سینما ۱
حرکت ـ تصویر

ژیل دلوز
ترجمه‌ی مازیار اسلامی

www.ketab.ir

سرشناسه: دلوز، ژیل، ۱۹۲۵-۱۹۹۵م.
Deleuze, Gilles
عنوان و نام پدیدآور: سینما ۱: حرکت تصویر/ژیل دلوز؛ مترجم مازیار اسلامی.
مشخصات نشر: تهران: مینوی‌خرد، ۱۳۹۰.
مشخصات ظاهری: ۳۶۲ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۲۲۰-۰۵-۵
یادداشت: عنوان اصلی: L'image-mouvement, c1983
موضوع: سینما-فلسفه
شناسه افزوده: اسلامی، مازیار، ۱۳۴۹ -، مترجم.
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۰ ۹س۹د/PN ۱۹۹۵
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۱
شماره کتابشناسی ملی: ۲۵۴۰۷۴۴

انتشارات مینوی خرد

سینما ۱

حرکت-تصویر

ژیل دلوز

ترجمه‌ی مازیار اسلامی

ویراستار: صالح نجفی

ویرایش و تولید: کارگاه نشر مینوی خرد

طراح جلد: مهران زمانی

چاپ و صحافی: چاپ راستین

۱۵۰۰ نسخه

چاپ اول ۱۳۹۲

قیمت: ۲۶۰۰۰ تومان

حقوق چاپ و نشر محفوظ است

انتشارات مینوی خرد، بلوار میرداماد، خیابان شاه نظری
خیابان دوم، شماره‌ی ۲۲/ واحد ۲۲
تلفن: ۲۲۲۵۷۷۱۶و۲۲۲۵۶۹۴۲و۲۲۹۲۲۰۱۱
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۲۲۰-۰۵-۵
www.minooyekherad.com

www.ketab.ir

به گلناز گل‌صباحی

Only one is a wanderer
Two together are always going somewhere

www.ketab.ir

فهرست مطالب

الف مقدمه مترجم
۲ مقدمه
۵ فصل اول/ تزهایی درباره‌ی حرکت: نخستین شرح بر برگسون
۷ ۱. تز اول: حرکت و لحظه
۱۰ ۲. تز دوم: لحظات برجسته و لحظات هرجوره
۱۶ ۳. تز سوم: حرکت و تغییر
۲۳ فصل دوم/ قاب و نما: قاب‌بندی و برش
۲۵ ۱. سطح اول: قاب، مجموعه یا سیستم بسته
۳۴ ۲. سطح دوم: نما و حرکت
۴۱ ۳. تحرک: مونتاژ و حرکت دوربین
۴۹ فصل سوم/ مونتاژ
۵۱ ۱. سطح سوم: کل، ترکیبِ تصاویرِ حرکت و تصویر غیرمستقیم زمان
۵۵ ۲. مکتب شوروی
۶۶ ۳. مکتب فرانسوی پیش از جنگ
۸۷ فصل چهارم/ حرکت-تصویر و سه گونه‌ی آن: دومین شرح بر برگسون
۸۹ ۱. اینهمانیِ تصویر و حرکت
۹۶ ۲. از حرکت-تصویر به گونه‌های آن
۱۰۲ ۳. برهان معکوس: چگونه این سه نوع تصویر را نابود کنیم؟
۱۰۹ فصل پنجم/ ادراک-تصویر
۱۱۱ ۱. دو قطب ابژکتیو و سوبژکتیو
۱۱۸ ۲. به‌سوی حالت دیگر ادراک: ادراکِ سیال
۱۲۴ ۳. به‌سوی ادراکی گازی‌شکل

www.ketab.ir

۱۳۳ فصل ششم. تأثر-تصویر: چهره و نمای نزدیک
۱۳۵ ۱. دو قطب چهره: قدرت و کیفیت
۱۴۱ ۲. گریفیث و آیزنشتاین
۱۴۶ ۳. عاطفه به‌مثابه‌ی ذات
۱۵۷ فصل هفتم. تأثر-تصویر: کیفیات، قدرت‌ها، فضاهای هرجوره
۱۵۹ ۱. ذات پیچیده‌ی امر بیان‌شده
۱۶۷ ۲. عاطفه‌ی معنوی و فضا در برسون
۱۷۱ ۳. ساختن فضاهای هرجوره
۱۸۹ فصل هشتم. از عاطفه به کنش: تکانه-تصویر
۱۹۱ ۱. ناتورالیسم
۲۰۱ ۲. یک مشخصه‌ی کار بونوئل: قدرتِ تکرار در تصویر
۲۰۴ ۳. دشواری ناتورالیست‌بودن
۲۱۵ فصل نهم. کنش-تصویر: فرم بزرگ
۲۱۷ ۱. از موقعیت به کنش، وضع دوم
۲۳۰ ۲. قوانین ترکیب‌بندی ارگانیک
۲۴۳ فصل دهم. کنش-تصویر: فرم کوچک
۲۴۵ ۱. از کنش به موقعیت
۲۵۱ ۲. ژانر وسترن در هاکز: کارکردگرایی
۲۵۶ ۳. قانونِ فرم کوچک و بورلسک
۲۶۹ فصل یازدهم. پیکره‌ها، یا استحاله‌ی فرم‌ها
۲۷۱ ۱. گذر از یک فرم به فرمی دیگر در آیزنشتاین
۲۷۸ ۲. پیکره‌های ایده‌ی بزرگ و ایده‌ی کوچک در هرتزوگ
۲۸۱ ۳. دو فضا: نفس-دربرگیرنده، و خطِ جهان
۲۹۵ فصل دوازدهم. بحران کنش-تصویر
۲۹۷ ۱. «وضع سوم» پرس و نسبت‌های ذهنی
۳۰۸ ۲. ریشه‌ی بحران: نئورئالیسم ایتالیایی و موج نو فرانسوی
۳۱۵ ۳. به‌سویِ فراسویِ حرکت-تصویر
۳۲۱ پیوست‌ها

www.ketab.ir

نمادین، خیالی و واقعی می‌تواند ایدئولوژی را لمس کند، بنابراین تحلیل و نقد فیلم همان معرفت به این سویه‌ی ایدئولوژیک است.

دلوز در رویکرد هستی‌شناسانه‌اش، درباره‌ی تصویر می‌اندیشد و نه همچون ژیژک، از تصویر خیالی. در پروژه‌ی دلوز برخلاف رویکرد روانکاوانه-معرفت‌شناسانه‌ی ژیژک نه از نگاه خبری است و نه از مردانه و زنانه‌بودن تصویر (اینجا هم تفاوت او با نقد فمینیستی روشن می‌شود) و از ذاتاً ایدئولوژیک‌بودنِ تصویر هم خبری نیست (رویکرد نقد آلتوسری-نشانه‌شناختی دهه‌ی هفتاد). برای دلوز تصویر فی‌نفسه وجود دارد. تصویری برای خودش و نه برای یک آگاهی (به مفهوم روانکاوانه یا پدیدارشناسانه) چراکه در پدیدارشناسی ما با آگاهی از تصویر مواجهیم، به بیان دیگر تصویر برای یک آگاهی وجود دارد. درحالی‌که دلوز به برگسون در *ماده و خاطره* رجوع می‌کند: «خودِ آگاهی هم یک تصویر است». یعنی از پیش درون اشیاء و چیزها یک چشم وجود دارد. «این آگاهی نیست که به تصویر وضوح می‌بخشد و عینیت، بلکه تصویر و نور، خودشان نوعی آگاهی‌اند که درون ماده قرار دارند.» دقیقاً در همین نقطه است که رویکرد ضد سوبژکتیویستی دلوز دربرابر ژیژک قرار می‌گیرد. درحالی‌که ژیژک باور دارد آینه را طوری می‌بینیم گویی آینه دارد به ما نگاه می‌کند، دلوز آینه‌ای را پیشنهاد می‌کند که واقعاً ما را می‌بیند.

دلوز از سینما استفاده می‌کند تا نشان دهد چگونه فلسفه محدود به یک شرع یا نوعی جهان آکادمیک نیست، بلکه در سطحی گسترده‌تر با زندگی در پیوند است. اما حکم انقلابی‌ترش این است که فلسفه تنها راه موجود اندیشیدن و تفکر نیست، بلکه سینما هم شکلی تازه از خلق مفاهیم و ایده‌ها و ادراکات تازه است. سینما سطحی است که تماشاگران اندیشه‌هایشان را بر آن منعکس می‌کنند، و فی‌نفسه همچون دستگاه یا ماشینی است که مستقلاً و با توجه به تماشاگران و خالقانش می‌اندیشد. حرکت-تصویر، یا جلد نخست، کیفیت تصاویر سینمایی در نیمه‌ی اول تاریخ سینما، یعنی تا پایان جنگ جهانی دوم را بررسی و توصیف می‌کند. برای دلوز سینما هنر هفتم است اما نه به‌دلیل این برداشت سنتی که تصاویر متحرک را تجسم می‌بخشد، بلکه به این خاطر که سینما خودِ تصویر به‌مثابه‌ی حرکت است.

حرکتْ در نیمه‌ی اول تاریخ سینما، جوهره‌ی سینما بود. سینما تماشاگر را با «تصویری که به آن حرکت افزوده» مواجه نمی‌کند، بلکه به‌تعبیر دلوز سینما مستقلاً و به‌شکل بی‌واسطه تصویرِ حرکت را به ما عرضه می‌کند. حتی برش

www.ketab.ir

میان دو نما هم بخشی از تصویر است و به چشم این امکان را می‌دهد تا تأثیر و جلوه‌ی حرکت را ادراک کند. جلد نخست شرح هستی‌شناسانه‌ی این دوره و محوریت نقش حرکت در تاریخ سینماست، دوره‌ای که در انتهایش و به‌دلایلی که دلوز شرح می‌دهد، دچار بحران می‌شود و مقدماتِ دوره‌ی دوم یعنی محوریت زمان، یا همان سینمای مدرن را رقم می‌زند، دوره‌ای که جلد دوم کتاب به آن اختصاص دارد.

در اینرسی شومی که زمان حال را فراگرفته و در حال به‌تاراج‌بردنِ آینده هم است، و آواره‌های روزمرگی، ملال و دلزدگی بی‌رحمانه هر چیزی را می‌بلعد، ترجمه‌ی این کتاب به‌رغم فرساینده‌بودنش، در حکم سونوگرافی تأثرات و احوال شخصی مترجم هم بود. صرف‌نظر از موتور حجیم «اِگوی معطوف به دیگری» مترجم که می‌تواند خرسند و مطمئن باشد که از این پس «مترجم دلوز» هم خطابش خواهند کرد و منزلت نمادینش فربه‌تر و نشان‌دارتر خواهد شد، بر مترجم معلوم شد که ترجمه حقیقتاً کنشی مازوخیستی است، نه‌صرفاً به این خاطر که برای آن‌هایی که این کنش را برگزیده‌اند تنها شکل مقاومت است، بلکه به این خاطر که همچون فرد مازوخیست، سویه‌ای از میل خویش را ترجمه، منتقل و عرضی می‌کند که تنها با تحمل رنجی فزاینده همراه است. تجربه‌ای دردناک و رنج‌آور که تنها کارکردش تبدیل ماخولیای ترجمه به یک لذت مازوخیستی است که در آن مترجم به احوال و تأثرات و نیروهای درونی‌اش تجسمی بیرونی می‌بخشد. بنابراین بیش از آن‌که مترجم واجد آن منزلت پیامبرگونه‌ای باشد که گوته سال‌ها پیش با سخاوت به مترجمان اعطا کرده بود، نگارنده ترجیح می‌دهد خود را با موقعیت اسوردِ لورل و هاردی در جعبه‌ی موسیقی و کوشش و تلاش بلاهت‌وارشان برای تحویل سالم پیانو به مقصد مقایسه کند. درنتیجه مترجم تنها می‌تواند ابراز امیدواری کند که در این کنشِ لورل-هاردی‌وار بالاوپائین‌کردنِ مکرر متن، و یأس و پشیمانی‌های دائم در حین ترجمه، پیانو را با سلامت نسبی به مقصد رسانده باشد تا تولید صدای فالش نکند؛ گرچه از پیش مطمئن است که همچون لورل و هاردی در پایان فیلم، اساساً متن را به مقصدی عوضی تحویل داده است.

و سرانجام، سپاس و قدردانی از مراد فرهادپور که در حین ترجمه از دانسته‌هایشان بهره بردم؛ از پروانه شعبانی مدیر انتشارات مینوی خرد که در مراحل گوناگون کار همراهی کردند؛ و از صالح نجفی که متن را ویرایش کرد.

www.ketab.ir

نمود نمی‌یابد، بلکه در میانه‌ی تحول است که به‌تدریج آشکار می‌شود» و یا آن حکم مشهورش در ضد اودیپ: «هنگامی‌که یک چیز در پرتو نقطه‌ی شروعش قضاوت می‌شود، همواره ضعیف داوری خواهد شد». بنابراین می‌توان مطمئن بود که نگارش مقدمه‌هایی از آن دست درباب دلوز، چندان به ایده‌ی فلسفی او وفادار نیست، و به‌خصوص درباب این کتاب، نابه‌هنگامی شوک‌آور و انقلابی ایده‌هسای او در عرصه‌ی نظریه‌ی فیلم را زایل می‌کند. بااین‌حال درخصوص فیلسوف صیرورت و تفاوت، احتمالاً نقشه‌برداری از موقعیت پیش‌ازموقع او در صیرورت نظریه‌ی فیلم معاصر و نشان‌دادن تفاوت آن، ما را چندان درگیر نقش‌یاستانی خواجه‌ی حرم نخواهد کرد.[1]

دلوز دو جلد کتاب سینمایی‌اش را در سال ۱۹۸۳ و ۱۹۸۵ منتشر کرد، گرچه تأثیر انقلابی کتاب یک دهه بعدتر بر نظریه‌ی فیلم آغاز شد. کتاب در میانه‌ی غوغای جدل‌های نظری دهه‌ی ۱۹۸۰ منتشر شد که در یک‌سویش نقد روانکاوانه حضور داشت و در سوی دیگرش «بوطیقای تاریخی» دیوید بردول و نوئل کرول. دو جلد کتاب سینما خارج از این دعوای نظری، معرکه‌ی دیگری راه انداخت که نه به پارادایم نظری غالب در روانکاوی باور داشت و نه به پوزیتیویسم انعطاف‌ناپذیر بردول.

دلوز در پروژه‌ی سینمایی‌اش نوعی هستی‌شناسی فیلم ارائه می‌کند، در امتداد زیباشناسیِ فلسفی‌اش که هنر را پیش از آن‌که نوعی رسانه‌ی بیان محسوب کند، شکلی از وجود می‌داند. هنر برای او به مقوله‌ی نقد تعلق دارد، و زیباشناسی دلوز پژواکی است از این ایده‌ی نیچه‌ای که جهان پدیده‌ای عاطفی و حسانی است، اما هر تحلیلی از این جهان محدود به ساختارهای معرفت‌شناسانه است. هنر مکانیسمی است برای گذر از این محدودیت. بنابراین سرشت هنر خلق پرسش‌ها و مفاهیم از طریق تأثرات و عواطفِ متفاوت است، نه تمهیدات محاکاتی و بازنمایانه. سینمای فلسفی برای او نه ورود ایده‌ها و مضامین فلسفی به جهان فیلم، و نه استفاده از فیلم به‌عنوان یک میانجی صرف برای بیان یک ایده‌ی فلسفی، بلکه به این معناست که خود فیلم باید شکلی از تفکر باشد. اهمیت تاریخی و نظری پروژه‌ی فلسفی دلوز در این دو کتاب این است که برخلاف غالبِ فیلسوفان و نظریه‌پردازان هم‌سنگش، صرفاً درصدد تبیین معرفت‌شناسانه‌ی فیلم نیست. مثلاً برخلافِ ژیژک که فیلم برایش شکلی از بازنمایی فرایندهای ناخودآگاه است، و از آنجا که ناخودآگاه هم به میانجی امر

---

۱. البته نگارنده هم پیش‌تر در یکی‌دو مورد، نقش این خواجه را به‌نیکی ایفا کرده بود.

www.ketab.ir

نگارش مقدمه‌ای فاضلانه از سوی مترجم بر سرآغاز کتابی مهم، به‌قصد توضیح و تبیین اندیشه‌ها و آرای نویسنده، با نیت باقی‌نگذاشتن حرف ناگفته و احتمالاً تجهیز خواننده برای واردشدن به گودی که درآمدن از آن گویی تنها با طناب مقدمه‌ی مترجم ممکن است، و البته ناخواسته خواننده را از طریق سطورِ مترجم‌نوشت به قضاوت درباره‌ی سطور هنرزنخوانده‌ی نویسنده واداشتن، ترفندی است کمابیش رایج، هم در اینجا و هم جاهای دیگر، هم مترجمان پرانرژی و جویای نام را وسوسه می‌کند (به‌برکت وجود گیگاپدیا، و انواع و اقسام سایت‌هایی که نوشتن مقدمه‌های فلسفی بر سرآغاز کتاب‌های نظری را رونق بخشیده‌اند) و هم مترجمانی که چند دیکشنری بیشتر پاره کرده‌اند. گویی همواره برای مراقبت از حَرَم بزرگ فلسفه و نظریه به نژادی از خواجگانِ مترجم نیاز است که بر سردر ورودی کتاب ، با مقدمه‌هایشان، تنها جواز ورود محرمان را به حرم صادر می‌کنند.

اما این ترفند هرچقدر هم که وسوسه‌کننده باشد، چون به‌هرحال نشانی است از فضل انکارناپذیر مترجم و احاطه‌ی همه‌جوره‌ی او بر همه‌چیز و همه‌کس، و معرفتی که باید رشک و اشک همگان را برانگیزد، عجالتاً درمورد ژیل دلوز کار نمی‌کند، فیلسوفی که بر این باور بود «جوهره‌ی یک چیز هیچ‌گاه در آغاز

www.ketab.ir

کتاب حاضر تاریخ سینما نیست، بلکه نوعی نظام رده‌بندی است؛ کوششی برای طبقه‌بندی تصاویر و نشانه‌ها. جلد نخست به تعیین عناصر می‌پردازد و صرفاً عناصر یک بخش از طبقه‌بندی را بررسی می‌کند.

در این متن بارها به پرس، منطق‌دان امریکایی (۱۸۳۹-۱۹۱۴)، اشاره خواهیم کرد، چراکه او طبقه‌بندی عامی از تصاویر و نشانه‌ها بنا گذاشت که بی‌شک متنوع‌ترین و پیچیده‌ترین طبقه‌بندی‌هاست. طبقه‌بندی او را می‌توان با طبقه‌بندی لینو[1] در تاریخ طبیعی مقایسه کرد، یا حتی پیش‌تر با جدول مندلیف در شیمی.

مقایسه‌ای دیگر هم ضروری به‌نظر می‌رسد. برگسون *ماده و خاطره* را در ۱۸۹۶ نوشت؛ کتابی که تشخیص نوعی بحران در روان‌شناسی بود. حرکت، به‌عنوان واقعیتی فیزیکی در جهان خارجی، و تصویر، به‌عنوان واقعیتی روانی در آگاهی، دیگر در تقابل با هم نبودند. کشف برگسونی حرکت-تصویر، و به‌نحوی عمیق‌تر زمان-تصویر، حتی امروزه چنان پربار است که معلوم نیست ما تاکنون به جمیع نتایج آن دست یافته باشیم. به‌رغم نقد بیش‌ازحد شتاب‌زده‌ای که برگسون اندکی پس از نگارش کتابش نثار سینما کرد، هیچ‌چیز

1. Linnaus

www.ketab.ir

نمی‌تواند مانع مواجهه‌ی میان حرکت-تصویر، همان‌طورکه او در کتابش تصریح کرد، و تصویر سینماتوگرافیک شود.

در جلد نخست، ما به حرکت-تصویر و گونه‌های آن می‌پردازیم. زمان-تصویر موضوع جلد دوم کتاب خواهد بود. ازاین‌منظر، کارگردانان بزرگ سینما را نه‌تنها با نقاشان، معماران و موسیقی‌دانان بلکه حتی با متفکران مقایسه خواهیم کرد. کارگردانان به‌جای مفاهیم با حرکت-تصویر و زمان-تصویر می‌اندیشند. نمی‌توان به‌صرف وجود شمار فراوانی از تولیدات مزخرف سینمایی به ایده‌ی فوق اعتراض کرد؛ ازاین‌جنبه سینما بدتر و بی‌ارزش‌تر از عرصه‌های دیگر نیست، گرچه تبعات صنعتی و اقتصادی بی‌بدیلی دارد. ازاین‌رو کارگردانان بزرگ سینما صرفاً آسیب‌پذیرترند ــ بی‌نهایت ساده‌تر است که آن‌ها را از ساخت آثارشان منع کرد. تاریخ سینما فهرستی بلندبالا از مظلومان است. بااین‌همه، سینما هم‌چنان بخشی از اندیشه را به شکل های جایگزین‌ناشدنی و خودآیین می‌سازد، شکل‌هایی که این فیلم‌سازان به‌رغم همه‌چیز، قادر بودند ابداع کنند و بپرورده نمایش دهند.

در این متن از هیچ تصویری استفاده نمی‌کنیم؛ درواقع این خودِ متن ماست که باید تصویر فیلم‌های بزرگ را زنده کند، تصاویری که همه‌ی ما کمابیش در خاطره، عاطفه یا ادراکمان ثبت کرده‌ایم.

www.ketab.ir