صفحات ۳۵- ۵۰
نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۱، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۵

هستی، زمان و سینما
بررسی تأثیر هانری برگسون بر فلسفهٔ سینمایی ژیل دلوز*

علی فتح طاهری[1]، مهرداد پارسا[2]**

۱. دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران
۲. دانش‌آموختهٔ دورهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۷/۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۰/۶)

چکیده

ژیل دلوز در فلسفهٔ سینمایی خود عمیقاً وامدار تفکر برگسون و مفاهیمی چون دیرند و خیرخواست حیاتی است. اما، آنچه توسل دلوز به برگسون را مسئله‌برانگیز می‌کند، مخالفت آشکار برگسون با سینماست. به باور او، سینما حرکت را که جریانی پیوسته است در عکس‌هایی منقطع و غیرواقعی جعل می‌کند. برگسون این شکل از بازسازی حرکت را به دلیل ایجاد ادراک کاذب، «توهم سینماتوگرافیک» می‌خواند و آن را به برداشت کمّی از حرکت/زمان نسبت می‌دهد. با این همه، بخش زیادی از تلاش دلوز صرف اثبات این مسئله می‌شود که فلسفهٔ برگسون نه‌تنها مخالفتی با سینما ندارد، بلکه حتی در جهت هستی‌شناسی سینماست. در این مقاله با استناد به منابع معتبر و به شیوهٔ تحلیلی، قابلیت‌های سینمایی فلسفهٔ برگسون و تفاسیر دلوزی آن را بررسی و تلاش می‌کنیم تا نسبت تفکر برگسون و سینما را از خلال دیدگاه دلوز تشریح کنیم و نشان دهیم که چگونه اصول تفکر برگسونی توانست راه را برای فلسفهٔ سینمایی دلوز هموار سازد. هدف این پژوهش، هم بیان تفسیری نو از برگسون و شرح چگونگی کاربرد مفاهیم وی در کتاب‌های سینمایی دلوز است و هم نشان‌دادن اینکه اساساً سینما چگونه از بنیاد با زمان/ حرکت و جهان/ فلسفه گره خورده است و با ایدهٔ جهان به‌مثابهٔ دیرند پیوندی ناگسستنی دارد.

واژه‌های کلیدی

تصویر- حرکت، تصویر- زمان، دیرند، ژیل دلوز، هانری برگسون.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد نگارندهٔ دوم با عنوان «فلسفهٔ سینما با اشارهٔ خاص بر فلسفهٔ ژیل دلوز دربارهٔ سینما» و به راهنمایی نگارندهٔ اول است.
** نویسندهٔ مسئول: تلفن:۰۹۱۲۳۸۱۴۷۳۶، نمابر: ۰۲۸-۳۳۷۸۰۰۵۱، E-mail: fathtaheri@yahoo.com.

مقدمه

ژیل دلوز[۱]، فیلسوف و نظریه‌پرداز پساساختارگرای فرانسوی، پروژهٔ فکری خویش را عمدتاً در قالب قرائتی منحصر به فرد و انتقادی از روان‌کاوی فرویدی- لکانی و آموزه‌های مارکس، و البته ترسیم تلفیقی نیچه‌ای و عمیقاً سیاسی از هر دوی آن‌ها ارائه می‌دهد. دلوز با طرح و پروراندن مفاهیمی همچون تکثر، چندگانگی، صیرورت[۲]، و برون‌بودگی[۳] فلسفه‌ای «جغرافیایی» و مفهوم‌مدار بنا می‌کند که اساساً مبتنی بر «تفاوت»[۴] است و از این حیث، به معنایی هراکلیتی، تنها دگرگونی‌ها و صیرورت‌ها را ارج می‌نهد و «خانه‌کردن» را برنمی‌تابد. از این‌رو، این فیلسوف برجسته را که شاید بتوان به‌تعبیر میشل فوکو «فیلسوف قرن» نامید، باید فیلسوف اصالت حیات[۵] دانست که از حوزه‌هایی چون روان‌کاوی، سیاست، هنر و ادبیات بهره می‌گیرد و مانند بسیاری از دیگر متفکران پساساختارگرا در پی گریز از نظام‌ها و ساختارهای بسته و منجمدی است که مانع از درک واقعیت حیات به‌مثابهٔ جریان و صیرورت نیروهای آن می‌شود. با این همه، درحالی‌که دیگر اندیشمندان پساساختارگرای فرانسوی در پی تبیین چگونگی شکل‌گیری حیات، حضور، وجود یا امر واقعی به‌واسطهٔ نظام‌هایی مانند زبان‌اند، دلوز با معکوس‌ساختن این معادله می‌کوشد تا پیدایش نظام‌ها از حیات را شرح دهد (Colebrook, 2006: 1) و چنانکه در نقدهای کوبنده‌اش بر روانکاوی مشهود است، در گفتمان روان‌کاوانه مفهوم جدیدی از سوژهٔ انسانی را معرفی می‌کند که هویت اصیل او مبتنی بر چندپارگی ناشی از جریان منشعب میل‌ورزی و قدرت‌های حیات است و بنابراین آن را «ماشین میلگر»[۶] می‌نامد. دلوز در آخرین کتاب مشترک خود با فلیکس گتاری[۷] با عنوان *فلسفه چیست؟* با تأکید بر ایدهٔ خلق، تعریف فلسفه به‌مثابهٔ تفکر را رد و آن را «خلق مفاهیم تازه» تعریف می‌کند. به باور دلوز، فلسفه به‌مثابهٔ قدرت خلاقهٔ حیات تنها در جریان دگردیسی، نوآوری و تفاوت معنا می‌یابد، بنابراین «باید حیات را به‌مثابهٔ تفاوت شهود کرد- حیات نه به‌عنوان چیزی که تغییر می‌کند و دگرگون می‌شود، بلکه حیات به‌عنوان قدرت *تفاوت‌داشتن*... زیرا اگر... بپذیریم که فلسفه خلق فعالانهٔ مفاهیم است، نه پذیرش تصاویری که از پیش شکل گرفته‌اند ... در این صورت، بهترین نمونهٔ مفهوم فلسفی، مفهوم *تفاوت* است» (Ibid). دلوز به جای این فرض که ساختارهای ثابتی همچون زبان و منطق وجود دارد که حیات را سامان دهد، نشان داد که حیات، کلیتی گشوده و خلاقانه است که اتصالات و پیوندهای خود را دائم افزایش می‌دهد.

دلوز اظهار می‌کند که ویژگی کل تاریخ تفکر فرض نوعی امر استعلایی[۸] یا مجموعه جواهر ثابتی است که مانند مبنایی برای تفکرات و دغدغه‌های ما عمل می‌کند. اما دلوز امر استعلایی را چیزی جز تجربه و تکثر نمی‌داند، از این‌رو می‌توان فلسفهٔ او را «تجربه‌گرایی استعلایی» نامید. فلسفه هنگامی تجربه‌گرایی استعلایی است که بنیان‌هایی را خارج از تجربه تعریف نکند. تجربه نیز بر اساس انسان، سوژه، فرهنگ یا زبان شکل نمی‌گیرد، بلکه به نحو درون‌ذات و درون‌ماندگار وجود دارد. به بیان دیگر، در برابر این تلقی که جهان از ذات‌هایی ایستا تشکیل شده، باید گفت که تنها تکثرات وجود دارد و اتصالات پیوندهایی است که با ایجاد هر نسبت جدید میان موجودات چیزی بر واقعیت جهان می‌افزاید. یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که دلوز در این باره مطرح می‌کند ایدهٔ «کل گشوده»[۹] است که همواره مسیری رو به جلو و به‌سوی تفاوت و دگرگونی را در پیش می‌گیرد. دلوز برای درک معنای این کل گشوده در کتاب *هزار فلات* خود از تمثیلی استفاده می‌کند که در کل تفکر او نقشی برجسته دارد: مفهوم «ریزوم»[۱۰]. ریزوم اصطلاحی گیاه‌شناختی است و به نوعی رشد گیاهی سطح‌مدار و پیش‌رونده اشاره دارد. ریزوم گیاهی است که در خاک جوانه نمی‌زند و به‌صورت عمودی ریشه در زمین ندارد، بلکه همواره در سطح حرکت می‌کند. ریزوم، برخلاف الگوی درختی، ریشه‌ای موقتی است که در سطح زمین در جهات مختلف رشد می‌کند و سیل بی‌انتهایی از کثرت را به وجود می‌آورد، چنانکه دلوز می‌گوید: «ریزوم نه آغازی دارد و نه پایانی. ریزوم همواره در میانه است؛ میان چیزها، بینابودن؛ ریزوم میان‌پرده است. درخت انتساب است، اما ریزوم ارتباط است، تنها ارتباط. درخت تحمیل‌کنندهٔ فعل 'بودن' است، اما بافت ریزوم عطف و ربط است، 'و... و... و...'. این عطف و ربط توان کافی را برای متزلزل‌کردن و از ریشه‌کندن فعل 'بودن' دارد» (Deleuze and Guattari, 1987: 25). به اعتقاد دلوز، حقیقتِ حیات همین حرکت ریزوم‌گونه‌ای است که با نیروی صیرورت خود تکثرات و تفاوت‌ها را ایجاد می‌کند. منظور دلوز از تفاوت، تفاوت درجات نیست، بلکه همین خاص‌بودن یا «تکینگی»[۱۱] هر فرد، هر لحظه، ادراک یا مفهوم است. چنین تفاوتی در درون چیزهاست، ممتاز دانستن تفاوت‌های تکین (Cliff, 2005: 73).

به اعتقاد دلوز، واقعیت مجموعه‌ای از مقوله‌ها یا اجزای ثابت نیست، بلکه ثمرهٔ همواره در تغییر نیروهای خلاقانهٔ حیات است که نه یک کل، بلکه کل‌ها را می‌آفریند. «جهان واقعی مفروضی وجود ندارد که در پس سیلان و جریان

صیرورت وجود داشته باشد. جهانی ثابت از بودن‌ها در کار نیست و چیزی جز جریان 'حیات صیرورت' وجود ندارد» (Colebrook, 2002a: 125). «تفاوت و تکرار» بنیادی‌ترین قدرت حیات است و به اعتقاد دلوز، عملکرد تفاوت و تکرار به‌واسطهٔ داده‌هایی به نام تصاویر انجام می‌گیرد. او با استفاده از معنای مثبتی از بحث وانموده‌ها استدلال می‌کند که جهان چیزی جز تصویر نیست و باید به جای بحث از ذوات یا مثل استعلایی که امور محسوس بازنمودی از آن‌هاست، تنها از همین بازنموده‌ها و تصاویر سخن گفت. در این صورت، در مورد اثری نقاشی، دیگر نمی‌توان گفت که آنچه شاهدیم نسخه‌ای درجهٔ سه از واقعیت است، زیرا دیگر مثالی استعلایی از مثلاً درخت وجود ندارد که نقاشی روگرفتی از نسخهٔ محسوس آن باشد. این‌گونه است که می‌توان رویکرد دلوز را «افلاطون‌گرایی وارونه» نامید که به معنایی جهان مثل را به روی زمین می‌آورد و ادعا می‌کند که هر آنچه هست تنها وانموده است و تصویر. ما در جهان وانموده‌ها به‌سرمی‌بریم و خود نیز جز تصاویر نیستیم. تمایل آدمی به این است که تصور کند جهانی بالفعل وجود دارد که بر وانمایی و شبیه‌سازی تقدم دارد، اما به زعم دلوز 'فرایند اصیل' و 'اولیه'ای از وانمایی وجود دارد. موجودات یا چیزها از طریق فرایندهای کپی‌سازی، مضاعف‌سازی، تصویرسازی و وانمایی به ظهور می‌رسند» (Ibid: 98). آنچه اصالت دارد نه نسخهٔ فرضی اصیل، بلکه همین وانموده‌ها و تصاویر است. دلوز به درون‌ماندگاری[۱۲] تصویر اشاره و تصریح می‌کند که باید ادراک خود را ادراکی مولکولی درنظربگیریم که به‌مثابهٔ تصویر با تصاویر دیگر در کنش و واکنش دائمی است. در اینجا شاهدیم که چگونه مباحث فلسفی دلوز از پیش پیوندی اساسی را با فلسفهٔ سینما یا مقولهٔ «تصویر» مسلم گرفته است. برای دلوز، جهان به سینمایی عظیم بدل می‌شود که همواره در جریان ساخت تصاویر خلاقانه‌ای است که خود حاصل حرکت حیات، بر اساس قانون تفاوت است. در ادامه پیش از بررسی تأثیرات برگسون بر دلوز، باید مختصری از تلقی کلی دلوز از هنر و سینما را بررسی کنیم.

سینما به‌مثابهٔ نیروی حیات و قدرت تفکر

دلوز و همکار نویسنده‌اش، فلیکس گتاری در کتاب *فلسفه چیست؟* به‌گونه‌ای سخن می‌گویند که گویی حیات طی انفجاری بزرگ به سه ساحت فلسفه، هنر و علم تکه‌تکه شده است و این‌ها در طول حرکت دائمی و پویای خود دامنهٔ هستی و حیات را شکل می‌دهد و گسترده است. بنابراین، هر سه به معنایی قدرت‌های حیات و تفکر است. از این منظر، نباید گفت جهانی داریم که می‌خواهیم آن را با ابزارهایی چون فلسفه، هنر یا علم تفسیر کنیم (یعنی، باز هم قائل‌شدن به ذاتی پیشینی)، بلکه خودِ جهان حاصل اتصالات و پیوندهای فلسفی، هنری و علمی است (Colebrook ,2002a: 12). در واقع، همین نیروهاست که جهان و حیات را به آنچه هست (وضع بالفعل) و آنچه ممکن است باشد (وضع بالقوه) بدل می‌سازد و حقیقت جهان را به نوعی خلق دائمی امری جدید و متفاوت تبدیل می‌کند.

دلوز و گتاری از میان سه‌گانهٔ فلسفه، هنر و علم، به هنر جایگاه ممتازی بخشیده‌اند و با بحث از آن در زمینه‌های گوناگونی چون موسیقی، سینما، عکاسی، هنرهای تجسمی، ادبیات و معماری، کارکرد اصلی آن را ایجاد تأثیر و عرصه‌ای برای ظهور کیفیت‌ها به‌عنوان خود چیزها می‌دانند. هنر جایگاهی است که در آن می‌توان قدرت تأثیر را مشاهده کرد و از این طریق کاملاً از احساسات متعارف و الگوسازی‌شده فراتر می‌رود و رابطهٔ سوژه با رویدادها را دگرگون می‌سازد. بی‌شک، می‌توان ایده یا مفهومی را از طریق متنی فلسفی به زبان آورد، اما هنر، و به‌زعم دلوز قابل‌توجه‌ترین بخش آن، یعنی سینما، جایی است که می‌توان مفهوم را از طریق تأثیر منتقل کرد، و حتی مهم‌تر از این، می‌توان با خود تأثیر مواجه شد. بنابراین، «کار هنر انتقال معلومات، رساندن معنا یا فراهم‌کردن اطلاعات نیست. هنر تزیین یا روشی برای دلپذیرکردن یا قابل‌مصرف‌کردن داده‌ها هم نیست. هنر شاید معانی یا پیام‌هایی داشته باشد، اما آنچه هنر را هنر می‌کند، تأثیر آن است، نه محتوای آن، یعنی نیرو یا شیوه‌ای حسی که هنر از طریق آن محتوا را خلق می‌کند» (Ibid: 24). هنر تلاش می‌کند تا اندیشه را به‌نحوی غیرشخصی و در ناب‌ترین شکل آن به تصویر بکشد. به باور دلوز، ماهیت هنر قابلیت آن به‌منزلهٔ ابزاری صرفاً توصیفی نیست، بلکه در ظرفیت آن برای تهییج و پرسش از طریق ایجاد تأثیرات گوناگون است (Colman, 2005: 16). هنر از طریق تمرکز بر ابعادی که وابسته به بیننده یا شخص خاصی نیست، تأثیرات و ادراکاتی فراشخصی و تکین خلق می‌کند؛ چیزی که از زاویهٔ دید سوژه‌ای مجزا و مفروض فراتر می‌رود. هنر باید در پی خلق شیوه‌های جدیدی برای تفکر و تأثیر باشد.

امکان‌های هنر برای خلق شیوه‌های جدید تفکر و مواجهه با جهان به بهترین شکل در سینما مشهود است که به نظر می‌رسد دلوز در دو کتاب عمیقاً تأمل‌برانگیز و دشوارخوان خود یعنی

سینما۱: تصویر- حرکت و *سینما۲: تصویر- زمان*، آن را از صرف هنر فراتر می‌برد. او در کتاب اول سینما اساساً به بحث از سینمای کلاسیک تا پیش از جنگ جهانی دوم، به‌ویژه آثار اورسن ولز[۱۳] می‌پردازد و در کتاب دوم خود، سینمای مدرن، به‌ویژه آثار فیلم‌سازانی چون آلن رنه[۱۴]، ژان لوک گدار[۱۵] و روبر برسون[۱۶] را بررسی می‌کند. با این همه، این دو کتاب آثاری عمیقاً فلسفی و بیان‌کنندهٔ تأملاتی دربارهٔ ماهیت حیات است و بیش از هر چیز، به مقولاتی چون حرکت، زمان و مکان می‌پردازد. به اعتقاد دلوز، سینمای اولیه یا سینمای تصویر- حرکت[۱۷] عرصه‌ای است که تصویر مستقیمی از حرکت و تصویر غیرمستقیمی از زمان ارائه می‌دهد و سینمای متأخر یا تصویر- زمان[۱۸] جایی است که ما را با تصویر مستقیمی از زمان مواجه می‌کند. در واقع، سینما با این دو تصویرش از آن رو برای دلوز اهمیت دارد که در برابر فلسفه که در تلاش است حرکت و زمان را وارد تفکر کند، حرکت و زمان را در تصاویر جامی‌دهد و به‌نحوی بی‌واسطه‌تر تصویری مبتنی بر تأثیر از آن‌ها به دست می‌دهد (دلوز و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۲۷).

از همین جهت، به اعتقاد دلوز، تاریخ سینما را نباید به مقوله‌ای درون‌رشته‌ای و حاشیه‌ای تقلیل داد که صرفاً یکی از بی‌نهایت تولیدات انسانی ذیل تاریخ بشریت قرارگیرد یا آن را فناوری‌ای دانست که لزوماً ممکن است حیات سوژه را در معرض خطر قراردهد. به اعتقاد او «مجموعه‌ای از تغییرات- مانند تاریخ فناوری بشر- جهشی کیفی یا متمایز به‌وجود می‌آورد، به‌صورتی‌که ماشینی ممکن است قابلیت آغاز سبک کاملاً متفاوتی از تولید را به دست آورد» (Colebrook, 2006b: 10)؛ یعنی خود به مبنایی برای خلق امکاناتی جدید بدل شود. بهترین نمونهٔ این امر شاید ماشین سینمایی باشد که تنها فناوری یا فعالیت فرهنگی صرف نیست، بلکه پدیده‌ای است که نسبت‌هایمان را با خود فناوری به سنجش می‌گذارد. مقدمهٔ این سنجش درک این امر است که تاریخ خود وجهی فناورانه دارد و اساساً پیشرفت آن مبتنی بر اشکال جدیدی است که توسط ماشین‌های فناورانهٔ خلاق ایجاد می‌شود. به زعم دلوز، این امر به معنای هموارساختن راهی به سوی «ناانسان»[۱۹] یا خلق انسانی جدید است.[۲۰] آثار سینمایی همچون ماشین‌هایی خرد، شیوه‌های جدیدی را برای تجربه و رؤیت جهان به دست می‌دهد و با ازبین‌بردن الگوهای ادراکی ما، دست به سوژه‌زدایی و سپس خلق سوژه‌هایی جدید می‌زند.

برگسون و مفاهیم بنیادی

گرچه سنت فکری مهمی که تفکر دلوز در قالب شکلی از فلسفهٔ حیات از آن برمی‌آید محدود به برگسون نیست، اما تا جایی که بحث بر سر فلسفهٔ سینماست، تأثیر بارز او انکارناپذیر به نظر می‌رسد. دلوز در مقدمهٔ خود بر ویراست فرانسوی کتاب *سینما۱: تصویر-حرکت*، پس از اشاره به اهمیت خوانش طرح طبقه‌بندی نشانه‌ها و تصاویر چارلز سندرس پیرس، منطق‌دان امریکایی، با ذکر این نکته که کتاب *ماده و حافظهٔ* برگسون، تشخیص بحرانی در روان‌شناسی است، از ضرورت توجه به دیدگاه‌های وی خبر می‌دهد. دلوز در ادامهٔ همین مقدمه در ستایش یافته‌ها و اندیشه‌های بدیع برگسون اظهار می‌کند که بنا بر فرض برگسونی، دیگر نباید حرکت (به‌منزلهٔ واقعیت فیزیکی موجود در جهان خارجی) و تصویر (به‌منزلهٔ واقعیتی روانی در خودآگاه) را از هم متمایز یا با هم مغایر دانست، «کشف برگسونی تصویر- حرکت و به‌شکلی عمیق‌تر، تصویر- زمان هنوز هم چنان غنایی دارد که امروز مسلم نیست که همهٔ نتایج آن روشن شده باشد» (Deleuze, 1986: xiv). در واقع، دلوز از اندیشه‌های فیلسوفی آغاز می‌کند که به‌رغم مخالفتش با ایدهٔ تصویر و سینما، مسیر را برای نظریه‌پردازی آن هموار می‌کند و حتی مفاهیمی را می‌پروراند که عناوین و مبنای دو کتاب سینمایی دلوز را تشکیل می‌دهد. همان‌طور که رونالد باگ، مفسر دلوز، نیز اشاره می‌کند، دلوز در *سینما۲: تصویر- زمان* این گفتهٔ آندری تارکوفسکی[۲۱]، فیلم‌ساز برجستهٔ روس، را می‌پذیرد که در سینمای مدرن «زمان، همچون صدا در موسیقی، همچون رنگ در نقاشی، به مبنایی برای اصول سینما بدل می‌شود» (Deleuze, 1989: 288). این، خصیصهٔ برجستهٔ فیلم مدرن است، درحالی‌که به‌زعم دلوز، سینمای کلاسیک اصل حرکت را مبنا قرارمی‌دهد. بنابراین، اگر مانند دلوز زمان را یکی از عناصر بنیادین سینما لحاظ کنیم، و اگر همچون بسیاری از مفسران بپذیریم که برگسون بیش از هر چیز فیلسوف زمان است[۲۲]، دیگر عجیب نیست که ببینیم تفکر او تا این حد، برای دلوز و اکتشافات وی دربارهٔ سینما الهام‌بخش بوده است (Bogue, 2003: 122). تأثیرات برگسون بر دلوز را می‌توان در خوانش‌های متعدد وی از برگسون در مقاطع مختلف مشاهده کرد. نخستین مقالهٔ مبسوط دلوز دربارهٔ برگسون، *مفهوم تفاوت نزد برگسون* بود که در سال ۱۹۵۴ به نگارش درآمد و در سال ۱۹۵۶ منتشر شد. همان‌طور که عنوان مقاله نشان می‌دهد، این اثر قرائت اولیه‌ای از ایده‌های برگسونی، به‌ویژه در مقام فیلسوف تفاوت و تکثر است. نیازی به یادآوری نیست که این اندیشه‌ها در حدود چهل سال بعد، زمینه را برای خلق شاید مهم‌ترین کتاب دلوز *تفاوت و تکرار* (۱۹۹۴) فراهم کرد. در همان سال، دلوز *برگسون ۱۹۴۱ -*

۱۸۵۹ را به چاپ رساند که به بررسی قرابت‌های تفکر برگسون و پدیدارشناسی می‌پردازد. پس از آن، در سال ۱۹۵۷، روایت خود را از گزیدهٔ متون برگسون با نام *حافظه و حیات: قطعات منتخب* منتشر کرد و بار دیگر در سال ۱۹۶۳ نسخهٔ بازبینی‌شدهٔ آن را به چاپ رساند. دلوز در سال ۱۹۶۰، دربارهٔ فصل سوم کتاب *تحول خلاق* برگسون سخنرانی کرد و در نهایت، در سال ۱۹۶۶ کتاب منسجمی با عنوان *برگسونیسم* نوشت که به مفاهیمی چون تفاوت، دیرند[۲۳] و امر بالقوه[۲۴] می‌پرداخت. دلوز سال‌ها بعد، در دو کتاب سینمایی خود، بار دیگر اهمیت و ضرورت توجه به تفکرات برگسون را به تصویر می‌کشد، به حدی که آثار او با همان دو کشف برگسونی آغاز می‌شود و در تمام تحلیل‌های خود روح کلی آن‌ها را حفظ می‌کند. او در *سینما۱: تصویر- حرکت* دو تفسیر از برگسون در باب حرکت و انواع سه‌گانهٔ تصویر- حرکت، و در *سینما۲: تصویر- زمان* دو تفسیر از برگسون دربارهٔ یادآوری و سطوح زمانی ارائه می‌کند. بی‌تردید، بدون درک درستی از ایده‌های برگسونی، بخش قابل‌توجهی از دو کتاب دلوز مبهم خواهد ماند. بنابراین، شرح مختصری از چند مفهوم برگسونی ضروری است که در سراسر دو کتاب دلوز به‌کرات به چشم می‌خورد.

برگسون تمرکز اصلی مباحث خود را بر مفاهیمی مانند زمان، حرکت و حافظه قرارمی‌دهد و تصویری از آن‌ها ارائه می‌کند که او را در برابر برداشت‌های رایج و تلقی‌های سنتی قرارمی‌دهد. از همین روست که دلوز او را متفکری می‌داند که بخشی از «تاریخ ناهمسوی»[۲۵] فلسفه را رقم زده است. آنچه برگسون را به متفکری ناهمسو و مخالف‌خوان بدل می‌کند، جانبداری او از سویهٔ همواره فراموش‌شدهٔ دوگانه‌هایی مانند دیرند/ مکان، حافظه/ ماده و کمیت/ کیفیت است که عمدتاً در سه کتاب *جستار در معلومات بی‌واسطهٔ خودآگاهی* (۱۸۸۹؛ انتشار ترجمهٔ انگلیسی در سال ۱۹۱۰ با عنوان *زمان و ارادهٔ آزاد*) *ماده و حافظه* (۱۸۹۶؛ انتشار ترجمهٔ انگلیسی در سال ۱۹۱۱)، و *تحول خلاق* (۱۹۰۷؛ انتشار ترجمهٔ انگلیسی در سال ۱۹۱۳) به آن‌ها می‌پردازد.

برگسون در سراسر آثار خود، از فرضیات نادرستی بحث می‌کند که نتیجهٔ خلط امور کیفی و کمّی، یا امور شدتی[۲۶] و وسعتی[۲۷] است و می‌خواهد اثبات کند که نمی‌توان حالات روانی و درونی (یا روان‌شناختی) را که اموری کیفی است و به میزان شدت بستگی دارد، به صورت کمّی که معیار آن مقدار است درآورد. برگسون می‌گوید، هر چه دانش ما بیشتر شود، بیشتر متمایل می‌شویم که امور وسعتی (مانند اعداد و نقطه) را که قابل‌اندازه‌گیری و قابل تحویل به فضاست، با امور شدتی (مانند صدای ساز در موسیقی) که غیرقابل‌اندازه‌گیری و غیرقابل‌تحویل به فضاست درآمیزیم. ما در قالب علمی چون فیزیک وسوسه می‌شویم که کمیت را در کیفیت مندرج سازیم و دریافت‌های حسی را با مقدار بسنجیم و این همان محاسبهٔ علل خارجی حالات درونی ماست، و نه خود آن‌ها (برگسون، ۱۳۶۸: ۷۲). بنابراین، برگسون با تأکید بر تفاوت میان زمان و مکان، امور ذی‌بُعد و امور فاقد بُعد از دو نوع کثرت سخن می‌گوید؛ کثرت اشیای مادی که مبتنی بر عدد است، و دیگری کثرت امور وجدانی که وجه عددی ندارد و از هر گونه نمایش نمادی مبتنی بر فضا جداست (همان: ۵۵)؛ کثرتی که مبتنی بر شدت درجات و تفاوت‌های کیفی است.

برگسون از همان آغاز مجموعهٔ نقدهای خود بر ایده‌های مذکور، کار خود را با طرح دو تلقی متفاوت از زمان آغاز می‌کند؛ زمان به‌منزلهٔ آنچه با بُعد مطابقت می‌یابد (کمیت) و زمان به‌منزلهٔ آنچه در ذهن به ادراک می‌آید (کیفیت). به بیان دیگر، زمان امری فضایی- مکانی است و زمان به‌مثابهٔ آنچه برگسون آن را «دیرند» می‌نامد.[۲۸] دیرند که نه ظرفی حاوی رویدادهاست (برداشت خطی مدرن) و نه زمانی اگزیستانسیالیستی که اومانیستی یا سوبژکتیو[۲۹] باشد (هوسرل، سارتر، هایدگر)، زمان اصیلی است که تجربهٔ حقیقی ما از زمان و جهان در قالب آن شکل می‌گیرد. دیرند همان زمان کیفی است، زمانی که بر اساس توالی شکل نمی‌گیرد و خطی پیوسته یا زنجیره‌ای را تشکیل نمی‌دهد که اجزای آن با هم مماس باشد (مانند درجات روی صفحهٔ ساعت)، بلکه درهم‌پوشانی دارد و اجزای فرضی آن هم با هم مغایر و نیز در هم نفوذ دارد. دیرند تجربه‌ای پویا و سیال از زمان است، استمرار دائمی و جریان‌مند لحظهٔ گذشته در زمان حال و به سوی آینده. دیرند زمان مستمر و نامنقسمی است که به اعتقاد برگسون مانند ریتمی آهنگین عمل می‌کند. به باور برگسون، در برابر این جریان پویا و دگرگون‌شونده، فضایی‌پنداشتن زمان، همان محکوم‌شدن به توقف دائمی در اکنون است. جریان مستمر و پیوستهٔ دیرند، آن را به کلیتی نامتعین بدل می‌سازد که نه لحظاتی مشابه دارد و نه لحظاتی بیرون از یکدیگر. بنابراین، در آن توالی و مجاورت راه ندارد. در این تلقی که در برابر برداشت جبرگرایانه قرارمی‌گیرد، با زمانی مواجهیم که دائم در حال خلق چیزی است که از حیث کیفی جدید است. «دیرند ترقی پیوستهٔ گذشته است که آینده را می‌جوید و در حالی که پیش می‌رود فربه می‌شود» (برگسون، ۱۳۷۱: ۲۹). از

این حیث، دیرند خود به حافظهٔ عظیم ازلی و ابدی بدل می‌شود که واجد تاریخ هم‌زمان و تکامل‌یابنده است.

برگسون در آغاز فصل دوم از کتاب *تحول خلاق*، توصیفی از هستی به دست می‌دهد که به‌وضوح می‌توان تأثیرات آن را بر مفهوم ریزوم دلوز مشاهده کرد. او می‌گوید، حیات مسیر واحدی را نمی‌پیماید، حرکت تحولی مانند گلوله‌ای است که پس از انفجار، در مسیر واحدی حرکت نمی‌کند، بلکه خود قطعه‌قطعه می‌شود. آن قطعات نیز خود مانند نوعی گلوله، به سبب انفجار به قطعاتی تقسیم می‌شود و این فرایند همین‌طور ادامه می‌یابد (همان: ۳۷). به اعتقاد برگسون، حیات همان تمایل به گسترش است. نیرویی که این تمایل را در خود دارد خیزخواست حیاتی[۳۰] نامیده می‌شود که ویژگی کل حیات است. از نظر او، دیرند چیزی نیست جز خلق امکان‌های جدیدی که بر حافظه- گذشتهٔ بالقوه و فعلیت حال بنادارد. آگاهی موجودات زنده واجد ویژگی‌هایی چون استمرار و «ابقای گذشته در زمان حال» و خواست خلق و پیشروی در امکان‌های آینده است. خیزخواست حیاتی همین نیروی خواست خلق و پیشرفت در دیرند است که لحظهٔ حال را به آینده‌ای سوق می‌دهد که خود بر اساس گذشته واقعیت و وجود می‌یابد. همان‌طورکه دلوز اشاره می‌کند، خیزخواست حیاتی «بالقوگی در فرایند فعلیت‌یافتگی» است (Deleuze, 1988: 94). حیات، بالقوگی دائمی امکان‌های بالفعل است که دائم منجر به خلق می‌شود و به هر سو می‌رود. در واقع، میان حافظه، دیرند و خیزخواست حیاتی پیوند ویژه‌ای وجود دارد. حافظه همان گذشتهٔ بالقوه‌ای است که عناصر آن به صورت هم‌بود وجود دارد. دیرند همان جریان زمان است، جریانی که طی آن گذشتهٔ بالقوه (که رو به سوی آینده دارد) تا زمان حال بالفعل ادامه می‌یابد و در آن فشرده می‌شود و خیزخواست حیاتی همان دیرند است که خود را به شکل‌های مختلفی در جهان خلق و دائم در حال خلق آشکار می‌کند (Bogue, 2003: 16). در این میان هر یک از موجودات زنده، درجات مختلف انقباض‌ها و انبساط‌های دیرند- حافظه‌اند که آن را در مسیرهای گوناگون متکثر می‌کنند. هستی، درجات و حدود دیرند است که با خیزخواست حیاتی به پیش می‌رود. هم برای برگسون و هم برای دلوز، جهان تنها در قالب تکثر به تجربه درمی‌آید؛ تجربهٔ تغییر دائمی، حرکت و سیالیتی که نشان می‌دهد تنها چیزی که وجود دارد کنش‌ها و حرکاتی است که در کل گشودهٔ دیرند رخ می‌دهد. دلوز به پیروی از برگسون اظهار می‌کند که قطعی دانستن، کل اشتباهی است که در افزارگرایی و غایت‌گرایی اتفاق می‌افتد. در واقع، آمیختگی و ترکیب زمان و مکان یا همگونی زمان در مکان باعث چنین اشتباهی می‌شود (Deleuze, 1988: 104).

مفهوم دیگری که برگسون در قالب نقدی بر فلسفهٔ سنتی به آن می‌پردازد، مفهوم حرکت به مثابهٔ چیزی است که، مانند زمان، با ابعاد فضایی خلط نشده باشد. در اینجا باید اشاره کرد که همین تلقی سنتی از حرکت، برگسون را به مخالفت با رویکرد سینمایی وامی‌دارد. به اعتقاد او، هر علمی از جمله علوم جدید و قدیم با استفاده از روش و رویکرد سینمایی تلاش می‌کند تا به جای خود اشیا، بازنمود و تصویری ثابت از علایم و نشانه‌های جانشین آن‌ها ارائه کند (برگسون، ۱۳۷۱: ۴۱۹). هستی عین شدن است و ثبات واقعیت ندارد. از همین‌جاست که برگسون عقل به معنای دکارتی کلمه را نقد می‌کند، زیرا معتقد است این عقل ثبات را «جعل» می‌کند. عقل چیزی را به دست می‌دهد که می‌توانیم آن را بسیار شبیه به تصاویر عکاسی بدانیم، یعنی تصاویری ثابت و ایستا از اموری که واقعیتشان در جهان خارجی عین صیرورت و سیلان است. همین‌طور، در بخش‌های پایانی، *تحول خلاق* ایده یا مثال را به لحظه‌ای ثابت و ایستا توصیف می‌کند. همان‌طورکه لحظه می‌خواهد جریان صیرورت و دیرند را در قالب لحظه‌ای ثابت درک کند، ایده نیز می‌خواهد جریان پویای جهان را در قالب ذات ایستا فهم کند (همان: ۳۹۹). این در حالی است که از نظر برگسون برای درک صیرورت هستی باید به ابزار شهود متوسل شد. برای مثال، در حرکت و تاخت اسب، با جریان پیوسته‌ای از حرکت مواجهیم، درحالی‌که تصویر سینمایی هر لحظه را جدامی‌کند و همهٔ آن را در یک‌مرتبه قرارمی‌دهد. برگسون در موردی دیگر می‌گوید، تلقی نادرست از حرکت مانند این است که «... از آن هنگ که می‌گذرد، یک رشته عکس‌های فوری برداریم، و این عکس‌های فوری را روی پرده ببریم، به گونه‌ای که با سرعت جانشین یکدیگر شوند. این همان سینماتوگراف است. با عکس‌هایی که هر یک از آن‌ها، هنگ را در یک وضع ساکن نمایش می‌دهد. حرکت هنگی را که می‌گذرد دوباره می‌سازد...» (همان: ۳۸۸). بر اساس این برداشت، رویکرد سینمایی به تفکر، نوعی عدول از واقعیت پویای جهان و تحریف آن است. رشته عکس‌های فیلم صرفاً تعداد زیادی تصویر ثابت است که با قرارگرفتن در سیر توالی تصنعی، منظره‌ای جنبنده و متحرک را ایجاد می‌کند. در واقع، تصویر سینمایی دیرند را منقطع می‌سازد و مجدداً بازسازی می‌کند. به اعتقاد برگسون، ذهن ما در وضعیت معمول خود به این طریق عمل می‌کند: «... چنین است ترفند سینما. و

نیز چنین است از آن معرفت ما. به جای اینکه خود را به بودگرد- یا شدن- درونی چیزها بپیوندیم، خود را برای دوباره‌سازی مصنوعی بودگرد آن‌ها بیرون از آن‌ها قرارمی‌دهیم... خواه گفتگو از اندیشهٔ شدن، یا بیان آن، یا حتی دریافتش باشد، ما کار دیگری نمی‌کنیم، مگر به‌کارانداختن نوعی فیلم‌برداری درونی. لذا خلاصهٔ همهٔ آنچه گذشت این است که افزار و رفتار معرفت عادی ما از طبیعت فیلمبرداری است» (همان: ۳۸۸-۳۸۹). به‌رغم این اظهارنظر صریح، دلوز در تفاسیر خود اندیشه‌های برگسون را با نظریهٔ سینما همساز می‌یابد. دلوز در فلسفهٔ برگسون، چهار برههٔ اساسی و تأثیرگذار را از هم متمایز می‌کند (مقاطعی که یقیناً دلوز در فلسفهٔ خود مدیون آن‌هاست): برههٔ اول، که برگسون دوآلیسم‌های کاذب تفکر سنتی مبنی بر دوگانگی تمایزپذیر ذهن و بدن، کیفیت و کمیت، زمان و مکان را نقد می‌کند؛ برههٔ دوم که وی در آن با جداکردن دیرند درونی از مکان بیرونی، میان تکثرات کیفی و کمّی تمایز می‌گذارد؛ برههٔ سوم که در آن نشان می‌دهد که دوآلیسم دیرند و ماده در واقع، وحدت انقباض‌ها و انبساط‌های آهنگین یک کل جنبنده است؛ و برههٔ چهارم که در آن توضیح می‌دهد که چگونه دیرند به‌واسطهٔ فعالیت خلاقانهٔ کثرات کیفی خیزخواست حیاتی، با گستراندن و آشکارکردن خود در اشکال دوگانهٔ امر ارگانیک و امر غیرارگانیک، و در اشکال متکثر موجودات گوناگون جهان، خود را فعلیت می‌بخشد (Bogue, 2003: 20-21).

تا اینجا، برخی تأثیرات فلسفهٔ برگسون بر اندیشه‌های دلوز را شرح دادیم. در ادامه با تمرکز بر بخش عمده‌ای از ایده‌های سینمایی دلوز، به بررسی نقش برگسون در کتاب‌های سینمایی دلوز می‌پردازیم.

نهاده‌هایی در باب حرکت

دلوز در اولین بخش از *سینما ۱: تصویر- حرکت* با ارائهٔ نخستین تفسیر خود از نهاده‌های برگسونی به سه اصل در باب حرکت می‌پردازد و آن‌ها را برای بسط رویکرد سینمایی خود بسیار سودمند می‌یابد. سطور آغازین کتاب اول سینما، تصریح این مطلب است که کتاب *تحول خلاق* برگسون، نه یک اصل، بلکه سه فرضیه را دربارهٔ حرکت مطرح کرده است. نخستین اصل معروف برگسون، که دلوز آن را مقدمهٔ دو اصل دیگر می‌داند، در نقد این تلقی سنتی است که عمل حرکت را با مکانی که حرکت در آن اتفاق می‌افتد خلط می‌کند و حرکت را از ابژهٔ آن جدامی‌سازد. «براساس نهادهٔ نخست، حرکت از فضای پیموده‌شده جداست. فضای پیموده‌شده به گذشته تعلق دارد و حرکت به زمان حال... فضای پیموده‌شده تجزیه‌پذیر است... اما حرکت غیرقابل تجزیه است» (Deleuze, 1986: 1). این تکرار، نقد عمدهٔ برگسون از پرداخت‌های متعارف به مسئلهٔ حرکت و زمان است. در برداشت معمول، حرکت چیزی نیست جز زنجیره‌ای از آنات ثابت و نامتحرک که تنها طی متصل‌کردن این برش‌ها به هم قابل‌درک می‌شود. ما به جای آنکه حرکت را کلیتی تقسیم‌ناپذیر و پیوسته بدانیم که وابسته به دیرند است (جایی که میان حرکت و متحرک تمایزی وجود ندارد)، ظرف مکانی واحد و همگنی را فرض می‌گیریم که حرکت شیء به صورت بی‌شمار نقاط ثابت و هم‌بود در آن واقع می‌شود. این برداشت ما را به مفهوم «زمان انتزاعی[۳۱] و مکانیکی» سوق می‌دهد (Bogue, 2003: 21). بنابراین، به زعم برگسون حرکت چیزی نیست جز همان ابژهٔ متحرک[۳۲]. حرکت حقیقی را که تنها در جریانی پویا و مستمر قابل‌درک است، نباید از دیرند جدا دانست. به بیان دیگر، حرکت چیزی نیست که حاصل ترکیب زمان انتزاعی (در برابر دیرند عینی) و بخش‌های غیرمتحرک باشد. بدین‌ترتیب، دلوز از همان آغاز، به پیروی از نقد برگسون دو قاعدهٔ نادرست حرکت را در برابر هم قرارمی‌دهد؛ حرکت حقیقی که عبارت است از دیرند عینی[۳۳]، و حرکت مجازی که همان «بخش‌های نامتحرک + زمان انتزاعی» است (Deleuze, 1986: 1). همان‌طورکه دلوز اشاره می‌کند، برگسون این قاعدهٔ نادرست را «توهم سینماتوگرافیک» می‌نامد. برگسون می‌گوید وقتی سینما حرکت را با بخش‌ها و برش‌های سیار بازسازی می‌کند، صرفاً همان کاری را انجام می‌دهد که پارادوکس‌های زنون انجام می‌داد. سفسطه‌های مکتب الئایی، نتیجهٔ خلط حرکت و فضای پیموده شده است. فاصلهٔ دو نقطه بی‌نهایت قابل‌تقسیم است و اگر حرکت نیز مانند فاصله مرکب از اجزا بود، فاصله هرگز پیموده نمی‌شد. خطای آن در این است که افعال غیرقابل‌تجزیه را با فضای همگنی که مبنای آن است یکی فرض می‌کند (برگسون، ۱۳۶۸: ۱۰۶). به همین طریق، این چیزی است که در مورد ادراک طبیعی نیز صادق است و به نظر می‌رسد که ما نیز همچون عملکرد تصویر سینمایی تصویری کاذب از حرکت را در ذهن می‌پرورانیم. از این حیث، فرضیهٔ برگسون دربارهٔ حرکت که به طرد توهم سینمایی و ادراک طبیعی می‌انجامد، از پدیدارشناسی نیز تمایز می‌یابد، زیرا پدیدارشناسی، برخلاف نظر برگسون، سینما را گسستی از شرایط ادراک طبیعی می‌داند (Deleuze, 1986: 2).

با این همه، دلوز اظهار می‌کند که بدگمانی‌های برگسون نسبت به سینما بی‌مورد، و با سوءتفاهم همراه است. در سینما، برخلاف ادراک طبیعی، تصاویر بدون شرایط لازم برای پدیدارشدن شیء ظاهر می‌شود. به همین دلیل است که تمایز پدیدارشناسی از حیث کیفی میان ادراک طبیعی و ادراک سینماتوگرافیک، کاملاً بجا و درست است. او می‌گوید: «سینما به ما تصویری ارائه نمی‌کند که حرکت به آن اضافه شده باشد، بلکه به نحوی بی‌واسطه به ما یک تصویر- حرکت ارائه می‌دهد. بخشی به ما می‌دهد که متحرک است، نه بخش بی‌حرکت + حرکت انتزاعی» (Ibid). دلوز می‌گوید عجیب است که برگسون کاملاً از وجود قطع‌های سیال و تصویر- حرکت‌ها آگاهی داشت و کشف تصویر- حرکت، فراتر از شرایط ادراک طبیعی، و پیش از تولد رسمی سینما، ابداع فوق‌العادهٔ فصل اول *ماده و حافظهٔ* برگسون بود. در نهایت، دلوز نتیجه می‌گیرد که نخستین اصل برگسون دربارهٔ حرکت، پیچیده‌تر از چیزی است که در ابتدا به نظر می‌رسد و بی‌شک گام مهمی را در جهت بسط نظریهٔ کلی سینما برمی‌دارد (Ibid: 2-3).

دلوز در ادامهٔ بحث خود برای توضیح اینکه چگونه برخی آثار سینمایی از رویدادها استفاده می‌کند به مفهوم «لحظات نوعی»[۳۴] می‌پردازد که آن را از دومین اصل حرکت برگسون استخراج می‌کند. اصل دوم به همان اشتباه پیشین می‌پردازد، با این تفاوت که نشان می‌دهد دچارشدن به توهم آن از دو طریق صورت می‌گیرد، یعنی به‌واسطهٔ دیدگاه مردمان باستان و دوران مدرن. پیشینیان حرکت را با توجه به تغییرات عمده یا برهه‌های ممتاز و برجستهٔ زندگی درک می‌کردند، یعنی موقعیت‌های ممتازی که مشخصهٔ یک دورهٔ زمانی است. از این حیث، حرکت، همان گذر از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر، یا از شکلی به شکل دیگر بود (برای مثال، حرکت به‌منزلهٔ تغییر از کودکی به نوجوانی، یا از نوجوانی به بزرگسالی). با پیشرفت علم مدرن گرایش لحظات ممتاز کناررفت و دیدگاه «لحظات نوعی» پدیدار شد؛ لحظاتی که با یکدیگر تفاوتی نداشت و یکسان بود؛ یعنی، فرض زمان نه به‌منزلهٔ زنجیره‌ای از لحظات تقسیم‌ناپذیر و جوهری، بلکه توالی لحظات هم‌فاصله، خنثی و تبادل‌پذیر (Bogue, 2003: 22). برگسون عقیده دارد که هر دو رویکرد حرکت را با فضایی‌کردن زمان تحریف کرده است. با این همه، به زعم برگسون، در رویکرد دوم ظرافت و دقت بیشتری وجود دارد و چنانکه دلوز می‌گوید این رویکرد با خود تفکر برگسون نیز مطابقت بیشتری دارد. این تمایزی است که میان تصویر عکاسی و تصویر سینمایی وجود دارد. تصویر عکاسی تلاشی است برای جداکردن لحظات ممتاز و برجسته، درحالی‌که تصویر سینمایی هر لحظه را از هر نوع در پیوستاری واحد نشان می‌دهد. اما به هر جهت، دلوز اظهار می‌کند که برداشت دوم گرچه نادرست خطاب شود، «فلسفهٔ دیگری» را فرامی‌خواند. سینما مسیری را هموار می‌کند تا در میان لحظات نوعی آن، در پی چیزی نو و جدید باشیم (چنانکه خود دلوز از چاپلین نمونه می‌آورد که توانسته برای پانتومیم الگویی جدید ارائه دهد). بنابراین، دلوز در پایان بررسی اصل دوم برگسون اظهار می‌کند که «نهادهٔ دوم برگسون- گرچه در نیمهٔ راه متوقف می‌شود- شیوهٔ دیگری را برای ارائهٔ دیدگاهی دربارهٔ سینما ممکن می‌سازد؛ شیوه‌ای که در آن سینما دیگر صرفاً دستگاه تکامل‌یافتهٔ توهم پیشین نیست، بلکه ارگانی برای به کمال‌رساندن واقعیتی جدید است» (Deleuze, 1986: 8).

دلوز سومین فرضیه دربارهٔ حرکت را نیز در کتاب *تحول خلاق* می‌یابد. اگر کسی بخواهد آن را در یک قاعده خلاصه کند، باید بگوید: «نه‌تنها لحظه، بخشی نامتحرک از حرکت است، بلکه حرکت نیز بخش متحرکی از دیرند، یعنی، از کل یا از یک کل است» (Ibid) و این حاکی از نقش مهم حرکت در کل گشودهٔ[۳۵] دیرند است. در واقع، حرکت بیان‌کنندهٔ دگرگونی و تغییری در دیرند یا کل است. معمولاً حرکت را به تغییر وضعیت‌های ابژه‌ها در مکان تعبیر می‌کنند: «حرکت انتقالی[۳۶] در مکان». با این همه، برگسون این تعریف را نادرست می‌داند و حرکت را بیشتر تغییر شکلی کیفی می‌داند که کل را دگرگون می‌کند.

در اینجا، دلوز به تمایزی اشاره می‌کند که به نظر می‌رسد راه را برای رفع اتهام توهم سینماتوگرافیک هموار می‌کند. دلوز استدلال می‌کند که باید میان کل و *مجموعه* فرق گذاشت. مجموعه‌های بسته[۳۷] به معنایی ریاضی، کل گشودهٔ دیرند را در قالب نوسان و جریانی جهانی بازنمود می‌دهد که به سطوح واگرا گرایش دارد، درحالی‌که خود آن‌ها در درون کل، تنها به شکلی موقتی، ویژگی‌های زمان و مکان عرفی، و بخشی تثبیت‌شده از جریان پویای دیرند را آشکار می‌کند. بنابراین، باید میان کل به‌مثابهٔ دیرند و مجموعه‌ها به‌منزلهٔ بخش‌های نامتحرکی که زمان انتزاعی را نشان می‌دهد تمایزی برقرار کرد (Bogue, 2003: 25)، زیرا در درجهٔ اول، مجموعه بسته است و کل گشوده. به نظر می‌رسد توهم سینماتوگرافیک مورد اشارهٔ برگسون مسئله‌ای مربوط به مجموعه‌های بسته‌ای باشد که تلاش می‌کند حرکت را در درون مرزهایی معین و قطعی متوقف سازد،

درحالی‌که کل گشوده، حرکت را به‌منزلهٔ جریان سیال و حقیقی به تصویر می‌کشد.

دلوز در ادامهٔ بحث خود با اشاره به ایدهٔ نسبت، ابزاری برگسونی را برای تحلیل قاب‌های[۳۸] سینمایی بیان می‌کند. او می‌گوید اگر بنا باشد کل تعریف شود، باید با توجه به روابط و مناسباتی تعریف شود که در قالب یک کل، دیرند را شکل می‌دهد (البته مشروط بر اینکه این روابط از خود اشیا متمایز و فرض شود که *نسبت* میان آن‌ها سازندهٔ کل است). روابط و مناسبات ویژگی ابژه‌ها نیست، بلکه همواره اموری خارجی باقی می‌ماند که هویتشان مبتنی بر نسبتی است که ابژه‌های کل ایجاد می‌کند. زمانی که در مجموعه‌ای ابژه‌ها تغییر می‌کند، کل تنها از طریق تغییر این مناسبات دگرگون می‌شود. بنابراین، حرکت اجسام تنها در قالب تغییر روابط و مناسبات میان آن‌ها کل را دگرگون می‌کند (Deleuze, 1986: 10). دیرند از طریق حرکت اجسام بیان می‌شود. همان‌طورکه دلوز می‌گوید: «بنابراین، حرکت تقریباً، دو وجه دارد... از طرفی، چیزی است که میان ابژه‌ها یا اجزا اتفاق می‌افتد؛ از طرف دیگر، چیزی است که دیرند یا کل را بیان می‌کند» (Ibid: 11). برای مثال، زمانی که از قاب دوربین به منظره‌ای نگاه می‌کنیم که عناصر و ابژه‌هایی را در خود جا داده است، از سویی بخش‌ها یا قطع‌هایی نامتحرک و ثابت را می‌بینیم که به تعبیر پیشین، تنها مجموعه‌هایی بسته را تشکیل می‌دهد. در نتیجه، تنها وجه حرکت در آن به‌صورت حرکت انتقالی است. از طرفی دیگر، برش‌های سیار یا متحرکی را می‌بینیم که همان تکه‌ها و بخش‌های دیرند محسوب می‌شود. در این سطح دوم، حرکت چیزی جز دگرگونی روابط و مناسبات میان اشیا نیست. در سطح سوم شاهد خود دیرندیم که حتی خارج از این قاب نیز پیش می‌رود و ادامه می‌یابد. از نظر دلوز، همین تمایز فرضیهٔ بخش اول کتاب برگسون، *ماده و حافظه* را قابل درک می‌کند؛ «الف) تنها تصاویر لحظه‌ای، یعنی بخش‌های نامتحرک از حرکت وجود ندارند. ب) تصویر- حرکت‌هایی وجود دارد که بخش‌های متحرکی از دیرند است. ج) در نهایت، تصویر- زمان‌ها وجود دارد، تصویر- دیرندها، تصویر- تغییرها، تصویر- نسبت‌ها، تصویر- حجم‌ها که از خود حرکت فراتر می‌رود» (Ibid). بنابراین، به‌زعم دلوز، تصویر فراتر از صرف نمایش، حرکت انتقالی واجد قابلیت نشان‌دادن تصویر- حرکت (در سطح دوم) و تصویر زمان (در سطح سوم) است.

شاید بنیادی‌ترین تأثیر برگسون بر دلوز در فرض جهان به مثابهٔ تصویر در فرایند ادراک باشد که در سراسر کتاب دلوز به چشم می‌خورد. برگسون در سرآغاز کتاب *ماده و حافظه*، در بحث از افراطی‌بودن دو فرضیهٔ رآلیسم و ایده‌آلیسم، اظهار می‌کند که اشیا به‌طور فی‌نفسه وجود دارد، اما زمانی که به درک ما درمی‌آید، تصویری خطاب می‌شود. برگسون پس از توضیح این دیدگاه خود، و براساس فرض ماده به‌منزلهٔ مجموعه‌ای از تصاویر، جهانی را تصور می‌کند که تنها از تصاویر اشیا، چنانکه پدیدار می‌شود، تشکیل شده است. در چنین شرایطی، میان تصاویر، در مقام ابژه‌ها، کنش و واکنشی عموماً قابل‌پیش‌بینی وجود دارد و کنشی خاص، به‌نحوی بی‌واسطه، واکنشی معین را نتیجه می‌دهد. همهٔ تصاویر مانند توپ‌های متحرک بیلیارد به‌نحوی مشخص با یکدیگر برخورد می‌کند. اما تصاویر خاصی نیز وجود دارد که برای آن کنشی مستقیماً به واکنشی متقابل و قابل‌پیش‌بینی منجر نمی‌شود، بلکه مانند توپ بیلیاردی عمل می‌کند که احتمالاً به دلیل برآمدگی یا نقصی در سطح خود، پس از وقفه، مسیری خلاف انتظار را طی می‌کند. بنابراین، دو نوع تصویر، یا دو نوع موجود را می‌توان از هم متمایز کرد؛ اشیا که تنها در جهتی قابل‌پیش‌بینی حرکت می‌کند، و دیگری موجودات زنده، یا به تعبیر برگسون «مراکز عدم تعین»[۳۹] که واکنش خود را با وقفه و با تأثیر از عاملی درونی، و در واقع، به‌نحوی خلاقانه، نشان می‌دهد. این تصاویر در تعامل جهان‌شمول علت‌ها و معلول‌ها وقفه‌ای ایجاد می‌کند؛ وقفه و تأخیری در واکنش و در نتیجهٔ آن، تغییر مسیری که نشان‌دهندهٔ انتخابی خلاقانه است (Bogue, 2003: 30). تصاویر زنده به‌واسطهٔ ادراک، و طی فرایندی حسی- حرکتی[۴۰] عمل می‌کند؛ دریافت تحریکات و اقدام به کنشی بعدی. ادراک به موجود زنده کمک می‌کند تا فضای پیرامونش را کنترل کند و دست به انتخاب بزند. با این همه، این انتخاب صورتی فروکاهنده دارد و از طریق فرایند «کسرکردن»[۴۱] انجام می‌شود. موجود زنده برای بالابردن توان عمل خود، و افزایش قوای ادراکی خویش، تنها با عناصری از چشم‌انداز بصری خویش وارد تعامل می‌شود که بیشترین مناسبت را با آن‌ها احساس می‌کند. در مقابل، اجزای اولیهٔ ماده یا ادراکات مولکولی، بیشترین میزان تعامل و واکنش را با محیط دارد، زیرا در مورد آن‌ها فرایند کسرکردن صورت نمی‌گیرد. ایدهٔ کسرکردن برگسون برای دلوز به معنای آن است که انسان مانند نما یا قطعی سینمایی عمل می‌کند که برای تأکید و اشارات خاص خود تنها قطعه‌ای از جهان را در تصویر قاب می‌گیرد. در واقع، «ادراک انسانی- ادراکی که جهان و عناصر دیگری را که باید تفسیر شود فراچنگ می‌آورد، مبتنی بر کاستن از ادراکات

مولکولی است. اگر کل حیات ادراک باشد- ایجاد و اتصال بر اثر جذب و دفع، در آن صورت زمانی که ادراک کند می‌شود، سرهم‌ساخت‌های خاصی شکل می‌گیرد» (Colebrook, 2002b: 142). این سرهم‌ساخت‌ها همان نماها و قاب‌هایی است که چشم انسان به‌مثابهٔ دوربینی بزرگ آن‌ها را از جهان تهیه می‌کند و در واقع، برش می‌زند. دلوز بر اساس ایدهٔ کسرکردن، هم برداشت برگسونی ادراک انسانی را تأیید می‌کند و هم نشان می‌دهد که چگونه آثار سینمایی یا قاب‌های سینمایی طی چنین کنشی عمل می‌کند. برای مثال، می‌توان دوربین کارگردانی را تصور کرد که صرفاً نور تصاویری را که برایش قابل‌توجه است بازتاب می‌دهد. از این منظر، فیلم در مقام نوعی ادراک، حاکی از گزینش و انتخابی است که از سوی چشم انجام شده است. در این تلقی، تنها چیزهایی دیده می‌شود که چشم آن‌ها را برای دیدن انتخاب کرده باشد و با شعاع‌های نوری خویش روشنشان کرده باشد. بنابراین، به تعبیر دلوز «مراکز عدم تعیین» نقش پردهٔ سینما را ایفا می‌کند. از سوی دیگر، برگسون معتقد است که ادراک در مغز یا چشم اتفاق نمی‌افتد، بلکه در اشیا رخ می‌دهد. زمانی که نوری از شیئی به چشم می‌رسد، ادراک تنها در قالب کلی اتفاق می‌افتد که خود شیء مهم‌ترین جزء آن است. ازاین‌رو، ادراک در جایگاه خود آن شیء واقع می‌شود. مقصود برگسون این است که ادراک اصلاً بازنمایی نیست، بلکه جز سازندهٔ فعل است. هیچ شکافی میان جهان خارجی (که وسعت یافته) و واقعیت ذهنی درونی (که امتداد نیافته) وجود ندارد، میان موجود و مدرَک شقاقی نیست. بنابراین، ادراک در چیزهاست نه در درون مدرک (Bogue, 2003: 32). دلوز توضیح می‌دهد که از نظر برگسون در چنین جهانی «میان تصویر و حرکت، این‌همانی مطلق وجود دارد» (Deleuze, 1986: 59). او بر اساس این دیدگاه برگسون که ادراک را به آینه و پردهٔ عکاسی توصیف می‌کند، با یکی گرفتن ماده و نور، دلالت‌های نظریهٔ ادراک برگسون را برای تحلیل تصاویر بصری پیش‌می‌کشد و قابلیت آن را برای مفهومی‌سازی ارتباط میان تصویر بصری سینمایی و جهان مادی آشکار می‌کند. ادراک بصری ما از یک چیز نور آن را گزینش و تصفیه می‌کند. در نتیجه با کاستن از دامنهٔ طول موج آن، با قاب‌بندی امواج آن، در واقع قطعه‌ای از نور را دریافت می‌کند، گویی ماهیت اشیا و چیزها از طریق عمل قاب‌بندی[۴۲] سینمایی نور، و در قالب قطع‌های تصویری تعیین می‌شود. جهان متشکل از تصاویر بصری است، تصویر- حرکت‌ها. چنانکه دلوز نیز می‌گوید، شاید باید جهان را «در مقام سینما بنگریم، یک ابرسینما» (Ibid: 59).

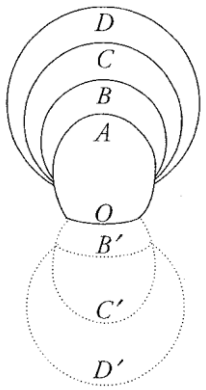
دلوز از تبیین برگسون از ادراک در کتاب *ماده و حافظه* سه نوع تصویر- حرکت را استنتاج می‌کند که هر یک با وقفه و تقطیع کنش‌مند تصویر زنده ارتباط دارد. اولین تصویر حرکت «تصویر-ادراک»[۴۳] است که در قالب نوعی برش و قطع حرکتی به ادراک درآمده، قابل‌تصور است. آنچه دلوز «تصویر- ادراک» می‌نامد، تصویر- حرکتی است که به جنبهٔ اول وقفه، جنبهٔ ورودی، ارتباط دارد؛ ثبت انتخابی حرکت‌های ورودی، قاب‌بندی است که به‌وسیلهٔ آن برخی عناصر کنار گذاشته می‌شود و برخی دیگر نمایان می‌شود. به زعم دلوز و برگسون، ادراک چیزی جدا از کنش آتی نیست و میان آن نسبت خاصی وجود دارد. همان زمانی که ما به تصویر- ادراک می‌اندیشیم از پیش وجود کنشی را فرض می‌گیریم که موجود را به دیگر تصاویر زنده ربط می‌دهد. بنابراین، باید به دومین نوع تصویر- حرکت توجه کرد، یعنی «تصویر-کنش»[۴۴] که مبتنی بر انتظارات، پیش‌بینی‌ها و مواجهات ما با رویدادها و امکاناتی است که برای کنش و عمل در آینده برایمان وجود دارد. برخلاف تصویر- ادراک که با «حذف‌کردن، انتخاب و قاب‌بندی» مشخص می‌شود، تصویر- کنش «منحنی‌ای از جهان را ایجاد می‌کند که هم‌زمان کنش بالقوهٔ اشیا بر ما و عمل احتمالی ما بر اشیا نیز از آن ناشی می‌شود» (Deleuze, 1986: 65). سومین تصویر- حرکت، «تصویر-تأثر»[۴۵] است که دلوز در تبیین آن از دو تحلیل برگسون دربارهٔ کیفیات (در کتاب *تحول خلاق*) و دربارهٔ تأثیرات (در *ماده و حافظه*) استفاده می‌کند. برگسون در *تحول خلاق* نشان می‌دهد که چگونه زمانی که ما از جریانات و نوسانات کیهانی کل جنبنده بحث می‌کنیم، مقولات اساسی زبان- یعنی صفت، فعل و اسم- به شکل طبیعی خود را نشان می‌دهد. در ابتدا، صرفاً کیفیت‌های زودگذر را حس می‌کنیم؛ کیفیت‌هایی که به‌تدریج به هر یک از آن‌ها هویتی مشترک- و ازاین‌رو صفتی مشترک- را نسبت می‌دهیم. بنابراین، در کیفیت‌های حسی بیشتر از پیوستگی‌های ضروری استفاده می‌کنیم تا اجسام عینی. ازاین‌رو، اسم‌ها را توصیف می‌کنیم و در نهایت، از آن اجسام عمل مجزا و تکرارپذیر- و بنابراین افعالی- را استنباط می‌کنیم. دلوز با این مقولات زبان‌شناختی اولیه میان سه تصویر- حرکت قیاسی برقرار می‌کند: تصویر- ادراک مطابق با اسم‌ها، تصویر- کنش طبق فعل‌ها، و تصویر- تأثر طبق صفت‌ها (Bogue, 2003: 36).

این سه تصویر- حرکت مستقیماً با فعالیت‌های حسی- حرکتی تصویر زنده گره خورده است. دلوز در سراسر کتاب اول سینما بر اساس تفسیرهای برگسونی به فیلم‌هایی توجه می‌کند که همگی از این نظام حسی- حرکتی بهره می‌برند. اما سینمای مدرن با گسستی از این الگوی حسی- حرکتی آغاز می‌شود که دلوز اولین نمونه‌های آن را در سینمای نئورآلیسم[۴۶] می‌یابد و این عرصه را برای ظهور تصویر- زمان هموار می‌سازد.

کتاب دوم سینما و ایده‌هایی دربارهٔ زمان

چنانکه اشاره شد، اندیشه‌های برگسون در کتاب *تصویر- زمان* نیز حضور غالبی دارد و دلوز شرایط امکان حضور زمان و جهش‌هایی مانند فلاش‌بک[۴۷] یا فلاش‌فوروارد[۴۸] را در آثار سینمایی از طریق تحلیل مفاهیم برگسونی همچون زمان، حافظه و یادآوری بررسی می‌کند. دلوز تلاش می‌کند تا طی سه مرحله بررسی خاطرات و رویاها، ذرات زمان و در نهایت، نشانه‌های کلی زمانی نشان دهد که نشانه‌های دیداری راه را برای ظهور تصویر- زمان هموار می‌کند. در گام نخست، باید ابزاری وجود داشته باشد که به‌منزلهٔ پیونددهندهٔ دو نشانهٔ دیداری، دو لحظهٔ متفاوت عمل کند. برای دلوز چنین ابزاری همان حافظه است که طی عملکرد آن، یعنی طی یادآوری رویدادی در گذشته، گویا جریان زمان وارونه می‌شود. در اینجا، دلوز مجدداً به تحلیل برگسون بازمی‌گردد که در کتاب *ماده و حافظه* طی بررسی دو پدیدهٔ بازشناسی و سازوکار توجه و دقت، به بحث از حافظه می‌پردازد. بازشناسی فرایندی است که طی آن خاطره‌ای از شیئی مربوط به گذشته دوباره احیا می‌شود و با شیء احتمالی جدید پیوندی مبتنی بر شباهت ایجاد می‌کند. در بسیاری از مواقع، ممکن است که چنین بازشناسی‌ای، چنین یادآوری‌ای، به‌صورت متعارف و خودبه‌خود صورت گیرد. اما در مقابل این بازشناسی که اغلب به‌صورت خودکار و ناخودآگاه اتفاق می‌افتد، بازشناسی دیگری وجود دارد که تنها طی عمل توجه و دقت‌کردن واقع می‌شود. برای مثال، زمانی که بیننده صحنه‌ای را برای اولین‌بار می‌بیند، به‌ویژه اگر صحنهٔ فیلمی باشد که توانسته باشد از تمام کلیشه‌ها رها شود، همه چیز ممکن است برای بیننده غریب و ناآشنا باشد. شخصیت‌ها، رویدادها و اتفاقات مربوط به آینده، همگی کاملاً جدید و ناآشناست. اما اگر همان صحنه برای بار دوم مشاهده شود، یا بیننده به تماشای فیلمی نشسته باشد که سال‌ها قبل آن را دیده بود، تقریباً بسیاری عناصر آن آشناست و رویدادهای آن به صورت خودکار به یاد آورده می‌شود. در این مورد، نوع بازشناسی، بازشناسی خودکار است و برای آن تلاشی در جهت برساختن تصویر بازنمودی صورت نمی‌گیرد. در مقابل، در بازشناسی التفاتی، زمانی که فرد آگاهانه به شیئی توجه می‌کند، تلاش می‌کند تا تصویر یادآوری‌شده را بپروراند و آن را بر شیء ادراک‌شده منطبق کند. با این همه، برگسون از این تمایز فراتر می‌رود و اظهار می‌کند که هر گونه ادراکی مستلزم فراخواندن تصویر یادآوری‌شده است. بنابراین، زمانی که ما چیزها را ادراک می‌کنیم، آن‌ها را به مثابهٔ ابژه‌های معین، به‌منزلهٔ تصویر- حافظه‌ها درک می‌کنیم. در واقع، در بازشناسی خودکار ادراک روزمرهٔ تصویر- ادراک و تصویر-حافظه[۴۹] در لحظه‌ای واحد اتفاق می‌افتد. ذهن از طریق افزایش توجه و دقت خود مدارهای عمیق‌تری شکل می‌دهد و در نتیجه به سطوح عمیق‌تری از ابژه دست می‌یابد. به همین طریق است که فرایند ادراک واقعیت بر اساس حافظه ادامه می‌یابد. برگسون برای تشریح مدارهای حافظه و مدارهای واقعیت این طرح را ارائه می‌دهد (شکل ۱).

برگسون در این نمودار (شکل ۱)، ابژه را با حرف O مشخص می‌کند و تصویر- حافظه‌ای را که به ادراک بی‌واسطه نزدیک‌تر است (اما مطلق نیست، زیرا حافظه همواره با ادراک درمی‌آمیزد) A می‌نامد.. مدارهای B,C,D درجات گسترش حافظه را نشان می‌دهد که به ترتیب با مدارهای B̄ ، C̄ وD̄ انطباق می‌یابد که لایه‌ها و سطوح عمیق‌تر ابژه است. شکل ۱ به‌خوبی نشان می‌دهد که فرایند ادراک بر اساس تصویر- حافظه‌ها چگونه صورت می‌گیرد.



شکل ۱. مدار عملکرد حافظه و ادراک
مأخذ (Bergson, 1919: 128)

به اعتقاد دلوز، تحلیل برگسون دربارهٔ بازشناسی خودکار و بازشناسی التفاتی هم زمینه‌ای را برای نزدیک‌شدن به نشانه‌های دیداری فراهم می‌کند و هم چارچوبی را برای بررسی ایدهٔ فلاش‌بک در سینما به دست می‌دهد. در بازشناسی التفاتی، الگوی حسی و حرکتی غلبه دارد و در آن

میان حافظه و ادراک پیوندی متعارف و عادی به وجود می‌آید. در این مورد، میان تصویر- حافظه‌ها یا تصویر- یادآوری[۵۰] یا چیزی که دلوز آن را «نشانه- حافظه»[۵۱] می‌نامد، و تصویر- ادراک‌ها نوعی آمیزش و همسانی ایجاد می‌شود. زمانی که صحنه‌ای را می‌بینیم و طی فرایند یادآوری در آن دقیق می‌شویم، ادراک برای لحظه‌ای متوقف می‌شود و ابژهٔ O با تصویر- حافظه‌های A,B,C مدارهایی را شکل می‌دهد. سپس، این مدارها بر خود ابژه طرح‌افکنی می‌کند و با آن انطباق می‌یابد. با این همه، چنانکه دلوز نیز تصریح می‌کند در موقعیت‌های دیداری ناب و مطلق، الگوی رانشگر حسی معلق و ابژه به تصویری بالقوه بدل می‌شود. چنین وضعیتی را می‌توان در مورد تصاویر مربوط به رویا، خاطرات و تصویرسازی‌های فکری و اندیشمندانه مشاهده کرد. بازشناسی تصویر- ادراک‌های بالفعل و تصویر- حافظه‌های بالقوه یکی پس از دیگری جریان می‌یابد و در قالب تصویر- کنش پدیدار می‌شود. در واقع، در موقعیت‌های دیداری ناب امر بالفعل و امر بالقوه به طور متناوب از پس هم می‌آید و با یکدیگر درمی‌آمیزد (Deleuze, 1989: 46). دلوز در آثار سینمایی فلینی و آنتونیونی همین تناوب امر بالقوه و امر بالفعل، امر سوبژکتیو و امر ابژکتیو، امر فیزیکی و امر ذهنی را تا نقطه‌ای غیرقابل‌تمایز و نامحسوس مشاهده می‌کند.

دلوز در مورد فلاش‌بک می‌گوید: «ارتباط تصویر بالفعل و تصویر- یادآوری‌ها را می‌توان در فلاش‌بک‌ها مشاهده کرد.» فلاش‌بک «به‌وضوح مدار بسته‌ای است که ما را از زمان حال به گذشته می‌برد. سپس، مجدداً به زمان حال بازمی‌گرداند» (Ibid: 48). دلوز برای نمونه از فیلم *سپیده‌دم* اثر کارنه یادمی‌کند که در آن داستان از طریق فلاش‌بک‌ها روایت می‌شود. در این فیلم، روایت زمان حال قاتل ماجرا با خاطرات گذشته پیوند می‌خورد و از این حیث خاطرات مربوط به گذشته از حیث زمانی به سمت زمان حال پیش می‌رود، به صورتی که موقعیت حال همچون مدارهای $\acute{B}$ ، $\acute{C}$ و $\acute{D}$ سطح عمیق‌تری از واقعیت را به وجود می‌آورد. همچنین، رؤیاها نیز نمونه‌های دیگری است که از طریق آن‌ها می‌توانیم از ماهیت حقیقی حافظه و گذشتهٔ بالقوه تصوری به‌دست آوریم. زمانی که فرد خواب می‌بیند، نظام رانشگر حسی در ساکن‌ترین وضعیت خود قراردارد و جهان ذهنی او از تصاویری پر شده است که به لحظات گوناگون گذشته‌اش مرتبط است. از نظر برگسون، خاطرات و رؤیاهای بالفعل نوعی گذشتهٔ بالقوه را به ظهور می‌رساند و از این حیث، حافظهٔ بالفعل همان پیوندهای گذشته در زمان حال و رویاها همان وقفه‌های گذشته است. دلوز این تصاویر اخیر را «تصویر-رویا»[۵۲] یا «نشانه‌های رویا»[۵۳] می‌نامد و آن‌ها را یکی از فراهم‌کنندگان زمینه‌های ظهور تصویر مستقیم زمان می‌داند.

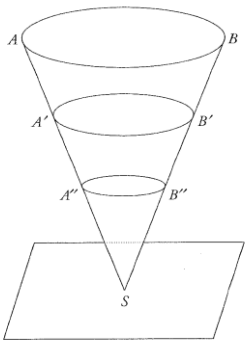
در اغلب موارد، فلاش‌بک‌ها و سکانس‌های مربوط به رویا، تا سطحی که از بدیل‌های بالفعل و به‌اصطلاح واقعی خود تفکیک‌ناپذیر و غیرقابل‌تشخیص باشد، پیش می‌رود اما به‌ندرت در انجام این کار به‌طور کامل کامیاب می‌شود، زیرا در ساختاری قرارمی‌گیرد که در آن میان امر بالفعل و امر بالقوه تمایزی اساسی حاکم است. با این همه، دلوز اظهار می‌کند که در برخی تصاویر، در آنچه او «بلورهای زمان» یا نشانه و تصویر منطبق با آن یعنی «تصویر بلورین»[۵۴] یا «نشانه‌های آبگین»[۵۵] می‌نامد، می‌توان خود نقطهٔ تشخیص‌ناپذیری، خود این نقطهٔ تمیزناپذیربودن را مشاهده کرد. دلوز در اینجا، باز هم به برگسون و مفاهیم بنیادی او متوسل می‌شود. برگسون با بررسی یکی از پدیده‌های مرتبط به بحث حافظه و یادآوری، یعنی پدیدهٔ «دژاوو»[۵۶]، اظهار می‌کند که این معنای دشوار از تجربهٔ رویدادی که مربوط به حال است و در گذشته تجربه شده است به‌واسطهٔ عملکرد زمان، ادراک و حافظه صورت می‌گیرد. معمولاً گفته می‌شود که خاطرات همان ادراکات کم‌رنگ‌شده و خفیف‌شده است که هم از حیث کمّی و هم از حیث کیفی نسخه‌ای تضعیف‌شده از تجربیات زمان حال است. اما اگر چنین دیدگاهی را بپذیریم، دیگر نمی‌توانیم ادراکات ضعیف را از نسخه‌های ضعیف‌تر یا از ادراکات غنی‌تر متمایز کنیم. بنابراین، برگسون اظهار می‌کند که خاطرات و اظهارات تنها باید از حیث کیفی از یکدیگر متمایز باشد. همچنین، برگسون نتیجه می‌گیرد که خاطره‌ای که از گذشته وجود دارد، تصویر- حافظه‌ای است که مانند انعکاس آینه عمل می‌کند و باید از منظر همسانی امر بالفعل و امر بالقوه در نظر گرفته شود. از سوی دیگر، دلوز تصریح می‌کند که گرچه حافظهٔ بالقوهٔ برگسون ذهنی و انعکاسی است، اما به سوبژکتیویته‌ای شخصی محدود نمی‌شود. برگسون گرچه در اولین آثار خود، حافظه را از منظر آگاهی فردی بررسی می‌کند، در دو کتاب *ماده و حافظه* و *تحول خلاق* اظهار می‌کند که حافظه به‌نحوی فی‌نفسه و لنفسه خود را منعکس می‌کند. حافظه قلمرو عظیم و واحدی است و چیزی نیست که در ذهن فرد، در سوبژکتیویتهٔ خاص، وجود داشته باشد، بلکه باید گفت که این افراد و اذهان‌اند که در درون حافظه وجود دارند. از همین جهت است که دلوز با استفاده از دلالت‌های بحث برگسون اظهار می‌کند: «زمان در درون ما نیست، بلکه برعکس، زمان درونیتی است که ما در آن به‌سرمی‌بریم، در آن حرکت می‌کنیم، زندگی می‌کنیم و

تغییر می‌کنیم» (Ibid: 82). این اظهار دلوز تا حد زیادی دلالت‌های هستی‌شناسی وی را در زمینهٔ مفهوم زمان در سینما روشن می‌کند.

به باور دلوز، همبستگی تصویر بالفعل و تصویر بالقوه، تصویر دو چهره‌ای است که در یک زمان هم بالفعل است و هم بالقوه، مانند تصویری در آینه. ازاین‌رو، اظهار می‌کند که این همبستگی که در تصویر بلورین وجود دارد: «موقعیت‌های دیداری و آوایی ناب را منعکس می‌کند که از پیوستگی حرکتی‌شان آزاد شده است» (Ibid: 126). همهٔ نشانه‌های دیداری تبلورهای گوناگون زمان یا تصویر زمان است. زمان خود را در هیئت تراشه‌ها و تکه‌تکه‌هایی متبلور می‌کند که البته این توان را دارد که خود زمان را منعکس کند. تصویر بلورین عنصر تکوینی نشانه‌های دیداری است که مانند آینهٔ جداشده از الگوی حسی و حرکتی، هر گونه تمایزی را میان ابژه و تصویرش از میان برمی‌دارد. چنانکه در آغاز بحث از دلوز شاهد بودیم، بخشی از این ادعای دلوز که میان تصویر و بازنمود آن نباید تمایزی برقرارکرد، مبتنی بر همین اصل برگسونی است. حافظهٔ مربوط به زمان حال، بازتاب بالقوهٔ زمان حال بالفعل است و این همان دیدگاه برگسون است که طبق آن، در لحظاتی که با دوگانگی بالقوه و بالفعل زمان حال مواجه می‌شویم، در واقع، مانند بازیگری هستیم که خود را در صحنهٔ نمایش می‌بینیم. از این حیث، دیگر چندان عجیب نیست که ببینیم به اعتقاد دلوز در تصویر بلورین صرفاً «شبیه» بازیگران نیستیم، بلکه عملاً بازیگری هستیم که در صحنهٔ نمایش، یعنی در جهان واقعی نقش‌آفرینی می‌کند.

نشانه‌های آبگین که تصویر مستقیمی از زمان به دست می‌دهد «آینه‌ها یا ذرات زمان» است. دلوز می‌گوید: «تصویر- زمان مستقیم یا صورت استعلایی زمان چیزی است که در تصویر بلورین شاهد آن بودیم؛ بنابراین، نشانه‌های آبگین، نشانه‌های بلورین را باید آینه‌ها یا ذرات زمان نامید» (Ibid: 274). این نشانه‌ها شالودهٔ زمان را تشکیل می‌دهد و هم حاکی از زمان حالی است که می‌گذرد و هم نشان‌دهندهٔ گذشته‌ای که خود را ذخیره می‌کند و فربه می‌شود. گذشتهٔ بالقوهٔ برگسونی، بُعد واحدی است که در آن همهٔ رویدادهای گذشته به صورت هم‌بود وجود دارد. همچنین، به اعتقاد برگسون زمان حال و زمان گذشته نیز در هم‌بودی با یکدیگر به‌سرمی‌برد؛ زمان گذشته پیش از زمان حال نمی‌آید، بلکه با آن هم‌زمان است. به جای فرض زمان حال که با آمدن «حال» بعدی در گذشته فرومی‌رود، برگسون هم‌بودی مطلق زمان حال و گذشته را بدیهی می‌شمرد. اما آنچه آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌سازد محور زمانی نیست (زیرا از نظر دلوز زمان را باید «بی‌لولا» دانست)، بلکه الگوهای گوناگون امر بالفعل و امر بالقوه است. بنابراین، زمان حال با حافظهٔ زمان حال مضاعف می‌شود و مبنای حقیقی گذر زمان هم‌بودی آن‌هاست. این مطلب نشان می‌دهد که زمان حال چگونه می‌گذرد و حال بعدی به چه نحو واقع می‌شود (Marrati, 2008: 73). همچنین، برگسون در کنار بحث هم‌بودی زمان حال و گذشته که تا حدی متناقض‌نما جلوه می‌کند، اصل دیگری را مطرح می‌کند که تکمیل‌کنندهٔ فرض قبلی است. به باور او زمان حال در گذر است اما زمان گذشته در گذر نیست، بلکه در خود ذخیره می‌شود. برگسون برای بیان روشن‌تر ایدهٔ خود از طرح مخروط وارونه استفاده می‌کند و از آن برای نشان‌دادن گذشتهٔ بالقوه سود می‌جوید (شکل ۲).

رأس مخروط، انطباق زمان گذشته با زمان حال را نشان می‌دهد، و از آن طرف، دامنهٔ باز آن که دائم گسترده می‌شود، گویای سطح پیش‌روندهٔ رویدادهای گذشته و هم‌بود است. نقطهٔ S زمان حال بالفعل است و سطوحی که در مخروط ایجاد شده است، یعنی بخش‌های A"/B"، Á/B́ و A/B مدارهای بالقوه‌ای است که کل گذشته را براساس درجات متفاوت انقباض شکل می‌دهد و به شکلی فزایندهٔ هموارهٔ خود را گسترش می‌دهد. بنابراین، رأس مخروط نشان می‌دهد که هر لحظه از زمان حال انقباض گذشته و هر رویداد مربوط به گذشته انبساط زمان حال است. برگسون می‌گوید زمانی که تلاش می‌کنیم تا چیزی را به‌یاد بیاوریم، با کنکاش در گذشته مجموعه‌ای از سطوح این‌چنینی (سطوح مختلف مخروط) را پس و پیش می‌کنیم و رویداد مربوط به هر سطح را بیرون می‌کشیم. دلوز این سطوح بالقوهٔ گذشته را لایه‌ها یا چینه‌های گذشته می‌نامد. بنابراین، دلوز بر اساس طرح برگسون، سه اصل زمانی را نشان می‌دهد: «وجود پیشینی گذشته در کل، هم‌بودی همهٔ سطوح گذشته، و وجود منقبض‌شده‌ترین درجه» (Deleuze, 1989: 99).



شکل ۲. عملکرد گذشتهٔ بالقوه و زمان

مأخذ (Bergson, 1919: 211)

مورد نخست همان مخروط به‌مثابهٔ کل، مورد دوم همان بخش‌های متقاطع مخروط و مورد سوم همان رأس مخروط است. در کل، مفهوم گذشتهٔ بالقوه نشان می‌دهد که می‌توان گذشته را کلیت زمان دانست که به اشکال گوناگون موجود می‌شود و همهٔ صورت‌های زمانی در آن حضور دارد: خود گذشته به‌منزلهٔ «گذشتهٔ منبسط‌شده»، حال به‌منزلهٔ «گذشتهٔ منقبض‌شده» و آینده به‌منزلهٔ «گذشته‌ای طرح‌افکنی‌شده» (Bogue, 2003: 137). ازاین‌رو، زمان را می‌توان هم «هم‌بودی سطوح گذشته» لحاظ کرد و هم «هم‌زمانی قله‌های حال». دلوز در ادامهٔ این تفسیر از برگسون به بحث دربارهٔ برخی فیلم‌هایی می‌پردازد که در آن‌ها می‌توان این هر دو وجه از زمان را مشاهده کرد. برای مثال، به اعتقاد دلوز، *همشهری کین* اثر اورسن ولز نخستین فیلم برجستهٔ تصویر- زمان است. دلوز در چنین آثاری همان تحولی را می‌یابد که در تلقی برگسون نیز دیده می‌شود، یعنی کنارگذاشتن تلقی روان‌شناختی از زمان و ارائهٔ تبیینی هستی‌شناختی از آن. به هر طریق، هر یک از فیلم‌سازان برجسته‌ای که دلوز از آن‌ها نام می‌برد به شیوه‌های خاص خود توانسته‌اند درکی از تصویر مستقیم زمان ارائه دهند.

نتیجه

در میان متفکرانی که در شکل‌گیری اندیشهٔ دلوز مؤثر بوده‌اند، اهمیت برگسون از آن روست که برداشت ناب و بدیعی از حرکت و زمان، دو مفهوم بنیادی کتاب‌های سینمایی دلوز، به‌دست می‌دهد. شاید اولین مواجههٔ دلوز با برگسون تلاش برای رفع مخالفتی است که برگسون با سینما «توهم سینماتوگرافیک» دارد یا ابزاری که حرکت را جعل می‌کند و از خلال این حرکت به بنیادهای تفکر برگسون نزدیک می‌شود. دلوز با تأثیراتی که از هانری برگسون گرفته و پروراندن بسیاری از مفاهیم اساسی او کوشیده است تا رویکرد جدیدی در فلسفهٔ سینما ایجاد کند.

کتاب نخست دلوز، *سینما ۱: تصویر- حرکت* تلاشی است برای بررسی سینمای کلاسیک تا پیش از جنگ جهانی دوم که به‌نحو مبسوط به مقولهٔ فلسفی حرکت و نسبت‌های آن با حرکت سینمایی می‌پردازد. در این کتاب نشان داده می‌شود که چگونه عناصر بنیادین سینما از جمله نما، قاب، و تقطیع درکی از جهان به‌مثابهٔ «ابرسینما» به‌دست می‌دهد و تصویری مستقیم از حرکت و تصویری غیرمستقیم از زمان ارائه می‌کند. کتاب دوم، *سینما ۲: تصویر- زمان* که به سینمای مدرن اختصاص دارد، اثری عمیقاً فلسفی و یکی از مهم‌ترین آثار ژیل دلوز است که در آن به بررسی آثار متعددی می‌پردازد که درک مستقیمی از تصویر- زمان ارائه می‌کند و زمان را به‌مثابهٔ صیرورت ناب به تصویر می‌کشد. دیدگاه‌های برگسون دربارهٔ حیات، یقیناً بخش مهمی از تفکرات دلوز را در زمینهٔ هستی‌شناسی صیرورت شکل می‌دهد و ایدهٔ تصویر برگسون الهام‌بخش فرض دلوزی جهان و سوژه به‌مثابهٔ سینما و تصویر بوده است. از سوی دیگر، برگسون با فرض ادراک به‌مثابهٔ فرایند «کسرکردن» ابزار مفیدی را برای دلوز مهیا می‌کند تا بتواند مهم‌ترین مقولات سینمایی یعنی عمل قاب‌بندی، تقطیع، تدوین و نقش چشم یا دوربین سینمایی را تبیین و آثار کارگردانان مختلف از گریفیث تا هیچکاک را تحلیل کند و نشان دهد که هر یک بر اساس برداشتی خاص از کل گشوده این تکنیک‌ها را به‌نحو متفاوتی استفاده کرده‌اند. همچنین، آنچه در کتاب دوم سینما به یگانه امر فلسفی- سینمایی بدل می‌شود، ایدهٔ زمان است که مبتنی بر دیرند برگسونی است. همین دیرند برگسونی و انقباض‌ها و انبساط‌های آن به دلوز امکان می‌دهد تکنیک‌های سینمای متأخر را توضیح دهد که عمدتاً فراحرکتی است.

گرچه برگسون تصویر- حرکت را ترفند دستگاه مکانیکی می‌داند و تصویر سینماتوگرافیک را تنها سرهم‌ساخت صرف تصاویر منقطع عکاسی که حرکت به‌نحوی مصنوعی به آن اضافه شده است، دلوز حرکت تصویر را به علتی مکانیکی که از خارج تحمیل شده باشد نسبت نمی‌دهد، بلکه آن را ذاتی سینما می‌داند. بنابراین، سینما واجد همان امکانی است که برگسون ادراک روزمره را فاقد آن می‌دانست. به اعتقاد دلوز، این امر نشان می‌دهد که سینما می‌تواند از هنری روزمره فراتر رود و به حیات سوژه و عاملی تعیین‌کننده در ادراک جهان بدل شود. اگر سینما را در قدرت نهایی‌اش در نظر بگیریم، می‌توان گفت که سینما ارائه‌کنندهٔ این یا آن حرکت یا زمان نیست، بلکه قدرت تفاوت‌بخشی است که از طریق آن می‌توانیم خود حرکت و زمان را شاهد باشیم. سینما بازنمایی نیست، بلکه رویدادی شهودی است که از امر مفروض بالفعل گذر می‌کند و به سوی ایدهٔ بالقوهٔ تصویر می‌رود. سینما می‌بیند، اما نه جهانی از چیزها را که متمایز و برش خورده باشد. سینما حرکت و زمان تصویرشده‌ای را می‌بینند که از طریق آن جهان‌های ادراک‌شده امکان حضور می‌یابد و سینما این قدرت بالقوهٔ خویش را از طریق ایدهٔ جهان به‌مثابهٔ زمان به‌دست می‌آورد. از همین روست که برای دلوز سینمای تصویر- زمان تحلیل استعلایی امر واقعی است و بر واقعیت جهان چیزی می‌افزاید.

پی‌نوشت‌ها

1. Gilles Deleuze (1925-1995)
2. *Becoming*
3. *Externality*
4. *Difference*
5. Vitalism.
6. *Desiring Machine*

۷. دلوز علاوه بر *فلسفه چیست؟*(۱۹۹۴) آثار مهمی همچون فلسفهٔ *آنتی‌ادیپ: سرمای داری و اسکیزوفرنی* (۱۹۸۳) و جلد دوم آن *هزارفلات: سرمایه‌داری و اسکیزوفرنی* (۱۹۸۷) را با همکاری فلیکس گتاری، نظریه‌پرداز و روانکاو فرانسوی، نوشته است.

8. Transcendental
9. *Open Whole*
10. *Rhizome*
11. *Singularity*
12. *Immanence*
13. Orson Welles
14. Alain Resnais
15. Jean-Luc Godard
16. Robert Bresson
17. Movement-Image
18. Time-Image
19. Inhuman

۲۰. چنانکه دلوز در نظر دارد ناانسان‌شدن دال بر نوعی گسست از شرایط متعارف انسانی و در واقع ادراک‌زدایی یا ذات‌زدایی است و از این حیث با زن‌شدن، حیوان‌شدن و جزآن برابری می‌کند و اساساً معنایی اخلاقی ندارد.

21. Andrei Tarkovsky.

۲۲. «همان‌طورکه کلاکوفسکی درمی‌یابد، طبق نظر برگسون هر فیلسوف بزرگی تنها یک چیز برای گفتن دارد:' اگر سعی کنیم این اظهار برگسون را در مورد خودش به کار بگیریم، شاید فلسفهٔ او را تنها در یک ایده خلاصه کنیم: زمان واقعی است' (Kolakowski, 1985: 2)» (Bogue, 2003: 12).

23. *Duree*
24. the Virtual
25. Counter History
26. Intensive
27. Extensive

۲۸. برگسون بنا بر اقتضای تلقی متفاوت خود، به رسم معمول از واژهٔ temps (تان) برای زمان استفاده نمی‌کند، بلکه معادل آن را واژهٔ فرانسوی *duree* قرارمی‌دهد. بسیاری از مترجمان انگلیسی‌زبان آن را به duration برگردانده‌اند، و برخی نیز از سر مخاطرهٔ ترجمهٔ این واژه عیناً همان واژهٔ فرانسوی را دست‌نخورده باقی گذاشته‌اند. در زبان فارسی اولین بار دکتر فردید معادل «دیرند» را برای آن برگزید که ما نیز از همان استفاده می‌کنیم.

29. Subjective
30. *Elan Vital*
31. Abstract Time
32. Mobile Object
33. Concrete Duration
34. *any-Instant-Whatever*
35. Open Whole
36. Translation
37. Closed Sets
38. Frames
39. C*enters of Indetermination*
40. Sensori-Motor
41. Subtracting
42. Framing
43. Perception-Image
44. Action-Image
45. Affection-Image

۴۶. از نظر دلوز جنبش نئورآلیسم با آثار کارگردانانی همچون دسیکا، فلینی، روسلینی و از طریق «ظهور موقعیت‌های دیداری ناب» فضایی را برای ظهور تصویر مستقیمی از زمان هموار می‌کند: «... اگر با نئورآلیسم گسست عمده‌ای در پایان جنگ به‌وجودمی‌آید، به‌وضوح به خاطر آن است که نئورآلیسم از فروپاشی نظام‌های حسی و حرکتی خبر می‌دهد: شخصیت‌ها دیگر «نمی‌دانند» که در برابر موقعیت‌هایی که فراتر از [اختیار] آن‌هاست، موقعیت‌هایی بسیار وحشتناک یا بسیار عالی یا لاینحل، چگونه واکنش نشان دهند ... بنابراین، تیپ شخصیتی جدیدی ظهور می‌کند. اما مهم‌تر اینکه، امکان زمان‌مندسازی تصویر سینمایی پدیدار می‌شود: زمان ناب به جای حرکت، ذرهٔ کوچکی از زمان در شکل نابش» (Deleuze, 1995: 59).

47. Flashback
48. Flash Forward
49. Memory-Image
50. Recollection-Image
51. *Mnemosign*
52. Dream-Image
53. *Onirosigns*
54. Crystal-Image
55. *Hyalosigns*

۵۶. *déjà_vu* آشناپنداری که اغلب در قالب این احساس تجربه می‌شود که مکان یا صحنهٔ جدیدی برای شخص آشناست و گویا قبلاً تجربه شده است.

فهرست منابع

برگسون، هانری (۱۳۷۱). *تحول خلاق*، ترجمه و توضیحات علی قلی بیانی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران.

برگسون، هانری (۱۳۶۸). *پژوهش در نهاد زمان و اثبات اختیار*، ترجمهٔ علی قلی بیانی، شرکت سهامی انتشار، تهران.

دلوز و دیگران (۱۳۹۰). *ادراک، زمان و سینما*، ترجمهٔ مهرداد پارسا، رخداد نو، تهران.

Bergson, Henry (1919). *Matter and Memory*, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer, George Allen & Unwin LTD, London.

Bogue, Ronald (2003). *Deleuze on Cinema*, Routledge, London.

Cliff, Stagoll (2005). *The Deleuze Dictionary*, ed. Parr Adrian, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Deleuze, Gilles (1995), *Negotiations*. Trans. Martin Joughin, Colombia University Press, UA.

Colebrook, Claire (2006). *Deleuze, a Guide For the Perplexed*, Continuum, University of Minnesota Press, London and New York.

Colebrook, Claire (2002a). *Gilles Deleuze*, Routledge, London and New York.

Colebrook, Claire (2002b). *Understanding Deleuze*, Allen and Unwin, London.

Colman, Felicity J. (2005). *The Deleuze Dictionary*, ed. Parr Adrian, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2; the Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Gatela, the Athlon Press, London.

Deleuze, Gilles (1988), *Bergsonism*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Zone Books, New York.

Deleuze, Gilles (1986). *Cinema 1; the Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, the Athlon Press, London.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix (1987). *A Thousand Plateaus; Capitalism and Schizophrenia* translated and Foreword by Brian Massumi, Minneapolis, London.

Marrati, Paola (2008). *Gilles Deleuze, Cinema and Philosophy*, trans. Alisa Hartz, the Johns Hopkins University, Maryland.