Hekmat va Falsafeh
Vol. 19, No.74, Summer 2023, Pp 119-145
wph.atu.ac.ir
DIO: 10.22054/wph.2023.56156.1912

ATU PRESS

Research Article
• Received: 28/10/2020 Accepted: 11/07/2023 eISSN: 2476-6038 ISSN: 1735-3238

Examining the Idea of Time based on the Opinions of Gilles Deleuze in the Iranian Cinema of the 90s (with Case Analysis of Movies: Fish and Cat, Enter the Dragon! and The Ridiculous)

Raouf Sarbakhsh * MA of Cinema, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Reza Sarbakhsh PhD Student of Media, Radio and Television Studies, IRIB University, Tehran, Iran

Abstract

Gilles Deleuze can undoubtedly be considered one of the most important philosophers and theorists of cinema. In the 1980s, Deleuze wrote two volumes of cinema books, which established the main directions of cinema philosophy as a separate discipline in the university. Among different philosophers, Bergson has the most influence on Deleuze's theories. Both of them believe that time is not linear and quantitative but qualitative and non-local. The extension of this philosophy led to the formation of the chronology as the main basis of time and cinema in Deleuze's works. In the first volume of his book, Deleuze deals with movement-oriented classical cinema and in the second volume with time-oriented modern works. Time is the central element of Deleuze's modern narratives, dividing images into temporal mirrors and crystals. Deleuze strongly believed in the simultaneity of non-linear times and events in modern works. In recent years, modern Iranian cinema has turned more and more to Deleuze's philosophy and many time elements can be seen in various works. This research comes with Deleuze's modern cinema theories by examining the films of Fish and Cat made by Shahram Makri, Dragon! The work of Mani Haghighi and Homayoun Ghanizadeh's mockumentary comes to the conclusion that the filmmakers of the younger generation of Iran became more interested in non-linear events with tools such as retrospective and forward-looking, as well as the association of past, present and future times in one scene. In the meantime, Makri is strongly influenced by the time period and Mani Haghighi, as a philosophy student, borrows many elements from Deleuze in his works.

Keywords: Deleuze, Bergson, Philosophy, Dirand, Iranian Cinema, Crystal Zaman, Mani Haghighi, Shahram Makri, Homayun Ghanizadeh.

* **Corresponding Author:** raoufsarbakhsh@yahoo.com
How to Cite: Sarbakhsh, R. & Sarbakhsh R. (2023), Examining the Idea of Time based on the Opinions of Gilles Deleuze in the Iranian Cinema of the 90s (with Case Analysis of Movies: Fish and Cat, Enter the Dragon! and The Ridiculous), *Hekmat va Falsafeh*, 19 (74), 119-145.

حکمت و فلسفه

دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۷۴، تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۱۹ـ۱۴۵

wph.atu.ac.ir

DIO: 10.22054/wph.2023.56156.1912

بررسی اندیشه زمان بر اساس آراء ژیل دلوز در سینمای دهه ۹۰ ایران (با تحلیل موردی فیلم‌های: ماهی و گربه، اژدها وارد می‌شود! و مسخره‌باز)

رئوف سربخش * کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

رضا سربخش دانشجوی دکتری مطالعات رسانه، رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران

چکیده

ژیل دلوز را بدون شک می‌توان یکی از مهم‌ترین فیلسوفان و نظریه‌پردازان سینما دانست. دلوز در دهه هشتاد میلادی دو جلد کتاب سینمایی نگاشت که مسیرهای اصلی فلسفه سینما را به‌عنوان رشته‌ای مجزا در دانشگاه پایه‌گذاری کرد. در بین فیلسوفان مختلف، برگسون بیشترین تأثیر را بر نظریات دلوز دارد. هر دو در خصوص زمان اعتقاد دارند که زمان امری خطی و کمی نیست و کیفی و غیرمکان مند می‌باشد. امتداد این فلسفه باعث شکل‌گیری دیرند زمانی به‌عنوان پایه اصلی زمان و سینما در آثار دلوز شد. دلوز در جلد اول کتاب خود به سینمای کلاسیک حرکت- محور و در جلد دوم به آثار مدرن زمان محور می‌پردازد. زمان، عنصر اصلی روایت‌های مدرن دلوز است و تصاویر را به آینه‌ها و کریستال‌های زمانی تقسیم می‌کند. دلوز اعتقاد زیادی به هم‌زمانی زمان‌ها و رویدادهای غیرخطی در آثار مدرن داشت. سینمای مدرن ایران نیز در سال‌های اخیر بیش‌ازپیش به فلسفه دلوز روی آورده و عناصر زمانی زیادی در آثار مختلف قابل‌رؤیت است. این پژوهش با نظریات سینمای مدرن دلوز با بررسی فیلم‌های ماهی و گربه ساخته شهرام مکری، اژدها وارد می‌شود! اثر مانی حقیقی و مسخره‌باز همایون غنی‌زاده، به این نتیجه می‌رسد که فیلم‌سازان نسل جوان ایران به رویدادهای غیرخطی با ابزارهایی مثل گذشته‌نما و آینده‌نما و همچنین تداعی زمان‌های گذشته و حال و آینده در یک صحنه علاقه بیشتری پیدا کردند. دراین‌بین، مکری به‌شدت تحت‌تأثیر روند زمانی دورانی است و مانی حقیقی به‌عنوان تحصیل‌کرده فلسفه، عناصر زیادی را از دلوز در آثارش وام می‌گیرد.

واژه های کلیدی: دلوز، برگسون، فلسفه، دیرند، سینمای ایران، کریستال زمان، مانی حقیقی، شهرام مکری، همایون غنی زاده.

***نویسندهٔ مسئول:** raoufsarbakhsh@yahoo.com

مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۱۷؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۲۰

eISSN: ۲۴۷۶-۶۰۳۸

ISSN: ۱۷۳۵-۳۲۳۸

۱. مقدمه

در دنیای معاصر امروز، فلسفهٔ فیلم یکی از شاخه‌های اصلی و مهم بین فیلسوفان تلقی می‌شود؛ شاخه‌ای که تا پیش از دهه ۱۹۸۰ در دنیا به‌طورجدی مطرح نشده بود. هوگو مونستبرگ (Hugo Münsterberg) نخستین فیلسوفی بود که مقالاتی در حوزه فلسفه و سینما نوشت. او در کتاب خود "فیلم: یک مطالعه روانشاختی" که برای اولین بار در سال ۱۹۱۶ چاپ شد، تلاش‌های زیادی برای شکل‌گیری هستی سینما و بحث روان‌شناختی-فلسفی انجام داد. بعد از او پژوهشگران و فیلسوفان و منتقدان زیادی در طول سال‌های مختلف دست به نگارش چیستی و فلسفه سینما زدند. یکی از مهم‌ترین این اشخاص ژیل دلوز(Gilles Deleuze) بود.

ژیل دلوز فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی (۱۹۳۰-۱۹۹۲) با دوری از تفکر استعلایی، فلسفه‌ای درون ماندگار یا حلولی(Immanence) را به‌تبع از گذشته از خود برجای گذاشت و تأثیر زیادی بر افراد بعد از خود داشت؛ تا جایی که «دههٔ هفتاد در فرانسه، دههٔ دلوز لقب گرفت و میشل فوکو(Michel Foucault) از دلوز به‌عنوان فیلسوف قرن یادکرد.» (دیو، ۱۳۹۶: ۲) ژیل دلوز آثار متعددی را نگارش کرده که کتب سینما یک و دو، سهم بسیار مهمی درزمینهٔ نظریه و فلسفه سینما را در تاریخ به خود اختصاص داده‌اند. انتشار آثار دلوز از گسترش دو گرایش ممانعت کرد. گرایشاتی که در آن سال‌ها، در فیلم‌سازی فرانسه از زمان دوران بعد از جنگ تا دهه ۱۹۸۰ ایجاد شده و در حال گسترش بود. این دو گرایش عمده، رویکرد واقع‌گرایی و پدیدار باورانه آندره بازن(André Bazin) و از طرف دیگر، رویکرد زبان‌شناختی و روانکاوانه کریستیان متز(Christian Metz) بودند که با نظریات افرادی چون دلوز به سمت‌وسوی تغییرات متفاوت به‌ویژه در حوزه زمان رفتند.

مهم‌ترین رأی دلوز در فلسفه سینما با تأثیر از نظریات هانری برگسون(Henri Bergson) به اندیشه حرکت-تصویر(Movement-image) در حوزه زمان منجر شد؛ نظریه‌ای که با آن، بسیاری از فیلم‌های شاخص تاریخ سینما مورد ارزیابی قرار گرفتند و به صنعت فیلم‌سازی مدرن، کمک شایانی شد. مسیر جدید سینما در دوره مدرن و پسامدرن خود به‌شدت با حوزه روایی زمان گره خورده و فیلم‌سازان، تغییرات عمده‌ای را در این مقوله از خود برجای گذاشته‌اند. سینمای ایران نیز، همسو با جریانات سینمایی دنیا از غافله

مدرن سازی روایت عقب نمانده و بسیاری از فیلم‌سازان بـه طـور آگاهانـه و یـا ناخودآگـاه تحت‌تأثیر این نظریه‌ها قرار گرفتند.

در ایران، ژیل دلوز تا سال‌های متمادی برای بسیاری ناشناخته بود اما با ترجمه برخـی از کتب ایشان و مقالات مختلف تا حـدی موردتوجـه قـرار گرفـت. اهمیـت آرای ژیـل دلـوز به‌ویژه در حوزه روایت زمانی فیلم‌های مدرن، نگارندگان را به سمت واکاوی ایـن مباحـث در فیلم‌های اخیر ایرانی جهت داد. بر همین اساس، این پژوهش قصد دارد با بررسـی فلسـفه دلوز در خصوص سینما و مدرنیته به‌مرور سه فیلم از دهه نود سینمای ایـران (مـاهی و گربـه ساخته شهرام مکـری، اژدهـا وارد می‌شـود اثـر مـانی حقیقـی و مسـخره‌باز سـاخته همـایون غنی‌زاده) و تأثیرپذیری آنان به طور اجمالی بپردازد.

پیشینه تحقیق

ژیل دلوز یکی از منابع مطالعاتی مهم در فلسفه فیلم‌های اروپـایی و آمریکـایی اسـت. کلیـر کولبرک چند کتاب مفصل در شرح نظریات دلوز نگاشته است. تاد می و رونالـد بـوگ از اساتید معتبر فلسفه دو کتاب در حـوزه تفکـرات دلـوز در سـینما منتشـر کرده‌انـد. همچنـین فیلسوف فرانسوی ژاک رانسیر دست به نگاشتن کتابی به نام افسانه‌های فیلم زد که فیلم‌های اروپایی زیـادی را بـا اندیشـه‌های دلـوز مـورد بررسـی قـرارداد، امـا در ایـران تحقیقـات در موضوع دلوز زیاد جامعیت نداشته و در حوزه‌های مختلف مغفول مانده است. همان‌طور که فلسفه سینما نیز در ایران یکی از موضوعاتی است که کمتـر علاقه‌منـدانِ فلسـفه را بـه خـود جذب کرده است. از اولین تلاش‌های مفیدِ بسط و گسترش نظریات دلوز در ایران می‌تـوان به نشریه سینما و ادبیات اشاره کرد که چند شماره به بحث دلوز و سینما پرداخت. بعـدازآن در کتاب "اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفهٔ سینما" (۱۳۸۳) بـه قلـم پیـام یزدانجـو کـه بـر اساس پایان‌نامه خود با راهنمایی مانی حقیقی درباره فلسفه سـینما نگاشـته بـود، یـک فصـل مختصراً به دلوز پرداخته شد. هم‌زمان با ورود به دهه نود شمسی، برخی کتب سینمایی دلوز مورد ترجمه قرار گرفتند. مازیـار اسـلامی جلـد اول مهـم کتـاب "سـینمای دلـوز: حرکـت تصویر" (۱۳۹۲) را ترجمه کرد و مهرداد پارسا کتاب "ادراک زمان و سینما" را بـر اسـاس گفته‌های دلوز، کولبروک و باگیو (۱۳۹۰) به فارسی بازگرداند. خود مـانی حقیقـی نیـز دو مطلب را از دلوز با نام *تـأثر - تصـویر: صـورت و نمـای نزدیـک* (۱۳۷۲) در نشـریه کلـک

ترجمه کرده است. در کنار این کتب، چند مقاله علمی در مورد دلوز و سینما در سال‌های اخیر در نشریات چاپ شدند مقالاتی چون *دلوز و نظام نشانه‌ها در حرکت- تصویر* اثر میلاد روشنی پایان (۱۳۹۳)، *منطق تکوین زمان در تفاوت تکرار دلوز* از عادل مشایخی (۱۳۹۳)، *هستی زمان و سینما از دلوز* به نگارش علی طاهری و مهرداد پارسا (۱۳۹۵)، *ساختار زمانی در ادبیات رئالیسم جادویی و تأثیر آن بر سینما بر اساس نظریهٔ ژیل دلوز* به قلم سیدعلی روحانی و عماد ابوعطا (۱۳۹۹) را می‌توان اشاره کرد. همچنین چند پایان‌نامه در مقطع کارشناسی ارشد پژوهش هنر به دیدگاه دلوز در سایر هنرها توجه کردند. با توجه به بررسی‌های انجام‌شده در کتب و پایان‌نامه‌ها و پژوهش‌ها، برای تأثیر آرای دلوز بر فیلم‌های ایرانی تحقیق جامعی صورت نگرفته و تنها در چند مورد به ذکر موارد کلی بسنده شده است.

روش تحقیق

نگارندگان این مقاله بامطالعه دلوز در کتاب‌های انگلیسی و همچنین آثار ترجمه‌شده، آرای دلوز را به شیوه توصیفی-تحلیلی مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای بررسی کرده و در فیلم‌های" ماهی و گربه"، " اژدها وارد می‌شود! " و" مسخره‌باز"مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌اند. در این پژوهش، فیلم‌ها به‌عنوان یک متن مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند. در روش‌شناسی تحلیل متنی، فیلم به‌مثابه یک متن قرار می‌گیرد و آنچه موردتوجه است خود متن نیست بلکه آن چیزی است که متن به آن دلالت می‌کند.

فلسفه دلوز

دلوز مسیر پیشاسقراطی(Pre-Socratic philosophy) ها، هراکلیتوس(Heraclitus) و پیروانشان را ادامه داد؛ مسیری که از ابتدای تاریخ فلسفه برحسب نگاه متفاوت به طبیعت به‌ویژه سیال بودن و حرکت تمرکز شده بود. کولبروک در مقدمه کتاب خود در خصوص دلوز می‌نویسد:

> «اساس فلسفه دلوز بر تفاوت است. ازاین‌رو ریشه فلسفه او را همچون هراکلیتی ها می‌توان بر دگرگونی‌ها و ارج نهادن به صیروت ها قرارداد. اندیشمندان پساساختارگرای فرانسوی در پی تبیین چگونگی شکل‌گیری حیات، حضور، وجود یا امر واقعی به‌واسطه نظام‌هایی مانند زبان‌اند، اما دلوز با معکوس

ساختن این معادله می‌کوشد تا پیدایش نظام‌هایی از حیات را از نو شرح دهد.« (Colebrook,2006:1)

دلوز تلاش دارد دریچه‌ای متفاوت را به مقولات مختلف به‌ویژه زمان و حرکت بازگشاید. «ویژگی‌ای که ژیل دلوز را از متفکران فرانسوی معاصر خود متمایز می‌کند، بی‌توجهی عامدانه او به آن سنت فلسفی مدرن است که می‌گوید هستی‌شناسی دیگر ممکن نیست». (پارسا، ۱۳۹۳: ۸۲) دلوز هرگونه ساختار بسته‌ای را در ارجاعش به مفاهیم از بین می‌برد. او مفهومی به نام امر کلی گشوده(Open Whole) را مطرح می‌کند و هستی‌شناسی‌اش را بر این اساس قرار می‌دهد. «اگر کل دست‌یافتنی نیست به خاطر گشودگی‌اش است، برای اینکه طبیعت آن دائم در حال تغییر است؛ یا در حال به وجود آوردن عنصری جدید است و یا مدام حرکت می‌کند.» (Deleuze,1986:9)

تفاوت و تکرار، بنیادی‌ترین قدرت حیات به اعتقاد دلوز هستند. عملکرد تفاوت و تکرار به‌واسطه داده‌هایی به نام تصاویر صورت می‌گیرند. دلوز استدلال می‌کند که جهان امری جز تصویر نیست و باید به‌جای بحث از ذوات یا مثل استعلایی که امور محسوس بازنمودی از آن‌هاست، تنها از همین بازنموده‌ها و تصاویر سخن گفت. در این صورت به طور مثال در مورد اثری چون نقاشی دیگر نمی‌توان گفت شاهد درجه سوم از واقعیت هستیم؛ زیرا دیگر مثالی استعلایی از آن شکل وجود ندارد که نقاشی روگرفتی از نسخه محسوس آن باشد. این‌گونه است که می‌توان رویکرد دلوز را «افلاطون‌گرایی وارونه» نامید که به معنایی، جهانِ مثل را به روی زمین می‌آورد و ادعا می‌کند که هر آنچه هست تنها وانموده است و تصویر. (فتح طاهری و پارسا، ۱۳۹۵: ۳)

دلوز اصول فلسفی خود را تحت نظر دانس اسکوتس(Duns Scotus)، اسپینوزا(Baruch Spinoza) و نیچه(Friedrich Nietzsche) قرارداد. او نظر نیچه را می‌پذیرد که تفکر اساساً همان آفریدن است و حقیقت بی‌آنکه بتوان تفکر را در پیوند با آن تعریف کرد، باید تنها مخلوق تفکر دانسته شود. دلوز در خوانش خود از اندیشه اسپینوزا مفهوم درون ماندگاری یا حلول را مطرح می‌سازد. «درون ماندگاری خالص در خودش است: در چیزی نیست و بر چیزی هم به ابژه‌ای وابستگی ندارد. به سوژه‌ای نیز متعلق نیست. در مبحث اسپینوزا، درون ماندگاری عارض بر جوهر نیست بلکه جوهر و صورت‌ها در درون ماندگاری هستند.» (Deleuze,2001:26) اما مهم‌ترین فیلسوف

تأثیرگذار بر ژیل دلوز هانری برگسون است. برگسون ازآن‌جهت برای اهالی هنر نیز دارای اهمیت می‌شود که نظریات حرکت و زمان او در تداعی تصویر در سینما و فلسفهٔ ژیل دلوز تعمیم می‌یابند.

اندیشهٔ زمان

زمان، به‌مثابهٔ یکی از تجربیات وجود آدمی، هیچ‌گاه برای انسان مفهومی ثابت نداشته و همچون سؤالی بزرگ، همواره اندیشمندان و دانشمندان را به تفکر برای یافتن پاسخی در تعریف آن واداشته است. «زمان، می‌گستراند و محدود می‌کند، هویدا و پنهان می‌کند، ابنا بشر و سایر موجودات را تحت فرمان خویش دارد و در هر موردی دستور ظاهر و مخفی شدن پدیده‌ها را می‌دهد.» (Turetzky,1998:4) از دیدگاه افلاطون، زمان تابع ابدیتی است بیکران. ازاین‌رو ذاتِ همین زمان متغیر، به زمان ثابتی در عالم مثل برمی‌گردد. (عادل، ۱۳۸۹: ۱۲)

برگسون و دیگر فیلسوفان زمان را غیرخطی و در حال حرکت تصور می‌کنند. حضور زمان یک امر انتزاعی است و ما با استمرار تنها سروکار داریم. «دو لحظه از پی هم در یکدیگر منقبض و متراکم می‌شوند، ازاین‌رو وقتی یکی حاضر است دیگری هنوز ناپدید نشده است.» (Deleuze,1991:56) برای تفهیم این محتوا، برگسون به پارادوکس زنون(Zeno's paradoxes) اشاره می‌کند. او در تکمیل این نظریه در تعریف زمان، از روان‌شناسی کمک می‌گیرد و زمان را به مبحث یادآوری ارتباط می‌دهد.

فروغی در این خصوص می‌نویسد: «او (برگسون) تعاریف کمی و کیفی از زمان را که از دیرباز در تفکر اساطیری و البته فلسفه مطرح بود در ارتباط با مقولهٔ یادآوری اجماع نمود و عنوان کرد که انسان همواره با دو نوع یادآوری روبه‌روست که آن‌ها نیز (کثرت) کمی و کیفی‌اند. خاطره که یادآوری کیفی است و حافظه که یادآوری کمی به شمار می‌آید.» (فروغی، ۱۳۸۸: ۲۷۷) کثرتِ کمی مجموعه‌ای از اعضای همگن و جدا است. به طور مثال گله‌ای گوسفند وجود دارد که همه آن‌ها از جنس حیوانی به نام گوسفند هستند اما جدا از هم تشکیل می‌شوند. کثرت کیفی نیز مجموعه‌ای ناهمگن و نامتمایز به شمار می‌آید. حرکت و زمان نیز از این دسته هستند. وقتی حرکت که امری کیفی است را به‌صورت مکانمند و فیزیکی تصور کنیم اشتباه تصور کرده‌ایم.

مهم‌ترین مفهوم شکل‌گرفته در فلسفه برگسون و دلوز، دیرند زمانی است. دیرند(Duration)، زمان حقیقی نقطه اشتراک و انفصال نظریه تصویر–حرکت و تصویر – زمان(Time-Image) ژیل دلوز است که مرز میان سینمای کلاسیک و سینمای مدرن را تشکیل می‌دهد. دیرند را شاید بتوان عنصری شبیه به یک قطعه موسیقی دانست. «برگسون برای تبیین زمان کیفی از این واژه استفاده می‌کند و معتقد است که زمان حقیقی همین دیرند است که گذران و سیلان آن، معنای اصلی زمان را شامل می‌شود، درحالی‌که زمان ریاضی و تقویمی، معنای تعقلی از زمان است». (صلیبا، ۱۳۸۵: ۳۸۳)

دلوز نیز در تأکید سخنان برگسون در خصوص دیرند و زمان می‌نویسد: «حرکت بدون شک با پیوست دیرند درون ماده توضیح داده می‌شود: دیرند بر طبق موانعی که ماده به آن برمی‌خورد متفاوت می‌شود، مطابق با مادیتی که از آن عبور می‌کند، مطابق با نوع الحاقی که منقبضش می‌کند؛ اما متفاوت شدن صرفاً دلیل خارجی ندارد. دیرند درون خودش به‌واسطه نیروی منفجر شونده درونی متفاوت می‌شود. دیرند صرفاً اظهارشده و تمدیدشده است. دیرند مدام پیش می‌رود، پیش روی همچون رودهای شاخه‌شاخه شده. دیرند، به معنای دقیق کلمه، حیات است وقتی‌که در حرکت آشکار می‌شود.» (Deleuze,1991:94-95)

سینما و دلوز

برگسون طبق نظریه زمان در خصوص سینما اعتقاد داشت: «چنین است ترفند سینما و همچنین شناخت، به‌جای اتصال خود به صیروت بیرونی اشیا خودمان را برای باز ساخت مصنوعی صیروت درونشان قرار می‌دهیم. ما عکس‌های فوری از واقعیت گذران را چنان‌که بود می‌گیریم... بنابراین ممکن است نتیجه‌گیری کنیم که شناخت ما از نوع سینمایی است.» (Bergson,1998:332)

اما دلوز در بحث تصاویر متحرک در اولین جلد کتاب سینمایی خود به رد ادعای برگسون پرداخت. او اعتقاد داشت که مشکل برگسون اینجاست که به حرف خودش در مقوله حرکت توجه نمی‌کند که ماهیت حرکت دووجهی است و یک وجه آن کیفی است. دلوز مطرح می‌کند که توهم سینماتوگرافیک که توسط برگسون شکل‌گرفته اشتباه است. وقتی سینما حرکت را با بخش‌ها و کات‌های مختلف بازسازی می‌کند، صرفاً همان

کاری را انجام می‌دهد که پارادوکس‌های زنون انجام می‌دهند. «سفسطه‌های مکتب الئایی(Eleatics)، نتیجهٔ خلط حرکت و فضای پیموده شده است. فاصله دو نقطه بی‌نهایت قابل‌تقسیم است و اگر حرکت نیز مانند فاصله مرکب از اجزا بود، فاصله هرگز پیموده نمی‌شد. خطای آن در این است که افعال غیرقابل تجزیه را با فضای همگنی که مبنای آن است یکی فرض می‌کند.» (برگسون، ۱۳۶۸: ۱۰۶)

دلوز مطرح می‌کند که سینما به ما تصویری ارائه نمی‌دهد که حرکتی هم به آن افزوده‌شده است، سینما بدون شک یک حرکت- تصویر به ما می‌دهد. (Deleuze,1986:2) او بااینکه می‌داند سینما از فوتوگرام های نامتحرکی است که فیلم‌های نگاتیوی این سینمای فیزیکی را تشکیل می‌دهند اما این دیدگاه را مطرح می‌کند که سینما از بخش‌های متحرکی ساخته‌شده که توأم با زمان یا حرکتی انتزاعی به ما ارائه می‌شوند. این هدف تنها برای خلق همان حرکت- تصویر و اقسام آن در تکمیل نظریه حرکت و زمان برگسون است. درست است که لحظه/ حرکت‌های شکل‌گرفته یک توهم بصری هستند اما حرکت/ تغییر امری واقعی است و آنچه ما دریافت می‌کنیم همان حرکت و تغییر است که درون کل فیلم است. این کل را نمی‌توان به اجزای ریزتری تقسیم کرد؛ به همین دلیل دلوز به مفهوم کل یا همان مفهوم گشوده از حرکت موجود در فیلم به کلمه‌ای به نام واقعیت روحی می‌رسد.

کیت ریدر می‌گوید: «دلوز از جایگاهی بسیار متفاوت‌تر ازآنچه اغلب آموخته‌ایم به فیلم‌ها نگاه می‌کند.» (Reader,1987:99) از دید دلوز، فیلم همانند تعاریف اولیه سینما، تنها بازنمایی عناصر واقعی نیست بلکه دارای نیرویی بالقوه برای خلق زمانمندی‌ها و حرکت‌های سیال و مختص به خودش است. این حرکت‌ها اگرچه به عناصر فرمی موجود در درون خود فیلم مثل ریتم و دیرند مرتبط هستند اما نمی‌توان آن‌ها را به تکنیک‌های تولیدی فیلم تقلیل داد.

دلوز در جلد اول کتاب خود تحت عنوان سینمای پیش از جنگ جهانی به آثار کلاسیک و هنرمندانی چون اورسن ولز(Orson Welles) می‌پردازد. او این نوع آثار را بر پایه تدوین و فیلم‌برداری در نظر می‌گیرد و از نظریه‌های تدوین آیزنشتاین(Sergei Eisenstein) در کلامش استفاده می‌کند. دلوز برای نشان دادن تصاویر مطلوب، از فیلم رزمناوپوتمکین(Battleship Potemkin) مثال‌هایی را برای خوانندگان می‌آورد. او برای

ایجاد رابطه‌ای میان تصویر و حرکت سه نوع حرکت- تصویر را ایجاد می‌کند که عبارت‌اند از: «دریافت- تصویر(Perception-image)، کنش- تصویر(Action-image) و اثر- تصویر(Affection-image). هرکدام از این نوع حرکت – تصویرها زاویه‌ی دیدی در کل فیلم هستند و راهی برای دستیابی به کلیت فیلم می‌باشند.» (Deleuze,1986:70)

زمان تصویر

دلوز در جلد دوم کتاب سینمایی خود در تلاش است تا مسئله زمانمندی را در عناصر فیلم بازیابد (Reader,1987:102). او برای شروع این‌گونه آغاز می‌کند: «آنچه در حال حاضر مطرح است نه خود تصویر، بلکه چیزی است که تصویر آن را بازنمایی می‌کند، زیرا که تصویر عبارت است از نظام روابطی که میان عناصر آن تصویر برقرار است، یعنی مجموعه‌ای از روابط زمانی که از دلشان، زمان حال مدام در جریان تغییر است.» (Deleuze,1989: xii) این جلد از کتاب دلوز که به سینمای مدرن و آثار با روایت‌های غیرخطی و فیلم‌سازانی چون آلن رنه(Alain Resnais)، ژان لوک گدار(Jean-Luc Godard) و روبر برسون(Robert Bresson) می‌پردازد مورداستفاده نگارندگان برای بررسی در آثار سینمایی ایران در دهه نود قرار گرفته است اما برای فهمیدن عبارت تصویر- زمان لازم بود مفاهیم کلی دلوز در بحث زمان و حرکت و سینما مطرح شوند.

دلوز، سینما را یک رسانه جدی و مهم برای اندیشیدن می‌داند. او «سینما را کاربست جدیدی از تصاویر و نشانه‌ها معرفی می‌کند که فلسفه باید نظریهٔ آن را همچون کاربستی مفهومی تولید کند.» (Deleuze,1989: 80) دلوز تلاش می‌کند قدرت سینما را درگذر از تصویر-حرکت به تصویر-زمان ردیابی کند. در کاربرد عمومی، زمان مکانمند می‌شود و همچون خطی که نقاط مختلف کنش‌ها را به هم متصل می‌کند در نظر گرفته می‌شود. دلوز قدرت سینما را در قابلیت آن برای فراهم نمودن تصاویر مستقیم و غیرمستقیم از خود زمان می‌داند نه از حرکتی که نتیجه شده است، یعنی از طریق تصویر-حرکت به تصویری غیرمستقیم از زمان دست پیدا می‌کنیم. به طور مثال اگر دوربین در هنگام حرکت یک جسم متحرک نیز حرکت کند، دو حرکت ایجادشده هم‌زمان، دیگر اجازه اندیشه حرکت در یک واحد زمانی را به ما نمی‌دهد.

سینمای مدرن باید کل سینما را چنان‌که بیشتر از حرکات نابهنجار و نمادهای پیوستهٔ گمراه‌کننده پدید آمده، مورد بازخوانی قرار دهد. «تصویر-زمان مستقیم، شبحی است که همیشه سینما را تسخیر کرده است، اما سینمای مدرن باید به شبح، پیکری ببخشد، چنین تصویری در تقابل با بالفعل بودن تصویر-حرکت، تصویری بالقوه است.» (Deleuze,1986:41)

ژاک رانسیر در فصل هفتم از کتابش به نام افسانه‌های سینما به اندیشه‌های ژیل دلوز درباره سینما می‌پردازد. او در مبحث حرکت-تصویر و زمان- تصویر می‌نویسد:

> «هر تصویر از تصویرهای دیگر جدا می‌شود و خود را بر نامحدودیت خویش می‌گشاید. ازاینجا به بعد آنچه رابطه را می‌سازد فقدان رابطه است: شکاف موجود میان تصاویر ایجاب می‌کند که بر اساس خلأ و نه بر اساس ترتیب موتور- حسی دست به آراستن مجدد تصاویر بزنیم. زمان-تصویر بنیان سینمای مدرن است، در تقابل با حرکت-تصویری که در قلب سینمای کلاسیک بود. میان این دو، نوعی گسست هست، بحران کنش-تصویر یا گسست میان حلقه‌های موتور حسی، امری که دلوز آن را با گسست تاریخی پدید آمده به دلیل جنگ جهانی دوم مرتبط می‌داند، دوره‌ای که در آن موقعیت‌های به وجود آمده، دیگر سنخیتی با پاسخ‌های موجود ندارند.» (Rancière,2006:108)

دلوز مطرح می‌کند که «بیننده زمان-تصویر به‌عوض آنکه درگیر یک کنش شود، شکار یک بینش می‌شود، بینشی که با تعقیب بیننده برمی‌آید یا بیننده را به تعقیب خود وامی‌دارد.» (Deleuze,1989:3) دلوز نام این عناصر را نشانه‌های زمانی می‌نهد؛ «نشانه‌های زمانی خود از دو نوع تصویر یا سکانس تشکیل‌شده‌اند، تصویر دیدمانی ناب و تصویر صوتی ناب که به ترتیب به نشانه‌های دیدمانی(opsigns) و نشانه‌های صوتی(sonsigns) نام‌گذاری شده‌اند.» (پروانه پور، ۱۳۸۸: ۸۹)

دلوز بر اساس نظریات برگسون مفهوم وجودی زمان را با اصطلاحاتی چون واقعی و مجازی تعریف می‌کند. «او درنهایت سه گونه ترکیب زمانی، دو نوع برای زمان حال زنده و یکی هم برای زمان حال گذرنده قائل می‌شود.» (شیخ مهدی، ۱۳۸۲: ۱۴۸) در ترکیب نخست، زمان حال از ارتباط پیوستهٔ گذشته و آینده حاصل می‌شود، به‌این‌ترتیب که زمان آینده مرتباً به گذشته تبدیل می‌شود، درنتیجه هیچ‌گاه نمی‌توانیم به زمان حال واقعی قائل

باشیم. این زمانِ حال، فقط در ذهن ما وجود دارد و در واقعیت، چیزی که نه آینده باشد و نه گذشته، وجود خارجی ندارد. دلوز از این ترکیب برای بیان زمان حال زنده استفاده می‌کند. (همان) در اولین گونهٔ زمان ازنظر دلوز، زمان به‌مثابه یک دوران است. زمانی دَورانی همان زمان اسطوره‌ای و فصلی است، یعنی تکرار یک عنصر پس از گذشت زمان از نقاط اصلی‌اش. این زمان می‌تواند تکرارهای طبیعی ساده‌ای چون طلوع خورشید و یا آمدن فصل‌ها و یا حتی عناصر تراژدی باشد که چرخشی عمل می‌کنند. (راف، ۱۳۸۸: ۱۶)

ترکیب دوم زمان، گذشته ناب پیشینی را در زمان می‌سازد. این ترکیب، ترکیبی استعلایی است و به‌واسطهٔ تناقض‌هایی ذاتی عمل می‌کند که نشان می‌دهند چرا گذشته ناب، گرچه حال نبوده است، باید با زمان حال هم‌زمان و هم‌زیست شود. (تروتزکی، ۱۳۸۲: ۹۳) در این نوع ترکیب، زمان دیگر چرخشی و دورانی نیست. زمان یک خط مستقیمی است که گذشته و حال و آینده را مطرح می‌کند. سومین ترکیب دلوز به نقل خودش این‌گونه است: «زمان حال بیرون می‌ایستد، اما فقط گذشته را می‌پاید و محیطی را فراهم می‌آورد که در آن حال می‌گذرد و حال‌ها یکدیگر را رصد می‌کنند». (Deleuze,1994:123) سومین ترکیب زمانی دلوز بیانگر این حالت است که زمان حالی که در حال گذر کردن است یک زمان حال واقعی است، درحالی‌که یک گذشته مجازی نیز دارد؛ بنابراین، حالتی بین واقعیت و مجازی برای زمان در حال گذر شکل می‌گیرد. این حالت به تعبیر دلوز به کریستال زمان(Time crystal) تشبیه می‌شود. دلوز معتقد است که زمان سینمایی همین کریستال زمانی است که ترکیبی از زمان سوم است و در فیلم‌های مدرن این حس آینده و گذشته و حال به‌وفور دیده می‌شود.

کریستال‌های زمانی، تکه‌های بلورین از آینه‌های زمان به تعبیر دلوز برای هر روایتی هستند. مطرح‌ترین کریستال‌های زمانی در سه مقطع گذشته، حال و آینده مطرح می‌شوند و حول شخصیت‌های اصلی داستان شکل می‌گیرند. دلوز برای شرح این وضعیت کریستالی، مثالی از فیلم "بانویی از شانگهای"(The Lady from Shanghai) ساخته اورسن ولز می‌زند. «قصر مشهور آیینه‌ها در این فیلم جایی است که اصل عدم تمایز بین واقعیت و خیال به اوج می‌رسد. کریستال تصویر این نما زمانی است که آیینه‌های متعددی برای تشخیص واقعیت بین دو شخصیت قرار گرفته است و تنها با خرد کردن آن‌ها می‌توان به

واقعیت اصلی نهفته در فیلم دست یافت.» (Deleuze,1989:70) دلوز اعتقاد دارد که کریستال‌های تصویری ممکن هستند عناصر متمایز زیادی داشته باشند اما اتحاد تصویر واقعی و مجازی در بطن آن وجود دارد.

تکنیک تصویر زمان پس از جنگ جهانی دوم و بخصوص در سینمای آوانگارد رواج یافت. تصویر زمان در حقیقت کوشش دارد تا میان‌لایهٔ خودآگاه و ناخودآگاه اشخاص بازی کند تا مرز میان تصاویر گذشته، حال و آینده فیلم درهم‌شکسته و درنهایت مخاطب نتواند تشخیص دهد که تصاویر مربوط به چه زمانی است و در یک سردرگمی و ابهام، با فضای ذهنی شخصیت فیلم همراه و همدل شود. نمونه بسیار موفق این حالت در فیلم "سال گذشته در مارین باد(Last Year at Marienbad) "ساخته آلن رنه رقم می‌خورد. در این اثر بیننده با شخصیت‌های فیلم و گذشته و حال آن‌ها در ارتباط است و در حقیقی یا مجازی بودن آن شک می‌کند. این فیلم نمونه موفقی از شکل‌گیری کریستال زمان در آثار مدرن به عقیده دلوز است. گذشته‌نماها (فلاش‌بک Flashback)، آینده‌نماها (فلش فوروارد Flash Forward)، روایت غیرخطی، هم‌زمانی زمان‌ها و... همه از عناصر زمانی هستند که در این نمونه فیلم‌ها دیده می‌شوند. به عقیده دلوز سینما می‌تواند از طریق الگو زدایی از ادراک سوژه، جهان را به جهانی برای خود و چندگانه تبدیل سازد و این چندگانگی تنها به‌وسیله زمان صورت می‌گیرد.

دلوز در تقسیم‌بندی زمان -تصویر خود بر حال و گذشته، مراد از گذشته را زمانی سپری‌شده یا انجام‌شده نمی‌داند. «این گذشته عنصر بالقوه‌ای است که مخاطب به آن نفوذ کرده و خاطراتی را یادآوری می‌کند.» (Deleuze,1989:98) این یادآوری و خاطره منجر به ایجاد تصویر-یادآوری می‌شود. تمام تلاش دلوز رهایی از تقابل‌های دوگانه شکل گرفته است؛ «او می‌خواهد به سینمایی برسد که عناصر آن درهم‌آمیخته‌اند و از هم اثر می‌پذیرند.» (Deleuze,1989:148) سینما-تصویر دلوزی از زمان به‌عنوان ایده اصلی خود استفاده می‌کند. چراکه سینما صرفاً بازنمایی و روزمرگی نیست بلکه رویدادی شهودی است که از امر داده بالفعل گذر می‌کند تا به ایدهٔ تصویری برسد.

سینمای مدرن ایران

سینمای ایران تحت جریان‌های غالب شکل گرفته در سینمای دنیا، جهت‌گیری‌های متفاوتی از دهه هشتاد شمسی به بعد داشته است. یکی از این تغییرات، تلاش‌های مختلف فیلم‌سازان به‌ویژه نسل جوان برای تولید فیلم‌های مدرن است. این تلاش‌ها را می‌توان بر سه نوع رویکرد دسته‌بندی کرد. نخست فیلم‌هایی که به لحاظ فرمی و روایی با جریان غالب دوره خود متفاوت هستند، مانند فیلم "ده" اثر عباس کیارستمی (۱۳۸۰). رویکرد دوم فیلم‌هایی هستند که به خاطر تقلید از فیلم‌های مدرن غربی، مدرن لقب گرفته‌اند. مانند فیلم "اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر" ساخته شهرام مکری (۱۳۸۶) که به نظر می‌رسد با نگاه ویژه‌ای به فیلم "داستان عامه‌پسن(Pulp Fiction)" اثر تارانتینو(Quentin Tarantino) تولید شده است. رویکرد سوم فیلم‌هایی هستند که به خاطر فرم و محتوای خود با ویژگی‌های مدرن تولیدشده و در این دسته‌ها جای گرفته‌اند. برای این رویکرد می‌توان به فیلم‌هایی چون "صندلی خالی" ساخته سامان استرکی (۱۳۸۷)، اژدها وارد می‌شود! ساخته مانی حقیقی (۱۳۹۴) و مسخره‌باز اثر همایون غنی‌زاده (۱۳۹۷) اشاره کرد.

با جهانی‌شدن و پیشرفت تکنولوژی و دسترسی هنرمندان ایرانی به منابع مختلف، شرایط برای خلق آثار مدرن در ایران روزبه‌روز بیشتر شد. اگر تا گذشته یک اثر مدرن برای عموم مردم واژه‌ای پیچیده و پر ابهام تلقی می‌شد و عموماً با شکست در گیشه روبه‌رو می‌شد، امروزه با پیشرفت تکنولوژی و سطح سواد عموم مردم، هنرمندان مجال بیشتری برای خلق آثار مدرن پیدا کرده‌اند. این گستردگی منابع و دسترسی دانش و فیلم‌های مدرن غربی در اختیار همه فیلم‌سازان و مخاطبان، باعث شده تا شاهد تولیدات مدرن‌تری در سینمای ایران در این بیست سال اخیر باشیم؛ امری که حتی منجر به تولید جریانی سینمایی موسوم به هنر و تجربه در سینمای ایران شد تا فیلم‌سازان جوان با ساخت فیلم‌های مدرن‌تر، تجربه‌های متفاوت‌تری را به عرصه اکران برسانند.

ژیل دلوز یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان سینمای مدرن در تاریخ سینما است. نظریات فلسفی او در جلد دوم کتابش مبنی بر زمان تصویر تأثیرات زیادی را بر کارگردانان مدرن عصر حاضر به‌ویژه در اروپا گذاشته و این تأثیرات در بین سینماگران ایرانی نیز با توجه به

تماشای آثار اروپایی کم نبوده و جوانان سینماگر دهه هشتاد به بعد بامطالعه و تماشای این آثار، این ویژگی‌ها را در فیلم‌های خود به‌تبع از اروپایی‌ها ادامه داده‌اند.

بررسی تمام عناصر موجود در فرهنگ مدرن بر روی یک اثر ادبی کاری طولانی است و خارج از این مقال می‌باشد. این پژوهش قصد دارد با ویژگی‌های مدرن زمان تصویر از دید دلوز به بررسی سه مورد از فیلم‌های معاصر دهه نود سینمای ایران ساخته جوانان فیلم‌ساز بپردازد.

ماهی و گربه (شهرام مکری، ۱۳۹۲)

شهرام مکری از نسل جوانان متفاوت سینمای ایران است که از فیلم کوتاه خود "طوفان سنجاقک" نظر بسیاری از منتقدان را به خود جذب کرد و نشان داد که علاقه زیادی به روایت‌های زمانی دارد. ماهی و گربه فیلمی با تکنیک پلان-سکانس(Plan-séquence) در مورد چند دانشجو است که برای شرکت در جشن بادبادک‌بازی به شمال کشور می‌روند و کمپی را تشکیل می‌دهند. فیلم با الهام از خبر رستورانی جاده‌ای در سال ۱۳۷۷ که از گوشت انسان برای مشتریان خود استفاده می‌کرد، ساخته‌شده است. مکری به‌عنوان نویسنده و کارگردان در این فیلم تلاش دارد روایتی مدرن را با تکنیک فیلمبرداری پلان-سکانس و همچنین عناصر ژانر اسلشر(Slasher) به سمت‌وسوی وحشت و ترس با موضوع قتل دانشجویان هدایت کند.

زمان در فلسفه مطرح شده ازنظر برگسون و دلوز هیچ‌گاه خطی نیست. فیلم‌سازان مدرن سینمای دنیا نیز تلاش دارند ساختارهای روایی داستان خود را غیرخطی تولید کنند. مکری نیز در ماهی و گربه برخلاف روند خطی کلاسیک تلاش می‌کند ماجراهای داستان را به صورتی متفاوت روایت کند. نکته ویژه درروند روایت غیرخطی ماهی و گربه، ساختار دایره‌ای و مارپیچی آن است. ژیل دلوز در نسبت زمان و حرکت رابطه دوسویه را همچون دایره‌ای مارپیچی تصور می‌کند که نقطه آغازین آن به نقطه پایانی می‌رسد. در فیلم ماهی و گربه نیز، زمان‌بندی در داستان همچون یک دایره روایت می‌شود به‌طوری‌که شروع و پایان داستان همچون مارپیچ در حال رسیدن به یکدیگر هستند.

پلان سکانس یکی از روش‌های مرسوم فیلم‌برداری در بسیاری از فیلم‌های تاریخ سینما است. آثار کلاسیک با روایت خطی برای واقع‌گرایی بیشتر از این تکنیک استفاده می‌کنند

اما فیلم ماهی و گربه شهرام مکری از این روش برای تغییر در ساختار زمانی بهره می‌برد. تکرار و توقف‌ناپذیری زمان، مهم‌ترین ویژگی قابل‌ردیابی از اندیشه دلوز در فیلم ماهی و گربه است. مخاطب در طول این فیلم داستانی مدام در حال قرار گرفتن در یک بازی زمانی بی‌انتها است و این امر بر خاصیت غیرخطی بودن زمان و تکرار لحظه و یادآوری صحه می‌گذارد.

اسپینوزا به‌عنوان مؤثرترین فیلسوف بر اندیشه دلوز، دو نوع زمانمندی قائل بود: یکی زمان در ساحت حالات که از جنس (مدت‌زمانی) دیمومت(durée) است و دیگری زمان در ساحت جوهری که از جنس سرمدیت(Eternal) است. سرمدیت، حیات شکل گرفته ازلی و ابدی زمان است. دلوز و برگسون نیز با تکمیل صحبت‌های هگل در خصوص زمان و بازگشت جاودانِ نیچه، زمان سینمایی را پایه‌گذاری کردند.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ماهی و گربه، ناب بودن ایده دَوران زمانی است. نشانه‌های دیدمانی و نشانه‌های صوتی مطرح‌شده توسط دلوز به‌خوبی برای خلق فضاهای سوبژکتیو و خیالی در ماهی و گربه استفاده‌شده‌اند. دوربین طراحی شده در زمان روایی شخصیت‌های داستانی ماهی و گربه مدام در حال جابه‌جایی بین زمان‌های خیالی و واقعی است؛ به طور مثال در صحنه مرگ مارال توسط حمید، دوربین از زاویه دید مارال به سمت نقطه‌ای رفته و در صحنه‌ای خیالی، گروه موسیقی محبوب مارال را نشان می‌دهد و یا در بین شخصیت‌های زنده داستان، روح یک خبرنگار نیز با آن‌ها رفت‌وآمد دارد و این امر هر لحظه به خیالی کردن فضای شکل‌گرفته در اثر کمک می‌کند.

دلوز سینما را برحسب تصویری ابژکتیو از زاویه دید شخصی از بیرون از صحنه در نظر می‌گرفت. تصویر ابژکتیو را می‌توان برابر با زاویه دید روایی سوم شخص یا حتی دانای کل در ادبیات دانست. به نظر دلوز حالت دیگر تصویر سوبژکتیو زمانی صورت می‌گیرد که دوربین و زاویه شخصیت هر دو با هم تلفیق شوند. اتفاقی که در برخی فیلم‌های مدرن رخ می‌دهد و شخصیت همچون داستان‌های سیال ذهن، وقایع را ترکیب می‌کند و دوربین نیز با بازتاب این وقایع به روایت کمک می‌کند. فیلم‌بردار و کارگردان در این اثر تلاش می‌کنند مدام زاویه دید دوربین را ازنظر شخصیت‌های زنده و خیالی (مرده) تغییر دهند تا زمان به طور واضح برای مخاطب در بین گذشته، حال و آینده قابل‌تشخیص نباشد.

جدول ۱- ویژگی‌های دلوز در فیلم ماهی و گربه

مهم‌ترین ویژگی‌های دلوزی در ماهی و گربه
تصویر سوبژکتیو
زمان بی‌پایان و دورانی
هم‌زمانی شخصیت‌ها
فضاسازی خیال و واقعیت
عدم مکانمند بودن زمان

اژدها وارد می‌شود! (مانی حقیقی، ۱۳۹٤)

اژدها وارد می‌شود! پنجمین فیلم از آثار مانی حقیقی است. مانی حقیقی فارغ‌التحصیل کارشناسی فلسفه از دانشگاه مک‌گیل در سال ۱۹۹۱، کارشناسی ارشد فلسفه از دانشگاه گولف در سال ۱۹۹۷ و کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی از دانشگاه ترنت در سال ۲۰۰۰ است. گرایش‌های مانی حقیقی به آثار مدرن و پسامدرن را بدون شک می‌توان در زمینه مطالعات فلسفی او جست‌وجو کرد.

حقیقی بارها در طول مصاحبه‌ها و فیلم‌هایش به دلوز به طور مستقیم اشاره می‌کند. او در فیلم‌هایش فضاهای نامتعارفی را تعریف می‌کند و زمان و مکان به‌صورت واقعی برایش معنی ندارند. اژدها وارد می‌شود! یکی از نامتعارف‌ترین فیلم‌های مدرن و حتی پسامدرن سینمای ایران است که حقیقی تلاش می‌کند تا به ویژگی‌های مدرن و پسامدرن ارجاعات زیادی داشته باشد.

نام خود فیلم اشاره می‌کند که مخاطب با سوژه‌ای خاص روبروست. اسم فیلم ارجاعی به یکی از فیلم‌های بروس لی(Bruce Lee) به همین نام است؛ اما استفاده از علامت تعجب در انتها برخلاف کمدی نبودن فیلم یادآور می‌شود که فیلم قرار است فضای متفاوتی را القا کند. فیلم، داستان مأمور ساواکی است که برای انجام مأموریتی به قشم اعزام می‌شود تا قتل یک تبعیدی را بررسی کند. ورود شخصیت ساواکی به منطقه قشم مخاطب را با فضایی خیال گونه در کنار واقعیت روبه‌رو می‌کند. جایی که مرز بین واقعیت و خیال در هم می‌شکند. دو شخصیت یعنی یک زمین‌شناس با بازی همایون غنی‌زاده در کنار یک

صدابردار به نام کیوان حداد، مأمور ساواک به نام حفیظی را در طول کشف زلزله و راز قتل تبعیدی در قشم همراهی می‌کنند؛ جایی که علم و هنر به کمک شخصیت اصلی داستان آمده تا از ماجراهای غامض سر دربیاورد.

مانی حقیقی در کنار استفاده از مؤلفه‌های ژانر جنایی و پلیسی تلاش دارد اثری شبیه به مستند بازسازی خلق کند. او در مصاحبه با افراد مختلف ازجمله خودش، مادرش لیلی گلستان و شخصیت‌های سیاسی معتبری چون صادق زیباکلام تلاش می‌کند ماجرای پرونده مشکوک ساواک در قشم را روایت کند. ماجرایی که توسط صندوقی کشف‌شده از پدربزرگ حقیقی و کیوان حداد صدابردار مشهور مطرح می‌شود و هرلحظه مخاطب احساس می‌کند که این داستان به زمان حال و واقعیت نزدیک‌تر می‌شود. اما اتفاق اصلی زمانی رخ می‌دهد که مانی حقیقی اعلام می‌کند این داستان هرگز واقعیت ندارد. گویی حقیقی یک شبه مستند (ماکیومنتری) [۱] مثل فیلم "ت مثل تقلب"(F for Fake) اثر اورسن ولز ساخته است. فیلم‌سازی که محبوب دلوز در آمریکا بود و دلوز در سینمای کلاسیک اعتقاد داشت آثار ولز نمونه موفق حرکت- تصویر هستند.

مرز بین واقعی و خیالی بودن روایت، مخاطب را به سمت‌وسوی حرکت‌های زمانی پیچیده برخلاف ساختار کلاسیک هدایت می‌کند؛ جایی که این واقعیت و خیال در سه ساحت گذشته، حال و آینده خودنمایی می‌کنند. حقیقی و مکری نیز هر دو در شروع فیلمِ خود اشاره می‌کنند که این داستان برگرفته از واقعیت است؛ اما هر دو در پایان فیلم‌هایشان به‌صراحت اعلام می‌کنند که این اتفاقات خیالی بودند. دلوز در اندیشه خود، قدرت سینما را در تغییر حرکت-تصویر به زمان-تصویر قلمداد می‌کند. او معتقد است که برای رسیدن به یک اثر زمانی قدرتمند، فیلم‌ساز باید از بهترین ابزارها برای تولید فیلم خود استفاده کند. فیلم‌هایی که مورد بررسی دلوز در کتاب‌هایش قرار می‌گیرند نیز همگی از خوش‌ساخت‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما هستند. مانی حقیقی هم در فیلم تلاش دارد با استفاده از ابزارهای مهم میزانسن، تدوین و فیلم‌برداری، فیلمی خوش‌ساخت را به مخاطب ارائه دهد. او در کنار این روایت خیالی، مستندی به‌ظاهر واقعی با شخصیت‌های آشنا و

---

[۱] Mockumentary: گونه ای از مستندسازی است که کارگردان تلاش دارد رویدادهای ساختگی را به صورت واقعی چه به صورت طنز و چه جدی برای مخاطب بازسازی کند.

قابل‌اعتماد برای مخاطب را نیز خلق می‌کند تا مرز بین واقعیت و خیال را از بین ببرد. گویی حقیقی تمام تلاش خود را برای به‌کارگیری اندیشه دلوز یعنی تغییر دنیای حرکت- تصویر به دنیای زمان- تصویر به کار می‌گیرد.

دلوز مطرح می‌کرد: «تصاویر ابژکتیو و سوبژکتیو، تمایز خود را، بلکه هویتشان را نیز در ازای مدار جدیدی از دست می‌دهند که در آن به‌تمامی، جایگزین یا آلودهٔ یکدیگر می‌شوند، می‌توان گفت ترکیب زدایی و ترکیب‌بندی مجدد را ایجاد می‌کنند.» (Deleuze,1989:149). حقیقی نیز در اثر خود تلاش به ترکیب زدایی کادرهایش می‌کند و با اتصال نقاط زمانی در واقعیت و خیال، شخصیت‌های گذشته و حال و آینده را در کنار هم قرار می‌دهد تا به یک اثر سوبژکتیو جدید برخلاف آثار کلاسیک برسد.

فیلم مملو از گذشته‌نما و آینده‌نماست. حقیقی مدام از داستان گذشته خود در قشم به آینده که تصویری مبهم دارد پرش می‌کند و مخاطب در مرز بین این پرش‌ها جابه‌جا می‌شود. البته ممکن است برخی از این پرش‌ها به علت تازگی در ساختار روایت، مخاطب ناآشنا را آزار دهد اما ازنظر دلوز این ویژگی برای ساختار زمان- تصویر بسیار جذاب است و اوج آن در نمونه قدرتمند مثالی دلوز یعنی فیلم سال گذشته در مارین باد قابل‌ردیابی است. مخاطب فیلم اژدها وارد می‌شود! نیز در مرزی زمانی قرار می‌گیرد و حتی ممکن است از این پرش‌ها خسته شود و جمله پایانی خیالی بودن این داستان، او را تسکین دهد یا حتی عصبانی کند.

حقیقی برخلاف مکری از شخصیت‌های زیادی در فیلمش استفاده نمی‌کند. دلوز نیز با ساختار اپیزودیک و تعدد شخصیت ارتباط خوبی برقرار نمی‌کرد. راوی اصلی داستان نیز حفیظی در سنین مختلف است و صدای او مثل رمان‌های سیال ذهن در طول فیلم، داستان را روایت می‌کند. تصویر-زمان در حقیقت کوشش دارد تا میان لایهٔ خودآگاه و ناخودآگاه اشخاص بازی کند تا مرز میان تصاویر گذشته، حال و آینده فیلم درهم‌شکسته و درنهایت مخاطب نتواند تشخیص دهد که تصاویر مربوط به چه زمانی هستند و در یک سردرگمی و ابهام، با فضای ذهنی شخصیت فیلم همراه و همدل شود؛ اتفاقی که در فیلم مانی حقیقی قابل‌ردیابی است.

جدول ۲- ویژگی‌های دلوز در فیلم اژدها وارد می‌شود!

مهم‌ترین ویژگی‌های دلوزی در اژدها وارد می‌شود!
هم‌زمانی گذشته، حال و آینده
فضاسازی خیال و واقعیت
عدم مکانمند بودن زمان
سوبژکتیو بودن پلان‌ها
شخصیت‌پردازی سیال ذهن
گذشته‌نما و آینده‌نما
روایت غیرخطی

مسخره‌باز (همایون غنی‌زاده، ۱۳۹۷)

همایون غنی‌زاده کارگردان موفق تئاتر و بازیگر فیلم اژدها وارد می‌شود! ، نخستین تجربه فیلم سینمایی خود در مقام کارگردانی را با مسخره‌باز در سال ۱۳۹۷ آغاز کرد. فیلمی که نظرهای مثبتی را از منتقدان دریافت کرد و موفق به کسب چهار سیمرغ از سی و هفتمین جشنواره فیلم فجر شد. مسخره‌باز به طور کامل تحت تأثیر تجربه تئاتری همایون غنی‌زاده است. شخصیت اصلی فیلم، دانش، شاگرد آرایشگاهی است که در رؤیای بازیگری خود دست به اقداماتی عجیب برای فرونشاندن عطش درونی خود می‌زند و پای مأموران و ماجراهای دیگر را به آرایشگاه باز می‌کند. وجود تنها یک مکان یعنی آرایشگاه تداعی‌گر موقعیتی تئاتری است اما فضاسازی‌های متفاوت، آرایشگاه را تبدیل به مکان‌های دیگری کرده تا فیلم از سنت تئاتری فاصله بگیرد.

مهم‌ترین رویکرد قابل‌ردیابی زمان-تصویری دلوز در مسخره‌باز، ترکیب زمان‌های مختلف است. غنی‌زاده شخصیت اصلی داستانش را همچون رمان‌های سیال ذهن آزاد گذاشته و مخاطب در بسیاری از موارد با دیالوگ‌های درونی شخصیت دانش در زمان‌های متعدد روبه‌رو می‌شود. این مواجه مخاطب با زمان‌های مختلف شخصیت اصلی داستان،

زمانی به اوج می‌رسد که ماجراها درهم‌تنیده شده و تشخیص زمان قطعی بسیار دشوار می‌شود.

همان‌طور که در شرح کریستال‌های تصویری دلوز مطرح شد، تقابل خیال و واقعیت در ساحت‌های زمانی نقش پررنگی را در روایت ایفا می‌کنند و این اتفاق در مسخره‌باز و اژدها وارد می‌شود! بارهاوبارها رخ می‌دهد. دلوز معتقد است که تصویر کریستالی، «تصویری است که نقاط واقعیت زدایی شدهٔ حال و پهنه‌های بالقوه گذشته را در برمی‌گیرد. این تصویر، تصویری است که ابژهٔ خود را در برمی‌گیرد، جایگزین آن می‌شود، خود نقش ابژهٔ خودش را بازی می‌کند و هم می‌تواند ابژهٔ خود را بیافریند و هم آن را از میان بردارد.» (Deleuze,1989:126). این نوع روایت، در مسخره‌باز با ادغام تصاویر ابژه‌ها جایگزین یکدیگر می‌شوند و به‌وفور بازآفرینی ابژه‌ها توسط عناصر مختلف در فیلم ایجاد می‌شود.

وجود یک مکان در اثر اگرچه در ظاهر محدودیت تلقی می‌شد اما در نگاه غنی‌زاده با رویکرد به نظریات دلوز تبدیل به یک مزیت می‌شود. اگر در تصور، یک نما با اجسامی ساکن وجود داشته باشد، حرکت دوربین قادر است مکان را به‌خوبی به ما نشان دهد. به‌این‌ترتیب خاصیتی مکانی به زمان افزوده می‌شود. ما در زندگی طبیعی‌مان قادر هستیم در مکان حرکت کنیم و واقعیت و خیال را از هم تشخیص دهیم؛ حال در فیلم روایی می‌توان فراتر از این امر قدم نهاد و در زمان به حرکت درآمد به‌طوری‌که تشخیص واقعیت و خیال نیز به‌سختی امکان‌پذیر شود. فیلم می‌تواند به زمان‌های مختلف سفر کند و رویدادهای مختلف را در کنار هم نمایش دهد. در فیلم، زمان، تداوم بی‌وقفه و جهت غیرقابل‌برگشت خود را از دست می‌دهد و قابلیت انعطاف‌پذیری پیدا می‌کند. این قابلیت که تنها در سینما یافت می‌شود در مسخره‌باز به‌خوبی از آن استفاده‌شده است. غنی‌زاده یک آرایشگاه را تبدیل به یک صحنه تئاتر در آینده و یا کمد بچگی‌های دانش می‌کند و این حرکات را به‌وسیله دوربین و جلوه‌های بصری (از ابزارهای سینما) ایجاد می‌کند. دلوز هم‌زمانی زمان‌ها و شکستن قواعد زمانی و مکانی را یکی از ویژگی‌های آثار مدرن می‌دانست که در مسخره‌باز از آن‌ها استفاده‌شده است.

در پلان‌های پایانی مسخره‌باز، زمان و مکان و همه عناصر موجود درهم می‌آمیزند. تمام شخصیت‌های اصلی فیلم در زمان و مکان‌های مختلف با ارجاع به فیلم‌های آمریکایی در

کنار هم قرار گرفته و درهم‌آمیخته می‌شوند تا داستان و روایت را پایان دهند. این همان امر شکستگی بلورین (کریستالی) زمانی مدنظر دلوز است که در فیلم‌های مطرح مدرن اروپایی نیز قابلیت ردیابی دارد و شخصیت‌ها و زمان‌ها کاملاً در هم ترکیب می‌شوند به‌طوری‌که ممکن است تشخیص زمان برای برخی مخاطبین به‌سختی امکان‌پذیر باشد.

جدول۳- ویژگی‌های دلوز در فیلم مسخره‌باز

مهم‌ترین ویژگی‌های دلوزی در مسخره‌باز
شخصیت‌پردازی سیال ذهن
گذشته‌نما و آینده‌نما
هم‌زمانی گذشته، حال و آینده
فضاسازی خیال و واقعیت
هم‌زمانی مکان‌های مختلف

نتیجه‌گیری

دلوز یکی از فیلسوفان بزرگ سینماست که نظریات او تأثیر زیادی روی آثار مدرن داشته است. در میان فیلسوفان گذشته، برگسون بیشترین تأثیر را روی عقاید دلوز داشته و اهمیت این تأثیر ناشی از برداشت متفاوت برگسون و دلوز از زمان و حرکت است. معنای حقیقی زمان به اعتقاد او و برگسون در دیرند زمانی خلاصه می‌شود. دیرند از طریق شهود درک می‌شود و زمان را امری می‌سازد که گذشته و حال و آینده را در یک خط قرار نمی‌دهد و همچون کریستال به قطعات مختلف تقسیم می‌کند. همین امر در صنعت فیلم‌سازی به‌ویژه در آثار هنرمندان اروپایی تبدیل به یکی از مؤلفه‌های اصلی روایت در سینمای مدرن می‌شود؛ جایی که فیلم‌سازان تلاش می‌کنند با برهم زدن ساختار خطی زمانی به روایت‌های نویی دست پیدا کنند.

در ایران نیز بعد از انقلاب، جریان‌های روشنفکری و مدرن مختلفی ایجاد شد. تفکرات شکل‌گرفته دلوز در فیلم‌های سینمایی اروپایی به کارگردانان ایران نیز نفوذ کرد و مسیر مدرن سازی سینمای ایران در کنار دنیا بیش‌ازپیش شکل گرفت. دراین‌بین، نسل جوان سینمای ایران از دهه هشتاد به بعد تلاش‌های بیشتری نسبت به گذشته کردند تا روایت‌های

غیرخطی زمانی را در آثارشان به تصویر بکشند و تعداد بیشتر آثار غیرخطی در دهه نود شمسی نسبت به گذشته، گواه این ماجرا است.

با بررسی سه نمونه فیلم با ساختار غیرمتعارف در سینمای ایران در دهه نود به نتایج مشابهی می‌رسیم. هر سه کارگردان یعنی مکری و حقیقی و غنی‌زاده در آثارشان تلاش دارند تا روایت خطی همچون آثار کلاسیک را از بین ببرند. دراین‌بین، نظرات شکل گرفته از هگل و برگسون و نیچه و در اوج آن‌ها دلوز در فیلم‌های مکری چون طوفان سنجاقک، ماهی و گربه، تهاجم و جنایات بی‌دقت به‌خوبی قابل‌ردیابی دارند. مکری از نسل فیلم‌سازان متفاوت سینمای ایران است که با رویکرد زمان، موفق شده توجه خاصی را در دنیا به خود جذب کند. در فیلم مورد بررسی یعنی ماهی گربه، دیرند زمانی دایره‌وار به‌خوبی قابلیت بررسی در روایت را دارد و با تکنیک فیلم‌برداری پلان سکانس، زمان گذشته و حال و آینده در یک روایت دورانی زمانی به‌خوبی به مخاطب نشان داده می‌شود.

در کنار مکری، مانی حقیقی با توجه به سبقه تحصیلات فلسفی خود در مورد دلوز به نظر می‌آید که دقیق‌تر از سایرین به مؤلفه‌های زمان-تصویر نگاه می‌کند. برخی از این ارجاعات در فیلم اژدها وارد می‌شود! مورد بررسی قرار گرفتند. شخصیت‌های فیلم مانی حقیقی در زمان و مکان‌های مختلف گذشته و حال و آینده قرار دارند و کارگردان مدام با گذشته‌نماها و آینده‌نماها تلاش دارد تا روایتی غیرخطی را بر اساس زمان به مخاطب نشان دهد. کارگردان با رویکرد واقعیت سازی کاذب، داستانی دروغین را واقعی جلوه می‌دهد و به مخاطب در پایان اعلام می‌کند که در دنیای سینما و مستندات مراقب صحنه‌سازی‌ها باشد؛ امری که دلوز بر آن تأکید دارد که سینما در کنار روایت زمانی با ذهن مخاطب برای واقعی سازی بسیار درگیر می‌شود.

همایون غنی‌زاده نیز به‌عنوان سومین شخص مورد بررسی این پژوهش، از هنرمندان موفق تئاتر است که تاکنون یک فیلم سینمایی به نام مسخره‌باز را تولید کرده است. نظرات فلسفی دلوز چه عامدانه و چه به طور غیرآگاهانه در فیلم غنی‌زاده نیز قابلیت بازنمایی پیدا کرده‌اند. کارگردان همچون یک صحنه تئاتر، آرایشگاهی را در نظر می‌گیرد و زمان و مکان آن را در غیرخطی‌ترین حالت ممکن تجسم می‌کند. این امکانات سینما (طراحی صحنه و کارگردانی و جلوه‌های بصری) است که دلوز به آن‌ها اعتقاد داشت که می‌توان با

آن‌ها روند خطی شکل‌گرفته در سینما را تغییر داد تا با تصاویر روزمره و مستند روبه‌رو نباشیم.

با بررسی این سه نمونه موردی و بسیاری از کارگردانان نسل جوان می‌توان به این نتیجه رسید که سینمای مدرن در ایران بیش‌ازپیش موردتوجه قرار گرفته و کارگردانان به آثار غیرخطی با ویژگی‌های دلوزی بیشتر از آثار کلاسیک علاقه‌مند شدند. مسیری که می‌تواند در صورت پذیرش بین مخاطبان به سمت‌وسوی همه‌گیری رفته و سینمای دلوزی در آثار مدرن ایران در آینده بیشتر دیده شود. این پژوهش تلاش داشت قدمی کوچک را در تبیین موارد اصلی سینمای مدرن از دیدگاه فلسفی دلوز در سال‌های اخیر سینمای ایران شکل دهد. ازآنجاکه سینما در حال تغییر است و همواره حرکت می‌کند امید است سینماگران مدرن ایران و پژوهشگران، آرای فیلسوفانی چون دلوز را بیشتر شناخته و به مردم در آثارشان معرفی کنند تا شاهد سینمای مدرن غنی‌تری در ایران باشیم.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Raouf Sarbakhsh https://orcid.org/0000-0003-0114-0681
Reza Sarbakhsh https://orcid.org/0000-0003-3451-4918

منابع

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

پارسا، مهدی. (۱۳۹۳). «هستی شناسی ژیل دلوز». *کتاب ماه فلسفه*. شماره ۸۱. صص ۸۲-۸۷

پروانه پور، مجید. (۱۳۸۸). *سینمای دلوزی، سینمای دیگر*. پایان نامه کارشناسی ارشد فلسفه هنر. تهران: دانشگاه هنر.

تروتزکی، فیلیپ. (۱۳۸۲). «زمان شدن»، ترجمه امید نیک فرجام. *کتاب ماه هنر*. شماره ۶۱ و ۶۲. صص ۹۰-۱۰۲

دلوز، ژیل. (۱۳۸۶). *بازگشت به آینده*، ترجمه رضا نجف زاده، تهران: انتشارات گام نو.

دلوز، ژیل. (۱۳۹۲). *سینما ۱*، ترجمه مازیار اسلامی، تهران: انتشارات مینوی خرد.

دلوز، ژیل. (۱۳۹۳). *تجربه گرایی و سوبژکتیویته: پژوهش در باب طبیعت انسانی بر حسب نظر هیوم*، ترجمه عادل مشایخی، تهران: انتشارات نی

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

دیو، ریدار. (۱۳۹۶). *دلوز*. ترجمه فریبرز مجیدی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

راف، جان. (۱۳۸۸). «دلوز و آثارش»، *کتاب ماه فلسفه*. شماره ۲۰. صص ۴-۳۰

شیخ مهدی، علی. (۱۳۸۲). «جستاری بر زمان در تصویر سینمایی»، *کتاب ماه هنر*. شماره ۶۱ و ۶۲. صص ۱۳۸-۱۵۰

صلیبا، جمیل. (۱۳۸۵). *فرهنگ فلسفی*، ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی، تهران: انتشارات حکمت

عادل، شهاب الدین. (۱۳۸۹). *تحولات معاصر در مفهوم زمان سینمایی*، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

فتح طاهری، علی و پارسا، مهرداد. (۱۳۹۵). «هستی، زمان و سینما، بررسی تاثیر هانری برگسون بر فلسفه سینمایی ژیل دلوز». *نشریه هنرهای زیبا هنرهای نمایشی و موسیقی*. دوره ۲۱. شماره ۱. صص ۳۵-۵۰

فروغی، محمدعلی. (۱۳۸۸). *سیر حکمت در اروپا*. تهران: انتشارات هرمس

کولبروک، کلر. (۱۳۸۷). *ژیل دلوز*، ترجمه رضا سیروان. تهران: انتشارات مرکز

کولبروک، کلر. (۱۳۹۳). شرح حال و معرفی تحلیلی آثار: چرا دلوز؟، ترجمه مصطفی امیری. *کتاب ماه فلسفه*. شماره ۸۱ صص ۲-۶.

Bergson, Henri. (1998). *Creative Evolution*, Translated by Arthur Mitchell, New York: Dover Publications.

Colebrook, Claire. (2006). *Deleuze, a Guide for the Perplexed*, Continuum, University of Minnesota Press, London and New York. [In English].

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

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

Deleuze, Gilles. (1991), *Bergsonism*, Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Zone Books, New York.

Deleuze, Gilles. (1994) *Difference and Repetition*, Translated by Paul. R. Patton, Columbia university of Chicago, Chicago.

Rancière, Jacques. (2006). *Film Fables*, Translated by Emiliano Battista, Berg Publishers.

Reader, Keith. (1987). *Intellectuals and the Left in France since 1968*, London: Palgrave Macmillan.

Biblography

Adel, Shahabuddin. (2010). *Contemporary Developments in the Concept of Cinematic Time*. Tehran: Entesharat-e Daneshgah-e Honar. [In Persian].

Bergson, Henry. (1989). *Research on the Institution of Time and Proof of Agency*, Translated by Aligholi Bayani, Tehran: Sherkat-e Sahami-ye Enteshar. [In Persian].

Parsa, Mehdi. (2014). "Ontology of Gilles Deleuze". *Ketab-e Mah-e Falsafeh*. No. 81. Pp. 82-87. [In Persian].

Colebrook, Claire. (2008). *Gilles Deleuze*. Translated by Reza Sirvan. Tehran: Nashr-e Markaz. [In Persian].

----------. (2014). "Biography and Analytical Introduction of the Works: Why Deleuze?." Translated by Mostafa Amiri. *Ketab-e Mah-e Falsafeh*. No. 81. Pp. 2-6. [In Persian].

Deleuze, Gilles. (2007). *Back to the Future*. Translated by Reza Najafzadeh. Tehran: Entesharat-e Gam-e Now. [In Persian].

---------- . (2012). *Cinema 1*. Translated by Mazeyar Eslami. Tehran: Entesharat-e Mino-ye Kherad. [In Persian].

---------- . (2013). *Empiricism and Subjectivity: Research on Human Nature According to Hume's Opinion*. Translated by Adel Mashayekhi. Tehran: Nashr-e Ney. [In Persian].

Deleuze, Gilles & etc. (2011). *Perception, Time and Cinema*. Translated by Mehrdad Parsa. Tehran: Entesharat-e. [In Persian].

Dave, Ridar. (2016). *Deleuze*. Translated by Fariborz Majidi. Tehran: Entesharat-e Elmi va Farhangi. [In Persian].

Fath Taheri, Ali & Parsa, Mehrdad. (2015). "Existence, Time and Cinema, Examining the Influence of Henri Bergson on Gilles Deleuze's Cinematic Philosophy". *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*. Vol. 21. No. 1. Pp. 35-50. [In Persian].

Foroughi, Mohammad Ali. (2009). *The Course of Wisdom in Europe*. Tehran: Entesharat-e Hermes. [In Persian].

Parvanehpour, Majid. (2008). *Deleuze's Cinema, Another Cinema*. Master's thesis in Philosophy of Art. Tehran: Daneshgah-e Honar. [In Persian].

Ruff, John. (2008). "Deleuze and His Works". *Ketab-e Mah-e Falsafeh*. No. 20. Pp. 4-30. [In Persian].

Salibia, Jamil. (2006). *Philosophical Culture*. Translated by Manouchehr Sane'i Darreh-Bidi. Tehran: Entesharat-e Hekmat. [In Persian].

Sheikh Mehdi, Ali. (2012). "A Research on Time in the Cinematographic Image". *Ketab-e Mah-e Honar*. No. 61-62. Pp. 138-150. [In Persian].
Trotsky, Philip. (2003). "Becoming Time". Translated by Omid Nik Farjam. *Ketab-e Mah-e Honar*. No. 61-62. Pp. 90-102. [In Persian].

استناد به این مقاله: سربخش، رئوف و سربخش، رضا. (۱۴۰۲). بررسی اندیشه زمان بر اساس آراء ژیل دلوز در سینمای دهه ۹۰ ایران (با تحلیل موردی فیلم‌های: ماهی و گربه، اژدها وارد می‌شود! و مسخره‌باز)، *حکمت و فلسفه*، ۱۹ (۷۴)، ۱۱۹ـ۱۴۵.

Hekmat va Falsafeh is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.