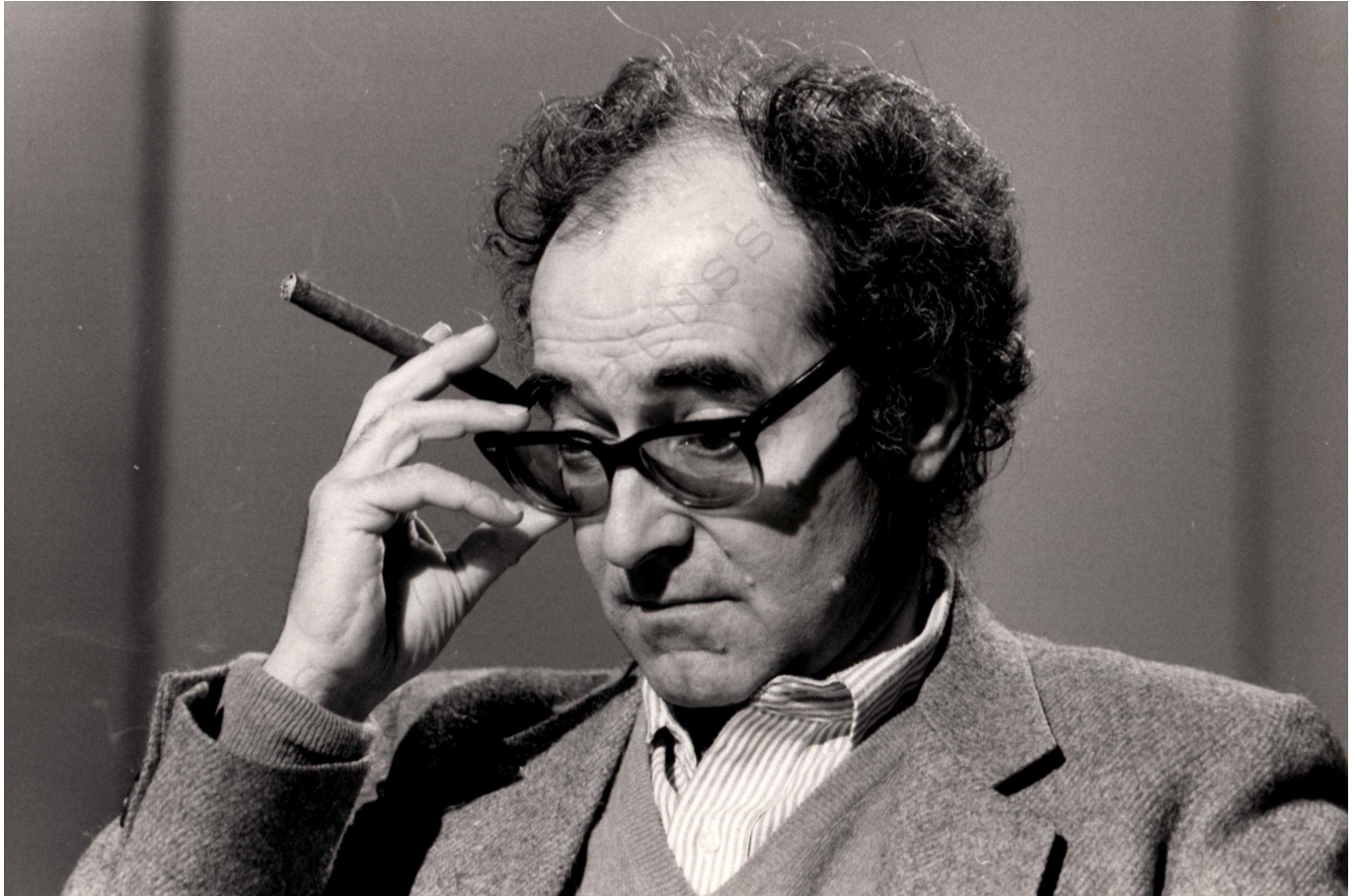


## توافق و عدم توافق در مفاهیم سینمایی ژان لوک گدار و ژیل دلوز

آلن بولیو | بریر بوجار



تاریخ‌های سینمای گدار (1985-1998) کمابیش هم‌زمان با انتشار دو کتاب [دلوز](#) پیرامون سینماست ( - سینما 1: تصویر-رکت در سال 1983 و سینما 2: تصویر-زمان در سال 1985) که در نوع خویش و تا به امروز، همچنان در اوج نظام‌بندی و صورت‌بندی مفاهیم و مقولاتشان قلمداد می‌شوند.

نگارنده این مقاله می‌کوشد تا از رهگذر مقایسه این مفاهیم سینمایی نشان دهد که رویکرد دلوزی به سینما چگونه از رویکردهای پدیدارشناسانه و نشانه‌شناسانه متمایز می‌شود و سپس به جایگاه گدار در مطالعات دلوز و نقش ممتاز او در سینما می‌پردازد [1]. رویکردی که مجال طرح مخالفت در میان زیبایی‌شناسی‌های بخش گدار بر اساس رسالت نجات بشریت و مفهوم ماشیناسیون [2] جهانی در تفکر دلوز را فراهم می‌کند. مفهومی که به زعم دلوز به واسطه‌ی شیوه‌های بیان سینمایی، بیشترین انطباق و همراهی را با جهان در حال تغییر مستمر (continue variation) دارد.

تئوری سینمایی دلوز

دلوز همواره در برابر اطلاق کتاب‌هایش به تاریخ سینما هشدار می‌دهد. هر چند دلوز شرح زمان‌مندی از آثار سینمایی از

آیزنشتاین تا مورنائو و اشتراپ و گذار ارایه می‌کند، اما عنصر اساسی در کار او در جایی دیگر در چیزی است که خود به آن طبقه‌بندی (taxinomie) تصاویر اطلاق می‌کند. (دلوز، 1983، ص 7) نگرشی که از اساس با رویکردهای پدیدارشناسانه و نشانه‌شناسانه در مواجهه با سینما متفاوت است. در واقع سینما برای دلوز شیوه‌ای برای دستیابی به اشتراک و وحدت میان انسان و جهان (به زعم پدیدارشناسی) و یا شیوه نوینی برای ساخت نظامی معنایی از طریق ترکیب فوتوگرام‌ها (به زعم نشانه‌شناسی) نیست. بلکه منظر اختیار شده توسط دلوز، ناتورآلیستی است و همانند شیوه‌ی لینه و یا مندلیف می‌کوشد تا مقوله‌ای مستقل را در کمال خویش تبیین کرده و به تحلیل و مطالعه‌ی آن بپردازد. دلوز رویکرد پدیدارشناسانه را ناکارآمد دانسته و بیان سینمایی را از هرگونه ارتباطی آگاهانه و منحصر میان خویش با جهانی کلان و منسجم مبرا می‌کند. دلوز سینما را نافی وجود ثبات و لنگرگاهی برای سوژه به مثابه‌ی منظرگاهی از جهان می‌داند (همان، 84) و به زعم او سینما هرگز نمایش پیشروی جهانی از قبل موجود و حی و حاضر بر سطح پرده‌ی نمایش نیست. برعکس، آنچه بر پرده ظاهر می‌شود، خودآیینی ناب خود را در درخشندگی مختص خویش حفظ می‌کند. در قاموس دلوز، همه چیز در تبدیل و تغییری درون‌گستر (intensive) است که مجال حصول به خودآیینی و درونماندگاری از و شده فراخوانده رخدادگون‌ای مواجهه به نیز مفاهیم و چیزها ترین قطعی که جا آن تا. یابدمی را (immanence) هرگونه توصیف پیشینی منفک می‌شوند. (دلوز و گتاری، 1991، فصل 2) دلوز قایل به فراروی و استعلای را خرد و اندیشه، نیچه با همسو دلوز: م) نیست عالی و والا درکی از منبعث نظامی‌ی مثابه به جهان (transcendance) متمایز دانسته و با نقد پیشفرض‌های شناختی کانتی و مفهوم سوژه‌ی اندیشنده (کوگیتو)، تصویری نوین از مفهوم اندیشه و فلسفه ارائه می‌کند). وانگهی سینما نیز به دلیل توفیق در ساختن جهان خود، از سایر شیوه‌های بیان هنری متمایز می‌شود. دلوز همواره تاکید می‌کند که سینما را نباید با سایر هنرهایی که در پی ساخت چیزی غیرواقعی نسبت به واقعیت جهان‌اند، یکسان تلقی کرد. بلکه سینما از اساس، جهان خود را غیرواقعی و یا داستانی می‌کند: با سینما، جهان به تصویر تکینی از خویش بدل می‌شود و نه آنکه تصویر، تبدیل به بدلی از جهان گردد. حال آنکه پدیدارشناسی به واسطه‌ی قصدیت (intentionnalité)، در تاروپود مفهوم جهان گرفتار آمده و کماکان در وضعیت (تفکر) پیشاسینمایی به سر می‌برد. (دلوز، 1983، 84)

دلوز به کاربردهای نشانه‌شناسی ساختاری در مطالعات سینمایی می‌تازد و به زعم او نشانه‌شناسان بیهوده در پی ساختاری جهانشمول برای زبان سینمایی هستند، چرا که سینما همواره تغییر و نوسانی مستمر را تجربه می‌کند که هرگز در واحدهای صلب دلالت به چنگ نخواهد آمد.

دلوز می‌نویسد: اقداماتی که برای بکارگیری زبان‌شناسی در سینما انجام شده فاجعه انگیز بوده است... ارجاع به مدل زبان‌شناسی در تحلیل سینما، همواره به این نتیجه منتهی می‌شود که سینما چیز دیگری است و اگرهم چیزی مانند زبان باشد، زبانی قیاسی (analogique) است که بر اساس تغییر گام (modulation) شکل می‌گیرد. (همسو با مفهوم درون گستر تغییر مستمر) پس می‌توان گفت که ارجاع به شیوه‌ی زبان‌شناسی بر شیوه‌ای استوار است که خود نیز در پی خلاصی از آن است. (1990، 76) لذا دلوز به جانشینی برای رویکرد پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی در مواجهه با سینما می‌اندیشید و خود این مطالبه را به واسطه‌ی ایده‌ی طبقه‌بندی تصاویر امکان‌پذیر می‌کند.

با بسط و گسترش هنر مونتاژ، گرایشی در سینماگران پس از جنگ به جهان تغییر مستمر پدید می‌آید؛ وضعیتی ابتدایی که دلوز آن را به یک سوپ پریوتیک تشبیه می‌کند که فاقد هرگونه مرکزیت و صلبیت است (م): وضعیت پیشاحیاتی

که ماده در آن حالت قادر خواهد بود متناسب با آرایشی متفاوت به هیبت حیات تازه‌ای درآید). آن‌ها نخستین سینماگران تصویر-حرکت‌اند که نشان می‌دهند تصویر-ادراک (perception)، تصویر-کنش (action) و تصویر-تأثر وجه دلوز. کنند می‌ایجاد منحصری فردی ترکیب، مونتاژ-فیلم هر در، حرکت-تصویر از گونه سه عنوان به (affection) غالب هر یک از این ترکیب‌های فیلمیک را در قالب سه گونه‌ی مونتاژ-ادراک (ورتوف، مردی با دوربین فیلمبرداری)، مونتاژ-کنش (گریفیث، تعصب) و مونتاژ-تأثر (درایر، مصائب ژاندارک) طبقه‌بندی می‌کند.

مونتاژ-، ترفندی متبکرانه برای ساختن حرکت است. اما این سه گونه از تصویر(تصویر-ادراک، تصویر-کنش و تصویر-اثر) که خود از نخستین شیوه‌ی ساخت (مونتاژ) حاصل می‌شوند، صرفن به عنوان نسخه‌های متفاوتی از تصویر-حرکت باقی می‌مانند و به شیوه‌ای ناتمام برای ملحق شدن به وضعیت جهانشمول تغییرات بسنده می‌کنند. از این روست که بحران تصویر-حرکت توسط خود تصویر-کنش برجسته و پدیدار می‌شود. (دلوز، 1983، فصل 7) تصویر-کنش معرف طبقه‌ای از تصاویر میانجی و بینابینی است که پایان سینما کلاسیک را با بیان شیوه‌ی نوینی برای ادراک تغییرات مستمر، اعلام می‌کند. در طبقه‌بندی دلوزی تصاویر، تصویر-کنش نشانه‌ی تحلیل رفتن امکانات بیانی تصویر-حرکت است، که از قضا رخداد مدرنیته سینمایی را نیز ممکن می‌کند. دلوز دو شکل عمده تصویر-کنش را از یکدیگر متمایز و طبقه‌بندی می‌کند: 'SAS' (موقعیت 1-کنش-موقعیت 2) و 'ASA' (کنش 1-موقعیت-کنش 2). در شکل نخست، یک موقعیت توسط یک کنش وادار به تغییر شده و در دومی یک کنش جای خود را به موقعیتی می‌دهد که قادر به تغییر کنش نخستین است. الگویی که در تمام سینمای نوآر دهه‌ی سی و چهل آمریکا اعم از گانگستری و جاسوسی و کارگاهی وجود دارد. تصویر-کنش، زمانی که منطق توالی میان موقعیت‌ها و کنش‌ها متزلزل شده و به خطر افتاده به آستانه‌ی محدودیت‌هایش نزدیک می‌شود. بنابراین نظاره‌گر پیدایش سینمایی هستیم که در مواجهه با عدم تعیین زمانی و عدم تقید به نمایش حرکت‌های منطقی قرار می‌گیرد. بحران تصویر-حرکت، سینمایی را متولد می‌کند که دیگر در پی طی مسیر از نقطه الف به ب نبوده و از این رو، نشانگرهایی یافتن تصویر از بند ابتدا و انتهاست و به قول دلوز، فرمانروایی تصویر-حرکت رو به زوال و نابودی می‌رود (دلوز، 1983، 279). این سینمای زمان غیرزمانمند است که با بهره‌مندی از همان سوپ پریوتیک ابتدایی، فهم امر محذوف (elliptique) و غیرسازماندهی شده (inorganique) را ممکن می‌کند. در این سینما فضاها به مقوله‌ای بدل می‌شوند که از قوانین هندسی تبعیت نمی‌کنند (جیب بربرسون) و آنچه سینمای زمان را مشخص تبیین می‌کند، نمایش ماهیت مخاطره‌آمیز مواجهاتی است که دیگر طرح و توطئه‌ی داستانی برای آن تعیین کننده نخواهد بود و این موقعیت (ها) است که به حیطة‌ی توانش حرکتی پرسوناژها نفوذ می‌کند و پرسوناژها نیز دیگر مطابق انتظاری که در برابر کنش از آن‌ها می‌رود از خود واکنش نشان نمی‌دهند (دلوز، 1985، 9) و داستان‌ها و شروع و پایان‌شان به رشته‌ای از رویدادهای بی‌قید و شرط واگذار می‌شوند.

از سوی دیگر، عدم توانایی سینما-مونتاژ در معرفی و نمایش وضعیت تغییر مستمر نیز سینما را به سمت پارادایم جدیدی سوق می‌دهد. سینما دیگر نه نمایش دادن برای ساختن واقعیت، بلکه نمایش دهنده‌ی ماهیت کاذب (م: نه به معنای ارزش داورانه، بلکه به عنوان خصلتی هستی‌شناسانه) و سرهم‌بندی (ماشینی) شده‌ی واقعیت است (م: امر کاذب به خصوص در حیطة‌ی حرکت و برقراری اتصال میان حرکات و ادراک آن‌ها از بارزترین وجوه مدرنیته‌ی سینمایی است که روب‌گریبه معادل ادبی آن را دررمان نو مطرح می‌کند). گونه‌ای انحراف زیبایی شناختی از واقعیت که یادآور رویکرد نیچه در داستانی شدن جهان، فرای ذات و نمود آن است. (نیچه، 1974، 80) دراماتورژی موج نو ایتالیا و فرانسه به خوبی این مفهوم بدیع از واقعیت را آشکار می‌کنند. جایی که همه چیز مبدل به رویداد و حادثه (دزدان دوچرخه‌ی

دسیکا) یا پرسه‌زنی و گریز (از نفس افتاده گذار) می‌شود. در ابعاد تکنیکی نیز این شکل نوین سینمایی، دیگر خود را موظف به ارائه‌ی تصاویر و ترتیب دادن به تصاویر، به شیوه‌ای منطقی نمی‌داند. بلکه با ایجاد تقطیع در زنجیره‌ی توالی، با پدید آوردن ناهماهنگی و عدم تداوم و ایجاد گسست در میان تصاویر دیداری - شنیداری، و با اعمال شکافی غیر منطقی، بیشتر در پی نمایش دادن توان امر تقلیدی و یا بدلی (simulacre) است. (دلوز، 1985، 236) دلوز، تحقق همین دگرگونی‌ها از دل واژگونی رابطه‌ی میان زمان و حرکت در دوران پس از جنگ جهانی دوم را اسباب پیدایش مدرنیته‌ی سینمایی می‌داند. در سینمای حرکت، زمان در انقیاد اندازه‌ی ثابت کلیت حرکت می‌ماند. به این معنا که بسط ادراک و فرآیند احساسی و همچنین میزان مسیر سپری شده‌ی یک کنش، تابع اندازه‌ی زمانبندی مشخصی است. اما در سینمای پس از جنگ، حرکت معطوف به زمانی غیر قابل انقیاد و از پاشنه درآمده (عبارت هملت شکسپیر) است که مرجعیت پیشین خود را از دست داده و اکنون به شکل تصاویری از نسبت دیرند (مدت)‌هایی غیر قابل پیشبینی نمود می‌یابد که به سطح روایت و ژست‌های بدنی رسوخ کرده‌اند و دیگر نه به اندازه‌ی حرکت، بلکه به واسطه‌ی تصویر و صدا به «زمان» رجوع می‌کنند. در این حالت ناهماهنگی و عدم تداوم بدل به شیوه‌ی بیانی مدرنی برای سپری شدن مدت (دیرند) نامشخصی می‌شود که دیگر به واسطه‌ی زمان از پیش موجود قابل اندازه‌گیری نخواهد بود.

#### جایگاه گذار در نظریه‌ی دلوزی سینما

یکی از نشانه‌های بارز سینماتوگرافی مدرن، نمایشگری (مونتراژ- montage) است که در ساحت تجربه‌ی ورزی بدنی امکان نمود پیدا می‌کند. در تصویر-زمان، دلوز روش رفتارشناسی‌اش (ethologie: م) شیوه‌ای در اندیشه‌ی اسپینوزا -کنه‌ی اسپینوزایی- برای تشریح جهان حیوانی و رفتار و توان بدنی یک موجود زنده در محیط برای تاثیر گرفتن از عوامل پیرامونی همچون نور، بویایی و گرما و کالری. متغیرهای تاثیرگذار بر بدن یا جسم زنده، متناسب با خصایل درونماندگار بدنی خود سوژه‌ی تاثیر پذیر است و تاثیر، ملزم به ارزیابی و یا انطباق با سنجه‌های بیرونی و استعلایی مانند اخلاق،... نیست) را با مرکزیت مقوله‌ی بدنمندی (corporeité) و با مطالعه‌ی سینماگران بدن همراه می‌کند (دلوز، 1985، 285). سینماگرانی که می‌کوشند با گذر از امکانات طبیعی بدن، امکان وضعیت بدنی بدیع و بغرنجی را تصور کرده و به تصویر بکشند. مثلن کارملو بن (در سالومه) ناتوانی مسیح در به صلیب کشیدن خویش به تنهایی (آخر چگونه کسی می‌تواند خودش، خودش را می‌خکوب کند؟)، یا دشواری یک مومیایی باندپیچی شده برای تبدیل شدن به یک موجود گزنده را به تصویر می‌کشد. البته در این رویکرد، بیش از آنکه بحث بر سر امکان (وقوع وضعیت بدنی) باشد، پیرامون توان نیروهای بیرونی است که بدن را به فراروی از محدوده‌ی ظرفیت‌های خویش به سوی کارها و وضعیت‌هایی سوق می‌دهد که انجام‌شان ممکن است امکان‌پذیر گردد. برای سینماگران بدن، نمایش کنش‌های بدنی در درجه‌ی دوم اهمیت نسبت به ثبت تصویر، انتقال، نشئت، گذار و مودولاسیون میان دو وضعیت بدنی است و ژست (gestus: م) به مفهوم برشتی و به منزله‌ی عنصر اساسی تأثر که به طرح و داستان و موضوع تقلیل ناپذیر است. برای آن‌ها مشخص عاملی است که رفتارهای بدنی را به شیوه‌ای تأثری گرد هم آورده و برجسته می‌کند. دلوز به کاسوتس اشاره می‌کند که پیشبرد داستان در فیلم‌های پرش‌ها (تیک‌ها) و انقباضات عضلانی چهره‌ی پرسوناژهایش ممکن می‌شود. در این وضعیت، تماشاگر با استمرار کمتری در انسجام و یکپارچگی تصاویر مواجه خواهد بود، و بیشتر شاهد دنباله‌ی نامنظم و غیرتداومی ژست‌هاست. دلوز، سینمای گذار را نیز نمونه‌ی بارزی از جایگاه فرعی کنش موجه و معنا دار در مقایسه با رفتارهای بدنی بی‌معنی و نامفهوم مرتبط با ژست می‌داند. در آثار متاخر گذار که دلوز آن را برای مطالعه‌ی بدن برگزیده است، طرح و داستان از میان رفته و جای خود را به مجموعه‌ای از ترکیب بندی‌های میان بدن و جلوه‌های

دیداری و شنیداری می‌دهد؛ دنباله‌ای از موقعیت‌ها (ی‌بدنی)، که واجد بُعد جدیدی می‌شوند که به واسطه‌ی موسیقی و جلوه‌های نوری، ریتم پیدا می‌کنند. دلوز این رویکرد گدار به بدن را به گسستی پدیدارشناسانه میان انسان و جهان تعبیر می‌کند. آثار متأخر گدار برای دلوز، معرف پارادایمی (طرحواره) است که با اتکا به ظرفیت‌های شگرف بدنی ناشناخته، به چالشی برای ابهام زدایی از تصاویر بدل می‌شود. دلوز با اشاره به دو فیلم شور و نام کوچک کارمن از گدار می‌گوید: مسجل است که باورد داشتن، دیگر به معنای باور به جهانی دیگر و به جهانی تغییر شکل یافته نیست، بلکه تنها و تنها مترادف با باورد داشتن به بدن است. دقیقن همین است که گفتمان بدن را می‌سازد و فراچنگ آوردن بدن را پیش از گفتمان ممکن می‌کند. (دلوز، 1985، 225. همچنین دلوز و گتاری، 1991، 72)

گدار علاوه بر آنکه به زعم دلوز سینماگری بدنی محسوب می‌شود، نمونه‌ای از آموزگاران تصویری و فیلمسازانی است که به روش اندیشیدن با تصویر نایل شده‌اند. (دلوز، 1985، 35) گدار با ایجاد ساز و کار درج متن بر روی تصاویر، نه درصد ابلاغ دستورالعمل، بلکه در پی ایجاد و گسترش نگاهی انتقادی به تصاویری است که در گوشه و کنار جامعه‌ی مصرفی در جریان اند (دلوز، 1985، 242). خصلت دیگر مدرنیته‌ی سینمای گدار (همانند اشتراپ، رنه و سیبریگ) نشان دادن، ضمن برملا کردن وضعیت کنونی مغلوب شده و مُسخر شده‌ی سلطه پروپاگاندای مصرف، و همچنین نقد استثمار اقتصادی تصاویری است که در چنبره‌ی وضعیتی انباشته شده از عدم قطعیت گرفتار آمده، از نشانه‌های پایدار محروم شده و فاقد هرگونه ارتباط منطقی (شناختی) است.

گام بلند دیگر گدار، نفی تمایز میان واقعیت و داستان است. گدار می‌گوید: من کوشیده‌ام آن چه مستند و یا داستانی تلقی می‌شود، همواره دو جنبه از یک حرکت را تشکیل داده و با برقراری پیوندی میان شان، حرکتی واقعی ایجاد شود. (گدار، 1980، 168). از این روست که گدار بسیاری از آثارش را بر اساس رویدادهای در حال وقوع و صیوریت می‌سازد (م: همسو با مفهوم دگرگونی مستمر و ماهیت فرآیند گونگی و در عرض بودگی دلوز: ریزوماتیک رویداد که در تضاد با وضعیت فعلیت یافته و صُلب بودن است): او در دو فیلم **چینی** و **آخر هفته** (1967) پیشگویانه خبر از می‌68 می‌دهد و درتا پیروزی (1970) مقاومت جوانان فلسطینی را در حین انتفاضه به تصویر می‌کشد و فیلم‌هایی پیرامون اتحاد آلمان و جنگ بالکان، همیشه موتزارت (1996) می‌سازد... دلوز، مفهوم روایت کاذب و یا بدلی را برپایه‌ی همین ابهام و عدم تمایز در میان مستند و داستانی، و در میان امر واقعی و خیالی (imaginaire) بنا می‌کند. دلوز می‌گوید که توان امر کاذب (faux)، گدار را آگاهانه به اتخاذ سبک جدیدی سوق می‌دهد و سینمای او متأثر از امکانات تصویر-زمان مستقیم، از توصیف‌گری خالص به سوی روایت‌های بدلی عزیمت می‌کند. (دلوز، 1985، 173) از این رو، چرخش به سوی قابلیت‌های ناشناخته‌ی بدن نیز به منزله‌ی واکنشی در برابر غیاب روایت‌های درخودبسته و تمامیت‌خواه است که در درون زمان خطی جا می‌گیرند. این گرایش گدار، درست نقطه‌ی مقابل مفهوم هویت روایت‌گر در پدیدارشناسی پل ریکور است. ریکور در کتاب زمان و داستان، در پی حفظ اتصال و ارتباطی درونی با معنای روایت شده در جهانی است که گویی تنها در ظاهر تکه تکه و منکسر شده است. بر اساس دیدگاه ریکور، امکان بازیابی تعالی (transcendance) جهان، حتا برای آدمیان حیران و سرگشته همچنان باقی است. اما در سوی دیگر، سیر و سرگشتگی پرسوناژهای گدار (پوآکار دراز نفس افتاده و پی‌رو در پی‌رو خله، ...) نشان از آن دارد که تا چه اندازه جهانی که همچون مجموعه‌ای منظم انگاشته می‌شود، بر اساس نگاه دلوز به فیلمی بدل می‌شود که دیگر حتا به سینمای مدرن هم تعلق ندارد. در همین راستا است که گدار با تاکید بر فیلم‌دسته‌ی جدا افتاده آن‌ها را افرادی واقعی می‌داند که جهان آن‌ها را به دسته‌ای جدا افتاده بدل کرده است. این جهان است که به سینما تبدیل می‌شود (جهان است که فیلم می‌شود). این

جهان است که دیگر همگام نیست و آن‌ها (آدم‌های فیلم) هستند که درست و واقعی‌اند و زندگی را نمایندگی می‌کنند. آن‌ها در درون داستان ساده‌ای می‌زیند، اما جهانی که پیرامون آن‌هاست در درون سناریوی بدی بسر می‌برد. دلوز می‌گوید: برای گذار، ایده‌آل دانستن و ایده‌آل سقراطی از هم فروپاشیده است، و در زوال جهانی واحد و منسجم است که سینمای گذار، مطابق واژگان دلوزی به نظام گسست (disjonction) ملحق می‌شود. دلوز سینما را واجد امکان ایجاد گسست در نظام تصویر و مشخص در میان عناصر دیداری و شنیداری می‌داند و به زعم او این گذار است که بیشترین برآیند را از این معادله استخراج می‌کند. صدا در سینمای گذار به دلیل پوشش پیدا کردن در قالب موسیقایی و یا به واسطه‌ی ایجاد و طراحی صدای بیرون از قاب تصویر، همواره بدل به یکی از عناصر اساسی گسست در میان تصویر و صدا می‌شود.

سینمای مدرن زمان، وحدت میان پرسوناژ و محیط، و همخوانی گفتار با زیگرو آنچه تماشاگر می‌بیند و می‌شنود را از هم گسسته است. دلوز فروپاشی وحدت میان آنچه دیده و آنچه شنیده می‌شود را تبدیل تمام عیار سینما به وضعیت دیدار-شنیداری (audiovisuel) تعبیر می‌کند. درست همانند سینمای مدرن که بکارگیری تمام شیوه‌های ممکن می‌کوشد تا به بازنمایی مستقیمی از سرعت‌های متفاوت و غیرقابل پیشبینی حرکت دست پیدا کند. از اینرو، سال گذشته در مارین باد اثر رنه و بر اساس سناریوی روب گریه، پیشگام بیان شکست و گسست الگوهای حسی- حرکتی در سینما است. پرسوناژهایی که بی‌هوده می‌کوشند با آزمون و خطا، گذشته‌ای گمشده را دوباره یادآوری کنند. اما سفر به گذشته (با فلاش‌بک و پروجکشن) و جابجایی در فضا (کارکترها در حین ادای یک جمله در مکان‌های متفاوتی قرار می‌گیرند)، هرگز به ایجاد وحدتی کلی و یا به طور مشخص به بازسازی صحنه‌ی اصلی ملاقات دو پرسوناژ نمی‌انجامد. در سینمای گذار نیز همین عدم تداوم در منطق فضایی-زمانی (temporelle-spatio) و اصرار مشخص و فزاینده‌ی او بر قرار دادن طرح داستانی در مرتبه‌ی دوم به نفع نمایش مجموعه‌ای از اتفاقات در وضعیت‌هایی غیرقطعی است که این گسست را پدیدار می‌کند.

### کارکردهای سینما برای گذار

اما شرح دلوز بر آثار گذار چون سینمایی مغموم که در پی نمایشگری‌های از هم گسسته است، چه ارتباطی با شیوه‌ی کار سینماتوگرافیک گذار دارد؟ (با وجود مطالعات فراوان پیرامون سینمای گذار با رویکرد دلوزی، خود گذار، تئوری سینمایی‌اش را مستقل از رویکرد دلوز دنبال می‌کند، اما همواره دلوز را «همراه خوب سینما» خطاب می‌کند.) برای پاسخ به این پرسش باید به نقش و کارکرد فلسفی، تاریخی، انتقادی و روحانی (spirituelle) که گذار برای سینما قائل است پرداخت.

گذار همانند دلوز و برگسون (مشخص در نخستین فصل کتاب ماده و خاطر)، واقعیت را استمرار و دنباله‌ای از تصاویر (ایماژ) می‌داند. سینما، واقعیت را با ترکیب کردن حرکت تصاویر به نمایش درمی‌آورد. شیوه‌ی گذار نیز برای به تصویر کشیدن تلقی‌اش از مفهوم حرکت طبیعی، وارد کردن مستقیم آن درون خود تصویر است. در سرباز کوچولو، بیانیه‌ی معروف گذار را از دهان یکی از قهرمانانش می‌شنویم: ... حقیقت، تصویر است. و سینما 24 حقیقت در ثانیه...

در این صورت بندی گذاری، نقطه‌ی آغازین واقعیت، پس از تصویر قرار دارد و حقیقت معلق در آسمان ایده‌ها (بی‌میانجی

تصویر)، تمام ارزش وجودی خود را از دست خواهند داد. اما اصلن تصویر چیست؟ آیا تصویر دربردارنده‌ی اسلوب و شیوه‌ای فراگیر و جهانشمول است؟ آیا تصویر چیزی به جز یک نمود و ظاهری گذراست؟ گذار در پاسخ، دو فرضیه‌ای را که ساده‌انگارانه هنر سینماتوگرافیک را ستوده و یا آن را فرمی پیچیده و مطمئن می‌انگارد، کنار می‌گذارد. گذار، واقعیتی نیچه‌ای را برمی‌گزیند که بیشتر به یک بازی می‌ماند. در باد از شرق، گذار ملهم از فلوربر (نه یک کلمه‌ی درست، بلکه درست/فقط یک کلمه) در میان نویسی می‌گوید: این تصویری درست نیست، این فقط یک تصویر است. چرا که ترویج اعتقاد به تصویری درست، حقه و فریبی است که همواره به هدف فروش در بازار تصاویر به کار می‌رود. از همین منظر است که گذار به نقد امپریالیسم آمریکایی به مثابه تولید انبوه تصویر تجاری می‌پردازد. موضع گذار در قرابت با رویکرد بنیامین مبنی بر افشا کردن زوال هاله در خلق اثر هنری به واسطه‌ی تکنیک است. اما گذار با تحقق بخشیدن به امکان جدیدی برای سینما در بدل شدن به عاملی در برابر پروپاگاندا و در بیان اعتراض و مخالفت، با نقد بنیامینی زاویه می‌گیرد.

گذار همواره این پیشفرض را که کلمات و تصاویر در خدمت بازی طبیعی حقیقت، درست و خالص انگاشته شوند را محکوم می‌کند. مثلن در آلفاویل، رهبرانی که رفتار مردم را کنترل و هدایت می‌کنند، کلمات مخاطره‌آمیز برای قدرت را از دایره‌ی لغات حذف کرده‌اند. یا در تقنگداران، سربازی در میانه‌ی جنگ با دیدن تصویر ورود قطار به ایستگاه در سالن سینما (گویی که برخلاف ایده‌ی گذار، تصویر، یک تصویر حقیقی و درست است)، وحشت‌زده به صندلی‌اش پناه می‌برد. این توهمی است که گذار آن را ناشی از نظامی ارزشی می‌داند که به وسیله‌ی جامعه‌ی مصرفی ترویج می‌شود. در جایی که مبشرین و مبلغان همانند دیکتاتورهای ایدئولوژیک با برقراری ارتباط دروغین میان کالا و شرایط آسایش، مردم را افسون می‌کنند. گذار در سال‌های میانی 1970 و 1980 با شیوه‌ای تند و گزنده، عملکرد بازار تصویر را مورد اتهام قرار می‌دهد. گذار در این دوره (از فیلم‌دانش شاد تا فرانسه بی‌بازگشت) از فرمت ویدیو در کارهایش در گروه ژبگا ورتوف استفاده می‌کند و به امید مشارکت در ایجاد اجتماعی تازه در کنار گروه‌های انقلابی مشغول مبارزه می‌شود. در آثار این دوره (که چندان نمایش مناسبی نداشته‌اند)، گذار ضمن درهم آمیختن مصاحبه و دیدار با کارگران و کارمندان، دانشجویان و دانش‌آموزان در وضعیت بطلان و عدم کنشگری آن‌ها، در جستجوی جایگزینی برای این جهان تباه شده به واسطه‌ی سواستفاده و عدم شناخت از قدرت تصویر است. گذار مشخص به وضعیت رقت‌انگیز گویندگان اخبار تلویزیون در استفاده از تصویر اشاره می‌کند که از حوادثی سخن می‌گویند که در آن هیچ مشارکت مستقیمی ندارند و تنها این تصاویر پشت سر آن‌ها و دور از حوزه‌ی دید آن‌هاست که جهان کنونی را نمایندگی می‌کند.

گذار قائل به ایفای مسئولیتی مهم برای جامعه‌ی سینماگران در از سرگرفتن کار و وظیفه‌اشان برای ابداع و توسعه‌ی روش‌های جدید آموزشی است که بتواند به ترویج روح جمعی و افزایش آگاهی انتقادی بیانجامد. به زعم او سینماگران باید اکنون و زمانه‌ی معاصر خود را به دقت بیابند، در آن تنیده و با آن همراه شوند، و به واسطه‌ی تصویر، تمام تصاویر دیگر را که در پی تحمیل و القای فراگیر و جهانشمول چیزی راست و درست‌اند، محکوم کنند. اما این آرزو به رویایی شکست خورده منتهی می‌شود و گذار را به نگاهی بدبینانه نسبت به تاریخ و فرهنگ غرب سوق می‌دهد. ابداع سینما، امید امکان راهنمایی بشریت به مسیری صحیح، یعنی همان سلب امکان از تصویر درست را به همراه آورده بود. اما امروزه سینماگران به روایت داستان‌هایی سرگرم‌اند که با زمانه‌ی شان ارتباطی غیرمستقیم دارد. گذار در متن‌ها و مصاحبه‌هایش اسپیلبرگ را سمبل تمامی ناجیان دروغین بشریت و تجسمی از انحطاط در فرهنگ ممتنع و انکارگر کنونی می‌داند (برگالا، 1985/1998). اسپیلبرگ فیلمی درباره‌ی جنگ جهانی دوم (فهرست شیندلر) می‌سازد، حال

آنکه مدت بسیاری است که معضلات کنونی چیزهای دیگری نظیر جهانی سازی، اقتصاد بازار، سرمایه داری آمریکایی و... هستند. اما اسپیلبرگ تاریخ کهنه‌ای را فرامی‌خواند (که البته شاید یادآوری آن ضروری به نظر می‌رسد) و از توجه به حل معضلات ضروری‌تر امتناع می‌کند. اسپیلبرگ برای گذار نمونه‌ای از کارگردانانی است که آثارشان تمام کارکرد انتقادی خود را از دست داده است تا بتوانند بدل به کالایی شوند که تنها معیار موفقیت‌شان ورود به جدول پرفروش‌هاست.

اما گذار نیز دیگر به ظهور اجتماعی از سینماگران روشن‌گر باور ندارد. چرا که آن‌ها پیشتر در انجام وظیفه‌ی خویش شکست خورده‌اند. از سوی دیگر سینما نیز در اثرگذاری مطلوب بر جریان مسایل ناتوان است و رویای بدل شدن سینما به موتور انتقادی مسیر تاریخ، دیگر رنگ باخته است. آن هم درست از زمانی که سینما فاقد نگاه انتقادی به عصر خویش و ناتوان در نمایش مصیبت کمپ و کوره‌های آدم‌سوزی بود. گذار می‌گوید هر چند فیلم‌های مقاومت وجود داشتند اما سینمای مقاومت هرگز وجود نداشت، و این در حالی بود که سینما حتا به چگونگی ایفای نقش خود نیز آگاه نبود [3]. اگر زمانی گریفیث توانسته بود، ملت آمریکا را در هنگامه‌ی تولد خویش به تصویر بکشد (تولد یک ملت)، ایزنشتاین انقلاب را در حین وقوعش به فیلم درآورده بود (رزمناو پوتمکین) و سینمای اکسپرسیونیسم آلمان، ملتی را مهبیای وحشت پیش روی خود می‌کرد، امروزه اما سینما حتا از هستی و موجودیت خود نیز دست شسته و دیگر همچون سال‌های نخستین پیدایش خود با سرنوشت فرهنگ و تمدن همگام و معاصر نیست و در انجام نخستین وظیفه‌اش، یعنی به دست گرفتن سرنوشت انسانیت ناکام مانده است. تحقیر (1963) گذار نشانگر این انحراف خودویرانگر و بی‌بازگشت به فرهنگی است که دیگر ازیخ و بن از پاشنه درآمده است. تا آنجا که حتا هنر مونتاز، همانند سرنوشت مسئولیت‌های دیگری که سینما از پذیرش آن‌ها شانه خالی کرده، جای خود را به تکنیک سرهمبندی داده است. گذار در تاریخ‌های سینما که ساخت‌اشان بیش از پانزده سال به طول انجامیده، این معضل اساسی سینما را به تفصیل در بیش از پنج ساعت کاویده و بازگو می‌کند.

ناگواری برآمده از یاس در مواجهه با انسانیت گمشده در سیطره‌ی تصاویر پوچ و بیهوده، گذار متاخر را به اتخاذ مضامینی (thōmes) مشخصن روحانی (spirituels) سوق می‌دهد. گذار این دوره، مشغول رمز و راز بکارت مریم (Je vous salue Marie) بر تو درود می‌فرستم، (1985)، مصایب رستاخیز (موج نو، 1990) و یا مسئله‌ی تناسخ (وای بر من، 1993) است. گذار در فقدان توان و اراده‌ای معطوف به خلق اجتماعی آگاه و روشن شده با فانوس سینماگران، به اجتماعی روحانی متمایل می‌شود و با ارجاع به سن پل، که به تجلی تصویر در لحظه‌ی رستاخیز می‌اندیشید (سن پل به منبع ارجاع ثابت گذار برای خویش تحلیلی -analyse auto- در آخرین کارهای این دوره بدل می‌شود)، او نیز امیدش را معطوف به دنیایی فراانسانی می‌کند که در تناظر با مونتاز سینماتوگرافیکی، فراهم کننده‌ی امکانی باطنی و عارفانه است. زندگی رستاخیز برای (mystique)

استتیکِ گذاری رهایی و ماشیناسیون دلوزی

دلوز درصدد متمایل کردن فلسفه به سوی سینما به عنوان تنها هنری است که می‌تواند در کلیتی سامان یافته، غیرواقعی بودن جهان را نشان دهد. در فصل سوم کتاب تفاوت و تکرار، دلوز الگویی سینماتوگرافیک را برای فلسفه تبیین می‌کند و به تفکر، تصویری نو ارائه می‌کند که در آن، تضادها و تقابل‌ها به شیوه‌ای همبسته و مشترک مطرح می‌شوند. (فصل 3، 1968) برای دلوز تفکر آن هنگام نقش‌اش را به بهترین شکل ایفا خواهد کرد که بدون هرگونه



تلاش در جستجوی راهی برای نظم دادن به جهان، با تنوع تصاویر در مقیاس جهانی مواجه شود و به زعم او سینما موثرترین روش برای دستیابی به این وضعیت است. دلوز تاکید می‌کند که ماهیت سینما می‌تواند بالاترین شکل از تفکر را مراد کند که البته چیزی به جز خود تفکر و کارکرد آن نیست. (1985، 219)، (م: برای دلوز، فرآیند خلق مفهوم در -فلسفه به جهت ایجاد کلیتی درونماندگار که از ارتباط عناصر ناهمگون پدید می‌آید، واجد ماهیتی سینمایی-تصویری مونتاژگون است. در ساحت ادراک نیز، فلسفه بیش از آنکه مانند علم، شناختی باشد حسانی است و به هنر و سینما شباهت دارد). به این معنا، جهان دلوزی تغییر مستمر که داعیه‌ی وجود حقیقتی درست (جزمی) را ندارد، مشابه رویکرد گذار در تولید تصویر نادرست است. در هر دو مورد، سینما به طرح و نقشه‌ای تکیه دست پیدا می‌کند که نسبتی سلسله مراتبی با تصاویر ندارد. این رویکرد موجب تمایز و ستیز گذار با غلبه‌ی کاپیتالیستی جهانی برپایه‌ی بهره‌کشی از بازار تصاویر می‌شود. دلوز نیز تمام تصاویری که ادعای درست بودگی دارند را زیر سوال می‌برد. یعنی تمام چیزهایی که باور دارند می‌توانند برای جهان معنایی منسجم و فراگیر بتراشند. دلوز می‌کوشد تا تطابقی حداکثری را با جهان در حال تغییر و تبدیل مستمر ترسیم کند که پیرو زمانمندی نامشخصی است. توانمندی سینما نیز در هر دو سوی این طیف، امکان ارتباط با طبیعت چیزها را فراهم می‌کند. یعنی وضعیت تغییر جهانشمول از یک سو و ماهیت غیر قابل انکار واقعیت (خواه در فیلم مستند و یا در فیلم داستانی) از سوی دیگر، که هرگز در پی به چنگ آوردن منشا اصلی جهانی استعلایی و سامان یافته توسط مجموعه‌ای از تصاویر درست نیست. در هر دو مورد، زبان سینماتوگرافیک در قرابت با نگرشی نابهنگام و نابجا قرار می‌گیرد که نیچه آن را در دومین دفتر تأملات نابهنگام‌اش شرح می‌دهد؛ هنگامی که جریان حیاتی کنونی، قصد و نیت خود را به دلیل بیرون رفتن از هرگونه افق تفسیری غالب، آشکار می‌کند. (نیچه، 1960، 1990)

این تشابهات متافیزیکی در مواجهه با بحران حقیقت، در هیچ جای دیگر به اندازه‌ی کاربردی که معطوف به سینماست معادل خود را بازمی‌یابد. برای گذار، دلیل وجودی سینما امکان و ظرفیتش برای نشان دادن مسیرهایی و رستگاری برای بشریت است. او ماموریت ویژه‌ای را معطوف به سینما می‌داند که آن را بدل به تنها رسانه‌ای می‌کند که واجد توان نجات بشریت از تباهی است. به همین دلیل، جستجو و تلاشی مداومی برای نجات و رستگاری در شیوه‌ی کار گذار وجود دارد و او همواره می‌کوشد تا سینما را از حرفه‌ای منشعب شده از امپراتوری مصرف‌گرایی تحت انقیاد هالیوود برهاند. گذار وضعیت فعلی سینما را به طفره‌روی و انکارروشی متهم می‌کند که واجد خصلت سینماتوگرافیک روحانی است و کماکان از توان ایفای نقشی ایده‌آل در اجتماعی روحانی در تضاد با روح کالایی سازی برخوردار است. این شیوه‌ی یگانه، به دلیل رهاندن رستگاری به سیاقی سینمایی است که استتیک گذاری را ذیل عنوان رهایی قرار می‌دهد. برای گذار تنها زیبایی قابل ستایش سینمایی، در وضعیت رهایی ممکن می‌شود که تنها راه امکان غلبه بر وضعیت تاریخی پایان سینما را نیز فراهم می‌کند. از اینرو، مقصود گذار از تشریح اهداف عالی مونتاژ سینماتوگرافیک با کنار گذاشتن پیروی فضا از زمان (برگالا، 1985، 93)، از مفهوم دلوزی بازنمایی مستقیم و ماشینی شده از زمان به کلی متفاوت است. در واقع برای گذار، نجات بشریت با شیوه‌های نوین سینماتوگرافیک، به معنای خارج کردن روح از قید معنا و آزاد کردن شور و اشتیاق از فرآیند ماشینی سازی است. (برگالا، 1985، 93) این گرایش روح‌گرایانه (spiritualist) به طور مشخص در آخرین آثار گذار مشهود است و تمایزی اساسی با صورتبندی دلوز در میان حالت ابتدایی تغییر مستمر و پیچیدگی فزاینده‌ی ماشینی سازی سینمایی دارد. اتخاذ نگرش ناتورالیستی دلوز با گرایش به طبقه‌بندی به قصد سنجش میزان مطابقت با تغییرات و تبدیلات در حالت ابتدایی (سوپ پروبیوتیک) سبب می‌شود تا دلوز از گرایش و انتخاب روحانی گذار که در تلاش برای اتصال دوباره به معنا و مشی فراموش شده‌ی اساسی خلق سینمایی است فاصله بگیرد. موضع گذار مملو

از اندوهی ملانکولیک و در تعارض با عقاید طربناک اسپینوزایی دلوز، به آگاهی تاریخمندی گره می‌خورد که دلوز قاطعانه قصد گسستن از آن را دارد.

اما دلوز نیز مانند گذار در سینمای امروز خلاء و نقصانی را تشخیص می‌دهد که عمیقن متأثر از سلطه‌ی اراده‌ای برای فریفتن در جهت ساخت حس و معنایی گُلشمول و تمامیت‌گراست. وضعیت‌ی درست برخلاف هنر فیلمیک که به نمایش فقدان در دل چنین جهان غیرمتکثری امکان می‌بخشد. دلوز با تاکید بر مفهوم سوپ پروبیوتیک به قدرت سینما در حفظ توان گسترش فرایندهای ماشینی‌سازی خوشبین است. مسئله‌ای که مستقل از تمامی نظام‌های ارزش‌های روحانی است که به سیاقی غیرمتکثر، منوط و مرتبط با تلاش‌های بدیع استعلایی‌اند. براساس الگوی دلوزی، اگر سینمای -مونتاژ خطی با عبور از پارادایم تصویر- حرکت به تصویر- زمان، توانست با نشان دادن نواقص طرحواره‌های حسی حرکتی دگرگون شود، به نظر می‌رسد فرایند ماشینی‌سازی نیز بدون برانگیختن اندوه نوستالژیک برای تولیدات خودی، با پرهیز از ابراز اندوه برای پایان سینما و با گذر از ژست هگلی فتح دیالکتیکی (م: دلوز منتقد نظام‌مندی حاصل از دیالکتیک هگلی است)، کماکان واجد توان احیا و نوزایی باشد. سینما برای دلوز به شکل بالقوه و یا حتا در عمل، واجد توان رهایی بخشی نیست و تنها کارکرد سینما برای او، اندیشیدن به حالات تغییرات و نشان دادن این دگرگونی‌ها بواسطه‌ی ماشینی کردن‌شان به شیوه‌ی به غایت دقیق و اندیشیده شده‌ی سینمایی است.

درواقع تقابل اساسی میان مفاهیم سینمایی گذار و دلوز نیز بر سر رویکرد گذار برای رهایی بشریت بواسطه‌ی مجاری و امکانات سینمایی، و رویکرد دلوزی در مواجهه با عدم امکان رستگاری و نجات، برای عزیمت به فلات سینمایی گسترده‌تری است که بواسطه‌ی فرآیندِ ماشینی‌سازی فراگیر و جهانی ممکن می‌شود.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Beaulieu, A. (2003). Accords et faux raccords entre les conceptions du cinéma de Jean-Luc Godard et de Gilles Deleuze. *Cinemas*, 13(3), 173-190. doi:10.7202/008712ar

پانویس‌ها:

[1] نویسنده از دو واژه‌ی Accords و faux raccords برای توصیف نسبت مواضع سینمایی گذار و دلوز استفاده می‌کند. همان‌طور که در متن نیز اشاره می‌شود، faux به امر کاذب نیز اشاره دارد و لذا faux raccords را نمی‌توان صرفن به معنای مخالفت فروکاست. ضمن آنکه faux raccords در واژگان سینمایی به عدم تداوم و ایجاد اختلال در بافت همگن اثر نیز اطلاق می‌شود.

[2] ماشینی‌سازی به منزله‌ی نوعی از قلمرو زدایی در اندیشه‌ی دلوز، موجب فراروی از حدود تمامیت‌ها و ترسیم خط (نشت) گریزی است که به واسطه‌ی سرهم‌بندی کردن و در اثر استقرار و استمرار مجموعه‌ها در وضعیت مماس و در عرض

یکدیگر (ریزوماتیک) حاصل می‌شود. این چیدمان (آرایش) – agencement، علی‌رغم کارکرد مجزای هریک از مجموعه‌ها و اعضا و منفک از قصدیت هریک از سوژه‌ها، از حدود ذاتی و کارکردی هریک از آنها فراتر (البته نه به معنای استعلایی فراروی کانتی و یا تصعید فرویدی) می‌رود و در صیوررتی رخدادی – فرآیندی استحاله پیدا می‌کند که در واقع کار آن ماشین(ها) محسوب می‌شود. دلوز هنر مدرن را از این منظر، به مثابه ماشین می‌داند. معنای لغوی ماشین، در ریشه‌ی لاتین به خدعه و فریب نیز اطلاق می‌شود که چندان بی‌ارتباط با خصلت سرهم‌بندی کننده‌ی فرآیند ماشینی کردن و توان ابداع امر کاذب در برابر ایده‌ی حقیقت نیست.

[3] دغدغه‌ی گدار و دلوز مبتنی بر تغییر اساسی در وضعیت موجود، در راستای نظریات استتیک‌ی برخی از ساختارگرایان روسی است. البته باید اشاره کرد که سرچشمه‌ی اصلی آثار گدار، نقد فرهنگ‌ی برشت است که در آثار استراب و وویه نیز دیده می‌شود. رویکرد گدار در این مورد با دیدگاه دلوز زاویه پیدا می‌کند. چرا که دلوز به هرگونه اتوپیای رهایی و رستگاری جمعی که برآمده از خرد (raison) باشد باور ندارد و به انقلاب در مقطعی محلی (لوکال) می‌نگرد.

منابع در فرانسوی:

Bergala 1985 : Alain Bergala (dir.), Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985.

Bergala 1998 : Alain Bergala (dir.), Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2 : 1984-1998, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

Bergson 1993 : Henri Bergson, Matière et mémoire, Paris, PUF, 1993.

Cahiers du cinéma 1995 : Cahiers du cinéma, «Gilles Deleuze. La pensée-cinéma », no 497, 1995.

Deleuze 1968 : Gilles Deleuze, Différence et répétition, Paris, PUF, 1968.

Deleuze 1983 : Gilles Deleuze, Cinéma I. L'Image-mouvement, Paris, Minuit, 1983.

Deleuze 1985 : Gilles Deleuze, Cinéma II. L'Image-temps, Paris, Minuit, 1985.

Deleuze 1990 : Gilles Deleuze, Pourparlers, Paris, Minuit, 1990.

Deleuze et Guattari 1991 : Gilles Deleuze et Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie?, Paris, Minuit, 1991.

Godard 1980 : Jean-Luc Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma, Paris, Albatros, 1980.

Godard 1996 : Jean-Luc Godard, «À propos de cinéma et d'histoire », dans Trafic, no 18, 1996, p. 28-32.

Godard 1998 : Jean-Luc Godard, « La légende du siècle » (entretien), Les Inrockuptibles, 21-27 octobre 1998, p. 20-28.

Godard 2001 : Jean-Luc Godard, «Avenir(s) du cinéma » (entretien), dans de Baecque et Lucantonio 2001, p. 220-251.

Merleau-Ponty 1945 : Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945.

Nietzsche 1990 : Friedrich Nietzsche, Oeuvres philosophiques complètes. Tome II, Paris, Gallimard, 1990.

Ricoeur 1983 : Paul Ricoeur, Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique, Paris, Seuil, 1983.

Robbe-Grillet 1961 : Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Paris, Minuit, 1961.