


## 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.

دوره ۱۹، شماره ۷۴، تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۱۹-۱۴۵

[wph.atu.ac.ir](http://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 قابل رؤیت است. این پژوهش با نظریات سینمای مدرن دلوز با بررسی فیلم‌های ماهی و گربه ساخته شهرام مکرری، 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. در این بین، مکرری به‌شدت تحت تأثیر روند زمانی دورانی است و مانی حقیقی به‌عنوان تحصیل‌کرده فلسفه، عناصر زیادی را از دلوز در آثارش وام می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: دلوز، برگسون، فلسفه، دیرند، سینمای ایران، کریستال زمان، مانی حقیقی، شهرام مکرری، همایون غنی‌زاده.

\* نویسنده مسئول: [raoufsarbakhsh@yahoo.com](mailto:raoufsarbakhsh@yahoo.com)

## ۱. مقدمه

در دنیای معاصر امروز، فلسفه فیلم یکی از شاخه‌های اصلی و مهم بین‌فلسوفان تلقی می‌شود؛ شاخه‌ای که تا پیش از دهه ۱۹۸۰ در دنیا به‌طور جدی مطرح نشده بود. هوگو مونستربرگ (Hugo Münsterberg) نخستین فیلسوفی بود که مقالاتی در حوزه فلسفه و سینما نوشت. او در کتاب خود "فیلم: یک مطالعه روانشناختی" که برای اولین بار در سال ۱۹۱۶ چاپ شد، تلاش‌های زیادی برای شکل‌گیری هستی‌سینما و بحث روان‌شناختی-فلسفی انجام داد. بعد از او پژوهشگران و فیلسوفان و منتقدان زیادی در طول سال‌های مختلف دست به نگارش چستی 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 درون‌ماندگار یا حلولی (Immanence) را به‌تبع از گذشته از خود برجای گذاشت و تأثیر زیادی بر افراد بعد از خود داشت؛ تا جایی که «دهه هفتاد در فرانسه، دهه دلوز لقب گرفت و میشل فوکو (Michel Foucault) از دلوز به‌عنوان فیلسوف قرن یاد کرد.» (دیو، ۱۳۹۶: ۲) ژیل دلوز آثار متعددی را نگارش کرده که کتب سینما یک و دو، سهم بسیار مهمی در زمینه نظریه و فلسفه سینما را در تاریخ به خود اختصاص داده‌اند. انتشار آثار دلوز از گسترش دو گرایش ممانعت کرد. گرایشی 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 فیلم سازان به طور آگاهانه و یا ناخود آگاه تحت تأثیر این نظریه ها قرار گرفتند.

در ایران، ژیل دلوز تا سال های متمادی برای بسیاری ناشناخته بود اما با ترجمه برخی از کتب ایشان و مقالات مختلف تا حدی مورد توجه قرار گرفت. اهمیت آرای ژیل دلوز به ویژه در حوزه روایت زمانی فیلم های مدرن، نگارندگان را به سمت واکاوی این مباحث در فیلم های اخیر ایرانی جهت داد. بر همین اساس، این پژوهش قصد دارد با بررسی فلسفه دلوز در خصوص سینما و مدرنیته به مرور سه فیلم از دهه نود سینمای ایران (ماهی و گربه ساخته شهرام مکرری، اژدها وارد می شود اثر مانی حقیقی و مسخره باز ساخته همایون غنی زاده) و تأثیر پذیری آنان به طور اجمالی پردازد.

#### پیشینه تحقیق

ژیل دلوز یکی از منابع مطالعاتی مهم در فلسفه فیلم های اروپایی و آمریکایی است. کلیر کولبرک چند کتاب مفصل در شرح نظریات دلوز نگاشته است. تاد می و رونالد بوگ از اساتید معتبر فلسفه دو کتاب در حوزه تفکرات دلوز در سینما منتشر کرده اند. همچنین فیلسوف فرانسوی ژاک رانسیر دست به نگاشتن کتابی به نام افسانه های فیلم زد که فیلم های اروپایی زیادی را با اندیشه های دلوز مورد بررسی قرار داد، اما در ایران تحقیقات در موضوع دلوز زیاد جامعیت نداشته و در حوزه های مختلف مغفول مانده است. همان طور که فلسفه سینما نیز در ایران یکی از موضوعاتی است که کمتر علاقه مندان فلسفه را به خود جذب کرده است. از اولین تلاش های مفید بسط و گسترش نظریات دلوز در ایران می توان به نشریه سینما و ادبیات اشاره کرد که چند شماره به بحث دلوز و سینما پرداخت. بعد از آن در کتاب "اکران اندیشه: فصل هایی در فلسفه سینما" (۱۳۸۳) به قلم پیام یزدانجو که بر اساس پایان نامه خود با راهنمایی مانی حقیقی درباره فلسفه سینما نگاشته بود، یک فصل مختصراً به دلوز پرداخته شد. هم زمان با ورود به دهه نود شمسی، برخی کتب سینمایی دلوز مورد ترجمه قرار گرفتند. مازیار اسلامی جلد اول مهم کتاب "سینمای دلوز: حرکت تصویر" (۱۳۹۲) را ترجمه کرد و مهرداد پارسا کتاب "ادراک زمان و سینما" را بر اساس گفته های دلوز، کولبروک و باگیو (۱۳۹۰) به فارسی بازگرداند. خود مانی حقیقی نیز دو مطلب را از دلوز با نام تأثیر - تصویر: صورت و نمای نزدیک (۱۳۷۲) در نشریه کلک

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 نظریه 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 با مطالعه 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"، "ازدها 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 مورد توجه 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. از این‌رو ریشه فلسفه او را همچون هراکلیتی‌ها می‌توان بر دگرگونی‌ها و ارج نهادن به سیروت‌ها قرار داد. 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، جهان مثل را به روی زمین می‌آورد و ادعا می‌کند که هر آنچه هست تنها وانموده است و تصویر. (فتح‌طاهری و پارسا، ۱۳۹۵: ۳)

دلوز اصول فلسفی خود را تحت نظر دانس اسکوتس (Duns Scotus)، اسپینوزا (Baruch Spinoza) و نیچه (Friedrich Nietzsche) قرار داد. 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 درون‌ماندگاری یا حلول را مطرح می‌سازد. «درون‌ماندگاری خالص در خودش است: در چیزی نیست و بر چیزی هم به‌ابژه‌ای وابستگی ندارد. به سوزهای نیز متعلق نیست. در مبحث اسپینوزا، درون‌ماندگاری عارض بر جوهر نیست بلکه جوهر و صورت‌ها در درون‌ماندگاری هستند.» (Deleuze, 2001: 26) اما مهم‌ترین فیلسوف

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

### اندیشهٔ زمان

زمان، به مثابهٔ 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. از این رو ذات 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، از این رو 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) کثرت 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 به صورت مکانمند و فیزیکی تصور کنیم اشتباه تصور کرده‌ایم.

مهم‌ترین مفهوم شکل گرفته 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، درحالی که 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 به واسطه 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 وقتی که 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، به جای اتصال خود به سیروت بیرونی اشیا خودمان را برای باز ساخت مصنوعی سیروت درونشان قرار می‌دهیم. ما عکس‌های فوری از واقعیت گذران را چنان که 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 دوجهی است و یک وجه آن کیفی است. دلوز مطرح می‌کند که توهم سینما توگرافیک که توسط برگسون شکل گرفته 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)، نتیجه خلط حرکت و فضای پیموده شده است. فاصله دو نقطه بی‌نهایت قابل تقسیم 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 افزوده شده است، سینما بدون شک یک حرکت - تصویر به ما می‌دهد. (Deleuze, 1986:2) او با اینکه می‌داند سینما از فوتوگرام‌های نامحرکی است که فیلم‌های نگاتیوی این سینمای فیزیکی را تشکیل می‌دهند اما این دیدگاه را مطرح می‌کند که سینما از بخش‌های متحرکی ساخته شده 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 شکل گرفته 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 از آنچه 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 رزمنامو پوتمکین (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). هر کدام 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 باز یابد (Reader, 1987: 102). او برای شروع این گونه 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 فیلم‌سازی چون آلن رنه (Alain Resnais)، ژان لوک گدار (Jean-Luc Godard) و روبر برسون (Robert Bresson) می‌پردازد مورد استفاده 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 کاربردی جدیدی از تصاویر و نشانه‌ها معرفی می‌کند که فلسفه باید نظریه آن را همچون کاربردی مفهومی تولید کند.» (Deleuze, 1989: 80) دلوز تلاش می‌کند قدرت سینما را در گذر 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 ایجاد شده هم‌زمان، دیگر اجازه اندیشه حرکت در یک واحد زمانی را به ما نمی‌دهد.

سینمای مدرن باید کل سینما را چنان که بیشتر از حرکات نابهنجار و نمادهای پیوسته گمراه کننده پدید آمده، مورد بازخوانی قرار دهد. «تصویر-زمان مستقیم، شبیحی است که همیشه سینما را تسخیر کرده است، اما سینمای مدرن باید به شبیح، 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. از اینجا 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 به عوض 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 تشکیل شده‌اند، تصویر دیدمانی ناب و تصویر صوتی ناب که به ترتیب به نشانه‌های دیدمانی (opsigns) و نشانه‌های صوتی (sonsigns) نام گذاری شده‌اند.» (پروانه پور، ۱۳۸۸: ۸۹)

دلوز بر اساس نظریات برگسون مفهوم وجودی زمان را با اصطلاحاتی چون واقعی و مجازی تعریف می‌کند. «او در نهایت 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 پیوسته گذشته و آینده حاصل می‌شود، به این ترتیب که زمان آینده مرتباً به گذشته تبدیل می‌شود، در نتیجه هیچ گاه نمی‌توانیم به زمان حال واقعی قائل

باشیم. این زمان 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 گونه زمان از نظر دلوز، زمان به مثابه یک دوران است. زمانی دورانی 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 استعلائی است و به واسطه 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 این گونه 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، درحالی که 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 آینه‌ها در این فیلم جایی است که اصل عدم تمایز بین واقعیت و خیال به اوج می‌رسد. کریستال تصویر این نما زمانی است که آینه‌های 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 میان‌لایه خودآگاه و ناخودآگاه اشخاص بازی کند تا مرز میان تصاویر گذشته، حال و آینده فیلم درهم‌شکسته و در نهایت 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 (فلش‌فوروارد 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 به وسیله زمان صورت می‌گیرد.

دلوز در تقسیم‌بندی زمان -تصویر خود بر حال و گذشته، مراد از گذشته را زمانی سپری شده یا انجام شده 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 درهم آمیخته‌اند و از هم اثر می‌پذیرند.» (Deleuze, 1989:148) سینما-تصویر دلوزی از زمان به عنوان ایده اصلی خود استفاده می‌کند. چرا که سینما صرفاً بازنمایی و روزمرگی نیست بلکه رویدادی شهودی است که از امر داده بالفعل گذر می‌کند تا به ایده 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 مکرری (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)، ازدها وارد می‌شود! ساخته مانی حقیقی (۱۳۹۴) و مسخره‌باز اثر همایون غنی‌زاده (۱۳۹۷) اشاره کرد. با جهانی شدن 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 پرابهام 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 به تبع 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 پردازد.

### ماهی و گربه (شهرام مگری، ۱۳۹۲)

شهرام مگری 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 چاده‌ای در سال ۱۳۷۷ که از گوشت انسان برای مشتریان خود استفاده می‌کرد، ساخته شده است. مگری به‌عنوان نویسنده و کارگردان در این فیلم تلاش دارد روایتی مدرن را با تکنیک فیلمبرداری پلان-سکانس و همچنین عناصر ژانر اسلشر (Slasher) به سمت وسوی وحشت و ترس با موضوع قتل دانشجویان هدایت کند.

زمان در فلسفه مطرح شده از نظر برگسون و دلوز هیچ‌گاه خطی نیست. فیلم‌سازان مدرن سینمای دنیا نیز تلاش دارند ساختارهای روایی داستان خود را غیرخطی تولید کنند. مگری نیز در ماهی و گربه برخلاف روند خطی کلاسیک تلاش می‌کند ماجراهای داستان را به صورتی متفاوت روایت کند. نکته ویژه در روند 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 به طوری که 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 مگری 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 صحنه می‌گذارد.

اسپینوزا به‌عنوان مؤثرترین فیلسوف بر اندیشه دلوز، دو نوع زمانمندی قائل بود: یکی زمان در ساحت حالات که از جنس (مدت زمانی) 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 جاودان‌نیچه، زمان سینمایی را پایه‌گذاری کردند.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ماهی و گربه، ناب بودن ایده دوران زمانی است. نشانه‌های دیدمانی و نشانه‌های صوتی مطرح‌شده توسط دلوز به‌خوبی برای خلق فضاهای سوژکتیو و خیالی در ماهی و گربه استفاده شده‌اند. دوربین طراحی شده در زمان روایی شخصیت‌های داستانی ماهی و گربه مدام در حال جابه‌جایی بین زمان‌های خیالی و واقعی است؛ به‌طور 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 شکل گرفته 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 سوژکتیو 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 از نظر شخصیت‌های زنده و خیالی (مرده) تغییر دهند تا زمان به‌طور واضح برای مخاطب در بین گذشته، حال و آینده قابل تشخیص نباشد.



### جدول ۱- ویژگی‌های دلوز در فیلم ماهی و گربه

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

#### اژدها وارد می‌شود! (مانی حقیقی، ۱۳۹۴)

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 به‌طور 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 خیال‌گونه 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 در بیاورد.

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 از جمله خودش، مادرش لیلی گلستان و شخصیت‌های سیاسی معتبری چون صادق زیباکلام تلاش می‌کند ماجرای پرونده مشکوک ساواک در قشم را روایت کند. ماجرای که توسط صندوقی کشف شده از پدر بزرگ حقیقی و کیوان حداد صدابردار مشهور مطرح می‌شود و هر لحظه 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)<sup>۱</sup> مثل فیلم "ت مثل قلب" (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 سمت وسوی 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 فیلم خود اشاره می‌کنند که این داستان برگرفته از واقعیت است؛ اما هر دو در پایان فیلم‌هایشان به صراحت 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 میزانشن، تدوین و فیلم‌برداری، فیلمی خوش‌ساخت را به مخاطب ارائه دهد. او در کنار این روایت خیالی، مستندی به ظاهر واقعی با شخصیت‌های آشنا و

---

<sup>۱</sup> Mockumentary: گونه‌ای از مستندسازی است که کارگردان تلاش دارد رویدادهای ساختگی را به صورت واقعی چه به صورت طنز و چه جدی برای مخاطب بازسازی کند.

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

دلوز مطرح می‌کرد: «تصاویر ابژکتیو و سوپژکتیو، تمایز خود را، بلکه هویتشان را نیز در ازای مدار جدیدی از دست می‌دهند که در آن به تمامی، جایگزین یا آلوده 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 سوپژکتیو 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 از نظر 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 ازدها 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 مکرری از شخصیت‌های زیادی در فیلمش استفاده نمی‌کند. دلوز نیز با ساختار اپیزودیک و تعدد شخصیت ارتباط خوبی برقرار نمی‌کند. راوی اصلی داستان نیز حقیقی 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 لایه خودآگاه و ناخودآگاه اشخاص بازی کند تا مرز میان تصاویر گذشته، حال و آینده فیلم درهم‌شکسته و در نهایت 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 سوئزکتیو 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 داستان را همچون رمان‌های سیال ذهن آزاد گذاشته و مخاطب در بسیاری از موارد با دیالوگ‌های درونی شخصیت دانش در زمان‌های متعدد روبه‌رو می‌شود. این مواجهه 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! بارها و بارها رخ می‌دهد. دلوز معتقد است که تصویر کریستالی، «تصویری است که نقاط واقعیت زدایی شده‌ی حال و پهنه‌های بالقوه گذشته را در برمی‌گیرد. این تصویر، تصویری است که ابژه خود را در برمی‌گیرد، جایگزین آن می‌شود، خود نقش ابژه خودش را بازی می‌کند و هم می‌تواند ابژه 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. به این ترتیب خاصیتی مکانی به زمان افزوده می‌شود. ما در زندگی طبیعی مان 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 به‌طوری که 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 غیرقابل برگشت خود را از دست می‌دهد و قابلیت انعطاف‌پذیری پیدا می‌کند. این قابلیت که تنها در سینما یافت می‌شود در مسخره‌باز به‌خوبی از آن استفاده شده 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 می‌داند که در مسخره‌باز از آن‌ها استفاده شده 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 درهم آمیخته 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 به طوری که ممکن است تشخیص زمان برای برخی مخاطبین به سختی امکان‌پذیر باشد.

### جدول ۳- 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 شکل گرفته دلوز در فیلم‌های سینمایی اروپایی به کارگردانان ایران نیز نفوذ کرد و مسیر مدرن‌سازی سینمای ایران در کنار دنیا بیش‌ازپیش شکل گرفت. در این بین، 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 مکرری و حقیقی و غنی‌زاده در آثارشان تلاش دارند تا روایت خطی همچون آثار کلاسیک را از بین ببرند. در این بین، نظرات شکل گرفته از هگل و برگسون و نیچه و در اوج آن‌ها دلوز در فیلم‌های مکرری چون طوفان سنجاقک، ماهی و گربه، تهاجم و جنایات بی‌دقت به‌خوبی قابل‌ردیابی دارند. مکرری 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 مکرری، 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 واقعیت‌سازی 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 واقعی‌سازی 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 به‌طور غیرآگاهانه در فیلم غنی‌زاده نیز قابلیت بازنمایی پیدا کرده‌اند. کارگردان همچون یک صحنه‌تئاتر، 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 شکل گرفته 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 مورد توجه 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 سمت وسوی 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. از آنجا که 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). «هستی‌شناسی ژیل دلوز»، *کتاب ماه فلسفه*. شماره ۸۱. صص ۸۲-۸۷. پروانه پور، مجید. (۱۳۸۸). *سینمای دلوزی، سینمای دیگر*. پایان‌نامه 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 نجف‌زاده، تهران: انتشارات گام نو.

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



- دلوز، ژیل. (۱۳۹۳). *تجربه گرایی و سوژکتیویته: 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 فریرز 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.

### **Bibliography**

- 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 دلوژ در سینمای دهه ۹۰ ایران (با تحلیل موردی فیلم‌های: ماهی و گربه، ازدها وارد می‌شود! و مسخره‌باز)، حکمت و فلسفه، ۱۹ (۷۴)، ۱۱۹-۱۴۵.



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