به نام خدا

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده هنرهای کاربردی

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته فلسفه هنر

موضوع نظری

نظریه فیلم فمینیستی و فلسفه سینمایی دلوز

استاد راهنما

دکتر اسماعیل بنی اردلان

نگارش و تحقیق

رضا رضا زاده

بهمن ماه ۱۳۸۸

تقدیم به

پدر و مادرم

از جناب آقای دکتر اسماعیل بنی اردلان متشکرم

چکیده :

هر رویدادی در هنر می تواند بازخوردی در اندیشه داشته باشد و هر اندیشه جدیدی، ایده های هنری تازه ای به بار می آورد. هدف کلی این تحقیق بررسی تاثیرات متقابل میان هنر و اندیشه است. در فصل اول از طریق دو مفهوم حرکت- تصویر و حرکت- زمان به فلسفه ی سینمای دلوز پرداخته شده و از آن به عنوان ابزاری برای بدست دادن خوانشی جدید از فیلم استفاده شده است. در فصل دوم نظرات دو نظریه پرداز مهم نظریه فیلم فمینیستی یعنی لورا مالوی و کایا سیلورمن مورد بررسی قرار گرفته که خاستگاه اندیشه شان روانکاوی و مفهوم سوژه و همذات پنداری، هویت و ارائه ی خوانشی زنانه از فیلم است. فصل سوم، خوانش نظریه فیلم فمینیستی است از منظر مفاهیمی از ژیل دلوز که صرفا به کتابهای سینمایی او محدود نشده است. مفاهیمی مانند سوبژکتیویته ی سوژه زدایی شده، سرهم ساخت، اندیشه ی ماشینی و تاثیر و احساس.

واژه های کلیدی :

فیلم، فمینیسم، ژیل دلوز، سینما، پست مدرنیسم

فهرست مطالب:

مقدمه : ۹

فصل اول : سینما و فلسفه از دیدگاه دلوز ۱٤

پیشینه تحقیق: ۱٤

سینما ، ادراک ، زمان و صیرورت ۱٦

امر سینمایی: ۱۸

سینما ، امر کلی و اخلاق اندیشه : ۲۲

تاثیر و ادراک به هم ریخته : ۲۷

تصویر – حرکت و زمان : ۳۰

بخش های متحرک : ۳٤

سینما ، امکانات و سیاست : ۳۸

تصویر مستقیم زمان : ٤۳

فلسفه سینمایی : ٤۷

فصل دوم : سینما از منظر فیلسوفان فمینیست ٤۹

روانکاوی و فمینیسم : ٦٤

ابزارهای نظریه ی فیلم: ٦۷

نگاه مذکر: ۷۵

سیاست جنسی : ۷٦

شهوت چشم ها : ۷۹

فصل سوم : نسبت میان نظریات سینمایی دلوز و فمینیستها ۹٦

سیاست خرد : ۱۰۰

کاربست ها : ۱۰۱

زیبایی شناسی : ۱۰۲

بازاندیشی زیبایی شناسی : ۱۰۸

نتیجه گیری: ۱۱۱

فهرست منابع و مآخذ: ۱۱۳

مقدمه :

از میان هنرها، سینما هنری ست که ژیل دلوز بسیار به آن می پردازد. در سینما ۱ : حرکت- تصویر و سینما۲ : زمان- تصویر، او اشاره های بسیاری به کارگردانهای سینما و منتقدان آن می کند و درباره گسترش سینما از دوران صامت به دوران مدرن سخن می گوید.

دلوز می گوید که کار دو جلدی او درباره ی سینما، یک تاریخ سینما نیست بلکه طبقه بندی تصاویر و نشانه هاست. دلوز مولفان بزرگ سینما را قابل مقایسه با اندیشگران می داند. آنها با حرکت- تصویرها و زمان- تصویرها به جای مفاهیم می اندیشند. هدف او در تنظیم منطق این اندیشه در تصویر- حرکت و زمان- تصویر برقراری نسبتی میان ماده و تصاویر و حرکت و زمان است. دلوز در سینما ۲ : زمان- تصویر، این نقل قول از تارکوفسکی را می آورد: «در فیلم مدرن، زمان پایه ی سینما می شود همانطور که صدا در موسیقی و رنگ در نقاشی.»

اگر زمان واقعا عنصر بنیادی سینما باشد، این امر شگفت آور نیست که اندیشه ی برگسون، منبع الهام دلوز در کاوشهای سینمایی اش باشد. به باور برگسون، هر فیلسوف تنها یک چیز برای گفتن دارد و ما اگر بخواهیم این حکم را درباره ی خود او هم اجرا کنیم، می توانیم فلسفه ی او را در ایده ای منفرد خلاصه کنیم: «زمان واقعی است». تاثیر برگسون بر دلوز بسیار عمیق است.

از سویی دیگر سینما کاربستی فرهنگی است. در سالهای نخست نظریه فیلم فمینیستی، لورا مالوی نوشت: «زنان بهتر است از سینمای پدرسالار دست بکشند. زنان باید ارضا و لذتی را که تنها صرف ساز و کارهای سرکوبگرانه ی سینمای هالیوود شود، سرکوب نمایند.»(Mulvey, 1975: 26)

به همین روش کلر جانستون نوشت که اگر سینمای زنان به ظهور رسیده، باید جاده را برای گسست رادیکال از قراردادها و اشکال مسلط صاف کند. از آغاز، نظریه فیلم فمینیستی، تنش درونی میان سیاست میل را شامل می شود. این تنش، با در نظر گرفتن رشد عظیمی که نظریه فیلم در بیست سال گذشته

داشته، بسیار مولد بوده است. در این بخش نمایی کلی از این گسترشها که به نظر در نظریه فیلم فمینیستی مهم بوده اند، ارائه می شود.

باز بینی:

در اوایل دهه ی ۷۰ تحت تاثیر جنبش زنان، منتقدان فیلم شروع به متفاوت دیدن فیلم و تاریخ سینما کردند. نتیجه این تلاش ارائه نوعی تاریخ نگاری سینمای بدیل بود که به بازکشف کارگردانان و بازیگران زن فراموش شده کمک کرد. در نگاهی جامعه شناختی هدف کارخانه ی رویا سازی هالیوود، تولید آگاهی کاذب بود، به گونه ای که فیلمها زنان واقعی را نشان نمی دادند بلکه تنها تصاویری کلیشه ای و ایدئولوژیک مملو از زنانگی را به نمایش می گذاشتند. این تصاویر به مخاطب مونث فرصتی برای شناخت درست نمی داد بلکه جایی برای فرار به فانتزی از طریق همذات پنداری با کلیشه ها بود. نتیجه بیشتر از خودبیگانگی بود تا آزادی.

کاری که باید انجام می شد، خنثی کردن فانتزی مسلط زنانگی و نشان دادن زنان واقعی بر پرده ی نقره ای سینما بود. در تقابل با شکوه و افسون گرتا گاربو، مارلن دیتریش و مرلین مونرو، کارگردانان باید زندگی روزمره ی یک زن نرمال و بی افسون را نشان می دادند. به باور نگارنده نزاع برای برابری هنوز به سرانجام نرسیده است. تماشاگران مونث خواستار آنند که بتوانند با قهرمانان زن همذات پنداری کنند آن هم به گونه ای که با کلیشه های جنسی و اغراق آمیز دلزده و اشباع نشوند. نظریه فمینیستی فیلم در ابتدا بر بنیان های نظریه ی روانکاوی بنا شده بود و از آرا ی ژاک لکان برای توضیح میل و لذت در تحلیل سینما استفاده می شد.

فیلسوفهای فمینیست فرانسوی نظیر الن سیکسو، لوس ایریگاری و ژولیا کریستوا بسیار تحت تاثیر روانکاوی فروید و پس از آن لکان بودند. البته با ظهور جریان پسا ساختارگرایی کسی مثل کریستوا مساله ی سوژه ی در فرایند را پیش کشید که موجودی سخن گو بود و سوبژکتیویته اش هیچگاه شکل ثابت و شکل گرفته ای نداشت.

فاصله گرفتن کودک از کورای نشانه ای موجب ورود کودک به عرصه ی زبان می شود و این اتفاق حتی زودتر از آنچه لکان آن را مرحله ی آینه ای می نامد، اتفاق می افتد.

به باور لکان کودک در مرحله ی آینه ای از موجودی با اندام های جداگانه بدل به منی تشکل یافته می شود و این همیشه از چشم دیگری روی می دهد. کودک با انکار میل به مادر، نام پدر را می پذیرد و با قبول نام قانون، وارد عرصه ی زبان و تمدن می شود.

نشانه شناسی و روانکاوی دورنماهای جدیدی را برای نظریه فیلم فمینیستی و به گونه ای ویژه برای تحلیل انتقادی سینمای کلاسیک تدارک دید. نقد فمینیستی فیلم تحلیل نقش بنیادی تکنیکهای سینمایی را در بازنمایی تفاوت جنسی از نشانه شناسی آموخت و تحلیل ساختار میل و سوبژکتیویته را از روانکاوی. بدین ترتیب سینما به عنوان کاربستی فرهنگی به گونه ای فعال معناهایی را در باب زنان و زنانگی خلق کرد. در تحلیل نشانه شناختی ایدئولوژیکی، نشانه ی «زن» معنای ایدئولوژیکی را بازنمایی می کند که زن برای مردان دارد: زن در رابطه با خودش هیچ معنایی ندارد. زنان به گونه ای منفی به مثابه «نا – مرد» بازنمایی شده اند. یکی از اصلی ترین نظریه پردازان فیلم فمینیستی که می توان در این کوتاه سخن از او نام برد، لورا مالوی و مقاله ی تاثیر گذارش «لذت بصری و سینمای روایی» است.

مالوی به کمک روانکاوی نظریه نگاه یا نگاه خیره ی مذکر را ارائه کرد. به باور او افسون سینما را می توان از طریق اسکوپو فیلیا[1] (نظر بازی) توضیح داد که در نظر فروید رانه ای بنیادی است. مالوی اضافه می کند، سینمای کلاسیک میل به دیدن را در ما از طریق ساختارهای چشم چرانی و خودشیفتگی در قصه و تصویر تحریک می کند.

لذت بصری چشم چرانانه از طریق نگاه به دیگری به مثابه ابژه ی میل به وجود می آید در حالیکه لذت بصری خودشیفته وار از همدات پنداری با تصویر یا چهره به دست می آید. مالوی این میل به دیدن را بر اساس دو مفهوم کنش گری و انفعال تعریف می کند. در این میان یک تقابل دوتایی وجود دارد. ساختار روایی سینمای سنتی شخصیت مذکر را به منزله ی شخصیتی کنش گر و قدرتمند

[1] Scopophilia

در نظر می گیرد. بدین ترتیب سینما دستگاهی بصری ست برای میل مذکر. همیشه مرد عمل می کند و زن ظاهر می شود. مرد به زن نگاه می کند و زن خود را به گونه ای که به او نگاه شده، مشاهده می کند و همیشه فرض گرفته می شود که تماشاگر ایده آل مذکر است و زن همیشه باید ابژه باشد.

این سینما نوعی چشم چرانی را پدید می آورد که در آن همیشه شخصیت های مذکر به شخصیت های مونث چشم می دوزند. تماشاگر به صورت خودکار و ناخودآگاه با نگاه مذکر همذات پنداری می کند چراکه دوربین هم از نظرگاه شخصیت مذکر حرکت می کند.

لذت بصری، شخصیت خودشیفته وار را با مفاهیم لکانی شکل گیری من و مرحله ی آینه ای توضیح می دهد. میان لذت کودک از همذات پنداری با تصویر آینه و شکل گیری منِ ایده آل و شیوه ای که در آن تماشاگر فیلم لذت خودشیفته وار را از طریق همذات پنداری با تصویر روی پرده به دست می آورد، شباهتی وجود دارد. در هر دو مورد، همذات پنداری ها شکل روشن خودشناسی یا آگاهی از خود نیستند. آنها بیشتر بر پایه ی چیزی هستند که لکان آن را کژشناخت[1] می نامد. بیشتر اوقات تماشاگر با شخصیت مذکر همذات پنداری می کند تا شخصیت مونث.

نقد روانکاوانه سینما استدلال می کند که میل سینمایی باید به عنوان نتیجه رابطه ی بیننده با فیلم توضیح داده شود. این وحدتی خیالی ست و در آنچه لکان آن را مرحله آینه ای می نامد، اتفاق می افتد. تاثیر جنین مانند تماشای فیلم یادآور مرحله پیش از شکل گیری «من» در روانکاوی لکانی است. جایی که تمایزی میان خود و دیگری و همچنین امر درونی و بیرونی وجود ندارد. دلوز اما زیبایی شناسی دیگری را پیشنهاد می کند که مبتنی بر تاثیر و احساس است. تاثیر، چیزی صرفا فیزیکی نیست بلکه می تواند همچون انرژی ای مادی تعریف شود. در فراسوی چارچوبهای میل لکانی و اشاره های فرویدی به لذت می توان اندیشه ای جدید و نوآورانه در باب زیبایی شناسی فیلم به مثابه رویداد ارائه کرد.

تجربه ی مواجهه ی سینمایی مرحله ای از شخصی زدایی ست. جایی که کوگیتو ی دکارتی «من می اندیشم» تبدیل به «من حس می کنم» می شود. به باور دلوز تجربه ی مواجهه ی سینمایی جایی در

[1] Méconnaissance

فراسوی امر سوبژکتیو و در فراسوی سوبژکتیویته ی ساخته شده در سناریو های روانی اتفاق می افتد. دلوز و گتاری در «فلسفه چیست» می نویسند که علم، هنر و فلسفه، اشکالی از اندیشه اند که مغز را به عنوان پیوندگاه تلاقی شان در نظر می گیرند. در واقع هیچ بازنمایی ای از یک جهان واحد وجود ندارد بلکه جهان های چندگانه ای وجود دارد که مغز ما آنها را کسب می کند.

دلوز در تقابل با قدرت زبان از نیروهای حیات سخن می گوید. به نظر او هدف اصلی هنر، پدید آوردن احساس است. بدین ترتیب احساس در استدلال دلوز جایی خارج از شناخت یا فهم مشترک قرار می گیرد. احساس ادراکی ماشینی است، به عبارت دیگر اثر هنری همچون یک ماشین عمل می کند. ماشینی که اثرات لرزش، ارتعاش و حرکت را پدید می آورد. تجربه ی امر سینمایی تنها بازنمایی چیزی که دارای معنا باشد نیست بلکه سرهم ساختی زیبایی شناختی ست که همراه با مخاطب یا تماشاگر از طریق فرآیندهای مولکولی شدن، حرکت و ارتعاش می کند. اثر هنری اتصال برقرار می کند و از طریق تاثیر، شدت، شدن و احساس عمل می کند و نه ضرورتا از طریق سوبژکتیویته، هویت و بازنمایی .

فصل اول : سینما و فلسفه از دیدگاه دلوز

پیشینه تحقیق:

سینما در عمر کوتاه خود، ماجراهای بسیاری را از سر گذرانده است. دیدن از نظرگاه چشمی که چشم انسانی نیست. مشاهده از راه چشم دوربین و نا انسانی شدن نگاه. فلسفه سینما به دنبال فلسفی کردن سینما نیست بلکه به بررسی سینما از نقطه نظری می پردازد که درگیر تاثیر متقابل فلسفه و هنر بر یکدیگر است. هنر، فلسفه و علم گوشه های متفاوت تلاش انسانی برای فهم هستند و در عین تمایز با هم هم پوشانی های بسیار دارند. به این ترتیب این قوای متمایز بر یکدیگر تاثیر می گذارند و دروازه های تازه ای از ادراک را به روی هم می گشایند. چنین خوانشی از هنر و فلسفه به کار تمایز گذاری قوای متمایز اندیشه و همچنین نسبت هایی که با هم دارند می پردازد. از سوی دیگر سینما محل مناسبی برای عینیت یافتن تجربه های زنانه است. سینما در عمر کوتاه خود بیشتر اسیر نگاه و سلطه ی مردانه بوده است. سلطه ای ذکر محورانه که ذکر را دال اصلی و مطلق در نظر می گیرد و از فقدان قضیب ناتوانی زنانه را نتیجه می گیرد. می توان به سینما به مثابه ارائه دهنده ی تفکر پدر سالار نگریست. در آثار سینمایی هالیوود، همیشه کنش گران، مرد هستند و نگاهشان رابه زنان می دوزند و زنان منفعل و ابژه ی میل مردان هستند.

نظریه ی فیلم فمینیستی به دنبال واژگون سازی ساختار های پدرسالار است. ساختارهایی که عمری به اندازه ی سنت اندیشه ی غربی دارند.

هدف این پایان نامه، روشن نمودن دیدگاههای سینمایی ژیل دلوز و نسبت آن با نظریه ی فیلم فمینیستی است. در واقع هدف از این پژوهش، بدست دادن مولفه هایی نخبه گرایانه از سینما در تقابل با باورهای عوامانه و پیش پا افتاده از آن و نقد سینمای عامه پسند و هالیوودی می باشد. نگارنده در این مجال به نقطه نظراتی می پردازد که دیدگاههای تازه در باب سینما و فیلم را ارائه می نماید و جهان سینمایی

گسترده تری را به دست می دهند. می توان به مدد سینما که هنری است نوپا، دروازه های جدیدی در باب اندیشه و فلسفه گشود و نسبت میان آنها را به تماشا نشست.

از کارهایی که در ایران برای شناساندن فلسفه سینمای دلوز انجام شده است می توان از ترجمه ی فصل اول کتاب «سینما ۱» توسط کامبیز کاهه در مجله ی ارغنون، ترجمه ی بخشی از فصل چهارم این کتاب توسط مانی حقیقی در مجله ی کلک و ترجمه ی بخشی از کتاب «سینما ۲» توسط پیام یزدانجو در کتاب اکران اندیشه نام برد.

درباره ی فلسفه ی فمینیستی سینما می توان از ترجمه مقاله ی لذت بصری و سینمای روایی لورا مالوی توسط فتاح محمدی در مجله ی ارغنون ویژه ی نظریه ی فیلم و کتاب مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی سوزان هیوارد نام برد که مدخل های بسیاری مرتبط با نظریه فیلم فمینیستی را می توان در آن یافت.

پیش از این در دانشگاه هنر پایان نامه ای در مورد فلسفه ی سینمای دلوز توسط خانم سحر عسگری نوشته شده که در آن گزارشی اجمالی از آراء دلوز درباره سینما و پیشینه های این آرا بدست داده شده است.

سینما ، ادراک ، زمان و صیرورت

در این فصل به دو کتاب دلوز در باب سینما که در سالهای ۱۹۸۳ و ۱۹۸۵ به فرانسه منتشر شد، نگاهی می اندازیم : سینما۱: تصویر – حرکت و سینما۲ : تصویر– زمان

از یک سو این کتابها به سبب اینکه دلوز همیشه تلاش می کرد ویژگی هر بخش از هنر و اندیشه انسانی را مورد ملاحظه قرار دهد، آشکارا درباره ی سینما ست. او سینما را تنها به مثابه شیوه ای دیگر برای ارائه داستانها و اطلاعات در نظر نمی گیرد. این وجه از فرم سینمایی امکانات اندیشه و تخیل را دگرگون کرده است. از سوی دیگر این کتابها آثاری فلسفی هم هستند. دلوز از فیلسوف فرانسوی آنری برگسون (۱۹٤۱– ۱۸۵۹) استفاده می کند، همچنین از سینما برای تئوریزه کردن زمان، حرکت و حیات به مثابه یک کلیت بهره می برد. البته به دلیلی آشکار برای این موضوع وجود دارد چرا دلوز تحلیل سینما را با دعاوی فلسفی عمومی اش ترکیب می کند. دلوز استدلال می کند که فلسفه باید به روی حیات گشوده باشد. سینما شاید چنان که در این فصل خواهیم دید یکی از مهم ترین رویدادهای زندگی مدرن است. تنها با سینما ست که ما می توانیم به شیوه ای از دیدن بیاندیشیم که وابسته به چشم انسانی نیست. سینما چیزی نظیر یک «حس یافت» را ارائه می کند: دریافت داده هایی که در یک سوژه جایابی نشده اند. البته دلوز امکانات سینما را از این هم بیشتر می داند . مواجهه با سینما برای ما فلسفه ای جدید فراهم می کند و این امر نه به این سبب که ما فلسفه را در باب فیلم ها بکار می بندیم، بلکه به این خاطر میسر می شود که ما اجازه می دهیم که آفرینش فیلمها، فلسفه را دگرگون کند. رویکرد دلوز به سینما از طریق دو مفهوم عمده است: تصویر– حرکت سینمای متقدم و تصویر– زمان سینمای مدرن. این موضوع توجهی دوباره به زمان و حرکت را میسر می کند و بدین ترتیب ما بار دیگر در حوزه ی مساله ی حیات به مثابه یک کلیت قرار می گیریم. هر دو کتاب دلوز در باب سینما، بحث های بنیادی او ناظر به ظرفیت حیات برای فراتر رفتن از اشکال انسانی، قابل تشخیص و از پیش موجود را بیان می دارند . این امر اساسا از طریق تصور زمان بدست آمده و به زعم دلوز این سینماست که تصویری از خود زمان را بدست می دهد. دلوز دو کتاب در باب سینما نوشت و در آنها از امکانات رادیکال سینما برای کاوش برخی از مهم ترین

مفاهیم خود شامل امر بالقوه، تصویر– زمان ، حس یافت استفاده نمود. در واقع مفهوم «تصویر– زمان» که سینما آن را پدید آورده، ما را قادر می سازد که سرشت مفاهیم را مورد باز اندیشی قرار دهیم. به همین سبب به زعم دلوز تصویر– زمان ارائه کردن خود زمان است و ما را وا می دارد که با صیرورت و پویایی حیات مواجه شویم. البته با آنکه دلوز از سینما به عنوان یک وهله از طریقی که در آن یک فرم هنری باید اندیشه را دگرگون کند، بهره برده، سینما همیشه چیزی بیش از یک مثال بوده است. با توجه به ویژگی سینما دلوز استدلال می کند که شاید ما باید فلسفه را هم مورد بازاندیشی قرار دهیم: « سینما خود کاربست جدیدی از تصاویر و نشانه هاست، که فلسفه باید نظریه ی آن را همچون کاربستی مفهومی تولید کند» (Deleuze,1989:280)

در ادامه به این مساله خواهیم نگریست که سینما، سبکی کاملا جدید از اندیشه را مطالبه می کند، به ترتیبی که انشعاباتش را می توان در فراسوی سینما اندازه گیری کرد. دلوز قدرت سینما را در گذر از تصویر– حرکت به تصویر– زمان ردیابی می کند . تصویر– حرکت نخستین شوک سینما ست، جایی که بازی زوایای دوربین در گذر از زمینه ای بصری بیانی مستقیم از حرکت را در اختیار ما می گذارد، و بدین ترتیب اندیشه را به سوی پویایی حیات می گشاید. در تصویر– زمان ما دیگر به گونه ای غیر مستقیم با زمان مواجه نمی شویم– جایی که زمان آن چیزی ست که یک حرکت را به حرکتی دیگر متصل می کند– به همین سبب ما در تصویر– زمان با خود زمان روبرو می شویم. اینجا یک نکته کلیدی روش شناختی در کاراست. ما از طریق نگریستن به آنچه که تلاش می کنیم آن را در نهایت ویژگی ها ی خاصش ادراک کنیم، شروع به فهمیدن می کنیم، بدین ترتیب ما به سینما در موقعیت ها و شرایط خاص خودش می نگریم و نه فقط همچون وجهی دیگر از هنر. البته هنگامی که ما ویژگی و تفاوت یک چیز را فهم می کنیم، این امر به ما اجازه می دهد که چیزهای دیگری را مورد بازاندیشی قرار دهیم، به همین سبب هر تفاوت جزئی و خردی کلیت حیات را دگرگون می کند.

امر سینمایی:

تاثیر سینمایی منحصر به سینماست، به این سبب ما نباید با فیلم همچون شکل ثانوی ادبیات برخورد کنیم. کسی که می گوید یک فیلم هیچ شباهتی به کتاب [ی که از آن اقتباس شده] ندارد، باید برود و کتاب را بخواند (به گونه ای مشابه دانشمندی که از «غیر قطعی بودن یک فلسفه شکایت می کند یا فیلسوفی که از غیر منطقی بودن یک رمان گلایه می کند، تنها در حال تحمیل تصویر اندیشه ی خود به امکانات دیگر اندیشه است») هنگامی که سینما در سینمایی ترین [وجه] خود است و در تلاش برای کپی کردن منظر روزمره و بازآفرینی یک رمان به شیوه ای ادبی از طریق روایت صدای روی تصویر از سرخط های آن رمان نیست، تاثیر سینما به بهترین وجه آشکار می شود. برای فهم آنچه راجع به سینما، سینمایی ست باید این پرسش را مطرح کنیم که سینما چگونه عمل می کند. سینما شماری از تصاویر را می گیرد و آنها را برای شکل دادن به یک پی رفت به هم متصل می کند. سینما با استفاده از چشم غیر انسانی دوربین، پی رفت ها را قطع و متصل می کند. بنابراین دوربین می تواند شماری از نظرگاه ها یا زوایا را بیافریند که در رقابت با یکدیگر قرار دارند. آنچه سینما را سینمایی می کند، آزاد کردن پی رفت تصاویر از مشاهده گران منفرد است. این چنین تاثیر سینمایی ارائه ی یک «نقطه ی باری به هر جهت» است. [در واقع دوربین مقید به یک زاویه ی دید انسانی نیست و از هر نقطه ای می تواند ببیند] شیوه ای که ما از طریق آن به طور روزمره جهان را می بینیم همیشه دیدنی از نقطه نظر مجسم و غرضمند ماست. من جریان ادراک را در جهان «خودم» سازماندهی می کنم. من این یا آن چیز را همچون یک صندلی یا میز می بینم. من به این سبب می توانم دست به این کار بزنم که جهانی را از پیش فرض می کنم (جهان من) که در آن اسباب و اثاثیه وجود دارد و تمام طرح های سامان بخش بر آن تکیه دارند (جهان کار، دفاتر و غیره) با این حال سینما می تواند تصاویر یا ادراک ها را آزاد از این ساختار سامان بخش زندگی روزمره ارائه کند و این کار را از طریق بیشینه سازی قدرت درونی خود انجام می دهد. بیشینه سازی یک قدرت درونی، نقطه ی مقابل همگرایی و یکپارچگی ست. اگر سینما به دنبال باز نویسی رمان های قرن نوزدهمی بود یا وسیله ی بیان مستندات علم و مستندات می شد، سعی در فائق آمدن بر حدودی را

داشت که سینما را به مثابه ی سینما نشانه گذاری می کند. با اینهمه سینما – به این سبب که از طریق شدت بخشیدن به اتصال، قطع و پی رفت تصاویرش- قدرت خاص خود را بیشینه سازی کرده، از دیگر وجوه اندیشه فاصله می گیرد. سینما با این کار – به گونه ای نا محدود سینمایی شدن– می تواند کلیت حیات را به چالش بکشد. تکنیک هایی که سینما برای دنبال کردن حیات از آنها استفاده می کند – پی رفتهای تصویر- همچنین می توانند از طریق ایجاد گسست در پی رفتها ، برای دگرگون کردن حیات مورد استفاده قرار گیرند. دلوز توضیح می دهد که چگونه تکنیک سینما، که با رئالیسمی که سعی در بازنمایی حیات دارد آغاز می شود، سرانجام ادراکهای ممکن از حیات را دگرگون می کند. سینما مثل ادراک روزمره، جریانی از تصاویر متفاوت را در کلیت های نظم یافته به هم متصل می کند. با این حال لحظه های سینمایی ای وجود دارد که سینما از طریق امتداد دادن فراشد [ی که از آن سخن گفتیم] ، ما را از ابژه ها و کلیت های بالفعل آزاد کرده و به سوی جریان تصاویر می برد. سینما می تواند به جای متصل کردن و ترکیب نمودن تصاویر در توالی های معنا دار، تصاویر را در شکل «بصری ناب» شان ارائه کند . (Deleuze, 1989:2)

برای مثال در فیلم ترافیک (قاچاق) استیون سودربرگ (۲۰۰۱) داستان میان سکانس های روشن و «واقعگرایانه» ی آمریکای طبقه ی متوسط و تصاویری با رنگ مایه های قرمز و قهوه ای از مکزیک در نوسان است. رنگ زرد فام «داستان» مکزیکی، مانع از آن می شود که ما کلیت [فیلم] را همچون روایتی واحد و منسجم در نظر بگیریم. فیلم به گونه ای است که انگار قصه ی «مکزیکی» یا قصه «دیگر» به روشنی همچون تصویر، نظرگاه و فرافکنی تخیل سینمای آمریکایی، ارائه شده است. خود فیلم، ماده ی فیلم – زرد فامی آن – چیزی نیست که ما از طریق فهم واقعیت می بینیم، ما « دیدن » را می بینیم. به زعم دلوز، سینما این قدرت را داراست که ما را از گرایشمان به سازماندهی کردن تصاویر در جهان های بیرونی مشترک، آزاد کند. ما خودِ تصویرکردن را می بینیم. در واقع به گونه ای دقیق تر می توان گفت که هیچ «ما »ی سامان بخش و از پیش مفروضی در کار نیست، بلکه بیشتر نمایش و ارائه ای از «تصویر کردن» وجود دارد. اگر ما بتوانیم بدون تحمیل اتصالها و گزینش های غرض مند و عملی مان بر تصاویر، ادراک کنیم، ممکن است حسی از خود تصویر بدست آوریم.

هنر بطورکلی، ظرفیت ارائه آن چیزی است که دلوز آن را « تاثیرها » و « حسیافتها » می نامد. به گونه ای خاص دلوز استدلال می کند که هنر سینما، تنها آزادی آن از سازماندهی مفهومی و نظرگاه غرضمند نیست، بلکه هنر سینما تصاویری است که از زمان و حرکت به دست می دهد. آنچه حرکت ماشین گون سینما را اینچنین با اهمیت می سازد، این است که دوربین می تواند بدون مفاهیم تحمیل گر« ببیند » یا «ادراک کند ». دوربین از طریق نقطه ای ثابت تصاویر را سازماندهی نمی کند، بلکه خود از میان حرکتها می گذرد. این قدرت تصویر- حرکت است، چیزی که در ادامه با جزئیات به آن نظر خواهیم افکند : قدرت آزاد کردن حرکت از نظر گاهی سامان بخش[1].

به گونه ای مشابه ادراک معیار ما از زمان هم از طرق هستی گذشته ی تصاویری که من برای زیستن آینده ام آنها را به یاد می آورم، جا یابی و غرضمند شده است. افزون بر این ما گرایش داریم که به زمان از طریق حرکت بیاندیشیم. ما از طریق نقطه ی ثابت مشاهده مان، از زمان برای نشان دادن و فهرست کردن تغییرات اطرافمان استفاده می کنیم. عموما، زمان همچون یک« اکنون » یا «زمان حال» ی به اندیشه درآمده و باز نمایی شده است که لحظات مختلف حرکت را در کلیتی ادراک شده، به هم متصل می کند. به همین سبب ما تمایل داریم زمان را مکانی کنیم[2] و آنرا همچون خطی که نقاط مختلف یک کنش را به هم متصل می کند ببینیم. به زعم دلوز قدرت سینما در قابلیت آن برای فراهم نمودن تصاویری مستقیم و غیر مستقیم از خود زمان است و نه زمانی که از حرکت نتیجه شده است. ما از طریق تصویر – حرکت ، تصویری غیر مستقیم از زمان بدست می آوریم: اگر دوربین خود، در همان هنگام که جسم متحرک حرکت می کند، حرکت کند، به طبع آن دوربین حرکت دیگری را به سوی جسم متحرک دیگری می آفریند و ما دیگر به حرکت همچون ترکیب نقاطی در یک خط واحد زمان نمی اندیشیم. ما خود حرکت را در تمام گوناگونی هایش می بینیم، حرکتی که از طریق آن نظرگاه هایی منفرد پدید آمده اند. در تصویر- زمان که بسیار پیچیده تر است، ما تصویری مستقیم از زمان بدست می آوریم. به زمان همچون قدرت تفاوت یا صیرورتی بیاندیشید که از طریق آن از امر بالقوه به امر بالفعل و از همه ی آفرینش ها و گرایش های ممکن به سوی رویدادهای فعلیت یافته حرکت می کنیم، به نظر دلوز این به

[1] organizing
[2] spatialise