تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۱۱
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱

پرستو محبی[۱]، فاطمه پورعبدالرحیمی[۲]، حامد اصغرزاده[۳]

بررسی آرای بنیادی ژیل دلوز در سه اثر از عباس کیارستمی (پنج، ۲۴ فریم، و تولد نور)

چکیده

عباس کیارستمی و ژیل دلوز خلاف جریان رایج زمانه‌ی خود عمل می‌کردند؛ کیارستمی با فیلم‌ها و دلوز با آراء در مطالعات فیلم. اما آن‌ها در یک امر، مشترک هستند و آن بازگشت به پرسش از ذات سینما است. پژوهش حاضر بر آن است که قرابت آثار کیارستمی و آرای دلوز را بررسی کرده و نشان دهد که آن آثار را می‌توان به‌عنوان نمود ایده‌های دلوز دانست. کیارستمی به‌ویژه در سه اثر تولد نور، پنج، و ۲۴ فریم با شگردهایی از قبیل درام‌زدایی، برخوردهای تصادفی، و مداخلات عامدانه رئالیسم رایج و تلقی ثبت بی‌واسطه‌ی واقعیت توسط دوربین را زیر سؤال می‌برد. از طرف دیگر، دلوز با ایده‌هایش در پی بنیان‌گذاشتن یک هستی‌شناسی نوین فیلم است و در تلاش برای یافتن پاسخی نو به پرسش سینما چیست. دلوز با پیش‌کشیدن مفاهیم تصویر، حرکت، و زمان در نسبت با مفاهیم دیگری همچون ادراک، کنش، حال، و کریستال ساختمانی نظری ترسیم می‌کند تا نشان دهد یک فیلم چگونه کار می‌کند. نزد دلوز کار تحلیل و بررسی فیلم پروراندن مفاهیمی است که با سینما مرتبط هستند. به‌زعم او هر فیلم اهدافی دارد و ابزارهای سینمایی همچون قاب، نما، و تدوین در رابطه با این اهداف معنا پیدا می‌کنند. همین اهداف هستند که مفاهیم خاص موردنظر دلوز را می‌سازند. در این پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی سعی بر آن شده که برخی از این مفاهیم در مواجهه با سه اثر از عباس کیارستمی مورد بررسی قرار گیرند. آنچه در این بررسی آشکار می‌شود نابسنده‌بودن تلقی رایج از آثار کیارستمی است. در نگاه اول ممکن است به‌نظر برسد که این آثار کاری جز بازتولید امر مرئی نمی‌کنند؛ یعنی واقعیت را در حالتی درام‌زدایی و شخصیت‌زدایی‌شده و بدون دخالت انسان یا سوژه در قاب می‌گیرند. اما در رهیافت دلوزی به این فیلم‌ها مشخص می‌شود که آن‌ها نه‌تنها امر مرئی را دوباره بازنمایی نمی‌کنند، بلکه در کار مرئی‌ساختن هستند. از آن‌جا که سه فیلم تولد نور، پنج، و ۲۴ فریم به مرزهای ذات سینما کشانده شده‌اند، هم‌گام با تلقی دلوز از چیستی سینما به یک پاسخ مشترک با او می‌رسند؛ آن‌ها به درکی نو از حیات و خلق آن منجر می‌شوند.

واژگان کلیدی: ژیل دلوز، تصویر-حرکت، تصویر-زمان، عباس کیارستمی

[۱] استادیار، دانشکده معماری و هنر، گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران. (نویسنده‌ی مسئول)
Email: Pr_mohebi@yahoo.com

[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده معماری و هنر، گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران.

[۳] دانشجوی دکتری مطالعات تئاتر، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

مقدمه

اگر گفته‌ی اسحاق‌پور را مبنی‌بر این‌که «در [فیلم] پنج، به شیوه‌ای کاملاً مینیمالیستی، سینماتوگرافی به جوهره‌ی هستی‌شناختی خود تقلیل یافته است» (اسحاق‌پور، ۱۳۹۷: ۱۳۲) مبنا قرار دهیم، همین گزاره را درباب دو اثر دیگر کیارستمی نیز می‌توانیم صائب بدانیم. سه فیلم تولد نور، پنج و ۲۴ فریم وجوه اشتراک فراوانی با همدیگر و به‌همین‌ترتیب، وجوه افتراق چندی با دیگر آثار او دارند. یکی از همین وجوه اشتراک و افتراق تقلیل‌یافتن سینماتوگرافی به جوهره‌ی هستی‌شناختی‌اش است.

اما وجه تمایز این سه اثر را نه در حذف عناصر متعارف درام و روایت، بلکه باید در تجربه‌ی خاص ادراکی آن‌ها جست‌وجو کرد. خاص بودن این تجربه‌ی ادراکی از تمرکز آن‌ها بر روی دو مفهوم حرکت و زمان در عناصر مادی، یعنی در طبیعت محسوس، نشأت می‌گیرد. برای توضیح این تجربه‌ی ادراکی خاص ضرورتاً باید به ایده‌های ژیل دلوز و هستی‌شناسی سینما از منظر او رجوع کرد. هستی‌شناسی که او در دو کتاب تصویر-حرکت[۱] و تصویر-زمان[۲] کوشیده ابعاد آن را روشن سازد. هرچند دلوز تصویر حرکت را متعلق به سینمای کلاسیک و تصویر زمان را ویژگی سینمایی مدرن می‌داند اما می‌توان نشان داد که وقتی فیلمی تمام عناصر متعارف سینماتوگرافیک را زدوده و به جوهره‌ی هستی‌شناختی آن رسیده است، حرکت و زمان را هم‌گام باهم تولید می‌کند. چیزی که نمونه‌ی آن را خود دلوز در سینمای روبر برسون یافته است. «سینما در این فیلم [ها، تولد نور، پنج، ۲۴ فریم] دستمایه‌ای است برای بازیابی حرکت و واقعیت زمان.» (اسحاق‌پور، ۱۳۹۷: ۱۳۳)

در این سه اثر بیننده ناگزیر می‌شود به حرکت عناصری از طبیعت بی‌جان و جان‌دار چشم بدوزد. از آن‌جا که کیارستمی عامدانه عناصری ویژه از طبیعت را انتخاب کرده است، فیلم‌ها حساسیت ویژه‌ای را در بیننده برمی‌انگیزند و اگر او موضع درستی را در نگاه به تصویر داشته باشد حس می‌کند که نیرویی او را تسخیر کرده است، نیرویی که او را به دیدن اموری توانا می‌کند که پیش‌تر نمی‌دیده است. به‌این‌ترتیب توانی بی‌سابقه زبان و بدن او را درمی‌نوردد، یعنی مفهوم حال[۳]، و او را به ادراک جدیدی از مفهوم حرکت و زمان توانا می‌سازد. حالی که دلوز آن را وضعیت دیداری و شنیداری ناب می‌داند و شدن (خلق و درک حیات) را در نسبت با آن تعریف می‌کند.

۱- پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون هیچ پژوهشی که بر اندیشه‌های ژیل دلوز متمرکز بوده و از این منظر، تحلیلی نظری از آثار عباس کیارستمی به‌دست دهد، منتشر نشده است. اما بررسی جداگانه‌ی آراء ژیل دلوز و به‌دست‌دادن تحلیل‌هایی از متون سینمایی بر اساس آراء او مبنای دو پژوهش و پایان‌نامه‌ی دوره‌ی کارشناسی ارشد بوده است:

«واکاوی مفهوم زمان در سینمای ونگ کار-وای با تأکید بر مفهوم کریستال-زمان براساس آرای ژیل دلوز»، (مصیب شرفی، دانشگاه هنر تهران، ۱۳۹۸). این پایان‌نامه که با راهنمایی علی روحانی به انجام رسیده است، براساس دو مفهوم کلیدی دلوز، حرکت و زمان، روش خلق وضعیت‌های ناب دیداری و شنیداری را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چطور مفهوم زمان در اندیشه‌ی دلوز نه یک امر روان‌شناختی یا اومانیستی، بلکه یک تجربه‌ی هستی‌شناختی مرتبط با ادراک حسی است.

«واکاوی مفاهیم فلسفه‌ی برگسون و دلوز در سینمای تارکوفسکی و آنگلوپولوس»، (فرناز کمال، دانشگاه هنر، پردیس بین‌المللی فارابی، ۱۳۹۷). نگارنده در این پایان‌نامه نیز با راهنمایی علی روحانی تجربه‌ی زمان غیرفیزیکی را از منظر زیباشناسی ژیل دلوز تبیین کرده و چگونگی پیوند خوردن تجربه‌ی حسی-حرکتی به تجربه‌ی زمان را در مواجهه با اثر هنری مدرن توضیح می‌دهد.

۲- وجه مشترک کیارستمی و آرای دلوز؛ روش پژوهش

در این پژوهش برای معرفی ایده‌های بنیادی ژیل دلوز به آثار خود او و شارحان معتبر آن‌ها مراجعه می‌شود. از طرف دیگر روش‌شناسی بررسی فیلم‌های کیارستمی توصیفی-تحلیلی است که وجه توصیفی آن از منظر مفاهیم برگرفته از آرای دلوز صورت می‌پذیرد اما برای وجه تحلیلی از نظر سایر تحلیل‌گران نیز استفاده می‌شود.

عباس کیارستمی در یکی از مصاحبه‌هایش گفته بود: «من فکر می‌کنم اگر داستان را رها کنید، چیزی تازه کشف می‌کنید، که خود سینماست». (ابوت، ۱۳۹۹: ۱۶۹) شاید خود سینما همان‌چیزی باشد که کیارستمی در سه فیلمی که در این پژوهش مورد مطالعه قرار می‌گیرند، بدان دست یافته است. درواقع خود سینما آن چیزی است که دیگر نمی‌توان براساس مجموعه‌ای از عناصر روایی و سبکی، آن را به‌راحتی در قالب‌ها و ژانرهای مختلف رده‌بندی کرد. معضل رده‌بندی ژنریک در مواجهه با این سه اثر نیز آشکار است. مثلاً درباره‌ی فیلم پنج، سایت آی‌ام‌دی‌بی قاطعانه آن را در گونه‌ی مستند طبقه‌بندی می‌کند، رزنبام و سعیدوفا در کتاب‌شان آن را یک اثر مستند-داستانی خوانده‌اند (رزنبام و سعیدوفا، ۱۳۹۹: ۱۳۵)، و متیو ابوت فیلم را داستان یک قطعه‌چوب، پیرمردها، سگ‌ها، مرغابی‌ها، و ماه می‌داند. (ابوت، ۱۳۹۹: ۱۵۰) از این حیث در برخورد با آثار کیارستمی می‌توان گفت ما با یک هنرمند مدرنیست مواجه هستیم؛ مدرنیست به این معنی که دائماً از قرارگرفتن در هر قالب مشخص تحلیلی فرار می‌کند. امری که توسل ما را به آموزه‌های ضدنظریه‌ی ژیل دلوز برای مواجهه با آثار کیارستمی توجیه می‌کند.

در مطالعات سینمایی اواخر دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ نگاه غالب نگاه ساخت‌گرایانه بود. اما در دهه‌ی ۸۰ میلادی، رویکردهای تحلیلی به فیلم از ساخت‌گرایی خسته شده بودند؛ به عبارت بهتر یک خلاء نظری را در مطالعات سینمایی دهه‌ی ۸۰ می‌توان تشخیص داد. خلایی که در دهه‌ی ۹۰ با رجوع به آرای ژیل دلوز پساساخت‌گرا پر شد. (دلوز، ۱۳۹۲: ب) در این‌جا است که می‌توان نقطه‌ی پیوند دیگری میان آثار کیارستمی و ایده‌های دلوز جست‌وجو کرد. استفاده‌ی بازیگوشانه‌ای که کیارستمی با مضامین کلی در فیلم‌هایش انجام می‌دهد به‌مدد آستانه‌ها، تردیدها، تصمیم‌ناپذیری‌ها و ترکیب آن با یک‌سری درون‌مایه‌های دیگر، مانند طبیعت، متناسب با فضای پساساخت‌گرایی دهه ۸۰ است؛ نگاهی به‌اصطلاح پست‌مدرنیستی که در آن مرگ کلان‌روایت و عدم قطعیت مطرح است.

به‌زعم منتقدان اهمیت کیارستمی از زاویه‌ی مسئله‌ای است که پیش پای خود سینما می‌گذارد. او سینماگری است «که بر آن شده تا با این مسئله مواجه شود، بپذیردش، به پرسش بکشاند و پاسخی برایش بیابد.» (اسحاق‌پور، ۱۳۹۷: ۳۶) فیلم‌سازهایی که به یک‌جور تصویر مستقل از صدا، مستقل از دیالوگ و مستقل از روایت فکر می‌کنند. کیارستمی به یک معنا دائماً در سیر فیلم‌سازی‌اش تمام این عناصری را که از زمان ناطق شدن سینما، جزء لاینفک تصویر محسوب شد از آن کسر می‌کند. بدین‌معنا او کسر[۴] یا حذف می‌کند تا به

تصویر ناب برسد. این نکته‌ای است که ژان لوک نانسی (دین‌پرست و شهبا، ۱۳۹۳) نیز بر آن تأکید می‌کند. اسحاق‌پور در نسبت سینمای عباس کیارستمی با سینمای مدرن معتقد است «مدرنیسم این سینما در خلق قسمی واحدهای به‌قول خودش مجزای تصویر- اندیشه است.» (اسحاق‌پور، ۱۳۹۷: ۵۴) ما نزد این فیلم‌سازها با نگاهی طرف هستیم که می‌خواهند با تصویر فکر کنند؛ به عبارت دیگر اگر تفکر همیشه بر پایه‌ی لوگوس و زبان کلامی بوده است، سینمای مدرن همچون سینمای صامت به‌جای کلمه می‌خواهد با تصویر فکر کند. این تمام دغدغه‌ای است که ژیل دلوز در پروژه‌ی سینمای یک و دواش مطرح می‌کند، این‌که چگونه سینما به ما این امکان را می‌دهد که به‌سمت فلسفه‌ای برویم که ماده و مصالح بنیادی‌اش تصویر باشد و نه لوگوس.

این نکته را به شکل دیگری نیز می‌توان صورت‌بندی کرد: درست به همان میزان که کیارستمی می‌کوشد دست به‌نوعی کشف مجدد سینما بزند دلوز نیز سعی دارد ذات و جوهره‌ی سینما را دقیق‌تر بشناسد؛ او هم می‌کوشد هستی‌شناسی نوینی برای فیلم بنا کند. این نقطه جایی است که فعالیت سینماتوگرافی این سینماگر و فعالیت نظری آن فیلسوف باهم برخورد می‌کنند.

دلوز به‌صراحت از سینما به‌عنوان شیوه‌ای از تفکر سخن می‌گفت. «سینما برای او نه ورود ایده‌ها و مضامین فلسفی به جهان فیلم، و نه استفاده از فیلم به‌عنوان یک میانجی صرف برای بیان یک ایده‌ی فلسفی، بلکه به این معناست که خود فیلم باید شکلی از تفکر باشد.» (دلوز، ۱۳۹۲: ب) به‌زعم دلوز سینما این عمل را به‌واسطه‌ی تصویر-حرکت و تصویر-زمان انجام می‌دهد. به تعبیر السیسر چیزی که دلوز مصرانه در کتاب‌های سینمایی خود پیشنهاد می‌کند و در تلاش برای انجام آن است «فکرکردن با فیلم، و نه‌فقط درمورد آن، است.» (السیسر، ۱۳۹۹: ۲۸) از طرف دیگر «فیلم‌های کیارستمی در مقابل نظریه مقاومت می‌کنند و به تجربه‌ای میدان می‌دهند که زیباشناختی و تعامل‌مدار است. این‌گونه فیلم‌ها تجربه‌ی فکرکردنی را با تماشاگر در میان می‌گذارند که در مقابل ترجمه یا تعبیر فلسفی ایستادگی می‌کند. بدین قرار در این فیلم‌ها با چیزی مواجه می‌شویم که من مایلم تفکر سینمایی در فشرده‌ترین و نمایشی‌ترین صور آن بنامم.» (ابوت، ۱۳۹۹: ۶۰-۶۱)

۳- سینما و هستی‌شناسی آن نزد دلوز؛ یک رهیافت نظری

نخستین و بنیادی‌ترین وجه تمایز هستی‌شناسی سینما نزد دلوز رویکرد او به دو مفهوم حرکت و زمان است. او حرکت واقعی و زمان ناب را وابسته به مکان و فضا نمی‌داند. به عبارت دیگر وقتی حرکت را به وضعیت‌هایی در مکان تقسیم کنیم و آن وضعیت‌ها با لحظات و آنات هم‌بسته شوند آنچه از چنین روندی نتیجه می‌شود، ازیک‌طرف توالی وضعیت‌های نامتحرک، یعنی اتصال ابژه‌های ایستا در فضا، است و از طرف دیگر، زمان هم‌گون و انتزاعی است، یعنی یک زمان فضایی‌شده، یا به عبارت دیگر، زمان به‌مثابه‌ی اندازه حرکت. این رویکرد استوار بر این تصور باطل است که مجموعه‌ای از نامتحرک‌ها می‌توانند حرکت را ایجاد کنند. «حرکت وقتی با هم‌نشینی نقاط انطباق پیدا کند به مکان تبدیل می‌شود و زمان به مجموعه‌ای از آنات که صرفاً هم‌نشینی فضایی را بازتولید می‌کنند. اما حرکت واقعی، تقسیم‌ناپذیر، و ناهم‌گون در زمان کیفی روی می‌دهد؛ در دیرند یا استمرار.» (ماراتی، ۱۴۰۰: ۳۰) از این حیث زمان قابی خارجی نیست که رویدادها در درون آن روی دهند، بلکه با خود خلق و ابداع یکسان است. این زمان، «زمان به‌مثابه‌ی استمرار

است، یعنی تغییر کیفی بی‌وقفه.» (ماراتی، ۱۴۰۰: ۳۳) بدین‌معنا که آنچه بی‌وقفه کیفیتش در حال تغییر است، به‌واقع در حال خلق‌شدن است. زمان از منظر دلوز چیزی نیست جز زمان-ابداع. او این زمان را زمان ناب می‌خواند و در دو کتاب خویش نشان می‌دهد در اثری که مبنایش تصویر حرکت است زمان به‌شکل غیرمستقیم، و در آثار مبتنی بر تصویر زمان، زمان به‌شکل مستقیم ادراک می‌شود. نزد دلوز حرکت واقعی و زمان ناب جدانشدنی‌اند. بدین‌اعتبار «حرکت را نمی‌توان با توالی لحظه‌های بریده و سپس چسباندن آن‌ها به هم بازسازی کرد. این برداشت کمی از حرکت و زمان که عمدتاً خاص روایت علم مدرن است، عملکردی عقلانی است و حال آن‌که او شهود را شیوه حقیقی ادراک زمان و مکان می‌داند.» (کلمن، ۱۳۹۹: ۸۷)

بدین‌ترتیب آنچه نمی‌گذارد زمان به مکان تقلیل یابد چیزی نیست جز نیروی خلق. در سینما این نیروی خلق نزد دلوز با بدن بیننده گره می‌خورد. یکی‌دیگر از بنیادی‌ترین ایده‌های دلوز در باب هستی‌شناسی سینما این ایده است که خود بدن توسط فیلم تولید می‌شود. السیسر در توضیح این ایده می‌نویسد: «فیلم خود را در درونی‌ترین بخش موجودیت فیزیکی تماشاگر ثبت می‌کند، اعصاب نوری او را تهییج و سیناپس‌هایش را تحریک می‌کند و روی عملکرد مغزش تأثیر می‌گذارد. تصویر متحرک و صدا مسیرهای عصبی را تعدیل و تغییرات شیمیایی ایجاد می‌کنند، عکس‌العمل‌های بدنی و واکنش‌های غیرداوطلبانه [غیرارادی] را به تحریک وامی‌دارند، چنان‌که انگاری این فیلم است که بدن و ذهن را هدایت و موجودیتی (ذهن) ایجاد می‌کند که عین به وجودآوردن فیلم، خود بدن نیز توسط آن تولید می‌شود.» (السیسر، ۱۳۹۹: ۳۲) این ایده دال بر وجود پیشینی نوعی سینما است که در ذهن آدمی جریان دارد؛ یا به تعبیر خود دلوز: «مغز پرده‌ی نمایش است.»[۵] (Flaxman, 2000: 366) ایده‌ی بازتولید بدن از طریق فیلم است که فکرکردن با آن را امکان‌پذیر می‌کند.

به‌زعم دلوز تصاویر سینماتوگرافیک مستقیماً هر دو جنبه از حرکت را عرضه می‌کنند؛ بدین‌معنا که به‌موازات نمایش حرکت انتقالی ابژه‌ها در مکان، سمت دیگر حرکت را نیز امکان‌پذیر می‌کنند: یعنی جنبه‌ای را که به تغییر در دیرند مربوط می‌شود. او این تصاویر را تصویر-حرکت می‌نامد؛ آن تصویر که مستقیماً تغییر کیفی، ذهنی یا معنوی را موجب می‌شود. دلوز نوع سوم تصویر را نیز تصویر-زمان معرفی می‌کند. یعنی آن تصاویری که قابلیت ارائه‌ی دیرند و تغییر را فراتر از حرکت، و به‌طور مستقیم دارند.

دلوز به‌واسطه‌ی این رویکردش به حرکت، سه گونه‌ی اصلی تصویر-حرکت یعنی تصویر-ادراک، تصویر-حال و تصویر-عمل را متمایز می‌کند. «سپس او فراتر می‌رود و یک گونه‌ی دیگر با عنوان تصویر-نسبت را به سه گونه‌ی اصلی اضافه می‌کند. و در ادامه برای مواردی که این چهارگونه‌ی تصویر-حرکت قادر به توضیح آن‌ها نیستند، دو گونه‌ی دیگر یعنی تصویر-تکانه و تصویر-بازتاب را نیز در لابه‌لای این چهارگونه جامی‌دهد» (روشنی‌پایان، بی‌تا: ۶) تا درنهایت به شش گونه‌ی حرکت-تصویر برسد.

در معنای خاص ادراک نزد دلوز، میان کنش ورودی و واکنش متعاقب یک تصویر زنده همچون انسان، یک فاصله یا وقفه وجود دارد؛ فاصله‌ای میان تأثیرات تصویرهای دیگر روی تصویر زنده، انتقال این تأثیرات به مرکز پردازنده‌ی مغز توسط سیستم اعصاب، فرایند پردازش و تولید یک دستور واکنشی متناسب با تأثیر ورودی توسط مغز و انتقال این دستور به اعضای بدن دوباره توسط سیستم اعصاب، و درنهایت تولید یک واکنش از طرف تصویر زنده. این شاکله‌ی الگوی حسی-حرکتی[۶] تصویر زنده است که بخش نخست آن به ادراک و دریافت بخش‌هایی گزینش‌شده از ابژه‌ها بازمی‌گردد و بخش دوم آن مربوط به پاسخ‌های بالفعل به محرک‌های ادراکی، یعنی به عمل متعاقب این ادراک. پس دلوز دو رده از تصویر-حرکت‌ها را با عنوان

تصویر-ادراک و تصویر-عمل معرفی می‌کند. اما این‌جا به‌واسطه‌ی دو مفهوم کیفیت[۷] و حال[۸]، واسطه‌ای میان ادراک و عمل، میانجی‌گری می‌کند، که خود به بخشی از این الگوی حسی-حرکتی تعلق می‌یابد؛ یعنی تصویر-حال.

حال، موقعیتی پیشاکنشی دارد. حرکتی است که آغاز می‌شود، اما به عمل نمی‌انجامد و به‌عنوان یک کیفیت ناب، بیان می‌شود. «نوعی احساس ناب که وابسته به شدت‌ها و کیفیت‌های درون‌گستری است که هنوز به شکل کنش‌های احساسی، نظیر خشم، درد، عشق و ...، بالفعل نشده‌اند.» (روشنی‌پایان، بی‌تا: ۸) دلوز تصویر-حال را وضعیتی انفعالی و دریافتی می‌داند که در درون بیننده روی می‌دهد و از طریق حواس عمل می‌کند؛ یعنی آنچه حالت بیننده را عوض کرده و به تغییر حال او منجر می‌شود.

در تصویر-زمان این زمان است که به‌طور مستقیم تجربه می‌شود. این گونه از تصویر حس بسیار نیرومندی از ردپای زمان در ما به‌جای می‌گذارد؛ ردپایی که بی‌درنگ احساس می‌شود اما دیده نمی‌شود. به‌زعم دلوز «در سینمای مدرن ما در مقام تماشاگران، می‌توانیم از نماهای باز و فریبنده‌ی این فیلم‌ها لذت ببریم اما در عوض، از تأثیر زمان‌مند خود فیلم رنج می‌بریم. فرآیند مواجه شدن با سینمای مدرن منجر به یک هشیاری انعکاسی دردناک در بدن‌ها و اتصال‌شان به جهانی می‌شود که در بطن‌اش زمان با غیرقابل‌پیش‌بینی بودن‌اش حکم‌فرمایی می‌کند.» (فورد، ۱۳۹۵: ۴۳) چیزی که دلوز آن را تجربه‌ی زمان ناب می‌خواند.

دلوز برای نشان‌دادن عملکرد سینما از منظر تصویر-حرکت و تصویر-زمان به تفکیک عناصر سینما می‌پردازد، یعنی آن ابزاری که در مادیت یافتن سینما دخیل‌اند. به عبارت دیگر پاسخ به این پرسش که «فیلم چگونه ساخته می‌شود؟ با انتخاب قاب‌ها، فیلم‌برداری نماها، و مونتاژ چیزهایی که از این طریق به‌دست می‌آیند.» (ماراتی، ۱۴۰۰: ۴۰) آثار کیارستمی به چه نحو از طریق این ابزار مادیت یافته‌اند و چگونه کار می‌کنند؟

۴- کیارستمی و سه اثرش

سه اثر تولد نور، پنج، و ۲۴ فریم ساخته‌ی عباس کیارستمی (۱۳۱۹-۱۳۹۵) فیلم‌نامه‌های غیردراماتیکی دارند. کیارستمی در هر سه اثر عناصر ساختاری متعارف درام، از قبیل کاراکتر و روایت داستانی را حذف کرده و به نوشتن چند اکت درباب عناصر طبیعت بسنده کرده است. فیلم کوتاه تولد نور، رویداد برآمدن خورشید از دل تاریکی مطلق شب را ثبت می‌کند، فیلم پنج دربردارنده‌ی ۵ اپیزود است که به حرکت عناصر دیگری از طبیعت و حیوانات اختصاص داده شده، و فیلم ۲۴ فریم را چیدمانی از عکس‌های طبیعت تشکیل می‌دهد که در طول زمان کم‌کم به جنبش و حرکت درمی‌آیند.

۴-۱- *تولد نور*

فیلم کوتاه تولد نور را کیارستمی در سال ۱۹۹۷/۱۳۷۶ م. ساخت. این اثر که برخی منابع آن را در ژانر مستند رده‌بندی کرده و برخی دیگر تنها با اطلاق فیلم کوتاه معرفی کرده‌اند ۵ دقیقه طول می‌کشد. در این فیلم یک پرتو باریک نور، آسمان تاریک پرستاره‌ای را می‌شکافد. خورشید طلوع می‌کند و از فراز کوه‌ها می‌درخشد. این فیلم را به‌واسطه‌ی وجوه اشتراک فراوانش با پنج، می‌توان پیش‌درآمد و زمینه‌ساز آن دانست. به تعبیری تولد نور از حیث ساختاری و دست‌مایه‌ای چونان بشارت‌دهنده‌ی اپیزودهای پنج، شش سال پیش از ساخته‌شدنش است.

۴-۲- پنج

فیلم پنج با نام کامل پنج برداشت بلند تقدیم به ازو در سال ۲۰۰۳/۱۳۸۱ م. ساخته شد و در سال ۲۰۰۴ م. در بخش خارج از مسابقه‌ی جشنواره بین‌المللی کن به نمایش درآمد. فیلم متشکل از پنج اپیزود مجزاست. هر اپیزود تنها یک نمای طولانی ثابت است که حدود ده تا بیست دقیقه طول می‌کشد، متوسط شانزده دقیقه، و جمعاً این مجموعه‌ی یک ساعت و پانزده دقیقه‌ای را می‌سازند. کیارستمی اپیزود دوم را در اسپانیا و چهار اپیزود دیگر را در شمال ایران فیلم‌برداری کرده است. قاب در چهار اپیزود از پنج اپیزود فیلم ثابت است، چیزی که دلوز آن را قاب هندسی می‌خواند.

اپیزودهای پنج فاقد عنوان منحصربه‌خود هستند. بنابراین اگر برای هر اپیزود فیلم لازم باشد عنوانی انتخاب کنیم شاید به چیزی نظیر این می‌رسیدیم: چوب[۹]، گردشگاه ساحلی اسپلاناد، سگ‌ها، مرغابی‌ها، ماه. (ابوت، ۱۳۹۹: ۱۴۹) اپیزود اول قطعه چوب شناوری را روی موج‌های کوچک دریا دنبال می‌کند که به‌تناوب آن را به ساحلی هل می‌دهند و باز آن را به قسمت کم‌عمق آب دریا می‌کشند. اپیزود دوم گردشگاهی ساحلی را نشان می‌دهد مملو از چاله‌هایی پر از آب باران، و در پس‌زمینه‌اش، ساحلی دور که موج‌های بزرگ‌تر در آن می‌شکنند. در طی این اپیزود شماری از آدم‌ها را علاوه بر دو کبوتر که گاه پیدای‌شان می‌شود تماشا می‌کنیم. در این پیاده‌روی ساحلی در یک شهر اروپایی، مردمانی در گذرند. گاهی باهم گاهی تنها. دو سه‌نفری هم می‌نشینند و باهم صحبت می‌کنند. در پس‌زمینه امواج دریا به ساحل می‌خورند و برمی‌گردنند. آدم‌ها پای پیاده می‌گذرند. در بخشی نیز ما به نظاره‌ی گفت‌وشنودی میان گروهی متشکل از چهار مرد پیر می‌ایستیم. اپیزود سوم صحنه دیگری از ساحل دریا را به ما عرضه می‌کند، این بار با تعدادی شکل تیره‌فام که سرانجام معلوم می‌شود تعدادی سگ‌اند. ما نیم‌رخ سیاه‌رنگ آن‌ها را در برابر موج‌های دریا می‌بینیم. در گروه سگ‌ها که در کنار دریا جمع شده‌اند، بعضی لمیده‌اند، بعضی ایستاده‌اند. گاهی می‌روند و برمی‌گردند. گاهی به‌هم نزدیک می‌شوند. بعضی که نشسته‌اند بلند می‌شوند، بعضی که ایستاده‌اند می‌نشینند.

اپیزود چهارم به جهت وجه کمدیایی‌اش از سایر اپیزودها متمایز است. در این‌جا صدها مرغابی در صفی دراز تاتی‌تاتی در طول ساحلی راه می‌روند، آن‌هم فقط بدین قصد که بچرخند و از راه رفته بازگردند.

اپیزود پنجم پایانی منظره‌ای از یک برکه را از بالا به هنگام شب عرضه می‌کند که تصویر ماه در آن افتاده، به اتفاق صدای غوک‌ها، پرنده‌ها، خروسی و سگی و سپس صدای طوفانی تندری در شرف وقوع و سرانجام سپیده‌دم.

به‌زعم ابوت فیلم پنج چیزی بیش از چکامه‌ای در ستایش آرامش و زیبایی طبیعت و عظمت و جذبه‌ی چیزهای عادی است، «پنج باب طرح مسئله‌هایی اغواکننده در باب تصنع و حقیقت سینمایی می‌گشاید.» (ابوت، ۱۳۹۹: ۱۵۰) خود کیارستمی در مستند درباب پنج[۱۰] درباره بخت و اقبال ظاهری‌اش در ساختن این فیلم توضیحی ارائه می‌کند. او برای شکستن قطعه چوب مقدار بسیار کمی ماده منفجره در میان چوب قرار داده بوده و بعد با کنترل از راه دور آن را ترکانده و چوب را دو تکه کرده است. آن تکه‌ای که بعد طرف دریا می‌رود با یک نخ نامریی که خارج از کادر دوربین بود، کشیده می‌شد. ازیک‌طرف به نظر می‌رسد کیارستمی نقش تصادف را تأیید می‌کند و تلویحاً می‌گوید رخدادهای ثبت‌شده در پنج واقعاً هدیه‌ی بخت و اقبال‌اند، از طرف دیگر بر نقش اساسی طراحی و مهار خلاقانه‌ی وقایع در ساختن این فیلم صحه می‌گذارد. اما به‌واقع او قصد دارد به مسائل مربوط به تصنع و تعمق که پنج پیش می‌کشد، دامن بزند. کیارستمی با این کار بحرانی

در مقولات رایج متافیزیکی و تقابل‌های آن‌ها وارد می‌کند: قصد و تصادف، جعلی و واقعی، ساختگی و طبیعی. ابوت معتقد است:

> *«او تصدیق تصنع را تا بدانجا پیش می‌برد که با قوت بحرانی را دامن‌گیر خود تمایز میان واقعی و مصنوع می‌کند، ولی با این کار چیزی را به اثبات می‌رساند که به‌راستی غافلگیرکننده است: این‌که این روال نه‌فقط با این تجربه‌ی اصیل خود زندگی منافات ندارد بلکه عملاً یکی از شرط‌های آن است؛ این‌که سینما اگر می‌خواهد بر آن شکنندگی و بی‌دوامی، گیرم چند لحظه‌ای، فائق آید، باید عمق تصنع را از بیخ و بن تصدیق کند.» (ابوت، ۱۳۹۹: ۱۶۳)*

ایده‌ای که آن را در مفهوم تصویر-کریستال مدنظر دلوز و تشخیص‌ناپذیری امر خیالی و امر واقعی بازمی‌یابیم.

۴-۳-۲۴ فریم

۲۴ فریم (۲۰۱۷/۱۳۹۶ م.) واپسین فیلم بلند عباس کیارستمی، از پروژه‌ی رهاشده‌ای سرچشمه گرفت که این کارگردان بنا داشت برای موزه‌ی لوور بسازد. هدف این پروژه این بود که با متحرک‌سازی به کمک ترکیبی از تصویرسازی CGI[11]، فیلم‌برداری صحنه‌هایی جدید، و دامنه‌ی صوتی پر جزییات، تعدادی از نقاشی‌های شاخص (ازجمله آثاری از بروگل، پیکاسو، میه و وایث) جان‌بخشی شوند. به‌دلیل برخی مشکلات توجه کیارستمی به‌مرور از جان‌بخشی به آثار سایر هنرمندان به‌سمت خلق تصاویر متحرک کوتاهی بر اساس مجموعه‌ی گسترده‌ی عکاسی خودش تغییر جهت داد. به‌این‌ترتیب نسخه‌ی نهایی فیلم ۲۴ فریم مجموعه‌ای است که بر مبنای ۲۴ فیلم چهارونیم‌دقیقه‌ای که عباس کیارستمی در سه سال منتهی به ۲۰۱۷ م. به یک معنا کارگردانی کرده گردآوری شده است.

کیارستمی خود درباره‌ی روند ساخته‌شدن ۲۴ فریم و ایده‌ی محوری آن این عبارت‌ها را در صفحه‌ی عنوان‌بندی فیلم می‌نویسد: نقاشان تنها یک فریم از واقعیت را ثبت می‌کنند و چیزی از قبل یا بعد آن در کارشان وجود ندارد. برای ۲۴ فریم، من کار را با نقاشی‌هایی مشهور آغاز کردم، ولی در ادامه، مسیرم را به‌سمت عکس‌هایی که در طی سال‌ها گرفته بودم تغییر دادم. من حدود چهار و نیم دقیقه از آنچه را که گمان می‌کردم ممکن است قبل یا بعد از هر تصویر ثبت‌شده‌ام رخ داده باشد، در کار گنجاندم.

به‌این‌ترتیب ۲۴ فریم متشکل از ۲۴ قاب جداگانه است که به‌جز قاب نخست، یعنی تابلوی شکارچیان در برف[12] نقاش هلندی، پیتر بروگل[13]، مابقی از میان عکس‌های خود کیارستمی انتخاب شده‌اند. ۲۴ فیلم کوتاهی که شکل‌دهنده‌ی این فیلم بلند هستند حول چند ایده‌ی ساده ساخته شده‌اند: هر فریم دقیقاً چهار و نیم دقیقه طول می‌کشد؛ دوربین در حالت ایستا باقی می‌ماند؛ هر فریم باید از یک تک‌نما تشکیل شده باشد و هر فریم با یک صفحه‌ی عنوان ساده، شماره‌دار و به خط سفید روی زمینه‌ی سیاه معرفی می‌شود. مشابه با فیلم‌های صامت و واقعه‌نگار سال‌های ابتدایی سینما، هر تصویر، بیش از آن‌که با یک خط روایتی پیش برود به‌صورت برشی مشاهده‌ای از یک کنش ارائه می‌شود. به‌جز استثنای بارز آخرین فریم، از هیچ صدای نا-دایجتیکی در فیلم استفاده نشده است. در بخش عمده‌ای از فیلم، انسان‌ها غایب هستند و در جاهایی هم که حضور دارند، صرفاً به‌عنوان عناصری از ترکیب‌بندی ظاهر می‌شوند و نه فیگورهایی دارای هویت روانی یا احساسی.

کیارستمی در این‌جا هم، به‌جای تلاش در جهت نیل به یک‌دستی و یکپارچگی، ذات فریم‌های خود را، که به شکلی مصنوعی ترکیب‌بندی شده‌اند، برجسته می‌کند. بیننده همواره از این حقیقت آگاه است که به‌جای آن‌که با فریب به‌سمت باورکردن توهم واقعیت ادراکی سوق داده شود، در حال تماشای ترکیبی از عناصر متغیر با سرشت‌های هستی‌شناختی متفاوت است. همچنان که درک بخش‌های ناهم‌گون این تصاویر به‌ظاهر یکپارچه دشوار می‌شود، ادراک بصری ما نیز به چالش کشیده می‌شود. این گسست‌ها در صدق دیداری تصاویرْ حقیقت هستی‌شناختی آن‌ها را مورد تردید قرار می‌دهد و بیننده را ترغیب می‌کند تا درباره‌ی ذات ناپایدار دیجیتال در تبارشناسی هنرهای دیداری به شکل عام تأمل کند. «قطعات کوتاه ۲۴ فریم، به‌جای آن‌که در پی رسیدن به ادغام و پیوستاری یک‌دست از تصویر یا رئالیسمی ادراکی باشند، ذات ساختگی تصویر را که به شکل دیجیتال تغییریافته برجسته می‌سازند.» (Slaymaker, 2019)

مثلاً نخستین فریم که با تصویری ایستا از نقاشی آغاز می‌شود تصویری است که در نگاه اول به نظر دست‌نخورده می‌آید، اما در ادامه، دانه‌های برف، دود و حیوانات CGI به‌تدریج به پیش‌زمینه افزوده می‌شوند. این فریم نخست به شکلی ساده ذات ترکیبی و بیش‌رسانه‌ای پروژه را نسبتاً سرراست نشان می‌دهد. نقاشی در پس‌زمینه ثابت باقی می‌ماند، درحالی‌که تعدادی افکت تصویری پس‌تولیدی به شکلی منظم به آن افزوده می‌شوند؛ شکاف آشکاری میان ایستایی نقاشی در پس‌زمینه و حرکت‌های پویانمایی‌شده در پیش‌زمینه وجود دارد که سبب می‌شود ترکیب تصویر به شکلی نسبتاً ساده قابل‌هضم باشد. مبهم‌ترین جنبه‌ی فریم اول در تشخیص‌ناپذیر بودن این امر است که کدام اجزاء حرکات حیوان‌ها و شرایط آب‌وهوایی با یک برنامه‌ی CGI ساخته شده‌اند و کدام‌ها در مقابل پرده‌ی سبز فیلم‌برداری شده‌اند. اما در سایر فریم‌ها، موارد واقعی و ساختگی چنان با یکدیگر ترکیب شده‌اند که رمزگشایی بسیار دشوارتر می‌شود. ازاین‌رو در مواجهه با قاب‌های ۲۴ فریم مای بیننده در نوسان امر ساختگی و امر واقعی قرار می‌گیرد. ۲۴ فریم نیز همچون پنج این تمایل به متزلزل کردن دوگانگی‌های صلبی را که به طور سنتی فعالیت‌های فیلم‌سازی را تعریف کرده‌اند، ادامه می‌دهد. به‌زعم اسلی‌میکر، «کیارستمی همواره در پی راه‌هایی بوده تا از طریق آن‌ها مرزهای جداکننده‌ی امر واقعی و امر ساختگی، بی‌رسانگی[۱۴] و بیش‌رسانگی[۱۵]، مستند و داستانی، و دایجتیک[۱۶] و نا-دایجتیک[۱۷] را محو کند.» (Slaymaker, 2019)

۵- نقطه‌ی تلاقی دلوز با کیارستمی

۱-۵- قاب[۱۸]

قاب‌بندی مجموعه‌ی عناصر حاضر در تصویر، شامل تمامی اشیاء و کاراکترها و غیره را متعین می‌کند. قاب می‌تواند یکی از دو گرایش عمده را در پیش گیرد: یا به‌سمت اشباع[۱۹] پیش رود یا به‌سمت خلوت‌شدن[۲۰] یا کسرکردن. (دلوز، ۱۳۹۰: ۲۵) اگر اشباع قاب را تکثیر عناصر حاضر در آن بدانیم، در گرایش دوم قاب‌ها تقریباً از تمام عناصرشان تهی می‌شوند. به عبارت دیگر «تصاویر خلوت زمانی ساخته می‌شوند که یا تأکید بر روی یک شیء تنها است [...] یا هنگامی‌که مجموعه‌ی از بعضی زیرمجموعه‌ها تهی شده است [...].» (دلوز، ۱۳۹۰: ۲۶) به‌وضوح روشن است که قاب‌های هر پنج اپیزود فیلم پنج به‌سوی قطب خلوت‌شدن گرایش دارند، و حتا در مواردی هم‌مانند اپیزود اول و پنجم، به‌شکل کاملی به آن نزدیک می‌شوند.

از طرف دیگر باید به جنبه‌ی دیگر قاب نیز توجه کنیم. قاب یا هندسی است یا فیزیکی. قاب هندسی را

دلوز قابی می‌داند که حدومرزهای آن پیش از ابژه‌هایی که بناست وارد آن شوند تعیین شده است، «قابی که وجودش مقدم است بر آنچه درونش قرار دارد.» (دلوز، ۱۳۹۰: ۲۶)
کیارستمی در تولد نور، پنج، و ۲۴ فریم چطور با اندیشه‌ی دلوز هم‌گام می‌شود؟ آن‌گاه که قاب خود را تعیین می‌کند. او در مرز تشخیص‌ناپذیری از امر تصادفی و امر قصدیت‌یافته یک جزء از کل جهان را برش می‌زند. قاب‌های او همواره نسبت خود را با خارج-از-قاب[۲۱] حفظ می‌کنند، یعنی با «چیزی دیده‌نشده و شنیده‌نشده.» (ماراتی، ۱۳۹۵: ۴۳) مثال آن را در اپیزودهای پنج و چندین قاب ۲۴ فریم می‌توان سراغ گرفت. در این قاب‌ها ابژه‌ها از کادر بیرون می‌روند، آن‌ها خارج-از-قاب حضور دارند، و هیچ امر پیشینی‌ای نمی‌تواند زمان ورود دوباره‌ی آن‌ها را به درون کادر پیش‌بینی کند. به‌زعم دلوز ادراک انسانی نیز چنین شکل می‌گیرد: یعنی از طریق برش‌زدن یک جزء از کل جهان. به عبارت دیگر جنبه‌ی دریافت‌کننده‌ی انسان تنها برخی از محرک‌های دریافت‌شده را نگه می‌دارد و اجازه می‌دهد که باقی آن‌ها از او گذر کنند. بنابراین «این جنبه‌ی [دریافت‌کننده]، از کل کنش‌ها شمار اندکی از آن‌ها را که توجه فرد را به خود جلب می‌کنند جدا می‌کند، و طی این عملکرد انتخاب و جداسازی، ادراک شکل می‌گیرد.» (ماراتی، ۱۳۹۵: ۵۶)

۲-۵- نما[۲۲]

همان‌طور که پیسترز اشاره کرده است نما نزد دلوز «با نگاه پیوند خورده است، یا به عبارتی با زاویه‌ی دید.» (pisters, 2003: 246) به‌زعم دلوز نما در سینما فضایی نامتحرک محسوب نمی‌شود که در بستر آن اجسام و ابژه‌ها جابه‌جا شوند و مانند تئاتر دیگر همواره در پیوند با زاویه‌ی دید تماشاگر نشسته در ردیف جلو قرار نمی‌گیرد. نما خود متحرک می‌شود و حرکتی تعمیم‌یافته را نشان می‌دهد که می‌تواند از اجسام رها شود، اجسامی که سابقاً از منظر تئاتر به نظر می‌رسید تنها ابزاری برای حمل حرکت‌اند. به‌این‌ترتیب نما در سینما اجازه می‌دهد تصویر حرکت فضاها را ترکیب کند و حرکت واقعی را آزاد سازد. «نما مانند همه‌ی حرکت‌ها دو جنبه دارد: از یک‌سو، موقعیت خاص هر یک از اجزای مجموعه را تعیین می‌کند (مجموعه‌ای که از طریق قاب شکل گرفته است) و بنابراین موجب حرکت‌های انتقالی در فضا می‌شود؛ و از سوی دیگر، در قالب عاطفه یا صورت‌بندی دیرند (که به‌واسطه‌ی مونتاژ شکل گرفته است) تغییری در دیرند کل را بیان می‌کند.» (ماراتی، ۱۳۹۵: ۴۶) بنابراین کوچک‌ترین جابه‌جایی در قاب تغییری را بیان می‌کند که در حال وقوع است.
در تولد نور، پنج، و ۲۴ فریم بیشتر نماها مرکزیت دارند و رویداد اصلی در یک‌سوم مرکزی قاب اتفاق می‌افتد و گاهی به کمک دیافراگم دوربین بر آن تأکید می‌شود. هم‌چنین بیشتر نماها مسطح‌اند[۲۳] و در آن‌ها دوربین ثابت عمود بر سطح پس‌زمینه قرار دارد و موجودات داخل قاب در خط افقی حرکت می‌کنند. به‌واسطه‌ی حذف عنصر مونتاژ، نما ظاهراً تنها کارکرد اول خود را عهده‌دار می‌شود. اما به‌دلیل پیوندخوردن با مفهوم نگاه، بیننده را در معرض تغییر ادراکی قرار می‌دهد. دلوز فعالیت مرتبط با تصویر-ادراک را نگاه، و به بیان درست‌تر، چشم‌دوختن می‌داند. به‌زعم او «قابی که فرم بسنده با این ویژگی تصویر را امکان‌پذیر می‌سازد، برداشت بلند[۲۴] یا نمای دور است.» (Pisters, 2003: 227)
کیارستمی در هر سه اثر، در بیشتر مواقع، بافاصله قاب‌بندی می‌کند. او از دور نگاه می‌کند و زمانی که انتظار داریم موضوع تصویر با نزدیک‌شدن خیلی دراماتیزه شود، دوربین کیارستمی فاصله‌ی دورش را با آن حفظ می‌کند. این نکته در تولد نور، و در اپیزود دوم، سوم، و چهارم فیلم پنج و اغلب فریم‌های ۲۴ فریم به‌وضوح به چشم می‌آید. «نکته‌ی مهم دیگر این است که [در قاب اول ۲۴ فریم] کمپوزیسیون بروگل، چگونه دیدن

را به ما متذکر می‌شود و نگاه‌مان را به دوردست می‌کشاند.» (Bordwell, 2018)

۳-۵- دیرند[۲۵]

بنیان عکاسی بر ایزوله کردن یک‌لحظه‌ی منفرد از گذر زمان و تبدیل آن به تصویری ثابت و ایستا است که به شکل یک توتم[۲۶] فیزیکی از یک واقعه در گذشته به حیات خود ادامه خواهد داد. در پی آن، سینما به رئالیسم هستی‌شناختی عکس یک بعد زمانی می‌افزاید. همان‌طور که بازن اشاره می‌کند، دوربین تصویر متحرک نه‌تنها اجازه‌ی ثبت مستقیم شکل، بافت و رنگ‌های یک صحنه را می‌دهد، بلکه «دیرند ابژه را نیز بر تصویر نقش می‌زند.» (ابوت، ۱۳۹۹: ۳۶) «تصویر عکاسانه خود ابژه است؛ ابژه‌ی رهاشده از قیود زمانی و مکانی حاکم بر آن. از این نقطه‌نظر، سینما ابژکتیویته در زمان است. حالا، برای نخستین بار، تصویر چیزها همان تصویر دیرندشان است.» (ابوت، ۱۳۹۹: ۳۷) در طی فرایند ضبط فیلمیک، دوربین ارزش‌های نوری محدود به یک واحد زمانی را حک می‌کند. سطح فوتو-شیمیایی علاوه بر ثبت فضایی (مکانی)، در خدمت ثبت زمانی ابژه نیز قرار می‌گیرد و دیرند را به‌عنوان یک رد نمایه‌ای مستقیم حفظ می‌کند.

به‌زعم دلوز بیننده آن هنگام تجربه‌ی زمان ناب را از سر می‌گذراند که با تصویر-کریستال مواجه می‌شود. او مهم‌ترین ویژگی تصویر کریستال را تشخیص‌ناپذیری امر واقعی و امر تخیلی یا ذهنی می‌داند. «در تصویر-کریستال کمان‌های تخیلی و واقعی یکی پس از دیگری ظاهر می‌شوند اما هیچ راهی برای تشخیص آن‌ها (این‌که کدام تخیلی و کدام واقعی‌اند) وجود ندارد.» (مشایخی، ۱۳۹۶: ۱۱۹) همان‌طور که پیسترز توضیح می‌دهد تصویر کریستال زمانی شکل می‌گیرد که تصویر در آینه جان بگیرد و استقلال پیدا کند و درست مانند اصل، هم‌تراز آن، به‌گونه‌ای تشخیص‌ناپذیر، کنارش قرار گیرد؛ وقتی «جهان چونان کریستالی که در بازتاب‌های بی‌انتهای آینه در دام افتاده، به تماشا درآید.» (Pisters, 2003: 228)

فیلم پنج با اختصاص زمان نسبتاً طولانی به هرکدام از موضوع‌ها، موجب می‌شود تا فشار و سنگینی زمان ناب را روی بدن‌ها و سوژه‌ها تجربه کنیم، تجربه‌ای عذاب‌آور و تاب‌نیاوردنی. در این فیلم این خود زمان ناب است که به نمایش درمی‌آید و نه زمانی که به‌واسطه‌ی کنش، ادراک می‌شود. به عبارت دیگر فیلم پنج تصاویر مستقیمی از زمان تولید می‌کند، تصویر-زمان‌های حقیقی ورای حرکت.

قاب پایانی ۲۴ فریم نیز نمونه‌ی خوبی است از تجربه‌ی زمان ناب. این قاب زنی جوان را نشان می‌دهد که پای مانیتوری خوابیده است، درحالی‌که سکانس پایانی فیلم بهترین سال‌های زندگی ما، اثر وایلر، به‌آرامی در حال پردازش‌شدن در نرم‌افزار پس‌تولید افترافکتس است. در این تک‌قاب، چندین نظام زمانی و چندین نوع رسانه به طور هم‌زمان ظاهر می‌شوند. لایه‌های تصویر به شکل یک‌دست انسجام نیافته‌اند، بلکه جدا از هم و آشفته‌اند. چراکه تصویر از اصول تصویری یک تصویر عکاسانه یا سلولوئیدی متعارف تبعیت نمی‌کند و هستی‌شناسی بریده‌بریده‌ی رسانه‌ی دیجیتال در آن برجسته شده است. ازاین‌رو، به‌سرعت آشکار می‌شود که این تصویر معادل هیچ رویداد واقعی‌ای نیست، بلکه صرفاً به‌عنوان تمرین‌هایی درزمینه‌ی تصویرسازی و نورپردازی کامپیوتری است که وجود دارد. ما دعوت می‌شویم که این تصویر را، نه به‌عنوان یک فریم نمادین یا قیاسی، بلکه به‌عنوان تصویری ببینیم که در میانه‌ی این دو قرار گرفته است. آنچه شاید بیش از هرچیزی درباره‌ی این اپیزود آزاردهنده باشد این است که خورشید در پس‌زمینه‌ی آن، با سرعتی که به شکلی عجیب زیاد است، غروب می‌کند، درحالی‌که به نظر می‌رسد سطوح میانی و پیش‌زمینه‌ی تصویر در یک مقیاس

زمانی متعارف می‌گذرند. این همان چیزی است که عامل زمان‌مندی را، که در پروژه‌ی کیارستمی محوریت دارد، برجسته می‌کند.

۴-۵- احساس

تصویر-حال به‌زعم دلوز امکانی است که تصویر به آشکارشدن نیروهایی می‌دهد که به‌خودی‌خود مرئی نیستند. دلوز در نگاهی کلی «مسئله‌ی هنر و هدف آن را ثبت نیروها می‌داند، کوششی برای مرئی‌کردن نیروها.» (دلوز، ۱۳۸۹: ۸۳) اما مرئی‌شدن نیرو به چیزی می‌انجامد که دلوز آن را حال یا احساس می‌داند. او در نسبت میان نیرو با احساس نوشته: «نیرو، ارتباط نزدیکی با احساس دارد: برای آنکه احساسی در وجود آید باید در نقطه‌ای از موج، نیرویی بر بدن وارد شود. اما هرچند نیرو شرط احساس است اما این نیرو نیست که احساس می‌شود زیرا احساس چیزی کاملاً متفاوت از نیروهایی که مشروط به آن‌هاست ارائه می‌دهد.» (دلوز، ۱۳۸۹: ۸۳) نیرو همان چیزی است که ابژه را از ریخت می‌اندازد. ریختی که قطعه‌چوب اپیزود اول فیلم پنج یا ماه در اپیزود پنجم دارد.

در ابتدای اپیزود اول پنج قطعه‌چوبی با درازایی کمتر از ۳۰ سانتی‌متر در ساحلی لب آب افتاده است و موج‌هایی که در ساحل می‌شکنند بر آن لیسه می‌زنند. سه ناحیه‌ی تقریبی در قاب تصویر به چشم می‌آید: ماسه‌های خشک‌تر ساحل در پایین قاب؛ بخش کم‌عمق و کم‌وبیش ناآرام و موج‌دار دریا در بالای قاب؛ و باریکه‌ی ماسه‌های خیس‌تر در فاصله بین آن دو ناحیه که تصویر آسمانی پوشیده از ابر را منعکس می‌کند و چون موج‌ها بر رویش می‌غلتند از نظر غایب می‌شود و باز حاضر می‌شود. پس از یک دقیقه موجی بزرگ‌تر ضربه‌ای چندان محکم به قطعه چوب می‌زند که شروع می‌کند به غلتیدن به‌سمت آب؛ موج دیگری از راه می‌رسد و چوب را از جا می‌کند و بلافاصله چوب شناور می‌شود؛ قطعه‌چوب طی چند دقیقه‌ی بعدی به همین شیوه از موج‌ها سیلی می‌خورد و در ساحل غلت می‌خورد، به‌تناوب در آب و بیرون از آب، و سپس می‌شکند. و این اتفاق، برخلاف توقع احتمالی ما، زمانی روی نمی‌دهد که از موج ضربه می‌خورد بلکه هنگامی رخ می‌دهد که به‌طرف دریا غلت می‌خورد. شاید وزن چوب موجب شکستن آن می‌شود. بدین‌سان سرآخر با دو قطعه‌چوب مواجهیم؛ یکی بسیار کوچک‌تر از آن دیگر است (تکه‌چوب). پاره‌ی بزرگ‌تر به‌سرعت به‌دست موجی به درون آب دریا کشیده می‌شود، درحالی‌که تکه‌چوب که شکلش مناسب غلت خوردن نیست در خط ساحلی می‌ماند. این دو قطعه به همین شکل از هم جدا می‌مانند و در این فاصله تقریباً سیزده موج به قطعه‌ی بزرگ‌تر ضربه می‌زنند تا آن‌که در دقیقه ۶ فیلم به طور کامل از قاب خارج می‌شود و ما را با تکه‌چوب کوچک به مدت هفتادوپنج ثانیه تنها می‌گذارد. وقتی قطعه‌چوب دوباره پیدایش می‌شود، در گوشه‌ی راست بالای قاب، کاملاً دستخوش امواج و شناور روی آب است. این حالت قریب به دو دقیقه برقرار می‌ماند، آنگاه قطعه‌چوب، این بار از بالای تصویر، از قاب خارج می‌شود. سی ثانیه‌ی دیگر تکه‌چوب عمدتاً ساکن را تماشا می‌کنیم. صدای بم سازهای زهی و سازی بادی را می‌شنویم؛ تصویر در سیاهی محو می‌شود.

۵-۵- شدت

مسئله‌ی شدت زمانی پیش می‌آید که به‌زعم دلوز ما با وضعیت‌های ناب دیداری و شنیداری مواجه می‌شویم.

«موقعیت‌های ناب دیداری و شنیداری زمانی ظاهر می‌شوند که پیوندهای میان کنش‌ها از بین بروند و ما در برابر آنچه دیدنی است و آنچه بسیار زیبا یا بسیار تحمل‌ناپذیر است، نه‌تنها در موقعیت‌های حاد و بحرانی، که در کوچک‌ترین بخش‌های زندگی هرروزه، به حال خود رها شویم.» (ماراتی، ۱۳۹۵: ۸۹)

۲۴ فریم فیلمی است که بیننده در مواجهه با آن همواره از حضور مدیوم آگاهی دارد. نقل‌قول افتتاحیه‌ی فیلم نیز هرچه بیش‌تر درک ما را از آنچه واقعی است و آنچه نیست مخدوش می‌کند، چراکه ما را از این حقیقت آگاه می‌کند که هر تصویر ترکیبی دیجیتال فیلم بر اساس یک تک تصویر ایستای عکاسی بنا شده است، اما مشخص نیست که این تصویر ایستای اولیه چه سروشکلی داشته است. ما به‌جای آن‌که تصویر ثابتی را ببینیم که وادار به حرکت شده است، تنها جریانی پیوسته از حرکت سینمایی را شاهد هستیم. این مسأله نامشخص باقی می‌ماند که حرکتی که کیارستمی به تصویر می‌کشد بناست پیش از فریم الهام‌بخش آن اتفاق افتاده باشد یا پس از آن. «با حذف هر نوع اشاره‌ی مشخص به‌عکس اولیه به‌عنوان نقطه‌ی آغازین تجربیات ترکیب‌بندی CGI پیچیده، مرزهای سنتی مربوط به اموری چون زمان‌مندی، حقیقت ادراکی، آنچه جلوی دوربین در حال رخ‌دادن است و ضدواقعیت، بازنمایی و دست‌کاری، همگی محو می‌شوند.» (Slaymaker, 2019)

کیارستمی به‌جای آن‌که بیننده را دعوت کند تا به‌دنبال عناصر اصیل ترکیب‌بندی و یا تصویر اولیه‌ای که الهام‌بخش فریم متحرک بوده بگردد، به کاوشی در فقدان حقیقت هستی‌شناختی‌ای می‌پردازد که جزو ذات اصلی عکس و تصویر سلولوئیدی بوده است. ماحصل مواجه‌شدن با فقدان حقیقت یک وضعیت دیداری-شنیداری ناب است. از رهگذر همین وضعیت امر مشدد سر برمی‌دارد، امری که الگوهای کنش و واکنش زبانی بیننده را ویران می‌کند و او به سهولت نمی‌تواند تجربه‌ی حسی خود را در مواجهه با این آثار در قالب عبارات متعارف زبانی ریخته و آن را بیان کند.

نتیجه‌گیری

بنا به ایده‌های ژیل دلوز درباب هستی‌شناسی سینما سه اثر عباس کیارستمی، یعنی تولد نور، پنج، و ۲۴ فریم واجد آن ویژگی‌اند که ما را به فکرکردنی وامی‌دارند که تنها از مدیوم سینما برمی‌آید. بدین‌معنا که تصاویر این سه فیلم به‌گونه‌ای به ما ارائه می‌شوند که ناچار می‌شویم آن‌ها را نه در سطح واقعیت، که در سطح امر بدنی و ذهنی درک و تجربه کنیم.

همواره در سینمای کیارستمی، پرسشی در کار بوده است ازاین‌قرار که عناصر برسازنده و مؤلفه‌های سینما را تا کجا می‌توان حذف کرد و کنار گذاشت. در این‌جا مسئله بر سر پرسش از ذات هستی‌شناختی خود سینما است و گویی این فروکاست سینمایی درنهایت قرار است ما را با ذات خود سینما مواجه کند، آن هسته‌ی سخت فروکاست‌ناپذیری که سینما از آنجا به بعد دیگر سینما نیست. یعنی آن فرآیند فروکاست سینمایی به این هسته‌ی سخت، یا به‌عبارتی، به این ذات که می‌رسد دیگر نمی‌تواند عقب‌تر برود و آن را دیگر نمی‌تواند حذف کند. این ذات چیست؟ تصویر، و به تعبیر دلوز، تصویر محض.

تولد نور، پنج، و ۲۴ فریم به این معنا نهایت فروکاست سینمایی‌ای است که کیارستمی همواره به‌نوعی مدنظر داشته است. به بیان دیگر در این سه اثر سینما به انتهای منطقی خویش می‌رسد و خودش را تمام می‌کند. در همین سه اثر است که با هستی‌شناسی سینما به تعبیری که دلوز آن را ارائه می‌کند، مواجه

می‌شویم. هستی‌شناسی‌ای که یک جمله بیشتر ندارد و آن این‌که سینما چیزی نیست مگر نگاه محض یا، به تعبیر دقیق‌ترش، شهود ناب. شهود به معنایی که دلوز از آن مراد می‌کند، یعنی ادراک حسانی جهان.
در این فروکاست‌های سینمایی دیگر تمایزی بین سوژه‌ای که نگاه می‌کند و ابژه‌ای که دارد نگاه می‌شود در کار نیست. این دو به‌نوعی باهم یکی می‌شوند، تنش میان‌شان انگار حذف می‌شود و سینمای کیارستمی درنهایت به خود تماشا، به خود نگاه تقلیل می‌یابد. در این نقطه است که ذات سینما خود را نشان می‌دهد و قرابت آرای نظری دلوز و آثار سینمایی کیارستمی آشکار می‌شود.
بدین اعتبار آثار کیارستمی دیدن را می‌آموزانند. تجربه‌ای را که بیننده در مواجهه با این سه اثر کیارستمی از سر می‌گذراند می‌توان به شکل دیگری هم صورت‌بندی کرد: بیننده دیگر ابژه‌های هرروزه را بازنمی‌شناسد، اما آن‌ها را می‌بیند؛ به عبارت بهتر، او می‌تواند ابژه‌ها را خیلی بهتر ببیند زیرا آن‌ها را بازنمی‌شناسد. ترجمان دیگر دیدن را آموختن، یا تبدیل‌کردن دیدن به تجربه‌ای محوری، همان جریانی است که دلوز از آن به سینمای بیننده تعبیر می‌کند. از این حیث آنچه از قرابت دلوز و کیارستمی روشن می‌شود خطابودن تلقی رایج از سینمای او است؛ این‌که آن‌ها نه رونوشتی از واقعیت، یا مضاعف‌سازی هستی، یا معین‌کردن معانی پنهان آن، بلکه آشکارساختن حیات، و به‌تعبیر دقیق‌تر دلوز، خلق‌شدن حیات است.

پی نوشت ها

1. Ciné ma 1: L'Image-mouvement or Cinema 1: The Movement Image
2. Ciné ma 2: L'Image-temps or Cinema 2: The Time-Image
3. Affect
4. Subtract
5. The Brain Is the Screen
6. Sensory-motor schema
7. quality
8. affect

۹. چوب عنوانی است که خودِ کیارستمی به اپیزودِ اولِ فیلم در مستندی که درباب ساخته‌شدنِ پنج ساخته اطلاق می‌کند.
۱۰. بخشی از این مستند که به ساخته‌شدن اپیزودِ اول می‌پردازد در یوتیوب قابل مشاهده است:

11. https://www.youtube.com/watch?v=xu9cbCJKLs8

۱۲. تصویر تولیدشده توسط کامپیوتر (Computer-Generated Imagery یا به اختصار CGI). سی‌جی‌آی استفاده از گرافیک کامپیوتری برای افزودن یا خلق تصاویر در کارهای هنری و مدیا است.
۱۳. Hunters in the Snow (۱۵۶۵)
۱۴. Pieter Bruegel (۱۵۶۹-۱۵۲۵)
۱۵. immediacy: معادل شدن بازنمایی چیزی با اصل آن چیز.
۱۶. hyper-mediacy: شکلی از بازنمایی بصری که حضور خودِ رسانه (مدیوم) را به بیننده یادآوری می‌کند.
۱۷. Diegetic: صدای درونی، حاصل از آن‌چه در فیلم در حال وقوع است.
۱۸. Non-diegetic: صدای بیرونی، حاصل از امری خارج از ماوقع فیلم.

19. framing
20. saturation
21. rarefaction
22. out-of-field/ hors-champ

23. plan
24. planimetric
25. Long-shot
26. duration
27. totem

فهرست منابع

- ابوت، متیو. (۱۳۹۹). عباس کیارستمی و فیلم-فلسفه. ترجمه‌ی صالح نجفی. چاپ سوم. تهران: نشر لگا
- اسحاق‌پور، یوسف. (۱۳۹۷). کیارستمی؛ پشت‌وروی واقعیت. ترجمه‌ی محمدرضا شیخی. تهران: انتشارات شورآفرین
- السیسر، تامس. (۱۳۹۹). نظریه‌ی فیلم: مقدمه‌ای مبتنی بر حواس پنجگانه. ترجمه‌ی آزاده نوربخش. تهران: نشر بیدگل
- دلوز، ژیل. (۱۳۸۹). فرانسیس بیکن: منطق احساس. ترجمه‌ی حامد علی‌آقایی. تهران: انتشارات حرفه هنرمند
- دلوز، ژیل. (۱۳۹۰). سینما ۱: حرکت-تصویر. ترجمه‌ی مازیار اسلامی. تهران: مینوی خرد
- دین‌پرست، منوچهر و محمد شهبا. (۱۳۹۳). «تاویل‌های فلسفی از سینمای کیارستمی؛ با تأکید بر آراء ژان‌لوک نانسی». دو فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی فرهنگ و رسانه. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال ۴. شماره‌ی (۱). بهار و تابستان. ۴۵-۶۲
- رزنبام، جاناتان و مهرناز سعیدوفا. (۱۳۹۹). عباس کیارستمی. ترجمه‌ی یحیی نطنزی. چاپ چهارم. تهران: نشر چشمه
- فورد، همیش. (۱۳۹۵). ماجرای آنتونیونی و زمان-تصویر نزد دلوز. ترجمه‌ی حامد موحدی. فصلنامه‌ی تجربه هنر. شماره‌ی (۲)
- کلمن، فلیسیتی. (۱۳۹۹). فیلسوفان سینما: از مانستربرگ تا رانسیر. ترجمه‌ی مهرداد پارسا. چاپ سوم. تهران: انتشارات شوند
- ماراتی، پائولا. (۱۴۰۰). ژیل دلوز: سینما و فلسفه. ترجمه‌ی فائزه جعفریان و مهرداد پارسا. چاپ دوم. تهران: انتشارات شوند
- مشایخی، عادل و محسن آزموده. (۱۳۹۶). دلوز، ایده، زمان: گفت‌وگویی درباره‌ی ژیل دلوز. تهران: انتشارات ناهید

- Deleuze, Gilles. (1989). *Cinema 2*: *The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. University of Minnesota Press
- Flaxman, Gregory. (2000). *The brain is the screen*: *Deleuze and the philosophy of cinema*. University of Minnesota Press
- Pisters, Patricia. (2003). *The matrix of visual culture*: *working with Deleuze in* film *theory*. California, Stanford University Press
- Slaymaker, James. (2019). *Cinema Never Dies*: *Abbas Kiarostami's 24 Frames and The Ontology of the Digital Image*. In http://sensesofcinema.com/2019/feature-articles/cinema-never-dies-abbas-kiarostamis-24-frames-and-the-ontology-of-the-digital-image/

منابع اینترنتی

- روشنی‌پایان، میلاد. (بی‌تا). دلوز و نظام نشانه‌ها در حرکت-تصویر. در https://apparatuss.com/deleuze-cinema-the-movement-image/
- - Bordwell, David. (2018). Barely moving pictures: Kiarostami's 24 Frames, In http://www.davidbordwell.net/blog/2018/05/17/barely-moving-pictures-kiarostamis-24-frames/

Received: 2023/09/02
Accepted: 2024/03/30
Published: 2024/11/21

The Analysis of Gilles Deleuze Key Concepts along with Abbas Kiarostami's Films (*Five*, *24 Frames*, *The Birth of Light*)

Fatemeh Pourabdolrahimi, M.A. in Dramatic Literature, Faculty of Architecture and Art, Department of Art, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.

Parastoo Mohebbi, Assistant Professor, Faculty of Architecture and Art, Department of Art, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.

Hamed Asgharzadeh, Ph.D. Candidate in Theater Studies, Department of Cinema and Theatre, Art University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

Abbas Kiarostami and Gilles Deleuze were unconventional figures, Kiarostami with his films and Deleuze in Film Studies. But both of them have one thing in common, and that is to return to the question of the essence of cinema. Kiarostami, especially in his three works, *Birth of Light*, *Five*, and *24 Frames*, with techniques such as de-dramatization of random encounters and completely accidental disturbances, questions the common realism and the perception of the immediate recording of reality by the camera, and on the other hand, Deleuze with his ideas follows establishing a new ontology of film trying to find a new answer to the question of what is cinema. By putting forward the concepts, the movement- image and the time-image in relation to other concepts such as perception, action, affect and crystal, Deleuze draws a theoretical structure to show how a film works. According to Deleuze, the work of film analysis and film-thinking is to develop concepts that are related to cinema. According to him, every film has goals, and cinematic techniques such as framing, plan, and montage make sense in relation to these goals, but these techniques assume those goals and do not explain them. It is the goals that make the specific concepts that Deleuze is talking about. In the present research, an attempt has been made to examine some of these concepts in the face of three works by Abbas Kiarostami. At first glance, it may seem that the three mentioned films do nothing but reproduce the visible world; It means reality, and here nature is captured in a de-dramatized and de-personalized state without the intervention of humans or subject. But in Deleuze's approach to these films, it is made clear that they are not only not representing the visible, but are in the process of making visible. Because of the three films, The *Birth of the Light*, *Five* and *24 Frames*, have been pushed to the limits of the essence of cinema, they reveal a perception of life.

Keywords: Gilles Deleuze, the Movement-Image, the Time-Image, Abbas Kiarostami