

دلوز و نظام نشانه‌ها در حرکت-تصویر

میلااد روشنی پایان

مقدمه

دلوز پروژه‌ی سینمایی‌اش را با انتشار دو جلد کتاب سینما 1؛ **حرکت - تصویر و سینما 2**؛ **زمان - تصویر**، در دهه‌ی هشتاد معرفی کرد. اما پس از ترجمه‌ی انگلیسی این دو جلد، واکنش سرد فضای آکادمیک و مطالعات سینمایی دانشگاهی موجب شد تا تاثیرات پروژه‌ی دلوز در تئوری فیلم به تعویق بیافتد. بخشی از مقاله‌ی حاضر به چند و چون این واکنش‌ها و ردیابی دلایل آن اختصاص دارد. پروژه‌ی سینمایی دلوز تلاشی برای رده‌بندی تصاویر است. او دو نوع سینما (سینمای کلاسیک و سینمای مدرن) را به واسطه‌ی تفاوت آن‌ها در دستیابی به زمان از یکدیگر متمایز می‌کند. دلوز در جلد اول که به سینمای کلاسیک اختصاص دارد، درباره‌ی حرکت-تصویر و رابطه‌ی غیرمستقیم آن با زمان حرف می‌زند و در جلد دوم از زمان-تصویر و رابطه‌ی مستقیم آن با زمان. مقاله‌ی حاضر پس از توضیحی اجمالی درباره‌ی تعاریف دلوز از سینمای کلاسیک و مدرن، معطوف به جلد اول این مجموعه خواهد بود. جایی که دلوز درباره‌ی **حرکت-تصویر** و گونه‌های آن بحث می‌کند

پروژه‌ی سینمایی دلوز دو قلب تپنده دارد؛ آنری برگسون و چارلز سندرس پرس. دلوز به واسطه‌ی بینش برگسون سه گونه‌ی اصلی حرکت-تصویر یعنی ادراک-تصویر، تأثر-تصویر و کنش-تصویر را متمایز می‌کند و به واسطه‌ی نظام نشانه‌شناسی پرس تلاش می‌کند تا هر کدام از این گونه‌ها را نشانه‌گذاری کند. اما استفاده‌ی دلوز از نشانه‌شناسی پرس فراتر می‌رود و او یک گونه‌ی دیگر با عنوان نسبت-تصویر را به سه گونه‌ی اصلی ملهم از برگسون اضافه می‌کند. و در ادامه برای مواردی که این چهارگونه‌ی حرکت-تصویر قادر به توضیح آن‌ها نیستند، دو گونه‌ی دیگر یعنی تکان-تصویر و بازتاب-تصویر را نیز در لابه‌لای این چهارگونه جا می‌دهد تا در نهایت به شش گونه‌ی حرکت-تصویر برسد. در این مقاله تلاش خواهیم کرد تا شرحی ساده بر هر کدام از این گونه‌های حرکت-تصویر، داشته باشیم.

دلوز پروژه‌ی سینمایی‌اش را با انتشار دو جلد کتاب سینما 1؛ حرکت - تصویر و سینما 2؛ زمان-تصویر، در دهه‌ی هشتاد معرفی کرد. پروژه‌ای که بلندی گام‌ها و وسعت جاه‌طلبی‌اش را می‌توان بلافاصله در دو سه جمله‌ی ابتدایی مقدمه‌ی جلد اول پیش‌بینی کرد. «کتاب حاضر، تاریخ سینما نیست، بلکه نوعی نظام رده‌بندی است؛ کوششی برای طبقه‌بندی تصاویر و نشانه‌ها» [1]. همین کافی است تا دلوز این اطمینان را ایجاد کند که کتاب‌های سینمایی‌اش تنها ماجراجویی‌های یک فیلسوف در زنگ تفریحش نیستند، بلکه تلاش برای کشف و طبقه‌بندی نیروهایی است که سینما را تا آستانه‌ی فلسفه پیش می‌برند. این به معنای نوعی برهم‌نمایی فلسفه بر سینما و یا خوانش سینما از دوردست‌های فلسفه نیست. دلوز بارها، و بیش از همه در فلسفه چیست؟، تکرار می‌کند که هنر، میدان زورآزمایی فلسفه و یا نوعی

مشتق زیباشناختی از فلسفه نیست بلکه گستره‌ای از امکانات است که به تولید اشکال نوینی از ادراکات و تاثیرات، خارج از حوزه‌ی دید فلسفه می‌انجامد. کار فلسفه تولید مفاهیم است، اما استفاده از این مفاهیم، برای توضیح و تشریح کار هنر، پیشاپیش سرکوب امکانات هنراست. او مدلی را پیشنهاد می‌کند که در آن «ایده‌های فلسفه در تودرتوهای هنر تشدید می‌شوند، نیروها و اتصالات جدید می‌یابند و دوباره به سوی فلسفه پرتاب می‌شوند» [2] و برعکس تاثیرهای تولید شده در هنر نیز، به فلسفه نفوذ می‌کنند و با دگرگون کردن سلسله‌مراتب درونی فلسفه، به جهش در ایده‌های فلسفه می‌انجامند. از این نظر کار هنر، بازنمایی ایده‌های فلسفه نیست بلکه تلاش برای تولید نیروهایی خارج از ضمانت درون گفتمانی فلسفه است. از این نظر تمایز میان فیلسوف و هنرمند، تنها در شیوه‌ها و مصالح آن‌ها برای اندیشیدن است. دلوز پیش از این و در تک‌نگاری‌های خود درباره‌ی پروست و بیکن، این شیوه‌ی قیاس را آزموده بود و حالا نوبت آن بود تا با حداکثر توان به سمت سینما بچرخد و این پرسش را طرح کند که اگر بناست درباره‌ی هیوم و لایبنیتس و اسپینوزا حرف زد، چرا نمی‌توان بلافاصله از آیزنشتاین، اورسون ولز و آلن رنه هم سخن گفت؟ اینجاست که دلوز آماده می‌شود تا توجیهی دقیق برای عنوان دو کتابش ارائه کند. اگر فیلسوف با مفاهیم می‌اندیشد، فیلمساز با حرکت تصویر و زمان-تصویر می‌اندیشد. دو مفهومی که محور دو جلد کتاب سینمایی دلوز و خیز بلند او برای نفوذ در تئوری فیلم قرن بیستم است. اما زمانی که هیو تاملینسون این دو کتاب را به انگلیسی برگرداند، واکنش سرد مخاطبان انگلیسی زبان، بیش از آن بود که دو کتاب دلوز به عنوان آخرین دست‌آوردهای تئوری فیلم در نظر گرفته شوند.

از نظر گرایش‌های آکادمیک که به ویژه تحت‌تاثیر سنت انگلیسی زبان بود، «پروژه‌ی سینمایی دلوز حتا در میان تئوری فیلم‌های فرانسوی که به سنت دانشگاهی انگلیسی زبان رسیده بود نیز یک ناهنجاری تلقی می‌شد» [3]. رودوویک توضیح می‌دهد که بخشی از این سوءتفاهم ناشی از ناآشنایی انگلیسی‌زبان‌ها با گرایش‌های متعدد در فرهنگ سینمایی فرانسوی آن دوره بود. تئوری فیلم آکادمیک همواره تلاش می‌کند یک خط منسجم از بازن تا میتری و متز بکشد، و از آن به عنوان تئوری فیلم در فرانسه بحث کند. حتا رودوویک این ادعا را هم مطرح می‌کند که زمان ترجمه‌ی انگلیسی دو جلد کتاب دلوز، انگلیسی‌زبان‌ها با نگرش‌های جدید در فضای فکری فرانسه آشنا نبودند و اگر نوشته‌های دلوز را با نوشته‌های امثال سرژ دنی، پاسکال بونیتزرو ژان لویی شیفر مقایسه می‌کردند، دلوز چندان هم نامتعارف نبود. [4]

اما بخش عمده‌ای از این استقبال سرد مربوط به سبک و متدلوژی دلوز بود. زبان دلوز سیال، جهنده و پراز اصطلاحات و گزاره‌هایی است که به شکل رگباری از ایده‌ها و مفاهیم پشت سر هم قرار می‌گیرند و از نظر متدلوژی، کتاب‌های سینمایی **دلوز** تنها به هیچ کدام از روش‌های مرسوم معاصرش شبیه نبود بلکه به طور ویژه در مقابل دو روش اصلی و شناخته شده‌ی پس از دهه‌ی هفتاد، یعنی ساختارگرایی سوسوری و روانکاوی لکانی، نیز قرار گرفته بود. ساختارگرایی سوسوری با اولویت دادن به زبان و صلب کردن دوگانه‌ی دا/مدلول در نهایت به نوعی تعمیم‌بخشی و یکسان کردن تمام پدیدارها و موضوعات در قالب استعاره‌های زبانی می‌انجامد که با روح فلسفه‌ی دلوز مبنی بر اندیشیدن به حیات نه در واحدهای سازمانی زبان بلکه در اتصالات‌های موقت، کوتاه، تکثیر شونده و در حال «شدن» مدام، ناسازگار بود [5]. و از طرف دیگر روانکاوی لکانی، نیز به خاطر محوریت سوژکتیو آن و تقاضایش برای پیشینی فرض گرفتن جایگاه‌های پیشینی (پدر/قانون، مادر/ابژه‌ی میل، کودک/سوژه) و همینطور تلاشش برای تعریف سلبی میل (به مثابه‌ی نتیجه‌ی فقدان)، در تضادی آشکار با روحیه‌ی فلسفی دلوز قرار دارد. [6] فارغ از این دو جریان اصلی که پس از دهه‌ی هفتاد با کریستین متز در حوزه‌ی زبان‌شناسی و نویسندگان نشریه‌ی اسکرین در حوزه‌ی روانکاوی لکانی، راه خود

را به سوی تئوری فیلم باز کردند. سایر رویکردهایی چون مطالعات فرهنگی، فرمالیسم، تحلیل گفتمان و پدیدارشناسی نیز قرابت چندانی با دلوز نداشتند. دلوز از جایی آغاز کرده بود که پیش تر آزموده نشده بود.

پروژه‌ی سینمایی دلوز دو قلب تپنده دارد؛ آنری برگسون و چارلز سندرس پرس. مسئله‌ی دلوز آن نیست که چگونه متافیزیک برگسون را با منطق پراگماتیکی پرس آشتی دهد. دلوز از مفاهیم آغاز می‌کند. مفاهیمی که برگسون و پرس خلق کرده‌اند. برای او فیلسوف کسی است که مفاهیم را می‌آفریند. و سپس این «مفاهیم به یکدیگر اتصال می‌یابند، یکدیگر را حمایت می‌کنند، حدود خود را با دیگر مفاهیم سازگار می‌کنند، مسائل خودشان را لولابندی می‌کنند و در نهایت متعلق به یک فلسفه می‌شوند، حتی اگر تاریخ‌های متفاوتی داشته باشند. در واقع هر مفهومی، با مولفه‌های محدودی که در اختیار دارد، به سوی مفاهیم دیگری که از نظر ترکیب‌بندی متفاوتند [...]، ریشه می‌زند.» [7]. دلوز از تاریخ مفهوم‌سازی حرف می‌زند، اما این تاریخ نه یک تاریخ تکوینی کلاسیک است که به پیشرفت خطی وابسته است و نه یک تاریخ دیالکتیکی است که در آن مفاهیم صرفن برای ساخت یک مفهوم برتر ادغام می‌شوند. دلوز از تاریخ «شدن» حرف می‌زند. یک تاریخ بی‌جهت و هزارتو که وابسته به شبکه‌ای از روابط پیچیده‌ی مولفه‌هایی است که در سطحی درون-ماندگار از یک مفهوم به مفهومی دیگر گسترش می‌یابند. «این شبکه‌ی روابط، شدن یک مفهوم را شکل می‌دهد. هنگامی که مفاهیم وارد این شبکه‌ی واقعی روابط می‌شوند، تمیزپذیری مولفه‌های یک مفهوم از مولفه‌های مفاهیم دیگر رنگ می‌بازد» [8]. از این نظر استفاده‌ای که دلوز از برگسون و پرس در کتاب‌های سینمایی خود می‌کند، استفاده‌ای در سطح ارجاع و یا تولید پشتوانه‌ای برای حرکت نیست، بلکه روشی است تا بتواند با نیروی مولفه‌های مفاهیمی که برگسون و پرس خلق کردند (که مفاهیم آن‌ها نیز خود به واسطه‌ی نفوذ ریزوماتیک مولفه‌هایی از مفاهیم پیش‌تر بوده است)، مفاهیم خودش را خلق کند.

یکی از دلایل دشواری خواندن کتاب‌های دلوز مواجهه با همین چگالی افزایش‌دهنده‌ی مفاهیم بدیع در کار اوست. هم‌چنین صرفه‌جویی دلوز در شرح و بسط آن دسته مفاهیمی که از فیلسوفان دیگر می‌گیرد و روش خاص او برای بازگذاشتن استنتاج‌های معنایی، کار را دشوارتر نیز می‌کند. این دشواری در کتاب‌های سینمایی دلوز بیشتر هم می‌شود. زمانی که دلوز انتظار دارد تا خوانندگان از یک سو روی برگسون و پرس تسلط داشته باشند و از طرف دیگر بر تاریخ نظریه‌ی فیلم اشراف داشته باشند و هم‌چنین تمام فیلم‌هایی که در کتاب به آن‌ها ارجاع داده می‌شود، را دیده باشند.

این مقاله تلاش خواهد کرد، شرحی تا حد امکان ساده، روی برخی از مفاهیم بنیادینی باشد که دلوز از فیلسوفان دیگر به ویژه برگسون و پرس، می‌گیرد و هم‌چنین تلاش خواهد کرد تا خلاصه‌ای از نظام رده‌بندی او و شرحی ساده روی برخی از مفاهیمی باشد که خود دلوز خلق کرده است.

تصویر، ادراک و سه‌گونه‌ی حرکت-تصویر

تصویر برای دلوز به معنی متداول آن یعنی بازمودهای رسانه‌ای مثل عکس‌های فتوگرافیک، یا تصاویر سینماتوگرافیک، نیست. معنای تصویر برای دلوز به همان گستردگی است که برگسون در فصل نخست کتاب ماده و حافظه [9] شرح می‌دهد. برای برگسون همه چیز تصویر است. همه‌ی ابژه‌های مادی جهان، خود جهان و حتی سوژه‌ی انسانی و متعلقات آن مثل بدن، مغز و حافظه. اما برگسون هرگز قصد ندارد، مادیت ابژه‌ها را به نفع یک انتزاع

ایده‌آلیستی، نظیر فهمی که بر کلی از ادراک داشت، انکار کند. از طرف دیگر ماده‌گرایی رئالیستی را نیز به خاطر افراطی که برای توجه به صرف مادی بودن چیزها، فارغ از جنبه‌های نمودی آن‌ها داشت، رد می‌کرد. برگسون فلسفه‌ی خود را آشکارا دواالیستی می‌خواند و توضیح می‌دهد که چگونه توسط ایده‌آلیست‌ها واقعیت مادی ابژه‌ها، با انتقال آن به ذهن توسط برکلی، انکار شد و توسط رئالیست‌ها عرض‌های ماده (مانند رنگ، زبری و ...)، که آشکارا دلیل وجودی آن‌ها تاثیرپذیری سیستم حسی انسانی است، به طبیعت مادی ابژه‌ها بازگردانده شدند. از این نظر «شی خارجی برای برگسون، صورتی ذهنی است، اما صورتی که وجود فی‌نفسه دارد». با توجه به صورت بندی برگسون سوژه‌ی ادراک کننده (مدرک) نیز یک تصویر است. تصویری میان تصویرهای دیگر. اما برگسون در اینجا تفاوتی قائل است که منجر به استفاده‌ی او از ترکیب «تصویرزنده» (image Living) می‌شود. این تصویرزنده برای برگسون، برخلاف صورت بندی‌های استعلایی دیگر که از مبنایی سوژکتیو آغاز می‌کنند، منشاء ادراک نیست. به بیانی دیگر ادراک درون چیزها قرار دارد نه در سوژه‌ی ادراک کننده. برگسون پایه‌ی ادراک، در عام‌ترین شکل آن را وابسته به مکانیزم کنش/واکنش می‌داند. این کنش و واکنش زمانی که مربوط به تصویرهایی غیر از تصویرزنده باشد، بر طبق قوانین طبیعی خواهند بود. برخورد نور با سطح یک برگ را در نظر بگیرید. نور تأثیری روی سطح برگ می‌گذارد که منجر به آغاز فتوسنتز، به عنوان یک رفتار واکنشی خواهد شد. برای برگسون، این نخستین تعریف ادراک در معنای عام آن به عنوان، مواجهه و برخورد است. معنای خاص ادراک، به عنوان ادراک تصویرزنده نیز در همین مکانیزم عمل می‌کند، با این تفاوت که میان کنش ورودی و واکنش متعاقب این تصویرزنده، یک فاصله خواهد بود. فاصله‌ای میان تأثیرات تصویرهای دیگر روی تصویرزنده، انتقال این تأثیرات به مرکز پردازنده‌ی مغز توسط اعصاب آوران، فرایند پردازش و تولید یک دستور واکنشی متناسب با تأثیر ورودی توسط مغز و انتقال این دستوره اعضای بدن توسط اعصاب و ابران و در نهایت تولید یک واکنش از طرف تصویرزنده. تأکید برگسون روی این فاصله منجر به آن می‌شود تا تصویرزنده را وقفه‌ای (interval/Gap) میان تصاویر دیگر در نظر بگیرد. تفاوت ادراک تصویرزنده با تصویرهای دیگر، به ویژگی‌های تصویرزنده در گزینش و جوهری از تصویرهای دیگر (و نه همه‌ی وجوه آن‌ها) مربوط می‌شود. آنچه برای برگسون اهمیت دارد این است که ادراک، آن آگاهی نیست که سوژه روی ابژه‌ها سوار می‌کند بلکه ادراک درون ابژه‌هایی وجود دارد که تصویرزنده بخش‌هایی از آن را برمی‌گزیند. برای روشن شدن موضوع می‌توانیم از استعاره‌ی نور استفاده کنیم. از این نظر، ادراک، نوری نیست که از طرف سوژه به ابژه‌ها تابانده می‌شود تا آن‌ها را ادراک کند بلکه این نوری است که از طرف ابژه‌ها به سوژه تابیده می‌شود و سپس سوژه با فیلتر کردن بخش‌هایی از این نور دوباره آن را به ابژه‌ها می‌تاباند تا آن‌ها را ادراک کند. همانطور که دلوز در دومین شرحش بر برگسون می‌گوید، این ادعای برگسون «گسست کاملی از کل سنت فلسفی است که نور را در سمت روح قرار داد، و آگاهی را شعاع نوری دانست که چیزها را از دل تاریکی ذاتی‌شان بیرون می‌کشد. چیزها به خودی خود روشن هستند، بدون آن که چیزی آن‌ها را روشن کند، آگاهی را نمی‌توان از شیء یعنی از تصویر نور تفکیک کرد. آگاهی در واقع عکسی است که از پیش در همه‌ی چیزها وجود دارد و برای همه‌ی نقاط گرفته و برداشته شده است.» [10]

این شاکله‌ی الگوی حسی-حرکتی (schema motor-Sensory) تصویرزنده است که بخش نخست آن به ادراک و دریافت بخش‌هایی گزینش شده از ابژه‌ها باز می‌گردد و بخش دوم آن مربوط به پاسخ‌های بالفعل به محرک‌های ادراکی، یعنی کنش متعاقب این ادراک باز می‌گردد. پس دلوز می‌تواند دو رده از حرکت-تصویرها را به عنوان ادراک تصویر و کنش-تصویر معرفی کند. اما اینجا به واسطه‌ی بینش برگسون در تشریح دو مفهوم کیفیت (quality) و تأثر تعلق حرکتی-حسی الگوی این از بخشی به خود که، کندمی گری میانجی، کنش و ادراک میان‌ای واسطه (affection)

می‌یابد؛ تأثر-تصویر.

تأثر، موقعیتی پیشا کنشی دارد. «حرکتی است که آغاز می‌شود؛ اما به کنش نمی‌انجامد» [11] و به عنوان 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.

این سه گونه‌ی حرکت-تصویر (ادراک-تصویر، تأثر-تصویر و کنش-تصویر) مولفه‌های اصلی الگوی حسی-حرکتی اند. و همین الگوی حسی-حرکتی است که مبنای دلوژ برای تفکیک سینمای کلاسیک از سینمای مدرن است. سینمای کلاسیک برای دلوژ تنها به معنی سینمایی با یک سری شیوه‌های روایی معین که در بسیاری از مطالعات سینمایی غالب همراه با رئالیسم آمریکایی دوران استودیو فرض می‌شوند و یا به معنی گرایش‌های تاریخی پایدار در سبک‌های سینمای بدنه نیست. برای دلوژ سینمای کلاسیک، سینمایی است که به طور ویژه وابسته به این الگوی حسی-حرکتی است. سینمایی که به واسطه‌ی انطباق تصویرهای موجود (مانند تصویرهای عادت‌ی حافظه) با موضوعات ادراک، به یک بازشناسی سریع در یک زمان خطی و پیش‌رونده منجر می‌شوند که به واسطه‌ی سازمانی ارگانیک شکل گرفته‌اند. این سینما موفق می‌شود تصویری مستقیم از حرکت، در معنای ناب آن تولید کند اما اشاره‌ی آن به زمان ناب، در معنایی که برگسون پرورانده بود، به شکل غیرمستقیم خواهد بود. اما در سینمای مدرن این وجه تنظیم‌گر الگوی حسی-حرکتی حذف می‌شود. و سینما این توان را می‌یابد تا به تصویری مستقیم از زمان، دیرند و کل‌گشوده دست یابد. این زمانی است که نه در یک نظم خطی و قابل تفکیک به گذشته، اکنون و آینده، بلکه به عنوان تصویری مستقیم از جریان بی‌وقفه‌ی حضور و نفوذ گذشته‌ی بالقوه در اکنون بالفعل و به سوی آینده‌ی ممکن، خواهد بود. و از این نظر به زعم دلوژ سینمای مدرن قادر خواهد بود به کیفیت خلاق هستی و وجه گشوده‌ی دیرند که برگسون در تحول خلاق از آن به عنوان شورزیستی (vital plan) یاد کرده بود، دست یابد.

خلاصه آن‌که مبنای کار دلوژ برای تفکیک این دو نوع سینما، رابطه‌ی الگوی حسی-حرکتی و زمان است. آن‌چه سینمای مدرن (مثلاً در فیلم‌های آلن رنه و روب گریه) به آن دست می‌یابد. تصویری مستقیم از شدن‌های بی‌پایان زمانی خارج از منطق طبیعی‌ساز دستگاه حسی-حرکتی است. دستگاهی که برای بازتولید نظام مبتنی برعلیت و واکنش در نهایت به سامانه‌ای از توالی‌های زمانی رجوع می‌کند. اما همان‌طور که دلوژ در فصل دوم سینما 2 توضیح می‌دهد [12]، دیاکرام سیستم حرکت-تصویر نیز به واسطه‌ی محور عمودی اش هم‌چنان به دیرند و کل‌گشوده متصل خواهد بود. اما محور افقی آن یعنی سه گونه‌ی حرکت-تصویر (ادراک-تصویر، تأثر-تصویر، کنش-تصویر) به واسطه‌ی سازمان‌یافتگی الگوی حسی-حرکتی تنها قادر است، به شکلی غیرمستقیم و در قالب مجموعه‌های بسته به زمان و تکثرهای بالقوه‌ی کل‌گشوده، دست یابد.

این سه گونه‌ی حرکت-تصویر به طور مستقیم برآمده از بینش برگسون است. اما دلوژ به واسطه‌ی نظام نشانه‌شناسی پرس تلاش می‌کند، به طرحی خلاقانه برای نشان‌دار کردن هر کدام از این گونه‌ها دست یابد. اما در پروژه‌ی دلوژ نشانه‌شناسی پرس کارکردی گسترده‌تر نیز می‌یابد. او با استفاده از این نظام، از یک گونه‌ی جدید به نام نسبت-تصویر حرف می‌زند که به طور مستقیم برآمده از وضع سوم پرس است. (بعدها در مورد سه وضع پرس و رابطه‌ی آن با نظام رده‌بندی دلوژ صحبت خواهیم کرد). دلوژ با اضافه کردن نسبت-تصویر به سه گونه‌ی ملهم از برگسون به یک نظام چهارتایی می‌رسد، و در ادامه به دو مورد ویژه از کارکردهای حرکت-تصویر برخورد می‌کند که در این نظام چهارتایی،

نمی‌گنجد. در نتیجه دو گونه‌ی دیگری یعنی تکانه-تصویر و بازتاب-تصویر را نیز در لابه‌لای این چهار گونه می‌گنجانند تا در نهایت به شش گونه‌ی حرکت-تصویر دست یابد. در اینجا تلاش خواهیم کرد به طور مستقل به هر کدام از این گونه‌های شش تایی حرکت-تصویر بپردازیم.

ادراک-تصویر

دلوز از کلاسیک‌ترین تعاریف نمای سوژکتیو و نمای ابژکتیو آغاز می‌کند. جایی که نمای سوژکتیو به یک نقطه‌ی دید انسانی (برای نمونه زاویه‌ی دید یکی از کاراکترها) اشاره دارد و نمای ابژکتیو به نمایی بدون یک مرجع حاضر در فیلم و یا نمایی با یک مرجع سوم شخص. بهترین مثال برای نمای سوژکتیو، نمای POV است. نمایی که قصد دارد، آنچه را که کاراکتر می‌بیند، نشان دهد. این نما زمانی به عنوان یک نمای سوژکتیو متعین می‌شود که در کنار نمایی اصلاح شده و ترمیم شده، که ابژکتیو فرض می‌شود، گذاشته شود. دلوز از فیلم چرخ اثر آبل گانس (1923) مثال می‌آورد. جایی که شخصیتی که چشمانش آسیب دیده، پپش را در قالب نمایی محو می‌بیند. اما این نما به این خاطر نمایی سوژکتیو است که ما پیش‌تر و قبل از زخمی شدن کاراکتر فیلم، او و پپش را دیده بودیم. اما دلوز ایرادی که ژان میتری با تحلیل تکنیک نما/نمای معکوس به آن دست یافته بود را می‌پذیرد. نما نه سوژکتیو است نه ابژکتیو بلکه نیمه سوژکتیو است. نما هم می‌تواند یک منظر سوژکتیو باشد و هم لذاته برای نمایش آنچه قرار است دیده شود، باشد. به موازات تصمیم سینما برای استفاده از نماهای حرکتی، دوربین بیش از آن که به طور مشخص برای بازنمایی حرکت کاراکترها باشد، همراه با آن‌ها بود، شخصیت‌ها را دنبال می‌کرد، گاهی سرعت حرکت دوربین از شخصیت‌ها بیشتر می‌شد، اجازه می‌داد آن‌ها از قاب خارج شوند، دوباره به قاب وارد شوند. از نقطه‌ی دید یک شخصیت به نمایی از همان شخصیت برسد و در ادامه به نمایی خارج از محدوده‌ی بینایی شخصیت برود. از این نظر «دوربین دیگر نه با شخصیت یکی می‌شود، نه بیرون از آن است، بلکه همراه آن است. این نوعی میت‌زاین (Mitsein)، یا همراهی حقیقتن سینماتوگرافیک است-یا به تعبیر جان دوس پاسوس چشم دوربین، زاویه‌ی دید گمنام فردی ناشناس در میان شخصیت‌ها.» [13]

اما دلوز تاکید می‌کند که این وجه از ادراک-تصویر تنها نوسانی میان دو قطب سوژکتیو و ابژکتیو نیست، حتی بیانگر چیزی متغیر و بی‌ثبات هم نیست، بلکه نشان‌گر نوعی فرم زیبایی‌شناختی والاتر است که مرتبط با خودآگاهی دوربین است. دلوز پا را فراتر می‌گذارد، و از فرم دیگری از ادراک حرف می‌زند که از این خودآگاهی نیز فراتر می‌رود و به فرمی نزدیک می‌شود که به معنای برگسونی آن ادراک را درون ابژه‌ها قرار می‌دهد. جایی که ادراک نه در نسبت با یک تصویر ممتاز و مرکزی (تصویرزنده) بلکه درون چیزها قرار می‌گیرد. چیزهایی که در تغییر مدام نسبت به یکدیگر قرار دارند و به معنی دقیق کلمه، روی یکدیگر می‌لغزند. فرمی که دلوز به آن ادراک سیال می‌گوید و آن را در سینمای امپرسیونیست‌های فرانسه‌ی پیش از جنگ می‌یابد. دلوز از صحنه‌ی بندبازی در فیلم وودویل (واربته) اثر اوالد دوپن، یاد می‌کند جایی که بندباز در آن واحد جمعیت و سقف را می‌بیند، یکی را درون دیگری. این برای دلوز به منزله‌ی تعیین بخشیدن به نوعی همزمانی و تقارن به جای توالی است. دلوز بهترین مثال‌هایش را از شیفتگی فیلمسازان فرانسوی به دریا، رودخانه و آبراهه و خلاصه آب (سیالیت) می‌زند. جایی که حرکت در شکل سیال، همراه با پیچ و تاب و لغزندگی هر سویه‌اش، مراکز ثقل را جابه‌جا می‌کند. «روی خشکی همواره حرکت از یک نقطه به نقطه‌ای دیگر است، همواره میان دو نقطه، در حالی که روی آب، آن نقطه همواره میان دو حرکت است» [14]. و همواره از خودآگاهی فرمال فرمی که

پیش‌تر بحث کردیم، فراتر می‌رویم. یک ادراک فراانسانی که در هر لحظه نوعی همزمانی را با جابه‌جا کردن محورهای تعادل، معین می‌کند. اما این فرم ادراک اگرچه معنای جابه‌جایی را با آشفتگی کردن نقاط ثقل تغییر می‌دهد، اما مهم‌چنان وابسته به حرکت در معنای جابه‌جایی است. دلوز و گتاری این تغییرات مکانی را در فرمی از ادراک می‌بیند که به آن ادراک گازی شکل می‌گوید، موردی که بالاترین سطح تکاملی‌اش را در سینمای ژینگا ورتوف یافته بود. ایده‌ی ورتوف مبنی بر تلاش برای وصل کردن آشوبنده‌ی هر نقطه‌ای از جهان به نقطه‌ای دیگر به واسطه‌ی مونتاژ و یک چشم مکانیکی، به شکلی شگفت‌انگیز می‌توانست منطبق بر این ایده‌ی برگسونی شود که ادراک درون چیزهاست. «به زعم ورتوف، کاری که مونتاژ می‌کند، انتقال ادراک به درون چیزهاست، قرار دادن ادراک درون ماده، به نحوی که هر نقطه‌ی هر جوره‌ای در فضا خودش تمام نقاطی را ادراک کند که آن نقطه بر آن‌ها تاثیر می‌گذارد، یا آن‌ها بر آن نقطه تاثیر می‌گذارند، هر چقدر هم که این کنش‌ها و واکنش‌ها ادامه یابد. این تعریف ابژکتیویته است، دیدن بدون مرزها یا حتا فاصله‌ها.» [15]

همانطور که رونالد بوگ توضیح می‌دهد، دلوز به تبعیت از چارلز سندرس پرس، برای هر کدام از گونه‌های حرکت-تصویر، سه نشانه تعیین می‌کند که یکی از آن‌ها نشانه‌ی تکوینی (ژنتیکی، پیدایشی) است که نشانه‌ی ساختاری را مشخص می‌کند و دو نشانه‌ی دیگر، نشانه‌های ترکیب‌بندی اند که شیوه‌های تمایزبانی نشانه‌ی ساختاری را مشخص می‌کنند. یکی از این دو نشانه‌ی ترکیب‌بندی بنا بر نسبتش با وقفه/گپ معین می‌شود و دیگری به واسطه‌ی نسبتش با کل گشوده [16] در ادراک-تصویر این سه نشانه‌ی ساختاری در سه فرمی که دلوز برای ادراک-تصویر پیشنهاد می‌کند، قابل ردگیری هستند. به این ترتیب نشانه‌ی تکوینی ادراک-تصویر، گرام (gramme) خواهد بود که سینمای ورتوف و آوانگارد‌های آمریکایی مثل استن براکیچ و مایکل اسنو به آن دست یافتند. دلوز، نشانه‌ی ترکیب‌بندی که با کل گشوده مرتبط است را رثوم (Reume) می‌خواند و دستیابی به آن را در تلاش استادان امپرسیونیست فرانسه مثل گرمیون، ژان ویگو و رنوار، در رسیدن به ادراک سیال پیگیری می‌کند. نشانه‌ی ترکیب‌بندی که با وقفه/گپ مرتبط می‌شود، و دلوز آن را همانگونه که در ابتدای این بخش به عنوان نوعی خودآگاهی فرمال دوربین در ویژگی نیمه سوژکتیو نماها، بحث کردیم، سخن‌گفتار (dicisign) می‌نامد. از سخن‌گفتار به رثوم و از رثوم به گرام، بخشی از تلاش سینمای کلاسیک برای آزاد کردن حرکت بوده است. اگرچه این تلاش‌ها نتوانست موجب یک رهایی کامل شود (کاری که قرار بود در سینمای مدرن و با زمان-تصویر انجام شود)، اما موفق می‌شود به عنصر ژنتیکی ادراک (گرام) دست یابد و ادراک-تصویر را از محدوده‌های صرف ادراک انسانی به ادراک فراانسانی و ادراک غیرانسانی، گسترش دهد.

تأثر-تصویر

«تأثر-تصویر در فاصله‌ی میان ادراک ورودی و کنش‌های خروجی قرار دارد» [17]. نوعی احساس ناب و پالوده که پیش از کنش وجود دارد. اگر بر مبنای دستگاه حسی-حرکتی، یک تحریک خارجی موجب یک واکنش عملی می‌شود، تأثر درست در جایی میان این تحریک و واکنش قرار می‌گیرد و کیفیت‌ها، شدت‌ها و نیروهای بالقوه را بیان (Express) می‌کند. بنا بر بینش برگسون، تأثر برخلاف ادراک که مربوط به خارج است، به درون وابسته است. نوعی احساس از درون که نه برای بازنمایی یا واکنش بلکه برای خودش (لذاته) و در خودش (فی‌ذاته) عمل می‌کند. «تأثر-تصویر همان کیفیت یا قدرت است، ظرفیت یا امکانی است که هنگامی که بیان می‌شود، تنها به خاطر خودش مورد توجه قرار می‌گیرد، به چیزی دیگر اشاره نمی‌کند یا ارجاع نمی‌دهد. بنابراین نشانه‌ی متناظر تأثر-تصویر نه فعلیت یافتن، بلکه بیان است» [18]

کیفیت یا قدرت زمانی که به حوزه‌ی فعلیت (کنش-تصویر) می‌رسد می‌تواند به عنوان درد، رنج، شعف و ... این همان شود اما تأثر درست در مرحله‌ی پیش از این این‌همانی وجود دارد. مرحله‌ی شهود یک کیفیت بالقوه که بالفعل نمی‌شود بلکه توسط تأثر-تصویر بیان می‌شود. این یکی از دشوارترین بخش‌های پروژه‌ی سینمایی دلوز است، بخشی از این دشواری به خاطر کیفیت توضیح‌ناپذیر تأثر-تصویر است. اگر توضیح مفاهیمی مانند درد، رنج و شعف به حوزه‌ی توضیح صفت‌ها، مربوط باشد، تأثر-تصویر به مرحله‌ی پیش‌صفتی این مفاهیم اشاره دارد. برای توضیح بیشتر می‌توان از مثال رنگ سرخ استفاده کرد. «در ادراک اولیه‌ی سرخ، پیش از آن‌که به عنوان واژه‌ی سرخ (به عنوان یک بازنمایی) تصور یا فهمیده یا شناخته شود و یا پیش از آن‌که به عنوان یک رنگ طبقه‌بندی شود، به عنوان یک شدت، یا احساس نامتعیین حضور دارد، اما هنگامی که به عنوان یکی از رنگ‌ها فهرست می‌شود و یا در اشاره به خون و یا نمادی از خطر به کار می‌رود، دیگر یک کیفیت تأثری و عاطفی ندارد، بلکه دیگر به حوزه‌ی کنش و کنش-تصویر تعلق می‌یابد.» [19]

دلوز بهترین نمونه از تأثر-تصویرها را نماهای کلوزآپ (نمای بسته) و چهره می‌داند. نمای بسته این ویژگی را دارد که با مسطح کردن تصویر، چهره را از وابستگی‌های زمانی-مکانی و حتا کدگذاری‌های فرهنگی-اجتماعی آزاد کند، و بدین ترتیب آن را واجد نیرو و بیان‌کننده‌ی کیفیتی ناب کند که ویژگی تأثر-تصویر است. دلوز برای آشکار کردن دو نشانه‌ی ترکیب‌بندی مقدمه‌ای برای ردگیری دو نوع گرایش در چهره‌سازی ترتیب می‌دهد که به ویژه در نقاشی پرتره مشهود است. در گرایش اول، چهره واجد یک خط دورگیر (کانتور) و یک طرح کلی است که اجزای منفرد صورت را در برمی‌گیرد، مابۀ ازای سینمایی این گرایش برای دلوز در تمایل ویژه‌ی گریفیت برای نشان دادن چهره هاست (مثلن تکنیک آیریس گریفیت در تاکید روی طرح کلی چهره‌ی زنانه). اما گرایش دوم، «از خلال خطوط و اجزای پراکنده‌ای عمل می‌کند که به صورت یک کل به نظر می‌آیند؛ خطوط شکسته و گسسته‌ای [...] که از خط دورگیر (پرهیب) سرپیچی می‌کنند» [20]. در اینجا دلوز از قدرتی حرف می‌زند که از یک کیفیت به کیفیت دیگر حرکت می‌کند. مثال ویژه‌ی دلوز در اینجا، چهره‌ها در سینمای آیزنشتاین است. (مثلن چهره‌ی کشیش در فیلم خط مشی عمومی که در دو نما، یکی چهره‌ی جذاب کشیش و دیگری نگاه فریبکارانه‌ی او که آیزنشتاین با نمایش پشت گردن باریک و نرمه‌ی گوشت‌آلود گوش او همراه می‌کند). نتیجه برای دلوز آن است که چهره در نهایت تلفیقی از یک کیفیت بیان شده به همراه خود آن کیفیت است، و دلوز آن را شمایل (icon) می‌نامد. و بنا بر همان دو گرایش می‌توان دو نشانه‌ی ترکیب‌بندی تأثر-تصویر را بیرون کشید؛ contour دلوز تا است ای‌شویه این. یابندمی اهمیت، چهره خطوط و ردها دومی درو چهره کلی طرح اولی در: trait icon و icon تاکید کند که نمای بسته چگونه با حذف ارجاعات بیرونی دیگر، به یک کیفیت ناب بیان شده تبدیل می‌شود. «کلوزآپ از چهره قلمروزدایی می‌کند و آن را از آن‌چه دلوز سه کارکرد قراردادی آن می‌داند، جدا می‌کند. 1. فردیت دادن (شخصیت سازی برای کاراکترها و متمایز کردن آن‌ها از یکدیگر) 2. اجتماعی کردن (روشن کردن یک نقش اجتماعی) و 3. کارکرد ارتباطی (نه فقط رابطه‌ی میان دو نفر، بلکه رابطه‌ی او با خودش مثل تطبیق شخصیت او با نقش‌اش).» [21]

اما چهره و نمای بسته تنها اشکال تأثر-تصویر نیستند. دلوز در اینجا از فضاهای هر جوره (quelconque espace) حرف می‌زند. یکی دیگر از انواع تأثر-تصویر که مانند صحنه‌ی ایستگاه قطار در فیلم جیب بررسون، به فضاهایی منقطع و تکه‌تکه شده‌ای اشاره دارد که همگنی و یکنواختی‌اش را از دست داده است. «اگر کلوزآپ، تأثرات را از طریق مفهوم زدایی از صورت و چهره استخراج می‌کند، فضاهای هر جوره این کار را با فضا انجام می‌دهند، همانطور که اگر دست جای چشم را می‌گرفت و بدون آن‌که معنایی به یک پیکربندی کلی و یا روابط میان سطوح اشیا بدهد، تنها از یک سطح به سطحی دیگر می‌رفت در این صورت فضا قابل لمس می‌شد. این یک فضای بالقوه است که اجزای از هم گسسته‌اش در

ترکیب‌بندی‌های چندگانه سرهم‌بندی شده‌اند. یک فضای آماده برای فعلیت دادن به امکانات» [22]. در اینجا دلوز نشانه‌ی تکوینی تائر-تصویر را می‌یابد؛ qualisign؛ که نشانه‌ی ساختاری فضاهای هرچوره است. (اگر icon، نشانه‌ای است که از طریق چهره، یک قدرتی-کیفیت را بیان می‌کند، qualisign، نشانه‌ای است که قدرتی-کیفیت را از طریق فضاهای هرچوره بیان می‌کند. در سینمای کلاسیک، این فضاهای هرچوره از سه طریق ساخته می‌شوند، اول به وسیله‌ی سایه و تضادهای تاریکی و روشنایی (توسط اکسپرسیونیست‌های آلمانی که کناره‌های فضایی را مخدوش می‌کردند و توانستند به یک فضای غیرارگانیک دست یابند) دوم توسط انتزاع غنایی (abstraction lyrical) (در سینمای برسون و درایر مانند ترکیبات سیاه، سفید و خاکستری در سینمای آن‌ها که نوعی تاثیرات بالقوه‌ی روحانی را دربردارد) و سوم توسط رنگ (در قالب رنگ‌هایی که فضاهای خالی و پرت سینمای آنتونیونی را اشباع می‌کنند).

تکانه-تصویر

دلوز در حدفاصل کیفیت‌های بیان شده در تائر-تصویر و عمل‌های بالفعل در کنش-تصویر، قلمرو دیگری را تشخیص می‌دهد که مرتبط با جهان‌های بدوی و تکانه‌های آن است. جهان‌های غریزی اولیه که متشکل از فرم‌های بی‌شکل و دینامیسم‌های انرژی هستند. نوعی جهان وحشی اجدادی، که متشکل از قطعات و طرح‌ها و فرم‌های بدوی است و توسط رانه‌های غریزی رهبری می‌شوند. اگر در تائر-تصویر ما با تائر/فضای هرچوره مواجهیم و در کنش-تصویر (همانطور که بعدتر خواهیم دید) با شیوه‌های رفتار/محیط‌های تعین یافته، در تکانه-تصویر با جهان اولیه/تکانه‌های بدوی روبرویم. این جهان وابسته به فضاهای هرچوره نیست چون برخلاف آن‌ها در محیط‌های متعین وجود دارد، اما در عین حال یک محیط متعین هم نیست، بلکه جهانی است که از محیط‌های متعین بیرون می‌زند و بیش از آن‌که مانند تائر-تصویر به یک بیان (Expression) بیانجامد، به اثرگذاری از درون (Impression) منجر می‌شود [23]. دلوز بهترین نمونه‌ها از این شکل دوگانه (محیط‌های متعین / جهان‌های اولیه) را در ناتورالیسم پیدا می‌کند. او از **امیل زولا** حرف می‌زند کسی که وجه بنیادین ناتورالیسم را نه در بازنمایی‌های تلخ رئالیستی بلکه در نوعی همراهی و دوشادوشی جهان حاضر با جهان اولیه دنبال می‌کرد. نوعی شراب‌دلی و رانه‌های غریزی که قهرمان‌های زولا را به سمت نابودی می‌کشاند. حرکتی روی یک شیب تند، از یک سرآغاز به یک فرجام مطلق. دلوز، به اعتبار این وجه از ناتورالیسم، دو استاد بزرگ ناتورالیست را معرفی می‌کند؛ اشتروهایم و بونوئل. در فیلم‌های اشتروهایم و بونوئل، جهان اولیه با تمام نیرو در لوکیشن‌ها و مکان‌های محدودی که این دو برای پیش‌برد روایت‌شان انتخاب می‌کنند، حضور دارد. این نوعی فرم محدود به مکان است که در سینمای بونوئل و اشتروهایم، نقش دوگانه ساختن محیط (محیط متعین/جهان اولیه) را به عهده دارد. «در اشتروهایم، می‌شود به قله‌ی کوه در شوهران نابینا، کلبه‌ی جادوگر درهم‌سرا، قصر ملکه کلی، مرداب در بخش آفریقایی همین فیلم، و صحرا در پایان حرص اشاره کرد. در بونوئل می‌توان به جنگل استودیویی، در مرگ در باغ، اتاق پذیرایی در ملک‌الموت، صحرای ستون‌ها در سیمون صحرا، باغ سنگی عصر طلایی اشاره کرد» [24]. در این مکان‌هاست که نوعی سببیت غریزی و بدوی از میان محیط‌های در ظاهر آشنا بیرون می‌زند و سرنوشت قهرمان‌ها را به سمت همان فرجام مطلق پیش می‌برد. اینجا دلوز یادآوری می‌کند که جهان اولیه نمی‌تواند مستقل از محیط جغرافیایی-تاریخی باشد، که به عنوان رسانه‌اش عمل می‌کند. جهان اولیه تنها زمانی می‌تواند آشکار شود که در رسانه‌اش (محیط متعین) قرار گرفته باشد. اما محیط متعین نیز در سطح درون‌ماندگار خویش، مشتقی از جهان اولیه خواهد بود. یک محیط مشتق که نوعی زمانمندی را در معنای تقدیر، از جهان اولیه گرفته است. این زمان‌مندی در منطق ناتورالیستی، همواره زمانی به سوی زوال است. در فیلم‌سازی که ملهم از این

وجه ناتورالیستی هستند این زوال به شکل‌های متفاوتی خود را نشان می‌دهد. در اشتروهایم به شکل یک آنتروپی شتاب‌یافته در یک مسیر خطی، در بونوئل به شکل یک تکرار فرساینده در یک مسیر حلقه‌ای و در جوزف لوزی به شکل یک انفجار درونی و بازگشت به خویشتن. اینجا نوعی خشونت در کار است که نه به واسطه‌ی درگیری‌های محیطی اجتماعی بلکه به واسطه‌ی بازگشت به یک ابهام غریزی در جهان اولیه است. اینجاست که برای دلوز فیلمسازی مثل ساموئل فولر، با تمام دلمشغولی‌های ناتورالیستی‌اش، به خاطر آن‌که رئالیسم اجتماعی محیطی را بر این محیط مشتق/جهان اولیه ارجح می‌کند نمی‌تواند به جنبه‌ی بنیادین ناتورالیسم دست یابد. برخلاف کینگ ویدور که در دستیابی به آن موفق است. مثلن اهمیت سکانس آخر دوئل در آفتاب تنها به واسطه‌ی کشمکش دراماتیک و خشونت موجود در روابط اجتماعی قهرمان‌ها نیست بلکه نوعی شهوانیت ناتورالیستی و نوعی اتلاف آنتروپی غریزی وجود دارد که فیلم را به سمت یک فرجام مطلق می‌برد.

دلوز در اینجا، حساسیتی را که در گونه‌های دیگر حرکت-تصویر برای تفکیک نشانه‌های تکوینی و ترکیب‌بندی آن‌ها، نشان می‌داد، ندارد. اما به دو نشانه‌ی تکانه-تصویر اشاره می‌کند؛ سمپتوم (دردنشان Symptom) و بت‌واره قطعات بازنمایی‌ها فتیش و هاوآره‌بت و، اندمشتق جهان درها تکانه حضور حکم درها سمپتوم). (Fetishes or Idols) {جهان اولیه} هستند» [25]. سمپتوم نشانه‌ای برای سربرآوردن جهان اولیه در محیط مشتق است که به واسطه‌ی مجموعه‌ای از تکانه‌ها در یک نظم رو به تلاشی عمل می‌کند. و فتیش‌ها و بت‌واره‌ها، ابژه‌هایی هستند که متعلق به جهان اولیه هستند اما به عنوان ابژه‌هایی از جهان حاضر کننده می‌شوند. مانند کفش در فیلم خاطرات یک مستخدم بونوئل.

این جهان اولیه در حدفاصل میان فضاهای هر جوره (تاثیر-تصویر) و فضاهای متعین (درکنش-تصویر) است. اما این به معنای آن نیست که جهان اولیه نوعی میانجی انتقالی بین این دو قلمرو است بلکه خود به یک انسجام کامل می‌رسد که می‌تواند تکانه-تصویر را به عنوان یکی از گونه‌های حرکت-تصویر، برجسته سازد.

کنش-تصویر

دلوز در اینجا از فضا-زمان‌های متعینی حرف می‌زند که به قلمرویی برای کیفیت‌ها و نیروهای بالفعل شده، تبدیل می‌شوند. از میان تمام گونه‌های حرکت-تصویر، کنش-تصویر بیشترین وابستگی را به رئالیسم دارد. دلوز توضیح می‌دهد که دو وجه رئالیسم، محیط‌های جغرافیایی-تاریخی متعین و شیوه‌های رفتاری هستند و کنش-تصویر رابطه‌ی میان این دو وجه است. در وجه نخست ما با یک قلمروی مشخص، مثل دشت‌های فیلم‌های وسترن و یا بابل در فیلم گریفیث روبرویم. قلمرویی که همه چیز را دربرمی‌گیرد و به عنوان یک اتمسفر فراگیر عمل می‌کند. این محیطی است که روی تصویرزنده (در معنای برگسونی) نیرو وارد می‌کند و سازمانی از نیروها را با او مواجه می‌کند. نشانه‌ای که دلوز برای این قلمرو و به عنوان یکی از نشانه‌های ترکیب‌بندی کنش-تصویر در نظر می‌گیرد، Synsign است. این کیفیت‌ها می‌توانند برای مثال سرما، یخبندان و سبوعیت محیطی در فیلم نانوک شمال باشند که نانوک را وادار به واکنش (یا بهتر است بگوییم کنش) می‌کنند. این کنشی که به عنوان یک رفتار و واکنش به محیط شکل می‌گیرد، وجه دوم رئالیسم را می‌سازد و دلوز نشانه‌ی binomial را برای آن در نظر می‌گیرد.

در کنش-تصویر محیط صرفن یک مکان تهی نیست بلکه مکان-زمانی است که با تمام متعلقات تاریخی-اجتماعی اش، از جمله انسان‌های دیگر و مناسباتی که متعاقب حضورشان می‌سازند، تعریف می‌شود. کنشی که تولید می‌شود متعاقبن روی محیط تاثیر می‌گذارد و یک موقعیت جدید می‌سازد که ناشی از کنش است. دلوز برای نشان دادن رابطه‌ی میان موقعیت اولیه (S) کنش، (Aituation) دوم موقعیت و (Sction) این . کند می‌استفاده SAS فرمول از (ituation) موقعیت دوم حاصل کنش و متشکل از محیط اولیه و تغییراتی است که در این محیط حادث شده است. اما این تنها یکی از فرم‌های کنش-تصویر است که دلوز به تبعیت از اصطلاح نوئل بورچ، به آن فرم بزرگ می‌گوید. در مقابل فرمی از کنش-تصویر وجود دارد که در آن با استحالی محیطی که کنش میانجیگری می‌کند روبرو نیستیم، بلکه موقعیت به عنوان محصول استنتاجی کنش مشخص می‌شود و در آن کنش به کنشی دیگر می‌انجامد. در اینجا کنش است که موقعیت را آشکار می‌کند. مردی با چاقویی در دست در حال دویدن است، جسد روی سنگفرش خیابان‌هاست. موقعیت به عنوان موقعیت جنایت آشکار می‌شود. در فرم کوچک است که می‌توان از کنش به موقعیت رفت، یا بهتر آن که موقعیت را استنتاج کرد. برخلاف فرم بزرگ در اینجا موقعیت یک موقعیت فراگیر نیست، بلکه به شکل موضعی در می‌آید. موقعیت به رخداد تبدیل می‌شود، رخدادی که مسیرش را از یک کنش اولیه به سمت یک موقعیت آشکار شده و سپس به سمت کنش متعاقب این آشکارشدگی می‌پیماید. دلوز نشانه‌ی کنش-تصویر در فرم کوچک را نمایه (index) در نظر می‌گیرد. این نمایه دو شکل ویژه را به خود می‌گیرد که شکل نخست آن نمایه‌ی فقدان (lack of index) است که به موقعیت‌هایی اشاره دارد که پیشاپیش داده نمی‌شوند و در نتیجه‌ی کنش‌های شخصیت‌ها آشکار می‌شوند. نمونه‌ی شایع آن را می‌توان در فیلم‌های کاراگاهی جست، جایی که کاراگاه به واسطه‌ی کنش‌هایش موقعیت ناشناخته را حل و فصل و آشکار می‌کند. شکل دوم آن نمایه‌ی ابهام (equivocity of index) است. یک کنش دوپهلوی که دو موقعیت همزمان را می‌آفریند. دو موقعیتی که تماشاگر در استنتاج آن‌ها به عنوان موقعیت واقعی سردرگم می‌شود. «مردی که بالای سر جسدی چاقو به دست ایستاده است؛ آیا بدین خاطر است که مقتول را کشته است و یا فقط چاقو را از بدن او بیرون کشیده است؟» [26] یک تفاوت بسیار کوچک در کنش (برای مثال یک تفاوت کوچک در ژست بازبگر) می‌تواند دو موقعیت کاملن متفاوت را خلق کند. [27] اما نشانه‌ی تکوینی کنش-تصویر فرم کوچک، Vector است. یک بردار میان کنش و موقعیت، که از سمت کنش به سوی موقعیت کشیده شده است. رخدادهایی کوچک که مانند طرح‌هایی جهنده و منقطع از اسکلت-فضاها، جای فضای فراگیر را می‌گیرد. بردار در اینجا همان خط شکسته‌ای است که زیگزاگ وار از میان کنش-تصویرها عبور می‌کند و جای خط دورگیر محیطی (contour) را می‌گیرد. دلوز یکی از کارکردهای کنش-تصویر فرم کوچک را در مکتب سینمای مستند، مکتب انگلیسی دهه‌ی 1930 می‌یابد. جایی که فیلمسازانی چون گریسون و روتا، شاهکارهای فلاهرتی را به توجه بیش از اندازه به فرم دربرگیرنده و بی‌تفاوتی سیاسی-اجتماعی متهم می‌کردند. از نظر آن‌ها سینمای فلاهرتی نمونه‌ی محافظه‌کارانه‌ای از کنش-تصویر فرم بزرگ محسوب می‌شد. جایی که حتا موقعیت پس از کنش نیز یک موقعیت جدید محسوب نمی‌شود. دلوز برای توضیح فرم کنش-تصویر در سینمای فلاهرتی از فرمول SAS استفاده می‌کند که S دوم در آن بیان‌گر ناتوانی کنش در شکل دادن به تغییرات گسترده‌ی موقعیت اول است. اما مکتب انگلیسی نقطه‌ی مقابل سینمای فلاهرتی بود، و بنا داشت با استفاده از کنش-تصویر فرم کوچک، از کنش انسانی آغاز کند تا شکل‌های متنوعی از موقعیت‌ها را که در نتیجه‌ی این کنش شکل می‌گیرد، ارزیابی کند. این موردی است که می‌تواند، بلافاصله به سیاست فیلم پیوند بخورد و دلوز آن را به عنوان تلاشی برای تفسیرهای خلاقانه از واقعیت، پیش‌درآمدی به سوی سینما وریده و سینمای مستقیم می‌داند.

برای دلوز، بازتاب-تصویرگونه‌ای از حرکت-تصویر است که بیانگر گذار از کنش-تصویر فرم بزرگ به کنش-تصویر فرم کوچک (و برعکس) است. این یک تصویر مبدل برای نشان دادن استحاله‌ی فرم‌هاست. جایی که کنش-تصویر فرم بزرگ در حال تبدیل به فرم کوچک است. و یکی در درون دیگری گذر می‌کند. دلوز بهترین مثال از بازتاب-تصویر را در فیلم‌های آیزنشتاین نشان می‌دهد. در بسیاری از فیلم‌های آیزنشتاین، همواره صحنه‌هایی وجود دارد که در جریان درام وقفه می‌اندازد اما خبر از یک اتفاق دراماتیک بعدی می‌دهد. (مثلاً صحنه‌ی تئاترپیش از جریان توطئه‌ی ترور در فیلم ایوان مخوف). در اینجا فرم کوچک خود را از درون به فرم بزرگ پیوند می‌زند. مثال‌های بعدی دلوز پیچیده‌تر هستند او از فرم‌های بزرگ (مثل طبیعت وحشی) و فرم‌های کوچک (کنش‌های جنون‌آمیز قهرمان برای یافتن موقعیت) در فیلم‌های هرترزوغ مثال می‌زند و یا شیوه‌های معکوس‌سازی (بچه به جای بزرگسال، زن به جای مرد) در سینمای هاکس و یا نشانه‌های گفتمانی در سینمای چاپلین (تفاوت‌ها و شباهت‌های آرایشگر و دیکتاتور در فیلم دیکتاتور بزرگ چاپلین و پیوند این نشانه‌ها به موقعیت‌های متفاوت زیستی مثل زیستن در لوای آزادی و زیستن در لوای فاشیسم). اما در هر صورت همان‌گونه که رونالد بوگ جمع بندی می‌کند [28]، در چند شکل متمایز می‌توان به بازتاب-تصویر دست یافت. نخست زمانی که یک نشانه به جای اشاره به موضوع به موضوعی دیگر اشاره می‌کند (آیزنشتاین)، زمانی که نشانه با معکوس کردن موضوع به آن اشاره می‌کند (هاکس) و زمانی که نشانه به طور مستقیم به موضوعش اشاره می‌کند اما از طریق یک رابطه‌ی غیرمستقیم میان کنش و موقعیت (چاپلین).

حرکت-تصویر و سه وضع بنیادین در نشانه‌شناسی پرس

دلوز تلاش می‌کند هر یک از گونه‌های اصلی حرکت-تصویر (ادراک-تصویر، تاجر-تصویر و کنش-تصویر) را با یکی از سه وضع پرس منطبق کند. پرس در وضع اول (Firstness) از کیفیت‌ها و امکانات و احتمالات یاد می‌کند و برای توصیف آن، بسته به ماهیت نشانه در بازنمایی یک ابژه، از واژه‌ی شمایل (Icon) استفاده می‌کند. دلوز اگرچه شمایل را با کمی تفاوت (به عنوان یک بیان و نه صرفن یک تقلید) به کار می‌برد اما برای مرتبط کردن تاجر-تصویر با وضع اول کارچندان دشواری ندارد. همین‌طور وضع دوم پرس (Secondness) که به عنوان نمایه (Index) بحث می‌شود و به یک ارتباط واقعی میان ابژه و نشانه اشاره دارد، به راحتی بر کنش-تصویر، آن‌گونه که دلوز توضیح می‌دهد، منطبق می‌شود. دلوز معادل دقیقی برای ادراک-تصویر در وضع‌های پرس پیدا نمی‌کند. اینجا یک تفاوت معرفت‌شناسانه به نفع تفسیری که برگسون از ادراک ارائه می‌دهد، دلوز را از پرس جدا می‌کند. از نظر پرس «هر ادراکی به عنوان یک تجربه همواره دربردارنده‌ی مجموعه‌ای از کیفیت‌ها (وضع اول)، مقاومت‌ها، مغایرت‌ها (وضع دوم) و استنتاج‌های منطقی (وضع سوم) است. پس هیچ ادراکی پیش از این سه وضع وجود ندارد» [29]. اما دلوز به تبعیت از برگسون ادراک را در خارج از سوژه قرار می‌دهد، بنابراین ناچار می‌شود از یک وضع، پیش از سه وضع پرس حرف بزند که منطبق بر ادراک-تصویر باشد. دلوز این وضع را وضع صفر (Zerone) می‌نامد. اما برای وضع سوم پرس، دلوز گونه‌ای جدید از حرکت-تصویر را معرفی می‌کند که به آن نسبت-تصویر (Image-Relation) می‌گوید.

نسبت-تصویر

نسبت-تصویر بیش از هر کدام از گونه‌های حرکت-تصویر به نشانه‌شناسی پرس وابسته است. در واقع نسبت-تصویر همان وضع سوم پرس است. وضع سوم پرس که نشانه‌اش نماد (Symbol) است، اشاره به قانون، تداوم و عادت و

قاعده دارد. وضع سوم در یک سویه‌ی ذهنی و انتزاعی میان حامل نشانه، موضوع و تفسیرگر، نسبت و رابطه ایجاد می‌کند. در واقع این وضع سوم است که همه چیز را از آشفتگی به سوی قاعده‌مندی و اسلوب عقلانی می‌کشاند. در این معنا نسبت-تصویر هر ابژه‌ای را به یک نشانه‌ی نمادین تبدیل می‌کند که در یک فهم و قاعده‌ی عمومی به یک کلیت ذهنی ارجاع می‌دهد (برای مثال سرخی به عنوان نمادی از خون). «بنابراین وضع سوم، احکامی را موجب می‌شود که ضرورتن شامل عنصر نمادین یک قانون است» [30]. دلوز به تبعیت از پرس، نشانه‌ی تکوینی نسبت-تصویر را نماد برای نمونه بهترین او. کندمی مهیا ذهنی‌های نسبت و روابط‌گیری شکل برای ای نشانه که. کندمی معرفی (symbol) بررسی نسبت-تصویر را سینمای هیچکاک می‌داند. همه‌ی سینمای هیچکاک رابطه است، نسبت‌ها و قواعدی که می‌بایست کشف شوند. در سینمای هیچکاک، هر کنشی، هر تاثیری و هر تصویری در نسبتی که با یک کل نمادین می‌سازد معنا دارد. این کل نمادین از سردرگمی و سرگیجه‌ی میان روابط آغاز می‌شود و در طول مسیر تغییر می‌یابد، این تغییر به مثابه‌ی تغییر در نسبت‌ها و رابطه‌ها برای برقراری یک کل قاعده‌مند سهمگین است. در هیچکاک این کل، غالباً از دو روش ساخته می‌شوند، دو روشی که در نهایت دو نشانه‌ی ترکیب‌بندی نسبت-تصویر را می‌سازند. اولی زنجیره‌ای از عناصر است که طبق یک روال طبیعی پشت سرهم می‌آیند. پرنده‌گانی که پیش از حمله، در فراز شهر در پروازند، روابط میان آدم‌ها و تمام آن چیزهایی یکی پس از دیگری می‌آیند و یکی دیگری را تفسیر می‌کند. همه چیز در یک توالی معین پشت سرهم می‌آیند تا راز جنایت کشف شود. این‌ها عناصری هستند که در یک نظم عادی و طبیعی، قانون را می‌سازند. دلوز این عناصر را مارک (mark) می‌نامد. اما همواره عناصری وجود دارند که با وجود آن‌ها خودشان طبیعی و عادی هستند، اما ناگهان از میان شبکه‌ی روابط بیرون می‌جهند، و در تقابل با نقش نمادین سایر عناصر قرار می‌گیرند. دلوز آن‌ها را دمارک (demark) می‌نامد. «بعضی از دمارک‌های (نشان‌گذارهای) فیلم‌های هیچکاک مشهورند، مثل آسیاب بادی در خبرنگار خارجی که پره‌هایش در جهت مخالف باد می‌چرخند، یا هواپیمای سم‌پاش در شمال از شمال غربی که هنگامی ظاهر می‌شود که هیچ محصولی برای سم‌پاشی وجود ندارد، به نحوی مشابه لیوان شیر که به خاطر نورانیت و درخشش درونی آن در فیلم سوءظن موجب شک و تردید می‌شود، یا کلیدی که به قفل در حرفم را به نشانه‌ی مرگ بگیر، نمی‌خورد» [31]

تا اینجا چهار گونه‌ی حرکت تصویر (ادراک-تصویر، تأثر-تصویر، کنش-تصویر و نسبت-تصویر) و دو گونه‌ی بینابینی (تکانه تصویر (بین تأثر-تصویر و کنش-تصویر) و بازتاب تصویر (بین کنش-تصویر و نسبت-تصویر)) را به عنوان شش گونه‌ی حرکت-تصویر بررسی کردیم. همانطور که دلوز در آخرین صفحات سینما!؛ حرکت-تصویر می‌نویسد، این‌ها گونه‌هایی وابسته به الگوی حسانی-حرکتی هستند، اما روح سینما در نخستین سال‌های پس از جنگ دچار تغییری بنیادین شد که با نئورئالیسم ایتالیا آغاز شد. سینما تلاش کرد تا رئالیسم کنش-تصویر که در آن کنش به یک موقعیت فراگیر و یا آشکار شده مرتبط می‌شد را به پرسش بکشد و به موقعیت‌هایی گسسته، شکاف‌دار و فاقد الزامات SAS و یا ASA برسد، جایی که در آن موقعیت‌های پراکنده و آشفته سربرمی‌آورد و تأثر-تصویرها وابستگی‌های خود را به شخصیت از دست می‌دادند. این نوعی بحران در کنش-تصویر و شکل تکامل‌یافته‌ی تصویر ذهنی بود که با پشت سر گذاشتن الگوی حسی-حرکتی، راه خود را به سوی تصویری جدید باز می‌کرد که دیگر تابع پیوندهای دراماتیک، فضاهای یکدست شده و به ویژه دیگر تابع حرکت نبود. فرمی که راه را برای عبور سینما از حرکت-تصویر و دستیابی به تصویر مستقیم از زمان، هموار می‌کرد. موضوعی که جلد دوم از کتاب‌های سینمایی دلوز، یعنی سینما 2؛ زمان-تصویر یکسره به آن اختصاص می‌یابد.

- [1] ژیل دلوز، 1392. سینما 1؛ حرکت-تصویر. ترجمه مازیار اسلامی. انتشارات مینوی خرد. چاپ اول. ص 3
- [2] D. N. Rodowick. 1997. GILLES DELEUZE'S TIME MACHINE. Duke University Press. P xiv
- [3] Ibid. P xi.
- [4] D. N. Rodowick. 1997. GILLES DELEUZE'S TIME MACHINE. Duke University Press. P xii
- [5] نک به

Gilles Deleuze and Felix Guattari. 1983. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. Trans by .1
Robert Hurley, Mark
Seem, and Helen R. Lane. Univ Of Minnesota Press. Chapter 3 . PP 200-217

[6] نک به

Gilles Deleuze and Felix Guattari. 1983. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. Trans by .1
Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Univ Of Minnesota Press. Chapter 1 . PP 1-9
and Ch 4. 273-283

and Graham Tomlinson and Felix Guattari. 1994. What is philosophy?. Trans. Hugh Gilles Deleuze [7]
Burchell

- [8] پال پیتن. 1387. دلوز و امر سیاسی. ترجمه محمود رافع. نشر گام نو. ص 40
- [9] آنری برگسون. 1375. ماده و یاد. ترجمه علی قلی بیانی. دفتر نشر فرهنگ اسلامی
- [10] ژیل دلوز، 1392. سینما 1؛ حرکت-تصویر. ترجمه مازیار اسلامی. انتشارات مینوی خرد. چاپ اول. ص 95
- [11] آنری برگسون. 1375. ماده و یاد.. ترجمه علی قلی بیانی. دفتر نشر فرهنگ اسلامی. ص 46
- [12] Gilles Deleuze. 2000. Cinema 2: The Time-Image. Transl. Hugh Tomlinson and Robert Galeta
- [13] ژیل دلوز، 1392. سینما 1؛ حرکت-تصویر. ترجمه مازیار اسلامی. انتشارات مینوی خرد. چاپ اول. ص 113
- [14] همان. ص 122
- [15] همان ص 125
- [16] Bogue, Ronald. 2003. Deleuze on Cinema. Routledge press, P 69
- [17] Ibid 76

[18] ژیل دلوز، 1392. سینما 1؛ حرکت-تصویر. ترجمه مازیار اسلامی. انتشارات مینوی خرد. چاپ اول. ص 151

[19] Dyrk Ashton. 2006. Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect. ProQuest LLC. P

127

[20] ژیل دلوز. 1392. سینما 1؛ حرکت-تصویر. ترجمه مازیار اسلامی. انتشارات مینوی خرد. چاپ اول. ص 137

Bogue, Ronald.2003. Deleuze on Cinema. Routledge press, P 78 [21]

[22] همان. ص 80

H. Tomlinson and B. Habberjam. Image. Trans. –Movement: The Cinema 1 . Gilles Deleuze.1986. [23]

The Athlone press (London). P 123

[24]. ژیل دلوز. 1392. سینما 1؛ حرکت-تصویر. ترجمه مازیار اسلامی. انتشارات مینوی خرد. چاپ اول. ص 194

[25] همان.

[26] همان ص 247

[27] دلوز برای توضیح بیشتر از فرم هندسی بیضی (elipse) استفاده می‌کند. فرمی هندسی با دو نقطه‌ی تقارن. که

نقاط تقارن آن همزمانی (تقارن) موقعیت‌ها در شکل دوم نمایه، یعنی نمایه‌ی ابهام را نمایندگی می‌کنند. در اینجا

دلوز به یک بازی زبانی هم دست می‌زند و از معنای دوم elipse به معنای "حذف" در زبان فرانسه، هم استفاده می‌کند

تا نمایه‌ی فقدان را توضیح دهد. جایی که موقعیت پیشاپیش حذف شده است و به تدریج در نتیجه‌ی کنش‌ها آشکار

می‌شود.

Bogue, Ronald.2003. Deleuze on Cinema. Routledge press, Pp 92–97 [28]

Bogue, Ronald.2003. Deleuze on Cinema. Routledge press, P 67 [29]

[30] ژیل دلوز. 1392. سینما 1؛ حرکت-تصویر. ترجمه مازیار اسلامی. انتشارات مینوی خرد. چاپ اول. ص 298

[31]. همان ص 306