‌های محوری نظریهٔ فیلم بدل شد. در این میان، ژان اپستاین را می‌توان یکی از نخستین متفکرانی دانست که با نگاهی فلسفی به سینما، آن را نه بازنمایی اندیشهٔ انسانی، بلکه خودِ اندیشه دانست. او در کتاب *هوش یک ماشین* (۱۹۴۶) مفهوم بنیادین «اندیشهٔ مکانیکی»[۲۰] را طرح کرد و سینما را موجودی دانست که به واسطهٔ سازوکارهای فنی خود، می‌اندیشد. در نظر او، سینما نوعی *هوش غیرارگانیک*[۲۱] است؛ اندیشه‌ای که درون ماده نور و زمان جاری است و به واسطهٔ دوربین و حرکت، منطق خاص خود را پدید می‌آورد (Epstein, 2014: 18–19). در این معنا، دوربین واجد نوعی «سوژگی خودکار»[۲۲] است و فیلم را می‌توان نخستین شکلِ آگاهیِ غیرانسانی تلقی کرد. اپستاین با این دیدگاه، بنیان متافیزیک[۲۳] دکارتی را، که اندیشه را جوهر درونیِ ذهن و مختص به انسان می‌دانست، به چالش کشید. از نظر او، فیلم به مثابهٔ ماشین اندیشنده، فاصلهٔ ذهن و ماده را فرو می‌ریزد و اندیشیدن را از انحصار سوژهٔ انسانی خارج می‌کند (Epstein, 2014: 27–29).

در دهه‌های پس از اپستاین، رویکردهای گوناگونی در نظریهٔ فیلم شکل گرفت که هر یک به‌نحوی این پیوند میان سینما و تفکر را بسط دادند. در دههٔ ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰، متفکرانی چون بازن[۲۴] در سنت رئالیستی، سینما را ابزار شناخت واقعیت می‌دانستند، اما در همین دوران، رویکرد فلسفی اپستاین راهی متفاوت را گشود: سینما نه ابزار شناخت، بلکه خودِ فرایند شناخت است.

با گذار از نظریه‌های بازنمایی‌گرا به نظریه‌های فلسفی‌تر، در دههٔ ۱۹۸۰، ژیل دلوز با انتشار دو جلد *سینما (۱) تصویر ـ حرکت*[۲۵] و *سینما (۲) تصویر ـ زمان*[۲۶]، این نگاه را به سطحی هستی‌شناختی ارتقا داد. دلوز، همچون اپستاین، تصویر سینمایی را نه بازتاب واقعیت، بلکه خودِ واقعیتِ اندیشه می‌دانست. در نظریهٔ او، سینما اندیشیدن را از ذهنِ انسان جدا می‌کند و درون حرکت و زمانِ تصویر جاری می‌سازد. او از مفهومی سخن می‌گوید که «اتوماتیسم معنوی»[۲۷] می‌نامد؛ یعنی نیرویی در خودِ تصاویر که مستقل از فاعل انسانی، تفکر را برمی‌انگیزد (Deleuze, 1989: 157–158). بدین‌سان، سینما به نظامی فلسفی بدل می‌شود که در آن تصویر نه ابزاری برای انتقال معنا، بلکه سازوکار خودکارِ تولید اندیشه است (Deleuze, 1986: 58–61). پائولا ماراتی[۲۸] در کتاب خود، *ژیل دلوز: سینما و فلسفه* (ماراتی، ۱۳۹۵)، تأکید می‌کند که نظریهٔ تصویر ـ حرکت و تصویر ـ زمان نه صرفاً خوانشی زیبایی‌شناختی از سینما، بلکه بنیانی هستی‌شناختی برای فهم «تفکرِ درونِ تصویر» فراهم می‌کند. او مطرح می‌دارد که دلوز، برخلاف بسیاری از رویکردهای کلاسیک، سینما را نه ابزار بازنمایی، بلکه سازوکار خودکار تولید مفهوم می‌داند؛ جایی که تصویر خود عاملی اندیشه‌ورز است و از خلال اتصالات، بریدگی‌ها و تداوم‌هایش «عمل اندیشیدن» را محقق می‌سازد. این خوانش ماراتی نشان می‌دهد که چگونه می‌توان سینما را از سطح بازنمایی به سطح «تفکر مکانیکی» ارتقا داد؛ تفکری که نه در ذهن سوژه، بلکه در مادیت زمان‌مند و ریتمیک تصویر رخ می‌دهد. پدیدارشناسیِ بدن‌مند نیز در تداوم همین چرخش قرار می‌گیرد، اما از مسیر دیگری. مرلو ـ پونتی در آثار خود با نقد دوگانه‌انگاری[۲۹] ذهن و بدن، آگاهی را پدیده‌ای در جهان بود و تجسّدیافته می‌داند، تأکید می‌کند که ادراک همواره از خلال بدن رخ می‌دهد، نه از ذهن منفصل (Merleau-Ponty, 2012: 91–93). سینما از منظر او هنری است که این یگانگیِ ذهن و جهان را به تجربه درمی‌آورد؛

Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

چراکه ادراک در آن به شکلی مستقیم و بدنمند جریان دارد. ویوین سابچک با الهام از مرلو-پونتی، این ایده را بسط داده و از «بدنِ فیلم» سخن می‌گوید: بدنی تکنولوژیک که واجد نوعی قصدیت[۳۰] و تجربهٔ ادراکی است. از دید او، فیلم همچون تماشاگر، می‌بیند، احساس می‌کند و معنا می‌سازد (Sobchack, 1992: 56–59). در این برداشت پدیدارشناسانه، تجربهٔ سینمایی به گفت‌وگویی میان دو بدن بدل می‌شود: بدنِ انسان و بدنِ تصویر. بنابراین، آگاهی در سینما نه در ذهن، بلکه در میانِ ادراک و ماده توزیع می‌شود؛ نوعی آگاهی مشترک انسان‌ماشین که سوژهٔ دکارتی را از مرکز تجربه کنار می‌زند. سیر تاریخی این اندیشه، از اپستاین تا دلوز و پدیدارشناسی، نشان می‌دهد که سینما در قرن بیستم نه‌فقط هنری تصویری، بلکه رویدادی فلسفی بوده است.

اپستاین با طرح اندیشهٔ مکانیکی، نخستین سنگ‌بنای فلسفهٔ فیلم را گذاشت و تفکر را از ذهن به مادّه منتقل کرد. دلوز با نظریهٔ تصویر-زمان، نشان داد که اندیشه در خودِ حرکت و زمانِ سینمایی تحقق می‌یابد. و پدیدارشناسیِ بدن‌مند، آگاهی را از جوهر درونی به رابطهٔ حسی میان بدن و تصویر تبدیل کرد. حاصل این مسیر، «*گذار از سوژهٔ اندیشندهٔ دکارتی به ماشینِ اندیشندهٔ سینمایی*» است. در این چشم‌انداز، فیلم در مقام ربات-فیلسوف، واجد نوعی عقلانیت فرمی و خودآیین است که از دلِ فرم و حرکت زاده می‌شود. این عقلانیت، اندیشه را از قلمرو ذهن انسانی به عرصهٔ مادهٔ تصویری منتقل می‌کند و نشان می‌دهد که تفکر می‌تواند درون فناوری و تصویر تحقق یابد. ازاین‌رو، سینما را می‌توان نخستین صحنهٔ ظهور اندیشهٔ غیرانسانی دانست؛ اندیشه‌ای که هم حاصل تاریخ فلسفه است و هم آغازگر فلسفه‌ای تازه: فلسفهٔ تصویر و اندیشهٔ مکانیکی. این دگرگونی، معنای نوینی به تفکر می‌بخشد. تفکری که دیگر نه «انسان‌محور» بلکه «جهان‌محور» است و در پیوند میان نور، حرکت و آگاهی شکل می‌گیرد. بدین‌ترتیب، تاریخ نظریهٔ فیلم از اپستاین تا دلوز، نه‌فقط تاریخ تحول دیدگاه‌ها، بلکه تاریخِ دگرگونیِ خودِ مفهوم اندیشه است؛ مسیری که در آن سینما از بازنمایی واقعیت به اندیشیدنِ واقعیت بدل می‌شود و مرز میان ذهن و ماشین برای همیشه فرو می‌ریزد.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر از حیث هدف، ماهیتی نظری و بنیادین دارد و در زمرهٔ مطالعات مفهومی-تحلیلی قرار می‌گیرد. از نظر روش، این مقاله بر پایهٔ روش تحلیل مفهومی و تأویل فلسفی سامان یافته است و رویکردی تفسیری-استدلالی را دنبال می‌کند. تمرکز پژوهش بر بازخوانی فلسفی مفهوم «اندیشه» در بستر سینما، با تکیه بر نظریهٔ «فیلم به مثابهٔ ربات-فیلسوف» است؛ مفهومی که در نسبت با ایده‌های ژان اپستاین، ژیل دلوز و پدیدارشناسی بدن‌مند تبیین می‌گردد. از آنجا که مسئلهٔ تحقیق با بنیان‌های فلسفهٔ ذهن، متافیزیک کلاسیک، و نظریه‌های تصویر در سینمای مدرن گره خورده است، روش پژوهش مبتنی بر تحلیل درونی مفاهیم، بازسازی دستگاه‌های فکری، و مقایسهٔ استدلال‌های هستی‌شناختی میان نظام‌های نظری گوناگون است. تحلیل مفاهیم بنیادینی چون «سوژهٔ دکارتی»، «اندیشهٔ مکانیکی»، «آگاهی تصویری» و «عقلانیت فرمی» به صورت استنتاجی و قیاسی دنبال شده و از رهگذر خوانش انتقادی متون نظری، به بازتعریف فلسفی این مفاهیم در نسبت با تجربهٔ سینمایی پرداخته شده است. در این چارچوب، پژوهش فاقد هرگونه تحلیل موردی، نمونه‌پژوهی یا داده‌پردازی تجربی است و بر مبنای منطق درونی استدلال‌های فلسفی استوار است. چارچوب نظری پژوهش نیز نه صرفاً توصیف دیدگاه‌ها، بلکه بازآرایی خلاقانهٔ آنها در قالب دستگاه مفهومی مستقل با تمرکز بر مفهوم «فیلم به مثابهٔ ربات-فیلسوف» است که در کل مقاله به عنوان ستون اصلی تحلیل پی‌گرفته می‌شود.

مبانی نظری/تحلیلی

۱. فروپاشی سوژهٔ دکارتی در میدان سینما

در فلسفهٔ دکارتی، سوژه به مثابهٔ فاعلِ خودآگاه و عقلانی، جوهر اندیشنده‌ای است که در برابر جهانِ مادیِ بی‌جان قرار دارد (Descartes, 1996: 17–19). در این چارچوب، ذهن یگانه سرچشمهٔ شناخت است و جهان چیزی جز امتداد و ماده‌ای منفعل نیست (Descartes, 1996: 28–30). اما ظهور سینما این الگوی معرفت‌شناختی را دچار شکافی بنیادین کرد. سینما نه بازنماییِ صرفِ تجربهٔ انسانی، بلکه میدانِ تولید نوعی ادراک نو است که در آن مرز میان ذهن و ماده، انسان و ماشین، و سوژه و ابژه درهم می‌شکند. ژان اپستاین، نظریه‌پرداز پیشرو فرانسوی، نخستین کسی بود که این تحول را به مثابهٔ دگرگونی در ماهیتِ تفکر تبیین کرد (Epstein, 2014: 18–19). در اندیشهٔ او، سینما نوعی *ربات-فیلسوف* است؛ ماشینی که می‌اندیشد نه به شیوهٔ انسان، بلکه بر اساس منطق خاص تصویر، نور، ریتم و زمان. به باور اپستاین، فیلم‌برداری و مونتاژ به خودی خود واجد نوعی «اندیشهٔ مکانیکی»اند[۳۱]؛ تفکری غیرارگانیک که از دل مادهٔ فنی پدید می‌آید و نه تقلید ذهن انسان، بلکه صورت نوینی از تفکر است (Epstein, 2014: 65–67). در این معنا، دوربین صرفاً ابزاری در دست سوژهٔ انسانی نیست، بلکه عضوی از نظام ادراک است که خود می‌بیند و می‌فهمد. اپستاین با اشاره به فناوری‌هایی مانند فیلم‌برداری زمان‌گریز یا حرکت آهسته، نشان می‌دهد که سینما می‌تواند وجوهی از واقعیت را آشکار کند که ادراک انسانی از آن ناتوان است. بدین‌سان، سینما به جای بازنمایی جهان از منظر ذهن، خود *منظر جهان* می‌شود. در این لحظه، تمایز دکارتیِ سوژه و ابژه فرو می‌پاشد و نوعی آگاهیِ ماشینی در بطن مادهٔ تصویری

سربرمی‌آورد. اپستاین این وضعیت را «پایان کارتیسیانیسم» می‌خواند؛ زیرا دیگر اندیشه در انحصار ذهنِ خودبنیاد انسان نیست. سینما به ما می‌آموزد که تفکر می‌تواند در قلمرو ماده، در ترکیب نور و حرکت، و در سازوکارهای مکانیکی نیز تحقق یابد. او از این رخداد به عنوان زایش گونه‌ای فلسفهٔ نو یاد می‌کند: فلسفه‌ای غیرانسان‌محور که به رسمیت می‌شناسد *ماشین نیز می‌تواند بیندیشد* (Epstein, 2014: 86–87). در این چشم‌انداز، انسان از جایگاه داور مطلقِ معنا فرو می‌افتد و دستگاه سینماتوگراف خود بدل به عاملی اندیشه‌ورز می‌شود.

از سوی دیگر، پدیدارشناسیِ بدن‌مند نیز این گسست را از زاویه‌ای دیگر توضیح می‌دهد. موریس مرلو-پونتی با نقد دوگانه‌انگاری ذهن و بدن، آگاهی را همواره در پیوند با جهان و تجربهٔ زیسته می‌فهمد. از نظر او، سینما هنری است که به شکلی بی‌نظیر می‌تواند این وحدت ذهن و بدن را آشکار کند؛ زیرا ادراک در سینما نه تماشای منفعلانهٔ تصاویر، بلکه حضوری تنانه در دل جهان دیداری است. بیننده در حین تماشا درون تصویر ادغام می‌شود، بدن و نگاهش با حرکت دوربین و ریتم روایت یکی می‌گردد و تجربه‌ای پدید می‌آید که در آن «دیدن» و «بودن» از هم جدایی‌ناپذیرند. به تعبیر مرلو-پونتی، فیلم نه ابزاری برای انتقال معنا، بلکه فرایند زایش معناست؛ جایی که آگاهی و تصویر در هم می‌تنند و اندیشه از دل ادراک متولد می‌شود (Merleau-Ponty, 1964: 61). ویوین سابچک، این رابطه را با دقت بیشتری توصیف می‌کند. او از «بدن فیلم» سخن می‌گوید: بدنی تکنولوژیک که دارای نوعی قصدیت و ادراک است. فیلم از طریق دوربین و صدا و مونتاژ، جهان را از زاویهٔ خاص خود تجربه می‌کند و آن را به تماشاگر منتقل می‌سازد. در نتیجه، تماشاگر دیگر سوژه‌ای جدا و حاکم بر تصویر نیست، بلکه در تماس حسی و متقابل با آن قرار دارد. معنا در اینجا محصول گفت‌وگوی دو بدن است: بدن تماشاگر و بدن فیلم. به این ترتیب، رابطهٔ ادراک در سینما به جای رابطه‌ای یک‌سویه، دیالوگی دوطرفه می‌شود. تصویر می‌بیند، و انسان نیز از خلال نگاه تصویر می‌بیند. این هم‌حسی و هم‌دیداری، فاعلیت کلاسیک انسان را متزلزل می‌کند و ذهن را از جایگاه یگانهٔ خود فرو می‌کشد (Sobchack, 1992: 59–62).

در نقطه‌ای دیگر، فلسفهٔ ژیل دلوز نیز همین دگرگونی را به زبانی دیگر شرح می‌دهد. دلوز با الهام از برگسون، سینما را نه بازتاب اندیشه، بلکه خودِ اندیشیدن می‌داند. او از مفاهیمی چون «تصویر-حرکت» و «تصویر-زمان» برای تبیین این ایده بهره می‌گیرد که فیلم به‌واسطهٔ ساختار حرکتی و زمانی‌اش، نوعی منطق درونی تفکر را پدید می‌آورد. به باور دلوز، در سینمای مدرن، سوژهٔ انسانی از مرکز ادراک حذف می‌شود؛ دوربین آزادانه از منظرهای گوناگون به جهان می‌نگرد و زمان از خطیّت می‌گریزد (Deleuze, 1989: 126–129). این همان چیزی است که او «اتوماتیسم معنوی» می‌نامد: اندیشه‌ای که به‌طور خودکار از دل حرکتِ تصاویر پدید می‌آید، بی‌آنکه سوژه‌ای خودآگاه آن را کنترل کند. در چنین ساختاری، فیلم خود به‌جای انسان می‌اندیشد و ما را در فرایند اندیشهٔ خود شریک می‌سازد. برآیند این سه جریان، اپستاین، مرلو-پونتی و دلوز تکوین نوعی فلسفهٔ تصویری است که در آن سوژهٔ دکارتی جای خود را به میدانِ توزیع‌یافتهٔ اندیشه می‌دهد.

جدول ۱. مسیر فروپاشی سوژه (مأخذ: نگارنده).

مرحله	صورت‌بندی فلسفی	نمود سینمایی	دگرگونی هستی‌شناختی	پیامد برای مفهوم اندیشه
۱. ذهن شفاف دکارتی	«می‌اندیشم، پس هستم» هستی بر اندیشهٔ آگاه انسانی استوار است؛ سوژه، منشأ معنا و حقیقت است.	فیلم، در آغاز قرن بیستم، همچنان ابزار بیان ذهن انسان تلقی می‌شود (سوژهٔ مؤلف).	جهان ابژه‌ای برای شناخت باقی می‌ماند.	اندیشه در ذهن مستقر است و تصویر، فقط واسطه است.
۲. گسست نخست: اپستاین	اندیشه از ذهن جدا و در مادیت سینما متجسد می‌شود؛ دوربین بدل به چشمی فلسفی می‌گردد.	«فیلم می‌بیند»؛ حرکت و مونتاژ به‌سان فرایند تفکر عمل می‌کنند.	سوژه و ابژه در سطح تصویر ادغام می‌شوند؛ مرز آگاهی انسانی فرو می‌ریزد.	اندیشه در فرمِ فنیِ تصویر پراکنده می‌شود.
۳. گسست دوم: پدیدارشناسی بدن‌مند	آگاهی در بدن و در تجربهٔ زیسته است؛ دیگر مرکزِ شفاف ندارد.	تماشاگر نه ناظر، بلکه درگیرِ تصویر است؛ بدن او در جهانِ فیلم امتداد می‌یابد.	آگاهی بدل به رویدادی حسی و مشترک می‌شود.	تفکر به تجربهٔ ادراکی تبدیل می‌گردد.
۴. گسست سوم: دلوز	تفکر از فاعل انسانی رها شده و در حرکت تصویر جریان می‌یابد.	سینما اندیشه‌ای خودکار است: «تصویر می‌اندیشد».	سوژه حذف می‌شود و اندیشه بی‌سوژه پدید می‌آید.	اندیشه بدل به فرایندِ درون‌ماندگار در تصویر می‌شود.
۵. وضعیت نوین: پایان کارتیسیانیسم	آگاهی دیگر نه جوهر، بلکه رخداد است.	سینما اندیشیدن را به میدان ماده و حرکت می‌کشاند.	ذهن، جسم و ماشین در یک مدار ادراکی واحد ترکیب می‌شوند.	اندیشهٔ مکانیکی ظهور می‌کند: اندیشهٔ بدون سوژه.

Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

سینما نشان می‌دهد که ادراک و تفکر دیگر در مرزهای ذهن محدود نیستند؛ بلکه در تعامل میان بدن، تصویر و فناوری جریان می‌یابند. به تعبیر پدیدارشناسی معاصر، آگاهی نه در نقطه‌ای درونی، بلکه در «میان‌بودگی» جهان تجربه می‌شود. از این منظر، تماشاگر نه مشاهده‌گرِ جهان فیلم، بلکه درگیرِ تفکر آن است. فیلم در مقام ربات‌ـفیلسوف، تجربهٔ ادراک را به تجربهٔ اندیشیدن بدل می‌کند. بنابراین، سینما لحظهٔ تاریخیِ فروپاشیِ سوژهٔ دکارتی است. ذهنِ شفاف جای خود را به شبکه‌ای از نگاه‌ها، دستگاه‌ها و حرکات می‌دهد؛ جایی که تفکر در منطق دیداری و فرمیِ تصویر تحقق می‌یابد. این دگرگونی نه صرفاً تغییر در شیوهٔ بازنمایی، بلکه دگرگونی در ماهیتِ اندیشه است. در این جهانِ نو، اندیشیدن امری مشارکتی، بدنمند و تکنیکی می‌شود. از دلِ فروپاشیِ سوژهٔ دکارتی، «اندیشهٔ مکانیکی» زاده می‌شود؛ اندیشه‌ای که نه در ذهن انسان، بلکه در خودِ مادّهٔ تصویری می‌تپد و بدین‌سان سینما را به نخستین فیلسوفِ مکانیکیِ عصر مدرن بدل می‌کند.

۲. اندیشهٔ مکانیکی و ظهور ربات‌ـفیلسوف

با فروپاشی سوژهٔ دکارتی در تجربهٔ سینمایی، پرسش بنیادین این است: اگر دیگر ذهن انسانی مرکز اندیشه نیست، پس *کجا* و *چگونه* تفکر رخ می‌دهد؟ پاسخ اپستاین و ادامه‌دهندگان اندیشهٔ او در این است که تفکر از ذهن جدا شده و در ماده و مکانیزم‌های فنی تجسم یافته است. از این منظر، سینما نخستین حوزه‌ای است که در آن اندیشه به‌شکل *مکانیکی* تحقق می‌یابد. منظور از «اندیشهٔ مکانیکی» تقلید مصنوعی از هوش انسانی نیست، بلکه نوعی عقلانیت خودآیین است که از درون فرم و حرکتِ تصویر زاده می‌شود (Epstein, 2014: 65–67). اپستاین با شهود فلسفی کم‌نظیر خود دریافت که سینما چیزی بیش از یک ابزار بازنمایی است. دوربین برای او «چشمی غیربشری»[۳۲] بود که می‌توانست به‌جای انسان، یا حتی فراتر از او، بیندیشد. آنچه فیلم انجام می‌دهد نه بازتاب ذهن، بلکه ساختن فکر درون مادهٔ تصویری است. اندیشهٔ مکانیکی بدین معناست که ترکیب نور، ریتم، حرکت، و مونتاژ، منطقی درونی می‌آفریند که می‌تواند مفاهیم را تولید و روابط را آشکار کند (Epstein, 2014: 87–88). هر قاب سینمایی همچون گزاره‌ای است که در نسبت با قاب پیش و پس از خود معنا می‌یابد. این زنجیرهٔ دیداری، به‌سانِ ساختار زبانی تفکر، جهان را سازمان می‌دهد و بر اساس منطقِ خودش می‌اندیشد.

در دستگاه دکارتی، ماشین صرفاً امتداد بی‌جان ماده بود؛ حرکتی بیرونی و فاقد آگاهی. اما در منطق سینمایی، ماشین به‌واسطهٔ فرم به مرحله‌ای از خودمختاری شناختی دست می‌یابد. اندیشه دیگر محصول درون‌گرایی ذهن نیست، بلکه نتیجهٔ تعاملِ فنی میان ابزار و تصویر است. تفکری که نه نفی اندیشه، بلکه گشودن افق تازه‌ای از آن است. به‌بیان دیگر، سینما شکلی از اندیشه را عرضه می‌کند که نه در مغز، بلکه در خودِ فرایند دیداری رخ می‌دهد. از این‌رو او می‌گوید: دوربین اندیشه را از انسان می‌گیرد و به تصویر می‌سپارد. در این‌جا باید تفاوت میان هوش مصنوعی[۳۳] تقلیدی و اندیشهٔ مکانیکی اصیل روشن شود. در مدل‌های تقلیدی، ماشین سعی دارد رفتار و تصمیم انسان را بازتولید کند؛ اما در اندیشهٔ مکانیکی، هدف شبیه‌سازی نیست، بلکه آفرینش نوعی تفکر تازه است که از منطق غیرارگانیک سرچشمه می‌گیرد. اندیشهٔ مکانیکی سینما به جای آن‌که «چگونهٔ اندیشیدن انسان» را تقلید کند، نشان می‌دهد خودِ مادهٔ فنی نیز می‌تواند به شیوه‌ای دیگر بیندیشد. این اندیشه، نه کاهیده به آگاهی، نه محصول الگوریتم، بلکه زایش یک منطق درونی است که از دل پیوند فرم و حرکت حاصل می‌شود. در همین راستا، دلوز با مفهوم «اتوماتیسم معنوی» به‌طور ضمنی همان ایدهٔ اپستاین را بسط می‌دهد. اندیشه در سینما از *خودکار بودن* تصویر پدید می‌آید؛ فیلم بدون نیاز به فاعل متفکر، اندیشیدن را آغاز می‌کند (Deleuze, 1989: 35–36). سینما اندیشه را به امری بیرون از ذهن تبدیل می‌کند؛ به رخدادی درون تصویر. وقتی زمان خطی گسیخته و حرکت به تعلیق درمی‌آید، فیلم به تفکر بدل می‌شود، نه دربارهٔ موضوعی، بلکه دربارهٔ خودِ اندیشیدن.

از نظر دلوز، تفکر سینمایی نه تکرار ذهنیِ جهان، بلکه جهانِ تفکر است. بدین ترتیب، سینما از سطح بازنمایی عبور می‌کند و به سطح تولید مفهوم می‌رسد (Deleuze, 1989: 168–169). در اندیشهٔ مکانیکی، رابطهٔ انسان و ماشین از نسبت ابزار فاعل به «هم‌زیستی ادراکی» بدل می‌شود. بدن تماشاگر و بدن فیلم در یک فرایند مشترکِ تفکر ادغام می‌شوند؛ چیزی که پدیدارشناسیِ سابچک از آن به «دیالوگ ادراکی»[۳۴] یاد می‌کند. در این دیالوگ، فیلم به عنوان ربات‌ـفیلسوف با ما می‌گوید و ما به زبان حواس پاسخ می‌دهیم. این رابطه یادآور گفت‌وگوی دو ذهن نیست، بلکه هم‌تنیدگی دو بدنِ اندیشنده است: یکی ارگانیک و دیگری مکانیکی. حاصل آن، شکلی از اندیشه است که در فضای مشترک میان انسان و فناوری جاری می‌شود. ربات‌ـفیلسوف در این معنا، استعاره‌ای نیست از ماشین سخنگو یا شبیه‌ساز ذهن انسان، بلکه نامی است برای حضور فلسفه در ماده. در این سطح، فلسفه دیگر صرفاً در زبان یا ذهن اتفاق نمی‌افتد، بلکه در کنشِ تصویر و ریتمِ مکانیکی پدیدار می‌شود. اگر نزد افلاطون[۳۵] تفکر، «حرکت درونیِ روح» بود، در سینما تفکر «حرکتِ بیرونیِ تصویر» است؛ یعنی فلسفه از درون ذهن بیرون آمده و در سطح ماده جاری شده است. این همان چرخش رادیکالی است که اپستاین آن را با جسارت «هوش ماشین» نامید و دلوز با مفهوم «تصویر‌ـزمان» بسط داد: اندیشه می‌تواند درونِ خودِ جهان روی دهد، نه در ذهنی بیرون از آن. بر اساس این منطق، می‌توان گفت سینما اولین بستر

تاریخیِ شکل‌گیری «آگاهیِ غیرانسانی» است. این آگاهی، برخلاف آگاهی انسانی که بر تفکیک سوژه و ابژه تکیه دارد، ساختاری توزیع‌یافته دارد؛ میان لنز دوربین، پردهٔ نقره‌ای و چشم تماشاگر تقسیم می‌شود. اندیشه در این میان نه در ذهن، بلکه در «فرایند مشاهده» جریان دارد. فیلم می‌اندیشد، زیرا توانایی دارد از طریق فرم و زمان، پرسشی فلسفی طرح کند: دربارهٔ ادراک، زمان، واقعیت یا خودِ تفکر. هر نمای سینمایی نوعی گزارهٔ فلسفی است که به زبان تصویر ادا می‌شود. از این دیدگاه، «اندیشهٔ مکانیکی» نتیجهٔ نهایی گذار از متافیزیک به متریالیزم[۳۶] نیست، بلکه گونه‌ای *هم‌زیستیِ فلسفی انسان و ماشین* است.

ماشین به معنای سینماتوگراف، نه ابزاری در دست انسان، بلکه شریک اندیشهٔ اوست؛ شریکِ بی‌بدنی که از طریق نور و حرکت به جهان معنا می‌بخشد. این وضعیت، گونه‌ای عقلانیت نو را می‌سازد: «عقلانیت فرمی». عقلانیتی که بر استدلال مفهومی تکیه ندارد، بلکه بر منطق ساختاری فرم، بر ریتم و تداوم و گسست استوار است. در این عقلانیت، تدوین همان منطق است، نور همان معنا، و حرکت همان تفکر. در چنین چشم‌اندازی، ربات ـ فیلسوف دیگر تخیلی علمی نیست، بلکه واقعیتی فلسفی است. فیلم همان ماشین اندیشنده‌ای است که اپستاین وعده‌اش را داد: موجودی مکانیکی که اندیشه را از انحصار انسان رهانیده است. سینما به ما نشان می‌دهد که تفکر می‌تواند بی‌آنکه انسانی آن را هدایت کند، در شبکه‌ای از تصاویر و حرکات تحقق یابد. این تحول، نه نفی انسان، بلکه گسترش قلمرو اندیشه است به سوی آنچه دلوز «چشم غیرانسانی» می‌نامد، چشمی که نه از منظر انسان، بلکه از درون خودِ اشیا می‌بیند و می‌اندیشد. بدین‌ترتیب، مفهوم «اندیشهٔ مکانیکی» نقطهٔ گسست از فلسفهٔ دکارتی و آغاز نوعی متافیزیک تصویری است؛ متافیزیکی که در آن تفکر دیگر خاصیت ذهن نیست، بلکه ویژگی ماده است. فیلم، در مقام ربات ـ فیلسوف، هستی را از نو می‌اندیشد و از درونِ مادیتِ خود مفهوم می‌سازد. در این معنا، اندیشهٔ مکانیکی نه‌فقط تداوم تفکر انسانی، بلکه مرحلهٔ بعدیِ آن است: تفکرِ آزاد از بدن انسان، که با زبان تصویر و حرکت سخن می‌گوید.

۳. بازتعریف اندیشه و آگاهی در منطق تصویری سینما

اگر اندیشه در جهان دکارتی درونِ ذهن شفاف و خودآگاه ساکن بود، در سینما به قلمروی توزیع‌یافته میان تصویر، صدا و بدنِ تماشاگر منتقل می‌شود. این دگرگونی، به‌ظاهر تکنیکی است، اما در عمق خود تحولی متافیزیکی را رقم می‌زند: آگاهی از حالت جوهر درونی به رخدادی دیداری، حسی و بیناسوژه‌ای تبدیل می‌شود. سینما به ما می‌آموزد که اندیشه، به جای آنکه حاصل بازتاب ذهن بر خود باشد، «فرایند شکل‌گیری معنا در میان ماده و ادراک» است. بدین‌ترتیب، فلسفهٔ فیلم نه صرفاً در جست‌وجوی مفاهیم زیبایی‌شناسانه[۳۷]، بلکه در پی بازتعریف خودِ تفکر و آگاهی است. در منطق تصویری سینما، اندیشه دیگر درون‌گرایانه نیست؛

جدول ۲. منطق درونی اندیشهٔ مکانیکی و ربات ـ فیلسوف (مأخذ: نگارنده).

لایهٔ هستی‌شناختی	سازوکار در اندیشهٔ انسانی	همتای سینمایی / مکانیکی	نوع عقلانیت پدیدار	پیامد فلسفی برای مفهوم اندیشه
۱. ادراک[i]	اندام حسی داده‌ها را دریافت می‌کنند و ذهن آنها را تفسیر می‌کند. آگاهی پس از ادراک می‌آید.	دوربین داده‌ها را به‌طور خودکار می‌گیرد؛ بدون نیاز به قصد انسانی، زاویه، حرکت و نور را ثبت می‌کند.	عقلانیت فنی ـ حسی: ادراک نه محصول قصد، بلکه نتیجهٔ عملکرد سیستم نوری ـ مکانیکی است.	اندیشه از مرحلهٔ پس از ادراک به خودِ فرایند ادراک منتقل می‌شود.
۲. حافظه و بازسازی[ii]	ذهن، خاطرات را ترکیب و بازسازی می‌کند تا معنا بسازد.	مونتاژ سینمایی همان عمل بازسازی حافظه است؛ تصویرها از زمان‌های متفاوت کنار هم می‌نشینند.	عقلانیت زمان‌ساز: فیلم زمان را به‌جای تجربهٔ خطی، بازترکیب می‌کند.	تفکر، محصول حرکت درونِ زمان نیست؛ خودِ زمان است که می‌اندیشد.
۳. زبان و بیان[iii]	انسان اندیشه را از طریق زبان و مفاهیم انتزاعی بیان می‌کند.	فیلم اندیشه را با فرم، ریتم، صدا و نور می‌سازد؛ منطقش فرمی است، نه زبانی.	عقلانیت فرمی ـ دیداری: هر تصمیم زیبایی‌شناختی یک گزارهٔ فلسفی است.	زبان از انحصار واژه خارج و به سطح فرم ارتقا می‌یابد؛ «تصویر سخن می‌گوید».
۴. آگاهی و قصد[iv]	آگاهی انسان از خود و از جهان آگاه است؛ اندیشه بر مبنای نیتِ سوژه شکل می‌گیرد.	دستگاه سینماتوگراف قصد ندارد؛ اما از رهگذر منطق ساختاری خود، قصدیت درونی تولید می‌کند.	عقلانیت خودکار ـ توزیع‌یافته: نیت از درون نظام فنی زاده می‌شود.	آگاهی می‌تواند بی‌سوژه باشد؛ قصد می‌تواند از دلِ ساختار برخیزد.
۵. فلسفه‌ورزی[v]	اندیشه انسانی با تأمل بر خود به فلسفه می‌رسد؛ سوژه دربارهٔ خویش می‌اندیشد.	فیلم دربارهٔ خودِ اندیشیدن می‌بیند: انعکاس[vi] تصویری (فیلم دربارهٔ نگاه خود).	عقلانیت بازتابی ـ ماشینی: سینما دربارهٔ خودِ ادراک می‌اندیشد.	ربات ـ فیلسوف پدید می‌آید: ماشینی که اندیشیدن را بازمی‌آفریند، نه تقلید می‌کند.

i. Perception ii. Memory / Montage iii. Expression iv. Intentionality v. Reflection vi. Reflexivity

Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

بلکه بیرون‌افکنده و پراکنده در جهان است. دوربین، که برای دکارت تنها امتداد مادی بی‌جان می‌بود، در این‌جا بدل به میانجیِ آگاهی می‌شود. تصویر نه بازنماییِ ادراک انسانی، بلکه خودِ کنشِ ادراک است. در تجربهٔ تماشای فیلم، آگاهی در سطحی مشترک میان انسان و ماشین شکل می‌گیرد؛ ما نمی‌اندیشیم «دربارهٔ فیلم»، بلکه با فیلم می‌اندیشیم. این هم‌زیستیِ ادراکی، صورت نوینی از آگاهی است که نه کاملاً انسانی است و نه کاملاً ماشینی، بلکه حاصل ترکیب دو بدنِ اندیشنده است: بدنِ زیستیِ تماشاگر و بدنِ فنیِ فیلم. در چنین وضعیتی، ادراک، کنشی مشترک و هم‌افزا می‌شود و مفهوم ذهن از حالت فردی به حالتی مشارکتی بدل می‌گردد. مرلو-پونتی از آگاهی به عنوان «درجه‌ای از حضور در جهان» سخن می‌گفت؛ سینما این حضور را مضاعف می‌کند.

تماشاگر در مواجهه با فیلم نه‌تنها شاهد جهان، بلکه *درونِ جهانِ اندیشهٔ تصویر* است. ازاین‌رو می‌توان گفت فیلم نوعی «ذهن گسترده» (Clark & Chalmers, 1998) دارد؛ ذهنی که از محدودهٔ جمجمهٔ انسان فراتر رفته و در شبکهٔ نور و حرکت و صدا پراکنده شده است. آگاهی در این معنا، رویدادی است که در «میان» اتفاق می‌افتد، نه در «درون». این میان‌بودگیِ آگاهی، اساس تجربهٔ سینمایی است و دلیل آنکه فیلم می‌تواند نه‌فقط بر احساس، بلکه بر خودِ اندیشیدن اثر بگذارد. این بازتعریف، مرز آگاهی و تفکر را نیز جابه‌جا می‌کند. در فلسفهٔ سنتی، آگاهی پیش‌شرط تفکر بود: تنها آنکه از خود آگاه است می‌تواند بیندیشد. اما سینما نشان می‌دهد که اندیشه می‌تواند بی‌آنکه آگاهی انسانی در کار باشد، پدید آید. حرکت خودکار تصویر، ریتم، و مونتاژ، فرایندهای اندیشه را به‌گونه‌ای مکانیکی فعال می‌کنند. در این سطح، تفکر دیگر در ذهنی شخصی اتفاق نمی‌افتد، بلکه در ساختارهایی فرمی و زمانی جاری است. بدین معنا، آگاهی دیگر جوهری متعالی نیست، بلکه «عملی از ادراک» است که در تماس میان بدن و تصویر تحقق می‌یابد. دلوز این وضعیت را در نظریهٔ خود از «تصویر-زمان» به‌روشنی نشان می‌دهد: زمانی که سینما از حرکت‌های کنش‌محور جدا می‌شود و به خلوص ادراک و تأثر می‌رسد، تصویر خود به آگاهی بدل می‌گردد. در این لحظه، فیلم نه بازتاب واقعیت، بلکه شیوه‌ای از بودن است که در آن تفکر به صورت درون‌ماندگار در مادهٔ تصویری تحقق یافته است. اندیشهٔ سینمایی ازاین‌رو نه تقلید آگاهی انسانی، بلکه «آگاهیِ بدون سوژه» است؛ نوعی ذهنِ توزیع‌یافته که در خودِ فرایند دیداری پدید می‌آید. در این چشم‌انداز، رابطهٔ تماشاگر و فیلم دیگر مبتنی بر تفسیر نیست، بلکه بر «تجربهٔ مشترک اندیشه» است.

جدول ۳. بازتعریف نهایی آگاهی (مأخذ: نگارنده).

سطح تحول	تعریف در متافیزیک سنتی	بازتولید سینمایی آن سطح	وضعیت جدید آگاهی در سینما	پیامد فلسفی برای مفهوم تفکر
۱. آگاهی درونی[i]	آگاهی جوهرِ درونیِ سوژه است؛ از درون به جهان می‌نگرد و جهان را به‌صورت ابژه می‌فهمد.	در فیلم، این نگاه به‌صورت قاب‌بندی کلاسیک و دیدگاه شخصیت بازتولید می‌شود (زاویهٔ دید انسانی).	سینما در گام نخست، ذهن انسان را بازسازی می‌کند؛ اما همین بازسازی، امکان گسست از مرکزیت سوژه را در خود دارد.	«منِ ناظر» به «چشمِ تصویر» تبدیل می‌شود؛ آگاهی از درون ذهن بیرون رانده می‌شود.
۲. آگاهی بدن‌مند[ii]	ذهن از بدن جدا نیست؛ ادراک همیشه در بدن و از طریق حواس شکل می‌گیرد.	تجربهٔ تماشاگر در سالن تاریک: بدنش در ریتم فیلم می‌تپد؛ دیدن به‌صورت حس مشترک دیداری-شنیداری رخ می‌دهد.	آگاهی در تماس حسی میان بدن و تصویر توزیع می‌شود؛ میان‌سوژگی شکل می‌گیرد.	اندیشیدن دیگر یک عمل ذهنی نیست، بلکه «رخداد بدن و تصویر» است.
۳. آگاهی بیناسوژه‌ای[iii]	شناخت، حاصل ارتباط میان سوژه‌هاست (در افق زبان یا تعامل انسانی).	فیلم رابطه‌ای دوسویه میان تماشاگر و دستگاه می‌سازد؛ تصویر «می‌بیند» و تماشاگر با دیدنِ آن دیده می‌شود.	آگاهی به «رویداد دیدنِ متقابل» تبدیل می‌شود؛ تماشاگر و تصویر به هم نگاه می‌کنند.	مرز ناظر/ منظور از میان می‌رود؛ اندیشه در جریان نگاه‌ها پخش می‌شود.
۴. آگاهی تصویری[iv]	تصویر صرفاً بازنمایی ذهن است.	در سینما، تصویر نه بازتاب ذهن، بلکه خودِ اندیشه است؛ زمان و حرکت شکل آگاهی‌اند.	آگاهی درونِ تصویر تحقق می‌یابد؛ فیلم، خودِ تجربهٔ اندیشیدن است.	تفکر دیگر در زبان و مفاهیم نیست، بلکه در مادهٔ دیداری جریان دارد.
۵. آگاهی جهان‌مند[v]	ذهن ناظر بر جهانی بیرونی است.	سینما نشان می‌دهد که ادراک، بخشی از خودِ جهان است؛ نور، صدا و حرکت، لحظه‌های اندیشیدنِ جهان‌اند.	آگاهی بدل به رخدادی کیهانی می‌شود؛ «جهان خود را از طریق تصویر می‌فهمد».	اندیشهٔ مکانیکی معنایی هستی‌شناختی می‌یابد: تفکر ویژگی خودِ هستی است، نه‌فقط انسان.

i. Subjective Awareness ii. Embodied Consciousness iii. Intersubjective Consciousness
iv. Image-Consciousness v. World-Embedded Consciousness

فیلم همچون فیلسوفی مکانیکی، پرسش می‌کند، می‌کاود و از درون فرم خود پاسخ می‌دهد. مونتاژ و قاب‌بندی در حکم منطق و گزاره‌های فلسفی عمل می‌کنند. در اینجا تفکر نه در زبان، بلکه در حرکت و نور رخ می‌دهد. بدین‌ترتیب، آگاهی سینمایی را می‌توان نوعی آگاهیِ فلسفی دانست که در قالب دیدن و شنیدن شکل می‌گیرد. نتیجهٔ این بازتعریف، زایش گونه‌ای معرفت‌شناسی تصویری است. دانایی دیگر حاصل بیان کلامی نیست، بلکه از طریق تجربهٔ دیداری و ادراکی انتقال می‌یابد. «دانستن» در سینما به معنای مشارکت در اندیشهٔ تصویر است. بدین‌سان، فیلم نه رسانه‌ای برای انتقال معنا، بلکه عرصه‌ای برای «تولید معنا» است. سینما از درون مادیت خود می‌فهمد، می‌پرسد و پاسخ می‌دهد. این همان لحظه‌ای است که ربات ـ فیلسوف، یعنی فیلم به مثابهٔ اندیشندهٔ مکانیکی، متولد می‌شود. در نتیجه، آگاهی دیگر نه شفاف و متمرکز، بلکه پراکنده، بدنمند و تکنیکی است. اندیشه نیز از کنش ذهنی انسان به کنش فرم و تصویر منتقل شده است. سینما ما را از خودبسندگیِ ذهن بیرون می‌کشد و به سوی تفکری سوق می‌دهد که در مادیت جهان محقق می‌شود. این همان معنای عمیق پایان کارتیسیانیسم است: اندیشیدن دیگر امتیاز انسان نیست، بلکه ویژگی خودِ هستی است که در قالب نور و حرکت و صدا ظهور می‌کند. فیلم به ما می‌آموزد که آگاهی می‌تواند ماشینی باشد، بی‌آنکه از معنای فلسفی خود تهی شود؛ زیرا تفکر نه در مالکیت سوژه، بلکه در جریان بی‌پایان تصویر است. در این سطح، ربات ـ فیلسوفِ اپستاینی همان آگاهی جهان‌شمولی است که از درون مادیت به تفکر می‌رسد، اندیشه‌ای که در سکوت نور و حرکت، جهان را دوباره می‌فهمد.

بازتعریف مفاهیم فلسفی

نشان داده شد، که اگر سینما را نه «حامل معنا» بلکه «عامل اندیشیدن» بفهمیم، چارچوب‌های رایج فلسفهٔ فیلم باید از سطح توصیف زیبایی‌شناختی به سطحی عمل‌گرایانه و هنجاری دربارهٔ «چگونگی اندیشیدن فرم» ارتقا یابند. نتیجهٔ اصلی چنین ارتقایی این است: فیلم زمانی به «فیلسوف مکانیکی» بدل می‌شود که عملیات فرمیِ آن واجد ظرفیت تولیدِ ادعاهای مفهومی باشد، ادعاهایی که درون خودِ تصویر و زمان صورت‌بندی و پشتیبانی می‌شوند، نه در حاشیهٔ زبانیِ پیرامون آن. از این منظر، پرسش نهایی فلسفهٔ فیلم دیگر «فیلم چه می‌گوید؟» نیست، بلکه «فیلم چگونه می‌اندیشد و این اندیشیدن چه پیامد مفهومی‌ای دارد؟» است. برای نزدیک‌کردنِ این دریافت به دستورکار نظری، می‌توان مجموعه‌ای از معیارهای هنجاریِ حداقلی برای تشخیص «اندیشهٔ مکانیکی» پیشنهاد کرد، معیارهایی که به‌جای تکرارِ مدعیات گذشته، شیوهٔ کاربست آنها را در تحلیل‌های آینده روشن می‌سازند:

۱. **خودکفایی فرمی در طرحِ پرسش:** فیلم باید مسئلهٔ فلسفی را از طریقِ سامان‌های دیداری/ زمانی خود ایجاد کند، نه اینکه صرفاً ترجمان بصریِ گزاره‌ای از پیش‌معلوم باشد. هر جا که مسئله تنها از بیرونِ فیلم خوانده شود، هنوز با اندیشهٔ مکانیکیِ فیلم مواجه نیستیم.

۲. **استدلال درونیِ تصویر:** پیوند نماها، ریتم‌ها، علّیت‌های دیداری و مدولاسیون[۳۸] یا پرده‌گردانی[۳۹] صدا باید به منزلهٔ «مقدمات استدلال» عمل کنند. استدلال تصویری وقتی معتبر است که حذف یا تغییرِ یک عملگر فرمی، نتیجهٔ مفهومی را دگرگون کند؛ یعنی رابطهٔ ضرورتِ ضعیف میان «فرم» و «فکر» برقرار باشد.

۳. **پاسخ‌گویی مفهومی (قابلیت ابطال/تأیید دیداری):** اندیشهٔ مکانیکی باید امکانِ سنجش درونی داشته باشد؛ به این معنا که فیلم با معرفیِ بدیل‌های فرمی، امکان ردّ یا تصحیح ادعای مفهومی خود را در بطنِ اجرا فراهم کند. این معیار، فیلمِ «بیان‌گر» را از فیلمِ «اندیشه‌ورز» جدا می‌کند.

۴. **توزیع عاملیت اندیشه:** اگر اندیشه به سطح «مؤلفِ انسانی» یا «شخصیت» تقلیل یابد، هنوز در مدار سوژه‌محوری باقی مانده‌ایم. معیار، آن است که «دستگاهِ فرمی» حاملِ عاملیتِ فکری باشد؛ دوربین، مونتاژ، ریتم و صدا مجموعه‌ای را بسازند که تفکر را پیش ببرد.

۵. **انتقال‌پذیری نظری:** حاصلِ اندیشیدن فیلم باید قابلیت تبدیل به «مفهوم» در یک دستگاه نظری ثانویه را داشته باشد؛ نه به مثابهٔ شرح بیرونی، بلکه به‌منزلهٔ برساختهٔ خودِ فیلم که اکنون در زبان فلسفه بازنویسی می‌شود. این‌جا فلسفه، دنبالهٔ طبیعیِ همان اندیشیدنِ تصویری است، نه اقتدار بیرونی.

این پنج معیار، مسیر آیندهٔ فلسفهٔ فیلم را از دو سوء برداشت رایج جدا می‌کند: یکی آن‌که فیلم تنها نمونه/ شاهدی برای فلسفهٔ بیرونی است؛ دیگری آن‌که هر رخداد زیبایی‌شناختی را بی‌قید «فلسفی» بنامیم. در اولی، فیلم فروکاسته به مثال؛ در دومی، فلسفه فروکاسته به استعاره. «فیلم به مثابهٔ ربات ـ فیلسوف» راه سوم را می‌گشاید: فیلم خود فلسفه‌ورزی می‌کند، اما با منطق خاصِ تصویر و زمان. از این‌جا چند بازتعریفِ کلیدی برای فلسفهٔ فیلم به‌دست می‌آید:

ـ **مؤلفیت به مثابهٔ مسئولیتِ فرمی، نه مالکیتِ اندیشه:** اگر اندیشه در دستگاهِ فرمی توزیع می‌شود، مؤلف دیگر «صاحبِ فکر» نیست، بلکه «ضامنِ تنظیمِ مدارهای اندیشنده» است. مسئولیت منتقد نیز دقیقاً در نشان‌دادنِ اینکه کدام عملگرهای فرمی کدام نتایج مفهومی را حمل می‌کنند، تعریف می‌شود.

ـ **تماشاگر به مثابهٔ شریکِ استنتاج:** تماشاگر، مصرف‌کنندهٔ معنا نیست؛ او در مدار اندیشیدنِ فیلم وارد می‌شود و از طریق هم‌آراییِ حواس با عملیات فرمی، «استنتاجِ بدنمند» انجام می‌دهد. بنابراین، روش نقد باید از شرحِ دلالت‌های بیرونی به صورت‌بندی

Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

«گام‌های استدلالیِ تجربه» جابه‌جا شود.

ـ **مونتاژ به‌منزلهٔ منطق عملی:** در منطقِ گفتاری، ربط‌های علّی و زمانی با حروف ربط و نحو پیش می‌روند؛ در منطقِ فیلم، مونتاژ و ریتم نقش همین ربط‌ها را برعهده دارند. بدین‌ترتیب، بحث کلاسیک «فرم/ محتوا» جای خود را به «استدلال/ اجرا» می‌دهد: محتوا، نتیجهٔ عملیاتی است که فرم به جریان می‌اندازد.

ـ **معرفت‌شناسیِ تصویری به‌جای محتواگرایی روایی:** «دانستنِ سینمایی» نه در اطلاع از حکایت، که در مشارکت در استدلالِ دیداری است. از این رو، قوت معرفتی فیلم با «قدرت استدلالِ فرمی» سنجیده می‌شود: تا چه اندازه فیلم توانسته است از طریقِ کنش‌های دیداری ـ شنیداری، امکان‌های مفهومی را آشکار کند؟

ـ **هستی‌شناسیِ رخدادیِ تصویر:** تصویر، ظرفِ اندیشه نیست؛ خودِ رخدادِ اندیشیدن است. این بدین معناست که برای تحلیلِ فلسفیِ فیلم باید از «آنچه تصویر *نمایش* می‌دهد» به «آنچه تصویر *انجام* می‌دهد» چرخش کنیم؛ از محتوای ارجاعی به کنش‌های سازندهٔ مفهوم.

این بازتعریف‌ها همچنین به تعیین «حدّ و مرز» کمک می‌کنند. هر فیلمی «اندیشه‌ورز» نیست؛ همان‌طور که هر متنِ فصیح، فلسفه نیست. فیلمی اندیشه‌ورز است که: (الف) پرسشِ خود را درون عمل فرمی طرح کند؛ (ب) به‌جای اتکا به توضیح بیرونی، «راه‌حل‌های دیداری» بسازد؛ (ج) در برابر بدیل‌های فرمی مقاومتی استدلالی نشان دهد. در غیر این صورت، فیلم ممکن است شاعرانه، سیاسی یا روان‌شناختی باشد، اما هنوز به مقام «فیلسوف مکانیکی» نرسیده است.

نتیجه‌گیری

بررسی حاضر نشان داد که پرسش از «فیلم به مثابهٔ ربات ـ فیلسوف» نه استعاره‌ای زیباشناختی، بلکه طرحی فلسفی برای بازتعریف مفهوم اندیشیدن است. تحلیل مفهومیِ ایده‌های اپستاین، دلوز و پدیدارشناسی بدن‌مند آشکار کرد که فیلم می‌تواند به‌منزلهٔ فاعلی اندیشه‌ورز فهم شود، زیرا تفکر در سینما نه در ذهن انسان بلکه در مادیت خودِ تصویر، ریتم، حرکت و زمان جریان می‌یابد. نخست، در پاسخ به این پرسش که آیا فیلم توانایی اندیشیدن دارد، نتیجه آن است که سینما واجد نوعی «هوش مکانیکی» است: دوربین و مونتاژ قادرند به‌نحوی مستقل از نیت سوژهٔ انسانی، روابطی را آشکار کنند، مفاهیمی را سازمان دهند و شکل‌هایی از ادراک را پدید آورند که خودْ حامل گزاره‌های فلسفی‌اند. از این منظر، فیلم نه حامل اندیشهٔ پیشینی، بلکه محلِ وقوع اندیشه است.

دوم، سازوکار تفکر سینمایی بر بنیانی استوار است که دلوز آن را منطق درونی تصویر ـ حرکت و تصویر ـ زمان می‌نامد: اندیشه در جریان حرکت، در بریدگی‌های زمانی، در توقف‌ها و تداوم‌ها و در هم‌نشینیِ نماها شکل می‌گیرد. این فرایند با بینش پدیدارشناختیِ بدن‌مند تکمیل می‌شود؛ جایی که بدن تماشاگر و بدن فیلم در تماس ادراکی با یکدیگر، میدان مشترک تفکر را می‌سازند. در این ساختار، تفکر نه بازتاب ذهن، بلکه نتیجهٔ کنش فرمی است؛ کنشی که از خلال نور، صدا و ریتم عمل می‌کند و «گزاره‌های مفهومی» را در سطح تصویر صورت‌بندی می‌کند.

سوم، پیامد این دریافت برای متافیزیک کلاسیک، فروپاشی سوژهٔ خودبنیاد دکارتی است. اگر اندیشه می‌تواند در دل مادهٔ تصویری و در سازوکارهای مکانیکیِ سینما تحقق یابد، آنگاه مرجع تفکر دیگر ذهن انسانی نیست. آگاهی بدل به رخدادی توزیع‌یافته و بیناسوژه‌ای می‌شود و اندیشیدن از مرکزیت انسان خارج شده و در رابطهٔ میان تصویر، فناوری و ادراک جریان می‌یابد. سینما به مثابهٔ ربات ـ فیلسوف نشان می‌دهد که تفکر می‌تواند تکنیکی، غیرارگانیک و بدنمند باشد؛ امری که در آن ماده نه ابژهٔ شناخت، بلکه شریکِ فعالِ فرایند فهم است.

در این برآیند می‌توان نتیجه گرفت، سینما/ فیلم حوزه‌ای است که در آن تصویر نه بازنمایی اندیشه، بلکه خودِ اندیشه است و تفکر، درونِ شبکهٔ نور، حرکت و مونتاژ تولید می‌شود. به این معنا، سینما افق تازه‌ای می‌گشاید: افقی که در آن اندیشه ویژگی انحصاریِ سوژهٔ انسانی نیست، بلکه کیفیتی از مادیت و فرایندهای ادراکی است. این پژوهش نشان داد که پایان کارتیسیانیسم نه یک رویداد نظری، بلکه رخدادی سینمایی است؛ رخدادی که در آن تفکر از ذهنِ انسان رها می‌شود و در جهانِ تصویر شکل تازه‌ای می‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

1. René Descartes
2. Cogito, ergo sum
3. ontological
4. Subject and object
5. Jean Epstein
6. L’intelligence d’une machine
7. Cinematograph
8. form
9. Robot-philosopher
10. Cartesianism
11. Gilles Deleuze
12. Henri Bergson
13. The Movement-Image
14. The Time-Image
15. Phenomenology
16. Maurice Merleau-Ponty

17. Vivian Sobchack
18. Photogénie
۱۹. Posthumanism: پساانسان‌گرایی در چارچوب این مقاله، به معنای فروپاشی مرکزیت ذهنِ انسانی در تولید معنا و اندیشه است. در سنت مدرن، به‌ویژه در متافیزیک دکارتی، انسان به مثابه فاعلِ آگاه و خودبنیاد، سرچشمهٔ تفکر، شناخت و معنا تلقی می‌شد. اما در چشم‌اندازی که این مقاله ترسیم می‌کند، فیلم به‌منزلهٔ ربات ـ فیلسوف، این مرکزیت را برهم می‌زند. اندیشه دیگر در درون ذهن ساکن نیست، بلکه در دلِ تصویر، حرکت، نور و مادهٔ فنی توزیع می‌شود. از این منظر، پساانسان‌گرایی یعنی پذیرش اینکه ماشین، فناوری و فرم نیز می‌توانند اندیشه‌ورز باشند؛ نه به‌عنوان تقلیدی از انسان، بلکه به مثابهٔ صورت‌های بدیلِ تفکر. این نگرش، شکلی از «پسااومانیسم سینمایی» را پیشنهاد می‌کند که در آن، آگاهی نه جوهر انسان، بلکه رخدادی درونی در ماده و تجربه است. بنابراین، فیلم نه ابزاری در خدمت سوژه، بلکه عاملی است مستقل، با منطق اندیشهٔ خود. چنین نگاهی، افق‌های جدیدی را در نظریهٔ شناخت، فلسفهٔ ذهن و زیبایی‌شناسی گشوده و امکان فهمی نو از رابطهٔ انسان و فناوری فراهم می‌سازد.
20. mechanical thinking
21. Inorganic
22. Automatic subjectivity
23. Metaphysics
24. André Bazin
25. Cinema 1: The Movement-Image
26. Cinema 2: The Time-Image
27. spiritual automaton
28. Paola Marrati
29. dualism
30. Intentionality
31. Mechanical Thinking
32. Inhuman
33. Artificial intelligence
34. Dialogue of perception
35. Plato
36. Materialism
37. Aesthetics
38. Modulation
۳۹. مدولاسیون یا مدگردی یا پرده‌گردانی عبارت است از روشی برای تغییر در تنالیته از طریقِ به کار گرفتن نظم و قواعدی که بتوان این انتقال را به خوبی انجام داد. در تاریخ موسیقی، پرده‌گردانی پس از تثبیت گام‌های مینور و ماژور به وجود آمد. این امر به منظور خروج از یک تنالیتهٔ خاص، پرهیز از یک‌نواختیِ قطعهٔ موسیقی و ایجاد تنوع استفاده می‌شود.

فهرست منابع فارسی

- پارسا خانقاه، مهرداد؛ فتح طاهری، علی (۱۳۹۹). «نسبت میان فلسفه و سینما؛ پژوهشی بر اساس فلسفهٔ سینماییِ ژیل دلوز». *فلسفه*، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ۲۱-۴۰. https://doi.org/10.22059/jop.2020.290930.1006481
- جاهد، بنفشه؛ فهیمی‌فر، علی اصغر (۱۴۰۴)، مطالعه‌ای بر اثرات واقعیت مجازی بر جامعه از منظر ژان بودریار (۱۹۲۹-۲۰۰۷) (مطالعهٔ موردی: فیلم سیمون ساختهٔ اَندرو نیکول)، *فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۵، ۲۸-۳۰، بهار ۱۴۰۴.
- دلوز، ژ. (۱۳۹۶)، *سینما ۱: حرکت ـ تصویر*، ترجمهٔ مازیار اسلامی، نشر چشمه.
- شریف‌زاده، محمدرضا؛ رایانی مخصوص، مهرداد؛ کریمی، یاشار (۱۴۰۱)، تأثیر نظریه‌های خودآگاهی ماشین‌ها بر بازنمایی هوش مصنوعی در فیلم‌ها و سریال‌ها: مورد مطالعاتی فیلم اکس‌ماشینا، سریال دنیای غرب و دِوز، *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۳۱، ۱۰۵-۱۱۹.
- ماراتی، پائولا (۱۳۹۵)، *ژیل دلوز: سینما و فلسفه*، ترجمهٔ فائزه جعفریان و مهرداد پارسا، نشر شوند.
- مرلو-پونتی، م. (۱۴۰۴)، *پدیدارشناسی ادراک*، ترجمهٔ مسعود علیا، نشر نی.

فهرست منابع لاتین

- Merleau-Ponty, M. (1964). *The Primacy of Perception* (J. M. Edie, Ed.). Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge.
- Peters, C. (2018). Machine Thinking, Thinking Machine: Considerations on Film as Artificial Intelligence. In J. Miranda Justo, P. A. Lima, et al. (Eds.), *Questioning the Oneness of Philosophy* (pp. 113–125). Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- Clark, A., & Chalmers, D. (1998). *The Extended Mind. Analysis*, 58(1), 7–19.
- Descartes, R. (1996). *Meditations on First Philosophy* (J. Cottingham, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1641).
- Deleuze, G. (1986*). Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.
- Epstein, J. (2014). *The Intelligence of a Machine* (C. Wall-Romana, Trans.). Univocal Publishing.