

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۸/۱۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۱/۱۱/۱۱

زهرگلناز منطقی فسایی^۱، اسماعیل بنی اردلان^۲

برگسون: زیربنای فلسفی سینمای دلوز

چکیده

سینما و فیلم نقش مهمی در تغییر بینش انسان به جهان در جوامع مختلف بشری ایفاء می‌کند. برگسون و بحث زمان به‌عنوان دیرند^۱ زیربنای ساخت دو کتاب فلسفی دلوز در باب سینما با عنوان تصویر-حرکت و تصویر-زمان است. حرکت^۲، نقطه‌ی اتصال تصویر و دیرند است. از دید برگسون تصویر، حرکت ماده است. دلوز در تصویر-حرکت با استفاده از بحث حرکت کیفی برگسون مفهوم تدوین به‌عنوان یک کل حسی-حرکتی را ابداع کرد. تدوین وظیفه‌ی آزاد کردن زمان حقیقی یا دیرند را از قید حرکت برعهده دارد. در سینمای مدرن پس از جنگ جهانی دوم قواعد متداول داستان‌گویی برهم می‌ریزد و تدوین، جایگاه خود در سینمای کلاسیک را از دست می‌دهد. در این سینما دلوز با استفاده از مفهوم یاد برگسون انواع مختلف تصویر-زمان را می‌آفریند. در این تصاویر دیرند از قید حرکت آزاد می‌شود و زمان در ناب‌ترین شکل خود متجلی می‌شود. این مقاله، به بررسی مفاهیم حرکت، دیرند و یاد در شکل‌دهی به فلسفه‌ی سینمای دلوز می‌پردازد و نقش این مفاهیم در ساخت تصویر-تفکر را بررسی می‌کند. تصویری که محرک تفکر است و اندیشه را شالوده اصلی سینما معرفی می‌کند.

کلید واژه‌ها: دیرند، حرکت، یاد، بازشناخت^۳، همزیستی زمان، تصویر-تفکر.

^۱ دانشجوی دوره‌ی دکترای فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، استان تهران، شهر تهران

E-mail: gmanteghi@yahoo.com

^۲ دکترای پژوهش هنر، استادیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)

E-mail: bani.ardalan@yahoo.com

مقدمه

بررسی فلسفه‌ی سینمای دلوز با نگاه به تأثیرات برگسون به‌عنوان سازنده و معمار اصلی دو کتاب *سینما ۱* و *سینما ۲* بحثی درخور توجه در فلسفه‌ی سینماست. این اهمیت ناشی از بررسی دلوز درباره‌ی تاریخ سینما و فیلم‌هایش نیست، بلکه ناشی از نگاه متفاوت دلوز به سینماست. سینما از دید دلوز به‌عنوان یکی از مصادیق مهم زمان حقیقی یا دیرند، بحث و بررسی می‌شود. دلوز در روند بررسی سینمای کلاسیک و مدرن به جستجوی مفاهیم برگسونی چون دیرند و حرکت و یاد می‌پردازد و این مفاهیم را عامل ساخت و تمایز این دو نوع سینما می‌داند. با تحلیل سینمای کلاسیک و مدرن بر مبنای مفاهیم برگسونی، دلوز موفق به ساخت مفهوم اختصاصی خود از سینما می‌شود: تصویر-تفکر مفهومی که فراتر از چهارچوب‌های سمعی بصری یک تصویر، تنها از طریق تفکر حاصل می‌شود و قابل انطباق با هر ژانر سینمایی اعم از کلاسیک یا مدرن است. این نوشتار در کنار تحلیل مفاهیم برگسونی سازنده‌ی فلسفه‌ی سینمای دلوز چگونگی تأثیرگذاری این مفاهیم در شکل‌گیری تصویر-تفکر به‌عنوان تصویری فراتر از چهارچوب‌های سمعی بصری را بررسی می‌کند. لذا با توجه به اینکه تاکنون زمینه‌های مختلف فلسفه‌ی دلوز در ایران بررسی و تحقیق شده است، اما بحث‌های سینمایی در این میان کمرنگ‌تر مطرح شده است، بر آن شدیم که با تحلیل، تبیین و نقادی نگرش دلوز به زمان، سینما و فلسفه، ضمن بررسی و نقد مدعای دلوز و کم و کیف وفاداری او به منابع فکری خویش، به بررسی این موضوع پردازیم که آیا سینما توانسته است آن گونه که دلوز در بحث‌های سینمایی و فلسفی خود تلاش کرده است اثبات کند، مسیر جدیدی را در تفکر و فلسفه بگشاید؟ آیا ما می‌توانیم آن‌سان که دلوز می‌گوید هنر هفتم را در نگرستن به جهان امروز تا آنجا مؤثر بدانیم که بپذیریم تنها پس از تحلیل رسانه‌ی تأثیرگذاری چون سینما در دنیای امروز می‌توانیم به سراغ فلسفه برویم؟

روش تحقیق

در این مطالعه توصیف و تحلیل اندیشه‌های برگسون و نقش آنها در شکل‌دهی به فلسفه‌ی سینمای ژیل دلوز بررسی می‌شود. در این تحقیق توصیفی-تحلیلی علاوه بر بررسی مفاهیم برگسون و چگونگی تأثیر آنها در شکل‌دهی به فلسفه‌ی سینمای دلوز، میزان تأثیرگذاری‌شان در ساخت تصویر-تفکر به‌عنوان مفهوم منحصر به فرد دلوز در فلسفه سینما نیز بررسی می‌شود. در این تحقیق به توصیف و تحلیل محتوای مفاهیم برگسون و میزان وفاداری دلوز به این مفاهیم برای ساخت فلسفه‌ی سینما می‌پردازیم. برگسون و دلوز در ساخت مفاهیم از روش‌های تجربه‌گرا و پوزیتیویستی مبتنی بر حواس انسان استفاده کرده‌اند. بر این مبنا تحلیل و توصیف این مفاهیم نیز به شیوه‌ی پوزیتیویستی و بر مبنای حواس انسان صورت می‌گیرد. مطالعه‌ی حاضر با توجه به منابع موجود در کتابخانه‌ها و سایت‌های اینترنتی انجام گرفته است.

پیشینه تحقیق

دلوز در یکی از کتاب‌های خود با عنوان *برگسون گرایی*^۴ به بررسی فلسفه برگسون پرداخته است. وی از مفاهیم برگسون برای ساخت دو کتاب فلسفی-سینمایی خود به نام‌های *تصویر-حرکت* و *تصویر-زمان* استفاده کرده است. در خارج از کشور اندیشمندان بسیاری از جمله *رونالد باگ*^۵ با کتاب *دلوز در باب سینما*^۶ و *پائولا ماراتی*^۷ با کتاب *ژیل دلوز، سینما و فلسفه*^۸، همچنین دیوید

روبوک^۴ با کتاب‌های *ماشین زمان* ژیل دلوز^{۱۰} و *پسا تصاویر فلسفه‌ی فیلم* ژیل دلوز^{۱۱} به بررسی جنبه‌های مختلف فلسفه‌ی سینمای دلوز پرداختند.

در داخل کشور پایان‌نامه‌های افرادی چون خانم *سحر عسگری* و آقای *رضا رضا زاده* در باب فلسفه‌ی سینمای دلوز به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند. هدف این مقاله تحلیل نقش برگسون و مفاهیم فلسفی این فیلسوف در ساخت فلسفه‌ی سینمایی دلوز است. نکته‌ای که در بررسی‌های مختلف کم‌تر بررسی شده است.

دیرند

نخستین و مهم‌ترین مفهوم برگسونی مورد بررسی در فلسفه‌ی سینمای دلوز دیرند است. دیرند یا همان زمان حقیقی نقطه‌ی اشتراک و انفصال تصویر-حرکت و تصویر-زمان است. نقطه‌ی اشتراک، زیرا سینمای کلاسیک و مدرن هر دو مصداق دیرند هستند. نقطه‌ی افتراق، زیرا سینمای کلاسیک نمایش غیرمستقیم دیرند، از طریق حرکت و سینمای مدرن نمایش مستقیم و بدون واسطه‌ی دیرند است. برگسون در دو کتاب *زمان و اراده‌ی آزاد*، تحقیق در باب معطیات بی‌واسطه خود آگاهی^{۱۲} (۱۸۸۹) و *ماده و یاد*^{۱۳} (۱۸۹۶) به مخالفت با دیدگاه علم‌گرایی^{۱۴} پرداخت که در آن برای بررسی نموده‌ها، آنها را تجزیه و به عناصر ساده‌تر تبدیل می‌کردند. برگسون معتقد بود این عمل، تداوم^{۱۵} را در اشیاء از میان می‌برد و آنها را ساکن و بی‌حرکت^{۱۶} می‌کند. برای مثال، زمان را در نظر بگیرید؛ وقتی می‌خواهیم زمان را در ذهنمان تصور کنیم آن را یک‌سری لحظات متوالی در نظر می‌گیریم و این لحظات متوالی را بر خط مستقیمی قرار می‌دهیم. چنین شیوه‌ای برای تصور زمان مشکل عمده‌ای دارد و آن ساکن و بی‌حرکت کردن زمان است. ما در این روش تداوم را از زمان می‌گیریم.^{۱۷} برگسون برای حل این مشکل پاسخی درخور توجه داشت: دیرند. برگسون و به تبع آن دلوز دیرند را تغییر کیفی و صیورورت ناب می‌دانند.

برگسون در کتاب *زمان و اراده‌ی آزاد*، دو نوع کثرت را بیان می‌کند: کثرت کیفی^{۱۸} که ناهمگن^{۱۹} و ناپایدار است و کثرت کمی که همگن^{۲۰} و پایدار است. وی در بیان کثرت کیفی می‌گوید: «بی‌شک می‌توانیم گوسفندان یک رمه را بشماریم و بگویم پنجاه راس‌اند. هرچند همه آنها با یکدیگر فرق دارند ولیکن دلیل اینکه می‌توانیم گوسفندان را بشماریم این است که قبول می‌کنیم از اختلاف‌های فردی آنها صرف‌نظر کنیم و چیزی را که در آن اشتراک دارند به حساب آوریم.» (برگسون، ۱۳۵۴: ۷۸) و برای بیان دیرند کمی چنین می‌گوید: «فرض کنیم تمام گوسفندان یک رمه یکسان هستند، دست‌کم به واسطه جایی که در مکان اشغال می‌کنند با هم فرق دارند، وگرنه رمه‌ای تشکیل نخواهد شد.» (همان)

دیرند همین کثرت کیفی است، اما هرگز به معنای کنار هم قرارگیری نیست. مثال برگسون حالات نفسانی، مثلاً همدلی است. ما شاهد چند حالت نفسانی هستیم که هرگز در کنار یکدیگر قرار نمی‌گیرند، بلکه در حال تبدیل به یکدیگر هستند «همدلی عبارت از رشد کیفی در انتقال از نفرت به ترس، از ترس به همدردی و از همدردی به فروتنی است.» (همان: ۲۴)

برگسون در کتاب *نهان خلاق: درآمدی بر متافیزیک*^{۲۱} سه مثال برای درک بهتر دیرند ارائه که به قرار زیراند: (The Creative Mind pp. 164-65)

۱. دو قرقره که نواری در میان آنها حرکت می‌کند، یکی از این قرقره‌ها نواری را از دور خود باز می‌کند (به نشانه‌ی افزایش سن)، درحالی‌که نواری که دور قرقره دیگر می‌پیچد (به نشانه افزایش یاد و حافظه همراه با بالا رفتن سن، یا بالا رفتن آگاهی). این تصویر بیانگر دیرند

کیفی است، زیرا تداوم تجربه را بدون کنار هم قرارگیری لحظات آن نشان می‌دهد.

۲. یک طیف رنگی شامل سایه‌های رنگی بسیار زیادی است. این مثال ناهمگنی را به خوبی بیان می‌کند. البته ایراد مثال در کنار هم قرارگیری رنگ‌هاست. با اینکه طیف رنگی کامل است، دیرند محض هرگز تکمیل شده نیست «هیچ‌کدام آنها آغاز یا پایان ندارند، بلکه همه‌ی آنها در یکدیگر جفت شده‌اند [تداخل متقابل^{۲۲}] و جا می‌افتند.» (Bergson, 2002: 163)

۳. سوّمین مثال، تصویر یک نوار کشسان و ارتجاعی است که ما آن را تا نقطه معلومی فشرده می‌کنیم. این فشردگی، حال حاضر تجربیات ما را نشان می‌دهد. اگر این نوار را رها کنیم تا به شکل مستقیم و خطی باز گردد، این کنش یعنی حرکت از فشردگی به حالت خطی [و نه خود نوار که به حالت خطی و مستقیم باز می‌گردد] دیرند است. این مثال نشان می‌دهد که دیرند علاوه بر تداوم و ناهمگنی، غیرقابل تقسیم نیز هست. نکته‌ای که باید به خاطر داشته باشیم این است که هر سه مثال تصاویری از دیرند هستند نه دیرند محض «دیرند محض، تحرّک محض است.» (Bergson, 1992: 165)

حرکت

حرکت در سینمای کلاسیک، پل ارتباطی تصویر و دیرند است. جهان از دید برگسون مجموعه‌ای از تصاویر است. تصاویر ماده‌ی سیّال هستند، به همین دلیل به طور مداوم در حال حرکت، تغییر و سیورورت‌اند. برگسون در کتاب *زمان و اراده‌ی آزاد* به بررسی مفهوم حرکت پرداخته است. در حرکت همواره دو جزء وجود دارد؛ یکی مکان حرکت که وجه کمی است و دیگری وجه کیفی که عمل پیمایش است و در ذهن خودآگاه صورت می‌پذیرد «در حرکت دو عنصر وجود دارد، یکی مکان پیموده شده که همگن و قابل تقسیم است، دوّمی عمل پیمودن که غیرقابل تقسیم است و فقط برای خودآگاهی واقعیت دارد.» (برگسون، ۱۳۵۴: ۱۰۹)

حرکت کیفی ناهمگن است، درحالی‌که حرکت کمی همگن است. حرکت کیفی را نمی‌توان با بخش‌های غیر متحرّک در لحظه بازسازی کرد «حرکت همواره در یک دیرند ملموس رخ می‌دهد.» (Deleuze, 2003: 1)

دلوز برای حرکت کمی، غلط یا کاذب^{۲۳} فرمولی ارائه می‌کند؛ بخش‌های نامتحرک+زمان انتزاعی^{۲۴}، درحالی‌که فرمول حرکت واقعی یا همگن عبارت است از دیرند ملموس. با این حال، برگسون با فراموشی بحث‌های خود در کتاب *زمان و اراده‌ی آزاد* و *ماده*، یا در فصل چهارم کتاب *تحول خلاق*^{۲۵} سینما را متّهم به ساخت سیورورت مصنوعی می‌کند.

برگسون معتقد بود که ما از کنار هم قرار دادن عکس‌های فوری^{۲۶} برای مثال، حرکت یک هنگ در کنار یکدیگر در یک نوار سینمایی و نمایش آن در یک دستگاه سینمایی سیورورت حقیقی را تبدیل به سیورورتی مصنوعی می‌کنیم که اجزایش نسبت به هم بیرونی هستند «چنین است ترفند سینما و همچنین شناخت^{۲۷}، به جای اتّصال خود به سیورورت بیرونی اشیاء، خودمان را برای باز ساخت مصنوعی سیورورت درون‌نشان قرار می‌دهیم. ما عکس‌های فوری از واقعیت گذران را چنان‌که بود [و نه چنان‌که باید و برحسب سیورورت و شدن] می‌گیریم... بنابراین، ممکن است نتیجه‌گیری کنیم که شناخت ما از نوع سینمایی است.»

(Bergson, 1998: 332) دلوز در کتاب *سینما 1* به رد ادّعای برگسون پرداخت و چنین بیان کرد که مشکل برگسون در اینجاست که به ماهیت حرکت که دو وجهی است و یک وجه کیفی دارد توجه نمی‌کند. این وجه کیفی غیرقابل تقسیم و ناهمگن است. درعین حال دلوز معتقد است که سینما

به ما تصویری نمی‌دهد که حرکت از خارج به آن اضافه می‌شود، بلکه تصویر میانی^{۲۸} ارائه می‌کند که خود، حرکت دارد «سینما به ما تصویری که حرکت به آن اضافه می‌شود نمی‌دهد، بلکه به‌طور مستقیم یک تصویر- حرکت می‌دهد. سینما به ما یک بخش می‌دهد، اما بخشی که متحرک است نه یک بخش نامتحرک.» (Deleuze, 2003: 2)

تدوین و حرکت

دلوژ بر مبنای تصویر- حرکت سیستم بازی آفرید که در آن تدوین به‌عنوان یک کلّ حسی- حرکتی^{۲۹} عمل می‌کرد. دلوژ کلّ، را چنین تبیین می‌کند «کلّ قابل دادن نیست، زیرا باز و گشوده است، زیرا ماهیتش مدام در تغییر است ... پس هر وقت خود را با یک دیرند مواجه دیدیم باید بدانیم در جایی یک کلّ، وجود دارد که در حال تغییر است.» (Deleuze, 2003:9)

تدوین را به‌عنوان یک کلّ سینمایی در نظر می‌گیریم زیرا از ابتدا تا انتهای فیلم چیزی تغییر می‌کند. این تغییر در کلّ سینمایی رخ می‌دهد و این کلّ سینمایی چیزی نیست جز تدوین؛ «تدوین عملی است که بر تصاویر - حرکت سوار می‌شود تا کلّ را از آن رها کند.» (همان: ۳۰)

تصویر- حرکت از خلال تدوین به‌عنوان کلّ با دیرند در پیوند است. هر کلّ، با یک سیستم بسته در ارتباط است. سیستم‌هایی که به‌طور نسبی بسته‌اند، زیرا به‌رحال، با یک کلّ، در ارتباط هستند. سیستم‌های بسته با کلّ، تفاوت‌هایی دارند. دستگاه‌ها یا سیستم‌های بسته در مکان هستند، درحالی‌که کلّ، در دیرند است. برخلاف کلّ، که به دلیل ارتباط با دیرند حرکت ذاتی دارد، دستگاه‌ها (برای مثال، قاب بندی) ماهیتی ایستا و بی‌حرکت دارند.

نما به‌عنوان بخش متحرک دیرند، رابط سیستم‌های بسته با کلّ، به‌عنوان یک سیستم باز است. به‌عبارت‌دیگر، قاب بندی یا صحنه‌های سینمایی به‌عنوان تصاویر در قالب نما با تدوین در ارتباط قرار می‌گیرند. نما سیستم بسته را به دیرند و کلّ، وصل می‌کند، بدین ترتیب، سیستم به‌طور کامل بسته نیست. رابطه‌ی تصاویر از خلال نما با تدوین به‌عنوان کلّ یک سیستم باز را می‌سازد که در آن کلّ تقسیم‌ناپذیر و ناهمگن به‌عنوان دیرند از طریق نما با سیستم بسته‌ی قاب بندی در ارتباط قرار می‌گیرد و این پیوند خصلت سیستم‌های بسته یعنی تقسیم‌پذیری و همگنی را به کلّ، تعمیم می‌دهد، از سوی دیگر، سیستم‌های بسته از طریق پیوند با کلّ تقسیم‌ناپذیر یکپارچه می‌شوند.

تدوین ترکیب بندی^{۳۰} است «ترکیب بندی، کنار هم چینی^{۳۱} تصاویر- حرکت به صورتی است که تصویر غیر مستقیم زمان را شکل می‌دهد.» (Deleuze, 2003:30) بر این مبنای اگر سینما را به دو دوره‌ی پیش از جنگ جهانی دوّم و پس از جنگ جهانی دوّم تقسیم کنیم، در دوره‌ی نخست سینما با چهار سبک مختلف تدوین در سینما به‌عنوان ترکیب بندی مواجه می‌شویم.

حرکت و انواع تصویر- حرکت

برگسون در کتاب *ماده و یاد*، شیء را چنین تبیین می‌کند «شیء در خودش آن‌چنان‌که ما حس یافت^{۳۲} می‌کنیم تصویری است. این یک تصویر است، اما تصویری که در خودش^{۳۳} وجود دارد.» (Bogue, 2003: 29) اشیاء و همچنین جهان تصاویر هستند. برگسون و همچنین دلوژ معتقدند تصویر حرکت ماده است.

اجازه دهید تعریف دقیق تری از تصویر ارائه کنیم «تصویر چیزی است بیش از آنچه ایده آلیسم^{۳۴} یک باز نمایی و کمتر از آنچه واقع‌گرایی^{۳۵} یک شیء می‌نامد.» (Bergson, 1959: xii) تصویر چنان‌که بیشتر نیز گفتیم ماده‌ی سیال است، بدین معنی که نمی‌توان در آن لنگرگاه یا مرکز رجوعی یافت.

یک ماده که به طور مداوم تغییر می‌کند «تصویر خود باید حرکت باشد، تصویر نمی‌تواند چیزی باشد که حرکت می‌کند. برای برگسون حرکت واقعی است... این که حرکت وابسته به اشیاء است توهم است. این تقدّم حرکت بر اشیاء تقدّمی است که تصویر برگسون را تعریف می‌کند، تقدّمی که دلیل این که برگسون در فصل چهارم کتاب *ماده و یاد* از تصویر متحرک صحبت می‌کند را بیان می‌کند.» (Lawlor, 2003:8)

این جهان به‌عنوان مجموعه‌ای از تصاویر جهانی غیرمتمرکز است که محور بالا، پائین، چپ یا راست ندارد. در این جهان غیرمتمرکز در هر بخش یک وقفه و مکث بین حرکت‌های دریافتی به‌عنوان کنش و حرکت‌های اجرایی به‌عنوان واکنش وجود دارد. این وقفه و مکث چیزی جز حس یافت نیست. با وجود حس یافت برخی تصاویر کنش‌ها را در جهتی دریافت و در جهتی دیگر اجراء می‌کنند. با وقفه و مکث بین تصاویر انواع مختلف تصویر - حرکت ایجاد می‌شود «تصویر- حس یافت»^{۳۶} حرکت را از جهتی دریافت می‌کند، تصویر- تأثر^{۳۷} چیزی است که وقفه و مکث را پر می‌کند، تصویر- کنش^{۳۸} چیزی است که حرکت را بر وجه دیگر اجراء می‌کند و تصویر - نسبت^{۳۹} آن چیزی است که کل حرکت را با همه‌ی وجوه وقفه و مکث دوباره بازسازی می‌کند ... بنابراین، تصویر - حرکت باعث به وجود آمدن یک کل حسی - حرکتی می‌شود که پایه‌ی روایت در تصویراند.» (Deleuze, 2003:32)

تصویر- زمان^{۴۰}

با ورود به سینمای مدرن، زمان، با حرکت از قید نمایش غیر مستقیم آزاد می‌شود. این رهایی به کمک حرکت ناهنجار و غیرعادی^{۴۱} صورت گرفت. برای بیان حرکت نابهنجار به پیش‌تر و تصویر - حرکت باز می‌گردیم. در تصویر- حرکت ما شاهد نوعی وقفه و مکث بودیم. تصویر- حس یافت، حرکت را دریافت می‌کرد. تصویر- تأثر این وقفه و مکث را پر می‌کرد. تصویر- کنش حرکت دریافت شده را بر وجه دیگری اعمال می‌کرد و تصویر- نسبت کل حرکت را با همه وجوه اش (حرکت دریافت شده، حرکت اعمال شده و وقفه و مکث بین این دو) بازسازی می‌کرد. نکته‌ی جالب‌توجه اینجاست که دلوز معتقد است حتی تصویر- حرکت نیز یک حرکت نابهنجار و غیرعادی است و چیزی در این میان وجود دارد که تعادل را در این نوع تصویر ایجاد می‌کند. وقفه و مکث در این میان قرار می‌گیرد و طرح حسی - حرکتی را به وجود می‌آورد که تعادل تصویر- حرکت را برقرار و حرکت را عادی و بهنجار می‌کند. با کنار رفتن حس یافت به‌عنوان وقفه و مکث در سینمای مدرن زمان بیش از این وابسته به حرکت نیست، بلکه این حرکت (حرکت نابهنجار و غیرعادی) است که وابسته به زمان است «به محض اینکه تصویر- حرکت از نسبت داشتن با مکث و توقف به‌عنوان مرکز حسی - حرکتی دست می‌کشد، حرکت کیفیت مطلقش را می‌یابد و هر تصویر با تصویر دیگر در همه جنبه‌ها و بخش‌هایش واکنش نشان می‌دهد.» (Deleuze: 2000:40)

جهان نامتمرکز تصاویر- زمان با کمک دو مفهوم برگسونی یاد و همزیستی زمان شکل می‌گیرد. دیرند در این تصاویر در ناب‌ترین شکل خود متبلور می‌شود. برای درک دیرند با مفهوم یاد برگسون و تصاویر ابداعی دلوز بر مبنای این مفهوم آشنا می‌شویم، سپس همزیستی زمان را به‌عنوان کامل‌ترین شکل ظهور معنای دیرند در تصویر- زمان بررسی می‌کنیم.

یاد^{۴۲}

دلوز در تصویر- حرکت به بررسی تصاویر بالفعل یا واقعی پرداخت و از بررسی سرمنشاء حقیقی تصاویر چشم پوشی کرد «تصویر- حرکت این واقعیت را پنهان می‌کند که [ساختار] روایی

خطی‌اش در واقع، تنها یکی تجلی و ظهور از هزارتوی [تصاویر مجازی] است.» (Martin-Jones, 2006: 25) اصلی‌ترین نقطه‌ی تفاوت تصویر-زمان از تصویر-حرکت توجه به سرمنشاء مجازی تصاویر در یاد است. تمامی تصاویر-زمان بر مبنای شکل‌گیری یک مدار بین تصویر واقعی و بالفعل با منشاء مجازی آن در یاد شکل می‌گیرد. گذشته به صورت تصاویر مجازی در یاد نگهداری می‌شوند. برگسون در کتاب *ماده و یاد* از دو نوع یاد سخن می‌گوید:

۱. یاد محض^{۴۲} که گذشته را حفظ می‌کند. جایگاهش در بدن نیست، بلکه امری روانی و کاملاً آزاد است. برگسون در این مورد می‌گوید: «یاد محض تمام وضعیت‌های ما را در کنار هم به ترتیبی که رخ می‌دهد نگهداری می‌کند و به هر رخدادی جایگاه و در نتیجه تاریخ خودش را می‌دهد.» (Bergson, 1959: 61)

۲. عادات یاد عادت^{۴۴} را در ما می‌سازد. برای مثال، پس از چند بار مطالعه‌ی یک شعر، ناخودآگاه آن را به خاطر می‌سپاریم. به محض خواندن یک بیت ما به طور خودکار ابیات دیگر را از حفظ می‌خوانیم. چنین یادی در رابطه با موضوعی خاص در حال حاضر است و با حس یافت ما ارتباط تنگاتنگی دارد. برگسون در این مورد می‌گوید: «دو نوع یاد داریم، یکی در موجود زنده است و چیزی جز سازوکارهای هوشمندانه‌ای نیست که پاسخی مناسب به خواست‌های ممکن است.» (Bergson, 1959: 61)

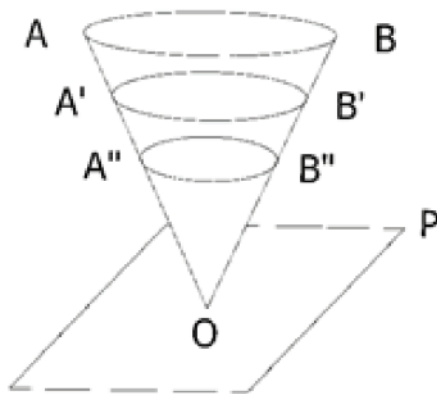
بر مبنای دو نوع یاد دو نوع باز شناخت وجود دارد:

۱. **باز شناخت خودکار**^{۴۵} «باز شناخت یک شیء، زنده کردن و احیای یک خاطره‌ی قبلی از آن و توجه به شباهتش با یک شیء در حال حاضر است. چنین باز شناختی خودکار و ناآگاهانه است.» (Bogue, 2006: 111) شهری را در نظر بگیرید که برای نخستین بار برای ما عجیب و بیگانه به نظر می‌رسد، اما پس از مدتی زندگی به طور ناخودآگاه شهر و خیابان‌ها را می‌شناسیم.

۲. **باز شناخت دقیق**^{۴۶}؛ در اینجا تأکید حس یافت بر خود موضوع یا شیء و وجوه مختلفش است و به طور آگاهانه انجام می‌پذیرد. چنین باز شناختی هر بار از خلال یک وجه از وجوه موضوع صورت می‌گیرد «در باز شناخت دقیق، هنگامی که من به طور آگاهانه به یک موضوع توجه می‌کنم یک تصویر به خاطر آورده شده از شیء را فرا می‌خوانم و آن را بر یک تصویر حس یافت شده قرار می‌دهم.» (Bogue, 2006: 112)

برگسون در کتاب *ماده و یاد* فرآیند باز شناخت (مخروط برگسون) را بیان می‌کند. (Berg-

son, 1959: 210)



در مخروط وارونه OAB که رأس‌اش بر پهنه P فرود می‌آید O یا رأس مخروط بدن من است که در یک نقطه متمرکز شده است. نقطه تمرکز حس یافت و موقعیت بالفعل من است. پهنه P بازنمایی واقعی من از جهان است. اگر جهان را مجموعه‌ای از تصاویر-یاد در نظر بگیریم، قاعده مخروط همان یاد و حافظه محض است. حلقه‌های AB و 'A'B هر کدام سطحی از یاد و حافظه‌ی ما را در نسبت دوری و نزدیکی با حال حاضری نشان می‌دهد که در بدن و حس یافت‌مان در O جمع می‌شود. حرکت یاد به‌عنوان یک کلّ بین یاد محض و پهنه رخ می‌دهد(تفکر). اندیشیدن برای برگسون زمانی رخ می‌دهد که یاد محض در حس یافت بالفعل و تبدیل به تصاویر می‌شوند. مخروط در واقع لحظه‌ای اندیشیدن و تفکر ما را به نمایش می‌گذارد. کنش تفکر همچون یک تلسکوپ عمل می‌کند و یک یاد از میان هزاران تصویر-یاد را در حس یافت ما ظاهر می‌کند. البته پس از آنکه کار ما با عملی که تصاویر با آن مرتبط است تمام شد، تصویر-یاد دوباره به انبوه تصاویر در یاد محض باز می‌گردد. برگسون در فصل سوم کتاب *ماده و یاد* فرآیند شناخت را چنین تبیین می‌کند «هرگاه می‌خواهیم خاطره‌ای را به یاد بیاوریم، دوره‌ای از گذشته‌مان را فرا بخوانیم...خود را از حال حاضر جدا می‌کنیم تا نخست در گذشته به‌طور کلی و سپس در ناحیه‌ی خاصی از گذشته [که مورد نظرمان هست] قرارگیریم. کاری شبیه تنظیم یک دوربین عکاسی. اما خاطره‌ی ما هنوز مجازی است، [ولی] ما با اتخاذ روشی مناسب خود را آماده‌ی دریافتش می‌کنیم. خاطره شبیه یک ابر متراکم کم‌کم از وضعیت مجازی به وضعیت واقعی و بالفعل می‌رسد و پیرامونش مشخص می‌شود، سطحش رنگ می‌گیرد...اما با ریشه‌های عمیقش به گذشته متصل می‌ماند... و اگر بر چیزی که از حال حاضر مجزایش می‌کند پافشاری نمی‌کرد [ریشه‌های گذشته]، ما هرگز آن را به‌عنوان یک خاطره نمی‌شناختیم.» (Bergson, 1959: 170)

بر این مبنا انواع مختلف تصویر-زمان شکل می‌گیرند:

۱. تصویرسمعی و بصری: نخستین محصول شکست نظام حسی-حرکتی و آغاز سینمای مدرن تصویر سمعی و بصری است. در اینجا سینمای دیدن جانشین سینمای کنش می‌شود. رابطه‌ی بین نما و تدوین شکسته می‌شود. در تصویر- زمان، زمان از تدوین استخراج نمی‌شود. ما نباید از طریق تداوم نماها به تدوین برسیم. هر نمایی باید درون خود تدوین را به نمایش بگذارد. به همین دلیل این بار تدوین را در عمق صحنه داریم. به‌طور خلاصه باید گفت: «تدوین بیش از این نمی‌پرسد که چرا تصاویر متصل می‌شوند، بلکه می‌پرسد تصاویر چه چیزی را نشان می‌دهند؟» (Deleuze, 2000: 42) حس یافت کارکرد خود به‌عنوان وقفه و مکث بین کنش و واکنش را از دست می‌دهد. حالا ما بدون حضور کنش و واکنش تنها حس یافت می‌کنیم. در اینجا سینمای دیدن جانشین سینمای کنش می‌شود «نئورئالیسم» در وهله‌ی نخست سینمایی را مدنظر قرار می‌دهد که ارتباطات حسی حرکتی را می‌شکند، حرکتی که سطوح مادی و ذهنیت را مرتبط می‌کند و تصاویر- حرکت را به حس یافت‌ها، کنش‌ها و تأثرات تقسیم می‌کند... تصاویر درون حس یافت شامل کاستن هر چیزی است که در شیء مورد توجه ما قرار نمی‌گیرد یا به‌عبارت‌دیگر حس یافت به معنای تشخیص چیزی است که از دید کنش برای ما مفید است...وقتی این تشخیص رد می‌شود فرد می‌تواند از میان کلیشه‌ها، ساختار عادات و خصلت‌های طبیعی و اجتماعی حس یافت را ببیند.» (Marrati, 2008: 59)

سینمای دیدن از بازیگران مشهور و طراحی صحنه استفاده نمی‌کند. حالا بدون توجه به عوامل فوق آنچه را در تصویر رخ می‌دهد بدون توجه به هیچ عامل خارجی می‌بینیم. دلوز

چنین حالتی را وضعیت سمعی بصری محض^{۴۷} می‌نامد. وضعیت سمعی و بصری دو قطب ذهنی و عینی دارد. در اینجا ما با اصل عدم تعین^{۴۸} یا اصل غیر قابل تشخیص^{۴۹} روبه‌رو می‌شویم. دیگر تصاویر واقعی و خیالی، ذهنی و عینی از هم قابل تشخیص نیستند. نگاه به‌طور مرتب از خیالی به واقعی و بالعکس حرکت می‌کند و این حرکت نوعی مدارمی‌آفریند.

۲. تصویر-خاطره^{۵۰} و تصویر-رؤیا^{۵۱}: دلوژ با کمک فرآیند بازشناخت در فلسفه‌ی برگسون دو نوع تصویر-زمان آفرید. در مدار تصاویر واقعی و مجازی که پیشتر از آن سخن گفتیم، موضوعات و حس‌یافت‌ها واقعی هستند، درحالی‌که خاطرات تصاویر مجازی^{۵۲} را شکل می‌دهند. مجازی بودن تصویر-خاطره را از دیگر تصاویر متمایز می‌کند «این مجازی بودن علامت گذشته است. گذشته را بازنمایی و مجسم می‌کند و تصویر-خاطره را از دیگر تصاویر متمایز می‌کند. تا جایی تصویر، تصویر-خاطره می‌شود که در جایی‌که بود به دنبال خاطره محض بگردد. مجازی بودن محض شامل مناطق پنهان شده‌ی گذشته می‌شود... خاطره‌ی محض از اعماق یاد و حاضه فراخوانده می‌شود و درون تصویر-خاطره گسترش می‌یابد.» (Deleuze, 2000: 54)

بازشناخت دقیق در تصویر-خاطره رخ می‌دهد. تصویر-خاطره به شکل بازگشت به گذشته^{۵۳} در آثار سینمایی استفاده می‌شود. در بازگشت به گذشته مدار تصویر خاطره به درستی شکل می‌گیرد. ما مدام در حال حرکت به گذشته و بازگشت به حال حاضر هستیم، حرکت به‌سوی تصویر مجازی و برگشت به تصویر واقعی. در تصویر-رؤیا، گذشته یا تصویر مجازی به بالاترین حد ممکن گسترش می‌یابد. تصاویری که در حالت خودآگاهی از یاد فراخوانده نمی‌شوند در یک تصویر سوّم که همان رؤیاست آشکار می‌شود. در اینجا مدار تصویر-خاطره در ضعیف‌ترین حالت وجود دارد. خواب را در نظر بگیرید، ما به عمیق‌ترین لایه‌های یاد پیوند می‌خوریم. در واقع، با یک مدار بزرگ‌تر مواجه می‌شویم «یادآوری در یک تصویر کنش‌مند می‌شود که به تصویر-حس یافت پیوند می‌یابد. در مورد رؤیا ... از یک سو حس‌یافت‌های خواب بیننده وجود دارد اما در شرایط پراکنده و گسترده‌ی احساسات واقعی غبار گرفته که در خودشان درک نمی‌شوند و از آگاهی فرار می‌کنند. از سوی دیگر تصویر مجازی که بالفعل شدنش خیلی مستقیم رخ نمی‌دهد، بلکه در یک تصویر متفاوت که خودش نقش تصویر مجازی را بازی می‌کند، یک [تصویر] سوم بالفعل می‌شود و ... همین‌طور تا بی‌نهایت.» (Deleuze, 2000: 56)

همزیستی زمان

برگسون در فصل سوّم کتاب *ماده و یاد* به بررسی همزیستی زمان گذشته، حال و آینده می‌پردازد. بنابر دیدگاه برگسون گذشته و حال بیانگر دو لحظه‌ی پیاپی نیستند، بلکه اجزایی هستند که با یکدیگر همزیستی می‌کنند «ما همیشه می‌گوئیم حال تغییر می‌کند یا می‌گذرد و وقتی یک حال حاضر جدید جایگزین‌اش می‌شود، حال گذشته می‌شود. بدون در نظر گرفتن اینکه ساختار گذشته-شدن^{۵۴} باید آنچنان‌که هست درک شود ... به‌جای تصور کردن یک حال که با آمدن یک حال متعاقب به درون گذشته کشیده می‌شود، یا حتی در معنای هوسرلی، یک حال گسترده که خود یک جهت‌گیری مضاعف به‌سوی گذشته و آینده دارد، برگسون یک همزیستی حال و گذشته‌اش را مبنا قرار می‌دهد. حال از خودش [به درون گذشته] عقب‌نشینی نمی‌کند و گذشته نیازی به انتظار برای دنبال کردن [حال] ندارد. آنها به شدت هم‌زمان هستند. آنچه آنها را از هم متمایز و جدا می‌کند جهت‌های متفاوت واقعی و مجازی است؛ حال واقعی است، در حالی‌که گذشته هم‌زمانش مجازی است.» (Marrati, 2008: 73)

برگسون به تبیین مفهوم *deja vu* ° می‌پردازد؛ با مشاهده شیء یا موضوعی در حال حاضر احساسی مبهم به ما دست می‌دهد، احساس اینکه قبلاً آن را در جایی دیده‌ایم. معمولاً چنین حسی به‌عنوان حس یافتی محو شده در نظر گرفته می‌شود. خاطره‌ای که قبلاً از چنین موضوعی داشته‌ایم و حالا و با گذشت زمان این حس یافت کیفیت اصلی خود را از دست داده و تا حدودی به‌صورت محو و مبهم در آمده است. اما حالا و با دیدن دوباره‌ی موضوع خاطره‌ی قبلی به‌صورت مبهم دوباره در ما زنده می‌شود. ایجاد چنین حالتی با گذشت زمان و شکل‌گیری خاطره صورت می‌گیرد. اما برگسون با این نظریه موافق نبود و با طرح این مسئله که خاطرات چه زمانی شکل می‌گیرند، پاسخ غافلگیر کننده‌ای را مطرح کرد؛ خاطرات در زمان حال شکل می‌گیرند (همزیستی گذشته، حال و آینده) «یکی حال حاضری است که از گذشته شدن دست نمی‌کشد و دیگری گذشته‌ای است که تنها از خلال همه‌ی حال حاضرهایی که می‌گذرند [و تبدیل به گذشته می‌شوند] وجود دارد.» (Deleuze, 1991:56) مفهوم همزیستی زمان برگسون ناب‌ترین شکل دیرند را عرضه می‌کند. بر مبنای همزیستی زمان دلوز دو نوع تصویر-زمان آفرید. ۱. تصویر-آینه^۶ ۲. تصویر-کریستال^۷. دلوز از تصویر-آینه سخن می‌گوید که در آن یک تصویر واقعی، یک موضوع و شیء واقعی در یک تصویر - آینه بازتاب دارد و یک تصویر مجازی می‌آفریند. اما بازتاب یک تصویر واقعی در آینه و ایجاد یک تصویر مجازی در تصویر-آینه مدارای همچون گذشته ایجاد نمی‌کند، بالعکس ما در اینجا یک همزیستی گذشته، حال و آینده را شاهدیم. در تصویر-کریستال شاهد یک آینه‌ی چند وجهی (کریستال) هستیم، بدین معنی که به‌جای بازتاب تصویر در یک آینه ما شاهد بی‌شمار آینه‌ی مختلف و ایجاد تعداد بسیاری تصویر مجازی هستیم. بی‌نهایت تصویر مجازی که همگی بازتاب دهنده‌ی یک تصویر کنونی و واقعی هستند. در تصویر-آینه و تصویر-کریستال گذشته، حال و آینده چندان از هم قابل تشخیص نیستند. برخلاف تصویر-خاطره که ما با بازگشت به گذشته به یادآوری آن می‌پردازیم، در دو تصویر فوق‌اصراری بر جداسازی یا تشخیص زمان نیست. در این دو نوع تصویر گذشته، حال و آینده به شدت همزیستی دارند «زمان به دو جهش و فوران نامتقارن تقسیم می‌شود، یکی همه حال حاضرها را گذشته می‌کند، درحالی‌که دیگری همه گذشته‌ها را حفظ می‌کند ... اما این تقسیم هرگز تا به انتها نمی‌رسد. در واقع، کریستال به‌طور مداوم دو تصویر مجزایی را که می‌سازد، مبادله می‌کند. تصویر کنونی حال حاضر که می‌گذرد و تصویر مجازی گذشته که حفظ می‌شود... این یک مبادله‌ی نابرابر یا نقطه‌ی غیرقابل تشخیص، یک تصویر دو سویه^۸ است.» (Deleuze, 2000: 81, 82) تصویر-کریستال و تصویر-آینه با استفاده از همزیستی زمان ناب‌ترین شکل دیرند را ارائه می‌کنند، زیرا مسأله تداخل زمان حقیقی را که در آن هیچ لحظه‌ی مشخص و جدا از همی وجود ندارد و تمام لحظات در یکدیگر تداخل دارند را به‌خوبی به نمایش می‌گذارد «وقتی ما یک توالی وقایع را به شیوه‌ی عقلانی در نظر می‌گیریم، هر واقعه یک دقیقه و لحظه‌ی مجزا، یک نقطه در زمان است و رشته‌ای از دقایق است که یک خط یک دست را شکل می‌دهد. وقتی از بیرون نظاره کنیم، نقاط A, B, C می‌دهد و ما تمایل داریم تا آنها را چنین ببینیم و به موقعیت‌شان توجه کنیم. اما وقتی به وقایع از درون، همچون فردی که در واقعه شرکت دارد، می‌نگریم، فوران پویای زمان را در می‌یابیم، که در آن A از خلال B و از درون C می‌گذرد.» (Bogue, 2006:149)

تصویر-تفکر^۹

دلوز در تصویر-تفکر عوامل برانگیختن تفکر در سینما را بررسی می‌کند «تصویری که فراتر از خودش به‌سوی چیزی می‌رود که تنها می‌تواند مورد تفکر قرار گیرد.» (Deleuze, 2000: 335)

او برخلاف تقسیم‌بندی تصاویر به تصویر- حرکت و تصویر-زمان در حوزه ی تصویر-تفکر تقسیم‌بندی خاصی نمی‌کند. تصویر-تفکر به هر دو حوزه‌ی سینمای مدرن و کلاسیک تعلق دارد. مفاهیم فلسفی برگسون این بار در قالب جدید مفاهیم فلسفی سینمایی دلوز به شکل تصویر-تفکر به ایفای نقش می‌پردازند.

۱. تصویر-تفکر کلاسیک

دلوز معتقد بود تصاویر سینمایی قادر هستند نوعی شوک در ذهن بیننده ایجاد کنند و این شوک محرک تفکر است. والایی نوعی شوک در تفکر ایجاد می‌کند و تخیل را به فراتر از حدود می‌برد. جایی که تفکر وادار به اندیشیدن به کل می‌شود. والایی در شکل‌های مختلفی در آثار سینمایی وجود دارد. دلوز برای معرفی تصویر-تفکر کلاسیک از والایی جدلی^{۶۱} در آثار آیزنشتاین^{۶۱} استفاده می‌کند. او و آثارش نمونه‌ی خوبی از رابطه‌ی تصویر و تفکر هستند. دلوز از مثال آیزنشتاین و فیلم‌هایش استفاده می‌کند و رابطه‌ی تصویر و تفکر در آثار این فیلمساز را به کل سینمای تصویر- حرکت تعمیم می‌دهد. آیزنشتاین با استفاده از روش‌های مختلف تدوین شوک می‌آفرید.

دلوز در بیان رابطه تدوین و شوک چنین می‌نویسد «شوک تأثیری بر روان دارد و آن را وادار به اندیشیدن، اندیشیدن به کل، می‌کند. کل، تنها می‌تواند اندیشیده شود، زیرا در بازنمایی غیرمستقیم زمان از حرکت تبعیت می‌کند. (کل) همچون یک تأثیر منطقی^{۶۲} به‌طور تحلیلی^{۶۳} دنبال نمی‌شود بلکه همچون یک تأثیر پویای^{۶۴} تصاویر بر کل قشر مغز به‌طور ترکیبی^{۶۵} دنبال می‌شود. بنابراین، (کل) بر تدوین تکیه می‌کند، گرچه از تصویر تبعیت می‌کند» [کل] یک مجموعه نیست، یک تولید است، وحدت نظمی بالاتر^{۶۶}. کل یک کلیت نظام‌مند^{۶۷} است که خود را با مخالفت کردن و غلبه کردن بر اجزای خودش ارائه می‌کند. یک کلیت نظام‌مند که همچون مارپیچ بزرگ مطابق با قوانین جدلی ساخته می‌شود. کل مفهوم است.» (Deleuze, 2000: 158)

درک کل، به‌عنوان یک مفهوم متکی بر ساخت کل سینمایی به‌عنوان تدوین بر مبنای حرکت کیفی برگسون است. تصاویر با تولید یا خلق مفهوم، در تدوین مبنای ساخت مفاهیم هستند «در سینما گرچه حواس جاذبه‌ها را درک می‌کنند، اما مفهوم سینمایی هنگامی خلق می‌شود که ذهن با توجه به برخورد این جاذبه‌ها به درک مفهوم ناشی از آن‌ها نائل شود.» (اندرو، ۱۳۸۹: ۹۵)

تدوین برای این کارگردان به‌عنوان یک برخورد و تصادم عمل می‌کند. هنرنا علاوه‌براین، که در خود توانایی بالقوه شوک را دارد، در تدوین با دیگر نماها تصادم می‌آفریند و به گفته‌ی آیزنشتاین در کتاب شکل فیلم هر نما همچون سوختی عمل می‌کند که با احتراقش ماشین را به حرکت وا می‌دارد «تصادم درون تصویر عامل بالقوه‌ی تدوین است. انتشار نیرو و توان، قالب مستطیل شکل تصویر را خرد می‌کند و انفجار حاصل از این تصادم، تحرک و جنبش ناگهانی در میان قطعات به هم چسبیده به وجود می‌آورد ... اگر قرار باشد تدوین با چیزی مقایسه شود باید یک گروه از قطعات تدوین شده، بعضی تصاویر با انفجالات و انفجاراتی که به‌صورت پیوسته درون یک موتور انجام می‌شود تا یک اتومبیل یا یک تراکتور را به پیش براند، مقایسه کرد. زیرا به‌طور کاملاً مشابه تدوین پویا همانند عاملی عمل می‌کند که فیلم را توان و نیرو می‌بخشد تا به جلو حرکت کند.» (آیزنشتاین، ۱۳۶۹: ۷۸)

این تدوین از دید آیزنشتاین تدوین اندیشمندانه^{۶۸} و چنین سینمایی، سینمای اندیشمندانه است. سینمایی که تصادم دو تصویر در آن مفهوم را می‌آفریند. تدوین جاذبه‌ها^{۶۹}ی آیزنشتاین به بهترین شکل فرآیند حرکت از تصویر به تفکر را به نمایش می‌گذارد. تدوین جاذبه‌ها به‌طور حتم

باید در ذهن بیننده به شکل تصویر درک شود. به‌طور مثال مجسمه‌ها در فیلم *رزمناو پوتمکین* «در سکانس سه شیر سنگی ... با برابر هم گذاشتن سه شیر مختلف، حالت حرکت یا قیام خشمناکانه‌ای پدید می‌آید که گویی تفسیری است بر ماجرا، حتی سنگ‌ها نیز دست به اعتراض زده‌اند.» (اولریش گرگور، انو پاتالاس، ۱۳۶۸: ۱۴۸) دلوز حرکت از تصویر به تفکر و از تفکر به تصویر را همچون یک مدار فرض می‌کند که شوک ناشی از تصاویر ما را به تفکر آگاهانه می‌برد.

۲. تصویر-تفکر مدرن

یکی از شاخصه‌های مهم سینمای مدرن روزنه یا شکاف^{۷۰} است. روزنه یا شکاف چیزی است که جایگزین کل در سینمای مدرن می‌شود. این روزنه همان نیروی تفکیکی است که جای توالی تصاویر بر مبنای قرابت را در سینمای کلاسیک می‌گیرد. نوعی فاصله‌گذاری در تصاویر که مبنای سینمای مدرن قرار می‌گیرد «یک فاصله‌گذاری که بدین معنی است که هر تصویر از خلاء کنده می‌شود و دوباره به درون آن فرو می‌افتد.» (Deleuze, 2000: 179) این خلاء بیرون یا خارج است که در برابر کل در سینمای کلاسیک ساخته می‌شود. کل قدرت بیرون و خارج است که از درون روزنه و شکاف می‌گذرد و درون روزنه‌ها اتصالات غیرعقلانی را می‌آفریند. در سینمای مدرن با بر هم ریختن نظم زمان تفکر منطقی درهم می‌ریزد و ما شاهد بی‌قدرتی تفکر هستیم: «بیش از این هیچ حرکت داخلی یا خارجی کردن، یکپارچگی یا متمایز کردن وجود ندارد، بلکه یک مواجهه‌ی بیرون و درون مستقل از هر فاصله است. این تفکر بیرون از خودش و این نااندیشیده درون تفکر.» (Deleuze, 2000: 278)

کار نیروی تفکیکی در سینمای مدرن متمایز کردن است. تمایز به‌جای عمل مشارکت و پیوند در تصاویر سینمای کلاسیک. حالا تصاویر متمایز در کنار همدیگر بیشتر به ملغمه‌ای از تصاویر می‌مانند که پیوند کمتری از گذشته دارند. تدوین به‌عنوان عنصر سازنده‌ی سینما در دوران کلاسیک جای خود را به مخلوط کردن تصاویر می‌دهد. این همان معنای دیرند حقیقی و ناب در همزیستی زمان برگسون است. فیلم *سال گذشته در مارین باد*^{۷۱} ساخته‌ی آلن رنه^{۷۲} مثال خوبی برای این همزیستی است. فیلم روایت‌های مختلفی را مطرح می‌کند و در آن شاهد بازگشت به گذشته (فلاش بک)‌های متعددی هستیم که از نظر زمانی و مکانی مبهم است: «در طول فیلم توالی زمانی رویدادها فاقد قطعیت است. ظاهراً راوی یک سال بعد از اولین آشنایی‌اش با قهرمان و پس از جدائی مورد توافق هر دو برگشته است تا او را همراه خود ببرد. درحالی‌که در صحنه‌ای در پایان فیلم، جایی‌که هر دو باهم می‌روند صدای راوی هنوز این رویداد را به‌صورتی تعریف می‌کند که گویی در گذشته اتفاق افتاده است. در آغاز فیلم قهرمان در حال تماشای نمایشی به نام *رسمر* است، در پایان فیلم او را می‌بینیم که از خیر همان اجرای نمایش می‌گذرد تا همراه راوی برود. اگر این نمایش فقط یکبار در داستان اتفاق افتاده باشد، طرح و توطئه آن را دو بار نشان می‌دهد و تمامی رویدادهای مربوط به تلاش راوی برای راضی کردن قهرمان به رفتن با او در فاصله‌ی این دو بار نشان دادن آن اتفاق می‌افتند. ترتیب زمانی همه‌ی این رویدادها نامشخص است.» (بوردول، تامسون، ۱۳۹۰: ۴۱۶)

نتیجه‌گیری

هدف دلوز از بررسی سینما کشف و درک پیوندهای عمیق آن با فلسفه است. از دید این فیلسوف سینما بیش از همه موضوعی است که پاسخ بسیاری از سئوالات فلسفی در آن یافت می‌شود. یکی

از پرسش‌های مهم فلسفی که دلوز سعی دارد تا با بررسی سینما پاسخگوی آن باشد، زمان است. دلوز با استفاده از مفاهیم برگسونی در سینما پاسخگوی پرسش فلسفی زمان حقیقی و دیرند ناب است. سینما تصویری از میان هزاران تصاویر جهان است. ایده‌ی این جهان به مثابه مجموعه‌ای از تصاویر (تصاویر-یاد) را برگسون مطرح کرد. تصاویر از این دید ارتعاشات ماده هستند، حتی برگسون فراتراز این تصویر را حرکت می‌داند. تصویر سینمایی در این میان بهترین عینیتی است که توانایی نمایش ذهنیتی به نام دیرند یا زمان حقیقی را دارد.

دلوز نیز همچون برگسون سینما را تصاویری دارای حرکت ذاتی می‌داند. این حرکت گاه در سینمای کلاسیک به شکل غیر مستقیم و گاه در سینمای مدرن به شکل مستقیم نمایشگر زمان است. در حقیقت سینما بهانه‌ای است تا دلوز مفاهیم برگسون در باب زمان را به اثبات رساند و سینما را با فلسفه پیوند دهد. از این رو، دلوز به سینما نه تنها به عنوان یک هنر، بلکه به عنوان امری فلسفی و برانگیزاننده‌ی تفکر که خالق مفاهیم زیادی است می‌نگرد. تصویر-تفکر که هم در سینمای کلاسیک و هم مدرن وجود دارد، نقطه‌ی اشتراک فلسفه و سینماست.

دلوز با استفاده از مفاهیم برگسون این بار به تبیین تصویر-تفکر می‌پردازد. تصویر-تفکر بخش‌هایی از سینمای کلاسیک و مدرن را بررسی می‌کند که در آن فیلمساز تلاش می‌کند که با استفاده از تصاویر بیننده را به تفکر وا دارد. سینما گاه در تصویر- حرکت با پیوند تصاویر و استفاده‌ی خلاقانه از تدوین و گاه با فاصله‌گذاری میان تصاویر و برهم ریختن ساختار روایت در تصویر-زمان تفکر را بر می‌انگیزد. در بیان تفکر باید گفت تصاویر واقعی چه در سینمای کلاسیک و چه در سینمای مدرن همگی منشاء مجازی دارند. در سینمای کلاسیک ما تنها به بررسی تصاویر واقعی می‌پردازیم، اما در سینمای مدرن منشاء مجازی‌شان را بررسی می‌کنیم. تفکر چنانکه در بحث مخروط برگسون دیدیم حرکت ذهن، ما بین تصاویر واقعی و خیالی، گذشته و حال، فراخواندن تصاویر- یاد و دعوت به بالفعل کردن آنهاست. ما با استفاده از مفهوم زمان برگسون وادار به اندیشیدن می‌شویم. این نقطه‌ی قوت فلسفه‌ی سینمای دلوز است، زیرا سینما با استفاده از یک مفهوم واسطه یعنی زمان حقیقی یا دیرند به فلسفه پیوند می‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

1. Duration
2. Movement
3. recognition
4. Bergsonism
5. Ronald Bogue
6. Deleuze On Cinema
7. Paola Marrati
8. Gilles Deleuze, cinema and philosophy
9. David Rodowick
10. Gilles Deleuze's Time Machine
11. Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy
12. Time and Free will (essai sur les donnees immediate de la conscience)
13. Matter and Memory, essay on the relation of body and spirit
14. Scienticism : این مکتب روش‌های علوم تجربی را بر دیگر فرم‌ها و شیوه‌های شناخت بشری برتری می‌داد
15. Continuity
16. Immobile

۱۷. برگسون یکی از فلاسفه مهم و تاثیرگذار «فلسفه روند و جریان» philosophy of proces (هستی شناسی صیوروت ontology of becoming) است. در این فلسفه برای بیان واقعیت به جای تاکید بر وجود ایستا و ساکن به «صیوروت» و «تغییر» توجه می‌شود.

18. Qualitive multiplicity
19. Hetrogeneous
20. Homogeneous
21. The creative mind ; An introduction to metaphysics (la pensee et le mouvant)
مجموعه مقالاتی که در سال ۱۹۳۴ به چاپ رسید.
22. Interpenetrating
23. False Movement
24. Immobile Section+ Abstract Time
25. Creative Evolution
26. Snap shots

۲۷. knowledge ، آقای علیقلی بیانی معرفت نیز ترجمه کرده اند.

28. Intermediate image
29. Sensory – motor whole
30. Composition
31. Assemblage
32. Perception

۳۳. اشاره به درون ماندگاری تصویر دارد.

34. Idealism
35. Realism
36. Perception - image
37. Affection - image
38. Action - image
39. Relation-Image
40. Time-Image
41. Aberrant movement
42. Memory
43. Pure memory
44. Habitual Memory
45. Automatic or habitual recognition
46. Attentive recognition
47. Pure Audio-Visual situation
48. Indeterminability
49. Indiscernibility
50. Recollection-image
51. Dream-Image
52. Virtual image
53. Flash back
54. Becoming – past

۵۵. به معنی از قبل دیده شده یا از پیش مشاهده شده در زبان فرانسه.

56. Mirror-Image
57. Crystal-Image
58. The mutual Image
59. Thought-Image

60. Dialectical sublime
61. سرگئی آیزنشتین (۱۸۹۸-۱۹۴۸) Sergei Mikhailovich Eisenstein
62. Logical affect
63. Analytically
64. Dynamic affect
65. synthetically
66. A unity of higher order
67. The organic totality
68. IntellectualMontage
69. Montage of Attractions
70. interstice
71. Last year in Marinebad (1961)
72. Alain Resnais (-1922)

منابع

- آندرو، دادلی (۱۳۸۹)، *تئوری های اساسی فیلم*، ترجمه مسعود مدنی، انتشارات رهروان پویش، تهران
- آیزنشتین، سرگئی (۱۳۶۹)، *شکل فیلم*، ترجمه پرتو اشراق، انتشارات نیلوفر، تهران
- برگسون، هانری (۱۳۵۴)، *زمان و اراده آزاد تحقیق در باب معطیات بیواسطه خود آگاهی*، ترجمه احمد سعادت نژاد، انتشارات امیرکبیر، تهران
- بوردول، دیوید، تامسون، کریستین (۱۳۹۰)، *هنر سینما*، ترجمه ی فتاح محمدی، نشر مرکز، تهران
- گرگور، اولریش - پاتالاس، انو (۱۳۶۸)، *تاریخ سینمای هنری*، ترجمه هوشنگ طاهری، موسسه فرهنگی ماهور، تهران
- Bergson, Henry (1998), *Creative Evolution*, tr., Arthur Mitchell, Dover, New York
- Bergson, Henry (2002), *Key Writings*, edited by Keith Ansell Pearson and John Mullarkey, Continuum, London
- Bergson, Henry (1959), *Matter and Memory*, Paul, Nancy Margaret / Palmer, W. Scott, Doubleday Anchor, New York
- Bogue, Ronald (2003), *Deleuz on Cinema*, Routledge, New York and, London-
- Deleuze, Gilles (1991), *Bergsonism*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam, Zone books, New York
- Deleuze, Gilles (2003), *Cinema 1 The Movement-image*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam, university of Minnesota press, Minneapolis
- Deleuze, Gilles (2000), *Cinema 2, The Time-image*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam, The Athlone press, London
- Lawlor, Leonard (2003), *The Challenge of Bergsonism Phenomenology, Ontology, Ethics*, continuum, London
- Marrati, Paola (2008), *Gilles Deleuze cinema and philosophy*, The John Hopkins University Press, Baltimore
- <http://plato.stanford.edu/entries/bergson/#2->