



فیلم «ماجرا» ی آنتونیونی و مفهوم «زمان-تصویر» نزد دلوز

همیش فورد

ترجمه حامد موحدی

ترجمه حاضر قبلاً در شماره دوم فصلنامه تخصصی تجربه هنر (زمستان ۱۳۹۵) به چاپ رسیده است.

یادداشت مترجم

فیلم ماجرا در جزیره‌ای اتفاق می‌افتد که در آن «آنا» به نحوی رازآلود گم می‌شود. جست‌وجوی شخصیت‌ها در جزیره استیصال آن‌ها را در زمان و مکان نشان می‌دهد، اما این استیصال فقط استیصالی "در" زمان و مکان نیست، بلکه در ضمن، استیصالی "به‌دست" زمان و مکان است. این فیلم، با نحوه‌ی خاص روایت‌اش، موجب می‌شود تا فشار و سنگینی زمان و مکان محض را روی بدن‌ها و سوژه‌ها تجربه کنیم، تجربه‌ای عذاب‌آور و تاب‌نیاوردنی. زمان و مکانی که، به قول همیش فورد، بدن‌ها و سوژه‌ها را از درون حفر می‌کند. اما به چه معنا، در این فیلم خود زمان و ردپایش روی بدن‌ها نمایش داده می‌شود؟

در ماجرا، هر لحظه غیرقابل پیش‌بینی‌ای که می‌گذرد، نشانه‌ای است



تلویحی از محتمل تر شدن مرگ گمشده. و لذا بدن‌ها هر لحظه را در سنگین‌ترین و غلیظ‌ترین شکل‌اش تجربه می‌کنند، چرا که این گذار با خود نشانه‌ای عذاب‌آور از مرگ را حمل می‌کند. در چنین موقعیتی، شخصیت‌های فیلم، از یک سو، از گذر زمان وحشت دارند چون نشانه مرگ آناست، اما از سوی دیگر، از نگذشتن زمان هم وحشت دارند، چرا که گذر زمان عموماً التیام‌بخش است؛ وقتی زمان به طرز بی‌رحمانه‌ای نمی‌گذرد، آن‌ها را از درون خالی می‌کند. پس بدین ترتیب، آن‌ها از گذشتن و نگذشتن زمان وحشت دارند، از گذشتن‌اش که مرگی را قطعی می‌کند و از نگذشتن‌اش که زخمی را تازه نگاه می‌دارد. به همین خاطر، مسئله این بدن‌ها و سرگیجه بنیادی‌شان رویارویی مستقیم با زمان‌مندی زمان است.

این تجربه ترسناک موجب می‌شود که آن‌ها سرمایه‌گذاری عاطفی و اروتیکی به یکدیگر پیدا کنند، تا به نحوی این فشار زمان را پس بزنند، اما این خود اوضاع را بغرنج‌تر می‌کند. پس از شکل‌گیری کشش عاشقانه جدید، گذر زمان و محتمل تر شدن مرگ آن‌ها با ملغمه‌ای از سرکوب و احساس گناه آمیخته می‌شود. تا پیش از این سوژه‌ها هر لحظه آرزو می‌کردند که آن‌ها پیدا شود؛ اما بعد از شکل‌گیری این عشق، از یک سو، همچنان از پیدا نشدن او وحشت دارند که مساوی است با مرگ او، و از سوی دیگر، از پیدا شدن‌اش هم وحشت دارند، چون معادل خواهد بود با برملا شدن ترسناک‌تر خیانت‌شان به آن‌ها. بدین ترتیب، آن‌ها هم از پیدا شدن و هم از پیدا نشدن آن‌ها مرعوب‌اند. هم میل دارند زمان دیر بگذرد یا بایستد (تا نشانه‌ای از مرگ آن‌ها نباشد) اما زمانی که نمی‌گذرد آن‌ها را از درون تهی خواهد کرد؛ و هم میل دارند زمان سریع بگذرد (آن‌ها پیدا نشود و خیانت‌شان پنهان بماند)، اما این میل هم بغایت اضطراب‌آور است، چرا که میلی است سرکوب‌شده به مرگ آن‌ها. باز این زمان و دیرند است که سوژه‌ها را مرعوب و متزلزل می‌کند.

مسئله خود زمان است با ردپایی نامتجانس و متضاد روی بدن‌ها و جهان؛ چه بگذرد، چه نگذرد، چه بایستد، چه نایستد، ... در هر شکلی، بدن‌ها را چون شبحی تسخیر می‌کند، می‌کاود و از درون دار می‌زند.

ماجرای آنتونیونی و زمان - تصویر نزد دلوز همیش فورده

سال ۱۹۶۰، طی نمایش یک فیلم ایتالیایی جدید در فستیوال فیلم کن، تماشاگران بعد از دو ساعت که از آغاز فیلم گذشته بود، در یک نمای خیلی دور زنی را می‌بینند که در راهروی با ابهت هتلی به سبک باروک می‌دود. تماشاگران در میان خنده و استهزای بسیار فریاد می‌زنند: «کات، کات!».

این نخستین واکنش مخاطبان به فیلم *ماجرای*^۱ میکل‌آنجلو آنتونیونی بود؛ فیلمی که ظاهراً اجازه می‌دهد تصاویر و سکانس‌هایش که به دقت ترکیب شده‌اند، پس از اینکه یک روایت نخ‌نما را ترسیم کردند،

^۱ L'avventura

همچنان روی پرده باقی بمانند. نمایش فیلم چنان فاجعه‌بار بود که آنتونیونی و ستاره فیلم، مونیکا ویتی، از سینما فرار کردند.

صبح روز بعد، در کن شکایت‌نامه‌ای میان فیلم‌سازان و منتقدین توزیع شد که به رفتار مخاطبین اعتراض می‌کرد و درخواست نمایش دوباره این فیلم را داشت؛ فیلمی که به ادعای آن‌ها اثری چالش‌برانگیز و مدرن بود و زمان و مکان را با شیوه‌هایی اساساً نوین ارائه می‌داد. فستیوال ترتیب نمایش دوم را داد و به تبع آن جایزه ویژه کن به *ماجرا* تعلق یافت: «برای زیبایی تصاویر و برای خلق یک زبان سینمایی نو» (۱). پس از دو سال، نظرسنجی ده فیلم برتر سایت *اند ساوند^۲ ماجرا* را پس از همشهری کین (اورسن ولز، ۱۹۴۱)، دومین فیلم برتر دوران معرفی کرد. چنین تعریف و تمجید فوق‌العاده سریعی (آیا امروز کسی می‌تواند اتفاقی مشابه را تصور کند؟) حاکی از آن بود که بسیاری از منتقدان و فیلم‌سازان قویاً احساس کرده بودند که فیلم آنتونیونی کاری انقلابی در تاریخ سینما بوده است و این‌که این رویکرد کاملاً جدی و مدرن به فرم سینمایی باید به شکلی جدلی ترویج شود.

پس از ۳۲ سال، من نمایش این فیلم را در یک انجمن فیلم برای دانشجویان کارشناسی ترتیب دادم. از میان بیست تماشاگر، سه نفر واقعاً شیفته *ماجرا* شدند، در حالی‌که دیگران آن را به عنوان یکی از نامیدکننده‌ترین فیلم‌هایی که دیده‌اند سرزنش کردند (حتی مثل جشنواره کن، هنگام اکران سر و صداهایی در مخالفت با آن به‌راه انداختند).

چه چیزی در *ماجرا* هست که موجب چنین رابطه دشواری بین سینمای آنتونیونی و تماشاگران دوره‌های گوناگون با زمینه‌های فرهنگی متفاوت می‌شود؟ ژیل دلوز در دو کتاب خود درباره سینما پاسخ نظری مهمی به کار آنتونیونی می‌دهد؛ این پاسخ می‌تواند آن‌چه را در این فیلم‌ها دشوار و در عین حال، ارزشمند است آشکار کند: سینما ۱، حرکت-تصویر و سینما ۲: زمان-تصویر (۲). فیلمی چون *ماجرا* واکنش‌های شدیدی را، چه مثبت و چه منفی، در تماشاگران و منتقدان برمی‌انگیزد و من با تکیه بر مفهوم «زمان-تصویر» نزد دلوز، بر کیفیت‌هایی که ظاهراً در این واکنش‌ها مرکزی‌اند، متمرکز خواهم شد: ارائه زمان و مکان آن‌طور که دیده، احساس و اندیشیده می‌شود.

² Sight and Sound



آنتونیونی یک‌بار در سال ۱۹۵۷، فیلم فریادش را «نئورئالیسم بدون دوچرخه»^۳ توصیف کرد. دلوز در پاسخ به این ایده می‌گوید: «نئورئالیسم بی‌دوچرخه، جست‌وجوی نهایی را که مستلزم حرکت (سفر) است، با وزن خاصی از زمان جایگزین می‌کند؛ وزنی که درون شخصیت‌ها به‌کار می‌افتد و آن‌ها را از درون می‌کاود» (۳). ایده‌آل‌های کلاسیک سینمای اکشن همواره در خدمت ایجاد رویدادهای روایی و تسلط سوژکتیو بوده‌اند؛ تسلطی که همیشه موفق و از لحاظ اخلاقی بی‌ابهام بوده؛ در ماجرا هم با این‌که با فیلمی جاده‌ای طرف‌ایم، اما ایده‌آل‌های کلاسیک در این «ماجراجویی» تحت‌الشعاع توان اثرپذیری زمان‌مند و مکان‌مند قرار می‌گیرند که به‌نحوی رادیکال برجسته شده‌اند.

در این‌جا «سفر» موجب می‌شود که زمان و مکان عذاب‌آور درون شخصیت‌ها، تمایز و عاملیت مفروض شخصیت‌ها را در مقام سوژه «حفر کنند». شخصیت‌های فیلم و بینندگان، به یک میزان، دیرند^۴ محض رویدادهای روی پرده را احساس می‌کنند؛ رویدادهایی که معنای‌شان در ابتدا مبهم است و لذا زمانی طولانی و مکانی پهناور در اختیار سوژه قرار می‌گیرد تا در آن نگاه کند و بیندیشد. این فرآیند منجر به

^۳ اشاره به فیلم دزد دوچرخه ساخته ویتوریو دسیکا

^۴ duration

یک هشیاری انعکاسی دردناک از بدن‌ها و اتصال‌شان به جهانی می‌شود که در بطن‌اش زمان، متفق با مادیت دنیای درون‌ماندگار، با غیرقابل‌پیش‌بینی بودن‌اش حکم‌فرمایی می‌کند.

دلوز «ترکیب دوگانه»ی تمام‌عیاری را در کار آنتونیونی توصیف می‌کند؛ ترکیبی میان سینمای بدن و سینمای مغز و نشان دادن سرعت‌های متفاوت آن‌ها؛ این‌که ما همواره مغزمان را دچار تغییرات اساسی می‌کنیم، درحالی‌که از تغییر و به‌روزرسانی بدن‌مان و «حساس‌ها»یش غفلت می‌کنیم. دلوز بر اهمیت پاسخ‌تئوریک خود به سینمای آنتونیونی تأکید می‌ورزد - ترسیم بدنی که درون زمان حرکت می‌کند، زمان را تولید می‌کند و با زمان پر می‌شود. بدن دیگر نه وسیله‌ای برای کنش، «بلکه ظاهرکنندهٔ زمان می‌شود» (۴). این بدن که «هرگز در زمان حال» نیست، در حالی‌که حاوی «قبل و بعد» است، اضطرابی اخلاقی و ادراکی را تولید و بیان می‌کند؛ امری که، به قول دلوز، روی بدن، همان‌طور که در فضا حرکت می‌کند، حک شده است:

خستگی، انتظار و حتی ملال حالت‌های بدن‌اند. در این مسیر هیچ‌کس از آنتونیونی پیشی نگرفته است. روش او: [نمایش] امر درونی از خلال رفتار است، نه از خلال تجربه، بلکه «آن‌چه از تجربه‌های گذشته باقی می‌ماند»؛ «آن‌چه در پس می‌آید، هنگامی‌که همه چیز گفته شده است». چنین روشی ضرورتاً با حالت‌ها و وضعیت‌های بدن پیش می‌رود (۵).

در سینمای زمان-تصویر آنتونیونی، ما در واقع اجازه نداریم که زمان را ببینیم. برخلاف همشهری کین، در سینمای آنتونیونی با فلاش‌بک‌های واضح، خاطره‌ها یا علامت‌های زمانی که اشاره می‌کنند چه مدت زمانی از صحنه‌ی آخر گذشته است سروکار نداریم. در عین حال، تصویرهایی با قطعه‌های زمانی ناپایدار را نیز، مثل سال گذشته در مارین‌باد (آلن رنه، ۱۹۶۱) یا هشت و نیم (فدریکو فلینی، ۱۹۶۳)، نمی‌بینیم. در عوض، تماشاگر در ماجرا وادار می‌شود که بدن زمان‌مند شده را مشاهده کند؛ بدنی که نوع سنگینی از دیرند^۵ لحظه-به-لحظه را تجربه و متجلی می‌کند؛ احساسی از زمان که به طرز بی‌رحمانه‌ای نمی‌گذرد و سوژه را از درون دار می‌زند و خالی می‌کند؛ بی‌آن‌که تصاویر خاطره‌ای مشخص یا علامت‌هایی از زمان‌مندی رویا، [به بدن‌ها] نیروی دوباره دهند. ما در این کار و فیلم‌های دیگر آنتونیونی، به‌خصوص در شب (۱۹۶۱) و کسوف (۱۹۶۲)، شاهد نوعی خاص و رادیکال از زمان-تصویر هستیم. این کارها جلوه‌هایی از زمان بی‌رحم و غیرغایت‌مند هستند که دیده و احساس می‌شوند؛ البته نه از طریق تصاویر یا

⁵ duree



دیالوگ‌های بیان‌گر، بلکه به‌واسطه مشاهده سوژه‌ها توسط دوربین، سوژه‌هایی در واقعیت جغرافیایی زندگی بیرونی خود، در بطن یک واقعیت درون‌ماندگار زمان‌مند و مکان‌مند.

این کاراکترها ممکن است گنگ و صامت باشند و کلمات‌شان هم کوششی خام برای بیان کردن بی‌قراری اگزستانسیال‌شان باشد. اما بدن‌های‌شان از خلال نسبت‌شان با محیط با صدای بلند سخن می‌گویند و تحت نگاه خیره بی‌رحم دوربین و قاب‌بندی‌های معروف آنتونیونی ناتوانی واقعی سوژه را در مواجهه با زمان و مکان آغازین^۶ یادآوری می‌کنند. تماشاگر باید بدن را همان‌طور که در مکان قرار گرفته بخواند، باید سعی کند از خلال حرکات این بدن بیندیشد و تأمل کند که چه سنخی از فکر می‌تواند از طریق آن به جریان بیافتد.



نکته کلیدی این است که سوژه‌های روی پرده و خارج از پرده (تماشاگران) از حفر بدن توسط زمان هشیاری ثابتی دارند. دلوز می‌گوید «نگرش روزمره همان چیزی است که قبل و بعد را، زمان را، بر بدن سوار می‌کند»، و این که این «وضعیت بدن، اندیشه را با زمان مرتبط می‌کند...» (۶). در بحران فرم‌ها که متعلق به مدرنیسم قرن بیستم است، ایده زمان‌مندی احتمالاً تنها فرمی است که همه جا حضور دارد (با اثرها و وجوه ناهم‌گون و غیرغایت‌مندانه) و می‌تواند واکنش‌هایی مسئله‌دار را برانگیزد، چرا که خود سوژه را دچار سرگیجه معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی می‌کند. خستگی بدن متأثر، به نظر دلوز، مغز را

⁶ primordial

به سمت یک فکر نو و دشوار هدایت می‌کند و به سوژه یادآوری می‌کند که در زمان جهان، زمانی «تن یافته»^۷ از آن خود دارد.

این که آیا سوژه‌های روی پرده به سوی اندیشه‌ای دشوار و پربار حرکت می‌کنند یا خیر، محل بحث است؛ اما این سوژه‌ها از مزیت تماشاگرانی که تصاویر آنتونیونی را می‌بینند برخوردار نیستند. با توجه به این که ما از فاصله‌ای شاهد تجربه کاراکترها از زمان هستیم و آنچه را می‌بینیم رمزگذاری هرمنوتیکی می‌کنیم، هر چند، در مقام تماشاگران، می‌توانیم از نماهای باز و فریبنده این فیلم‌ها لذت ببریم اما در عوض، از تأثیر زمان‌مند خود فیلم رنج می‌بریم.

آنتونیونی درباره تباین نقاشی و سینما گفته است که مسئله نقاش «کشف یک واقعیت ساکن» است، در حالی که برای «یک کارگردان، مسئله به چنگ آوردن واقعیتی است که رشد می‌کند و فرسوده می‌شود ... کلیتی که رؤیت‌ناپذیر است و در طول زمان پخش می‌شود؛ این طول زمان از آن کلیت خبر می‌دهد و ذاتش را تعیین می‌بخشد» (۷).

در ماجرا، زمان موجب اضطراب می‌شود، نه تنها به این خاطر که سنگینی دیرند یا گذر زمان روایت را از مرکز خارج می‌کند، بلکه به موجب این که گذر زمان، به نحوی موقرانه ذات را متزلزل می‌کند. این زمان آهسته می‌گذرد، سوژه‌ها و عاملیت‌شان را از درون تهی می‌کند و به ما یک واقعیت زمان‌مند ویران‌گر و والا^۸ را لحظه‌به‌لحظه نشان می‌دهد.

اما با وجود این که سیر خطی به ظاهر لجوجانه ماجرا اجازه فلاش‌بک‌های مبهم یا چندپارگی فرمی را، به سبک سال گذشته در مارین‌باد، نمی‌دهد هیچ اثری از غایت^۹ هم در این فیلم دیده نمی‌شود. نه تنها بحرانی که توسط زمان تن یافته تحمیل می‌شود هرگونه وعده پایان یا حتی یک سیر خطی ثابت را ملغی می‌کند، بلکه در دیرند هم گسست‌های عظیمی وجود دارد؛ شکاف‌هایی که هر چند در ابتدای امر در مقایسه با مارین‌باد کمتر مشهودند اما در نهایت بیشتر برآشوبنده‌اند. فیلم‌های آنتونیونی ظاهراً از چنین صفحه‌های زمان نامرتبگی تشکیل شده‌اند که میان و درون آن‌ها خلاء موزیانه‌ای موجب می‌شود که آنچه را انتظار داریم ببینیم گم کنیم و آنچه را انتظار داریم گم کنیم ببینیم. در ماجرا هنگامی که آنا به آرامی از

⁷ embodied time

⁸ sublime

⁹ telos

فیلم خارج می‌شود، یک گسست زمانی موجب می‌شود که ناپدید شدن او را فراموش کنیم (درحالی‌که احتمالاً فرض کرده بودیم او شخصیت اصلی این داستان است).

با این‌که ناپدید شدن آن‌ها به اندازه کافی تشویش‌آور است، اما در ادامه با شکافی بسیار برآشوبنده‌تر روبرو خواهیم شد (که در عین حال از لحاظ روایی کمتر «دراماتیک» است) که مسبب‌اش زمانی است که پاسکال بونیتزر¹⁰ آن را «ناپدید شدن ناپدید شدن» می‌خواند. (۸) این احتمالاً رادیکال‌ترین عنصر درون‌مایه‌ای-فرمی فیلم است، تمایل‌اش به آنتروپی: ناپدیدشدنی را که ساعتی پیش کاملاً با اهمیت بود، به‌واسطه گذر زمان فراموش می‌کنیم. گویی مرگ مریون کرین¹¹ در *روانی* (آلفرد هیچکاک، ۱۹۶۰) که تقریباً در همان نقطه‌ای از روایت روی می‌دهد که آن‌ها در *ماجرای* ناپدید می‌شود، نه تنها هرگز به‌عنوان مرگ کدگذاری یا «حل و فصل» نمی‌شود، بلکه تقریباً به‌طور عامدانه به فراموشی سپرده می‌شود.

صرف‌نظر از این‌که بیننده چطور فیلمی مانند *ماجرای* را تفسیر می‌کند، یک چیز در مورد این سینمای زمان-تصویر قطعی است: زمان‌مندی نیرومندی که اندیشه ما را به‌طور ریشه‌ای به چالش می‌کشد، با از کار انداختن کنش و تحلیل بردن میراث‌روبناهای متافیزیکی، از میل بصری-معرفت‌دوست ما به کنترل کردن می‌گریزد و حتی آن را نابود می‌کند. ما نمی‌توانیم آن را ببینیم، اما زیر سایه‌اش هستیم. برخلاف خود جهان، که به نحو انکارناپذیری آن‌جاست، در تاخوردگی‌های چشم‌اندازهای عمق‌میدان این فیلم، زمان همواره از ما می‌گریزد؛ حتی اگر ما نتوانیم از اثرهای ناهم‌گون و متضادش فرار کنیم. *ماجرای* حس بسیار نیرومندی از ردپای زمان در ما به جای می‌گذارد؛ ردپایی که بی‌درنگ احساس می‌شود اما دیده نمی‌شود، [ردپایی] با علامت‌گذاری‌های طلسم‌شده روی جهان و سوژه.

¹⁰ Pascal Bonitzer

¹¹ Marion Crane



برخلاف سطح مرعوب‌کننده فرا-بصریِ زمان (که در آن فقط اثرات خشونت زمان را می‌بینیم و نه علت بالفعل آن را) مکان در سینمای آنتونیونی مستقیماً دیده می‌شود. در آثار مشهور این فیلم‌ساز، واقعیت‌پدیداری به شیوه‌ای بسیار دقیق و پیچیده ارائه می‌شود و بدین ترتیب، در این فیلم‌ها پرده‌ی پر نقش و نگاری که جهانی تماماً درون‌ماندگار است ساخته می‌شود.

باین‌حال، مکانی که با دوربین آنتونیونی قاب‌بندی می‌شود کمتر از زمان بر هم زنده تعادل نیست. رابطه میان سوژه‌های روی پرده، نگاه خیره‌شان و همین‌طور نگاه تماشاگران، توسط قاب‌بندی مکان مسئله‌دار می‌شود. ما نه تنها همواره با «فضایی تهی» مواجه‌ایم که خالی از انسان یا هر آن چیزی است که محوریت روایی دارد، بلکه حتی هنگامی که حضور انسانی فرامی‌رسد، افراد در حالی که پشت‌شان به تماشاگر است وارد قاب می‌شوند. یا این‌که به جای نمای باز یا متوسط، سر بسیار بزرگی در نمای بسته ظاهر می‌شود و سطحی انتزاعی از مو و پوست گردن را بدون چهره ارائه می‌کند: شکلی بیگانه که میل به تصاویر متداول انسان-مرکز را ارضاء نمی‌کند، اما با این‌حال، «فیگوری» انتزاعی را بر «زمینه» از پیش هموار شده مکان عرضه می‌کند.

فقدان مداوم تصاویر و نگاه‌های انسان-محور، تأثیری مرعوب‌کننده بر تماشاگر دارد. دلوز درباره سرشت شیخ‌زده فضایی بحث می‌کند که در فیلم‌های آنتونیونی سوژه‌ها را مدام تهدید می‌کند؛ فضایی که سوژه‌ها از آن می‌آیند و درون‌اش ناپدید می‌شوند؛ به طوری که تماشاگر به تصویری چشم می‌دوزد که دست‌یابی مطلوب به سوژه روی پرده و فهمیدن‌اش را نقش بر آب می‌کند. اغلب هنگامی که آدم‌ها حاضرند، ظاهراً برای ما آنجا نیستند؛ از دریچه واقعیت خود که برای ما تصویری قاب گرفته شده است به بیرون خیره می‌شوند؛ این قاب با ناظر روی پرده که از میان قاب خود به جهان نگاه می‌کند کامل می‌شود. برخلاف نماهای کاملاً نزدیک اینگمار برگمان از صورت که در آن‌ها سوژه مستقیم به تماشاگر خیره می‌شود، در این‌جا سوژه‌ها درون و بیرون از پرده، به یک چشم‌انداز واحد زل می‌زنند. اما در حالی که سوژه‌های درون فیلم به مخاطب پشت می‌کنند تا به جهان‌شان بنگرند، ما هم‌چنان آن‌ها را، در حالی که نگاه‌شان را از ما می‌دزدند، نگاه می‌کنیم تا این‌که حس می‌کنیم نگاه‌مان به واسطه منع شدن [توسط نگاه‌شان] به سمت خودمان برمی‌گردد (۹).

در این لحظات هنگامی که سوژه‌های روی پرده از نشان دادن صورت‌شان امتناع می‌کنند، ما در مقام تماشاگران، به سمت فکری از نوع انعکاسی و به‌سوی نوعی از نگاه کردن رانده می‌شویم که در آن حس می‌کنیم نگاهی مجازی به ما خیره شده است. و درست مثل زمان‌مندی، از آنجایی که ما در واقع نمی‌توانیم نگاه خیره‌دزیده‌شده و انعکاسی را ببینیم، مجازی بودن‌اش می‌تواند کاملاً خارج از پرده به کار بیفتد. معروف‌ترین مصداق این موضوع در *ماجرای*، نگاه غائب آنا پس از ناپدیدشدن‌اش از پرده نمایش است. نگاه خیره‌او تماشاگر و کسانی را که در فیلم باقی مانده‌اند تسخیر می‌کند؛ این نگاه درونی می‌شود و در مورد کلودیا^{۱۲} و ساندریو^{۱۳}، تا حد سرکوب شدن پیش می‌رود، چرا که در حالی که هنوز در جست‌وجوی آنا هستند عاشق هم می‌شوند (و به همین شکل، نگاه رؤیت‌ناپذیر آنا که در تماشاگر هم درونی شده، همین‌طور که بیشتر و بیشتر با زوج جدید هم‌ذات‌پنداری می‌کند، مضطربانه سرکوب می‌شود).

¹² Claudia

¹³ Sandro



علیرغم گرایش فزاینده به نگاه مجازی و درونی در *ماجرای*، همواره بر یک رئالیسم مکان‌نگارانه^{۱۴} قاطع پافشاری می‌شود، بدون هیچ‌یک از آن ساختارهای زمان-مکانی که در بازنمایی‌های فلینی یا رنه از درونیت وجود دارد. با این حال، جهانی که به لحاظ جغرافیایی یک پارچه است در این جا موجب شکافی شدید می‌شود، به‌خصوص برای ساندرو که به نظر می‌رسد در مواقعی تلاش می‌کند نوعی از سوژه‌گی حرکت-تصویر را به نمایش بگذارد که البته در این جهان زمان-تصویر ناممکن است. همان‌طور که دلوز اشاره می‌کند: «دیگر این حرکت^{۱۵} نیست که سوژه و جهان واقعی را به هم الحاق می‌کند، بلکه ارتباطی رؤیایگون به واسطه اندام‌های حسی آزاد شده این اتصال را برقرار می‌کند. گویی کنش، به جای آن که موقعیت را به نتیجه‌ای برساند یا آن را تقویت کند، در موقعیت غوطه‌ور است» (۱۰).

این کنش غوطه‌ور معمولاً خود را در قالب کاراکترهایی نشان می‌دهد که وادار شده‌اند فقط به سادگی نگاه کنند و فکر کنند؛ [یعنی همان] تکامل سوژه از کنش‌گر به ناظر که دلوز در نئورئالیسم ایتالیایی تشخیص داده بود. دلوز به این می‌پردازد که در آثار آنتونیونی، چگونه این نگاه خیره که به لحاظ معرفت‌شناسانه غنی نیست اما در عوض نگاهی کاملاً باز است، هم به سوی جهان بیرون معطوف می‌شود و هم درونی

¹⁴ topographical

¹⁵ motor extension

می‌شود، زمانی که کاراکترها قصد می‌کنند فکر دشواری را که این شیوه جدید دیدن ایجاد می‌کند، با سرمایه‌گذاری‌های احساسی و خسته بدن‌هایشان آشتی دهند. این‌جا نگاه خیره دیده شده و دیده نشده، به‌جای جست‌وجوی «دیگری» مادرانه یا اروتیک، به دنبال «خود» گم شده است. دلوز اظهار می‌کند، مکان متروکی که از کاراکترها خالی شده «باز به نگاه خیره مفقود موجودی ارجاع می‌دهد که به یک میزان از جهان و خود غایب است» (۱۱).

زمان توانایی سوژه را برای تسلط بر مکان متزلزل می‌کند؛ هم در شیوه‌ای که ما جهان را روی پرده می‌نگریم و هم در شیوه‌ای که شخصیت‌های فیلم، به‌مثابه سوژه‌هایی گم‌شده و تحت نگاه خیره خود، با خانه غربت‌زده‌شان تعامل می‌کنند. ما استیصال آدم‌ها را در برانگیختگی اروتیک‌شان نگاه می‌کنیم، در حالی که تلاش می‌کنند فکرها و نگاه‌هایشان را از مغاک ذات مفروض خود و همچنین از امکان بالقوه و دشوار آینده که مغزشان درمی‌یابد، برگردانند؛ و این همه در حالی است که مرکززدایی زمانی و مکانی که آدم‌ها [روی پرده] تجربه می‌کنند تماشاگر را نیز دچار سرگیجه می‌کند.

هر چند دلوز تأکید می‌کند که آنتونیونی فیلم‌سازی افسرده‌کننده نیست، اما به‌طور ضمنی اقرار می‌کند که دیدن فیلمی مانند *ماجرای* از جنبه‌های بسیاری مشکل است، نه فقط به این خاطر که زمان-تصویرهای این فیلم مغز را وادار به اندیشه دشوار می‌کنند، بلکه به خاطر استفاده رادیکال آنتونیونی از فضا که اثر هستی‌شناسانه ویران‌کننده‌ای دارد. درحالی‌که برگمان در فیلمی چون *پرسونا* (۱۹۶۶)، چهره را به‌طور بازگشت‌ناپذیری با خلاء روبرو می‌کند، دلوز ادعا می‌کند که آنتونیونی چهره را ناپدید می‌کند و در عوض، «لحظه تأثر» را در «هر-جا-هر-مکان»^{۱۶} که آنتونیونی آن را تا خلاء پیش می‌برد» کار می‌گذارد. (۱۲).

در *اتاق روشن*، رولان بارت توصیف می‌کند که چگونه عکاسی در ابتدا از سرشناس‌ها عکس می‌گرفت اما به تدریج «آن‌چه عکس می‌گرفت را سرشناس کرد. از آن پس، "هر چه، هر کجا" به نقطه اوج ارزش رسید» (۱۳). آنتونیونی هم، هر آن‌چه را فیلم‌برداری کرده، مستقل از سودمندی روایی و انسان‌مدار، برجسته و سرشناس کرده است. این می‌تواند شامل مکان و زمان روزمره باشد، و البته همچنین، محیط‌هایی که با زمان-مکانی آغازین روبروی سوژه مدرن ظاهر می‌شوند. مثل دره مرگ در نقطه *زابریسکی* (۱۹۶۹)، زمان و مکان باستانی جزیره آتشفشانی در *ماجرای* هم، مورد بازدید کاوش‌گرانی افسرده و مدرن قرار می‌گیرد و بدین ترتیب، به هر-جا-هر-مکان تبدیل می‌شود. هنگامی که آن‌ها روی

¹⁶ any-space-whatever

بافت پیشاتاریخی جزیره، زیر آسمانی طوفانی و بر فراز دریایی خشمگین قدم می‌زنند، ما شاهد بدن‌هایی هستیم که در رویارویی با بی‌کرانگی‌های والا، همراه با شماهای متافیزیکی‌شان^{۱۷}، ناتوان و نامعقول جلوه می‌کنند. دلوز اشاره می‌کند که چگونه جزئیات تعامل شخصی روزمره، در برابر نیروهایی که سوژه بر آن‌ها کنترلی ندارد، از لحاظ معرفت‌شناسانه ناتوان جلوه می‌کنند و این مواجهه توسط دوربین آنتونیونی گزارش می‌شود اما توضیح داده نمی‌شود.

شیوه گزارش نزد آنتونیونی [...] همواره این کارکرد را دارد که زمان‌های عاطل و مکان‌های خالی را گرد هم می‌آورد: همه تبعات یک تجربه تعیین‌کننده در گذشته را [در این مکان و زمان خالی] متمرکز می‌کند، وقتی که همه چیز تمام شده و همه چیز گفته شده است (۱۴).

جزیره ممکن است مکانی چشم‌گیر و جذاب باشد، اما هر-جا-هر-مکان نه با محتوای واقعی‌اش، بلکه بیشتر با این پرسش تعریف می‌شود که آیا این جزیره مکانی قابل‌شناخت و مرکزدار است (پرده‌ای که در آن کنش تصدیق‌گر سوژکتیویته^{۱۸} بتواند روی دهد) یا این که گشودگی‌ای است به روی ابهام بی‌مرکز و رویارویی با زمان‌مندی جهان. با این حساب، حتی درام ناپدید شدن آنا و جست‌وجوی مضطربانه و طاقت‌فرسایی که آغاز می‌شود، با نگاه انتزاعی و شبه‌مستند آنتونیونی گزارش می‌شود.

از آنجایی که در سینمای آنتونیونی، زمان و مکان از لحاظ موضوعی و فرمی کاملاً در هم‌تنیده‌اند، بدیهی‌ترین «هرچیز-هرآن‌چه»^{۱۹}، معمولاً با پلان‌های معروف زمان‌مرد^{۲۰} منطبق می‌شوند و درواقع، همین پلان‌ها بودند که تماشاگران کن را آزار می‌دادند و منتقدان را به خود مشغول می‌کردند. این لحظه‌ها در مواقعی اتفاق می‌افتند که پس از پایان یافتن کارکرد روایت، تصویر همچنان ادامه می‌یابد و یا هنگامی که آدم‌ها از قاب خارج شده‌اند و ما را با تصویری غیرانسان-محور از جهان رها کرده‌اند. توصیف «زمان‌مرد» به یک معنا گمراه‌کننده است. این زمان یا مکان نیست که مرده است؛ در واقع، این نیروهای وحشی آغازین، بیش از هر زمانی در چنین لحظه‌هایی زنده و ویران‌گرند.

با این حال، زمان‌مرد با خود خشونت و مرگی به‌خصوص را به همراه دارد، امری که هنگام بررسی چنین فیلمی از دیدگاه فلسفه دلوز می‌تواند به‌راحتی نادیده انگاشته شود. این لحظات، که در سینمای آنتونیونی همه جا حاضرند و لذا به‌سختی می‌توان تشخیص داد که چه هنگام زمان‌مرد در کار نیست، شکاف‌هایی

¹⁷ metaphysical schema

¹⁸ subjectivity-affirming

¹⁹ anything-whatever

²⁰ temps mort

را در داستان ایجاد می‌کنند (حتی احتمالاً در پایان)، هدایت روایی را فسخ می‌کنند، میل ما به مرکزیت حضور انسانی را می‌کشند، اطمینان هستی‌شناسانه سوژه را به خود نابود می‌کنند و البته به سردی، غایت تحمیل شده شخصی مان را به ما یادآوری می‌کنند.

تأکید فراوان بر مادیت زمان‌مند و مکان‌مند در آثار آنتونیونی، هشیاری به فشار مرگ توسط فرم‌های درون‌ماندگار آغازین را تقویت می‌کند. همان‌طور که دلوز به‌طور غیرمستقیم در سینما ۲ اشاره می‌کند، بدن زمان‌مند در نهایت به «یک برملاکننده موعده پایانی»^{۲۱} بدل می‌شود، (۱۵) چرا که افزایش هشیاری سوژه و تولید نیروهای زمان‌مند، سرکوب مرگ خودش را دشوار می‌کند. این مواجهه با واقعیت‌های آغازین درباره خودمان، مواجهه با این‌که در زمان و مکانی بی‌رحم وجود داریم، ضرورتاً به تأثیری دشوار و ویرانگر منجر می‌شود. نزد دلوز، این مرحله‌ای ضروری است؛ خشونت‌هایی که باید با آن کار کنیم تا صورت‌بندی‌های هستی‌شناسانه‌ای که هژمونیک شده‌اند و ریشه افول شدید اخلاقی-سیاسی‌اند نابود شوند. اگر فرض کنیم که گشودگی سودمندی می‌تواند از دل نمایش بحران در این سینما ظهور کند - گشودگی‌ای که در آن تفکر نو و کنش بالقوه بتوانند تصور شوند و شکل بگیرند - فیلمی چون ماجرا به حد کمال فضایی برای چنین امر نویی می‌آفریند؛ و این کار را با ارائه محتوا انجام نمی‌دهد.



با لحاظ کردن تأثیرهایی که نمایش مکان و زمان‌مندی در *ماجرای* ایجاد می‌کند، جای تعجب نیست اگر تماشاگران ۱۹۶۰، سینمای آنتونیونی را به همراه برگمان، به‌عنوان نمونه بارز سینماتک^{۲۲} ملالت‌بار تلقی کردند. با این‌حال، اگر فیلم‌های آنتونیونی در گذشته مکرراً به‌عنوان نمایش یک اگزیستانسیالیسم پوچ‌گرا تلقی می‌شدند، و فضایی که این فیلم‌ها برای امکان پسا‌هستی‌شناسانه^{۲۳} گشودند گاهی از دیده‌ها پنهان می‌ماند، در ضمن، می‌توان ادعا کرد که توصیف دلوز از زمان-تصویر موجب می‌شود خشونت هستی‌شناختی‌ای که تقریباً تجربه عاطفی مرکزی فیلمی چون *ماجراس* نقش خود را به‌خوبی ایفا نکند. این‌که درباره زمان-تصویر به‌طور انتزاعی حرف بزنیم یا فکر کنیم می‌تواند اغلب آسان‌تر باشد از دوباره دیدن و اندیشیدن به فیلمی که الهام‌بخش تئوری پردازانِ زمان-تصویر است.

دلوز در سینما ۲، کاملاً درگیر فیلم‌هایی می‌شود که از نظر او نمونه‌های سینمای مدرن‌اند، چرا که با فدا کردن حرکت به زمان می‌پردازند. با این‌که خوانش‌های غالباً غنی او از فیلم‌های مختلف در مقام یک دوستدار سینما با تحلیل فلسفی منسجم همراه می‌شوند و فهم فلسفی دلوز از زمان را نمایان می‌کنند، اما گاهی تحلیل‌هایی که او از فیلم‌ها ارائه می‌کند، به طرز بسیار ماهرانه‌ای با پروژه‌های از پیش معلوم دلوز در کتاب‌های سینما ۱ و ۲ جفت‌وجور می‌شوند.

همان‌طور که پل پاتن^{۲۴} در سمینار پایانی همایش «اندیشیدن به دلوز» در دانشگاه NSW در اکتبر سال ۲۰۰۲ اذعان کرده، علیرغم پایبندی آشکار و طولانی‌مدت دلوز به سینما، پروژه فلسفی‌ای که طی سی سال در نوشته‌های مختلف بسط داده شده در سینما ۱ و ۲ و قبل و بعد از آن دقیقاً یکسان باقی مانده است (۱۶). آنچه قویاً در این همایش آشکار شد این بود که شاید شاخص‌ترین عنصر اندیشه دلوز که در مواجهه‌اش با سینما همواره دست‌نخورده باقی می‌ماند، آرمان‌شهرباوری خاص اوست. این حول فهم دلوز از «شدن» شکل می‌گیرد که جایگزین مناسبی است برای توجیه‌ها و سرمایه‌گذاری‌های هستی‌شناختی فاجعه‌باری که خشونت اخلاقی-سیاسی حرکت-تصویر را به بار آورد.

دلوز در سینما ۱، از توصیف حرکت-تصویر و پیش‌روی‌اش به سمت نابودی پس از جنگ جهانی دوم، به شرح معروف خود از زمان-تصویر در سینما ۲ می‌رسد و توضیح می‌دهد که از چه حیث تصویر مدرن

²² art-house cinema

²³ post-ontological possibility

²⁴ Paul Patton

از لحاظ هستی‌شناسانه رهایی‌بخش و از لحاظ اخلاقی پیشرو است. آنتونیونی نقش اصلی را در این دستور کار دارد و دلوز در پی آن است که او را فیلم‌سازی معرفی نکند که پیامبر لجوج ملالِ اگزیستانسیال و بیگانگی است - آن‌چنان‌که فیلم‌هایش القاء می‌کند: «آنتونیونی جهانِ مدرن را، که اتفاقاً به امکان‌هایش اعتقادی راسخ دارد، نقد نمی‌کند: بلکه او هم‌زیستی جهانِ یک مغزِ مدرن با بدنی خسته، کهنه و نوروتیک را نقد می‌کند» (۱۷). اما دلوز بحرانِ سرمایه‌گذاری‌های هستی‌شناختیِ مجسمِ سوژه را به‌عنوان امری قلمداد می‌کند که می‌توان به یمن قابلیت‌های برتر ذهنِ مدرن‌تر پشت سر گذاشت چرا که [این ذهنِ مدرن] توسط زمان-تصویر به سمت اندیشه‌دشوار رانده می‌شود. این همان جایی است که دلوز قدرت امیدوارکننده و دگرگون‌کننده سینمای مدرن و سینمای آنتونیونی را می‌بیند (۱۸).

بحران پارادایمی‌ای که به از بین رفتن حرکت-تصویر انجامید رویدادی زیاست که زمان-تصویر از آن متولد می‌شود. اما با مرگِ (فرضی) حرکت-تصویر خشونت متوقف نمی‌شود. مطمئناً تصویرِ نو، تنها از طریق *ادمه* ضروری همان خشونت می‌تواند وجود داشته باشد، همان‌طور که این امر در مورد روبناهای درونی‌ای که به وسیله آن‌ها زندگی می‌کنیم نیز صادق است؛ [و همین‌طور] دربارهٔ ارزش‌های اخلاقی، آرمان‌های سیاسی و اخلاقی‌مان. خشونتی که به جهان حرکت-تصویر اختصاص دارد، ممکن است، نزد دلوز، در زمان-تصویرِ متری‌تر مغلوب شود، اما همان خشونتِ هستی‌شناختی‌ای که حرکت-تصویرِ ناکام را تا سرحد بحران پیش می‌برد، رخصت می‌دهد تا زمان-تصویر هم‌چنان خود را در نقابِ سینمای حرکت-تصویر اظهار کند (که در واقع به لحاظ تاریخی مغلوب نشده بود). بحرانِ وجود و کنش که توسط توان ویران‌کنندهٔ زمان تحمیل می‌شود، از یک سو، سرمنشاء گشودگیِ نیرومندِ زمان-تصویر به امکانِ پسا‌هستی‌شناسانه است و از سوی دیگر، منشاء دائمی وحشت است؛ بحرانی مداوم که نمی‌توان به‌سادگی پشت سر گذاشت یا پاکش کرد.

توصیف‌های دلوز از *ماجرا* و دیگر فیلم‌های کلیدی اروپایی در سینما ۲ معنایی از خشونت و نیهیلیسم را به‌دست می‌دهد که سینما را در پروژهٔ او حائز اهمیت فراوان می‌کند. اما در نهایت، تأثیر احساسی آن فیلم‌ها و عناصر مزاحم و ناپایدارشان، اغلب به نفع آرمان‌شهری که خط سیر «ایجابی» فلسفهٔ دلوز را برمی‌سازد، حذف می‌شوند.

مشاهدهٔ دوبارهٔ *ماجرا*، دیدن تصاویری است که نسبت به روبناهای متافیزیکی مدرنیته و ارزش‌های به ارث برده‌اش خشونت می‌ورزد، اما در عین حال القاء می‌کند که چه امری می‌تواند به‌واسطهٔ آن خشونت ممکن شود: یک همدلی و گشودگی عظیم. البته هر صورت‌بندی جدید و جایگزین برای سوژه و

چارچوب‌های اخلاقی امری است که ضرورتاً همواره قرار است روی دهد. سرباز زدن از تجربه دشوار خشونت هستی‌شناختی یا از شکل‌های نه-هنوز نامتبلور و آینده‌های گشوده که در *ماجرای* هم به نمایش در می‌آیند، در واقع، معادل است با خاموش کردن این فیلم.



علیرغم تأثیر شگفت‌آنتونیونی بر دیگر فیلم‌سازها، هنوز مواجهه با این فیلم می‌تواند به طرق گوناگونی حتی غریب‌تر از ۱۹۶۰ باشد. این فیلم به ما نشان می‌دهد که نمایش زمان و مکان و توان منزلزل‌کننده‌اش تا چه حد در سینما می‌تواند پیش رود. هم‌اکنون، زمان‌مندی خود *ماجرای* هم به عنوان یک متن کاملاً عجیب است. درست زمانی که ما در قرن جدید دربارهٔ نقش متحول‌کننده‌ای که تصویر متحرک در بازسازی زمان و مکان داشته بحث می‌کنیم، این فیلم مانند امری علمی‌تخیلی از یک گذشته «متجدد» نامتعارف به ما می‌رسد. این فیلم در و/از طریق زمان و مکان، سوپرتکیویته‌های بحران‌زده‌ای را نمایش می‌دهد که با ضرورت اندیشهٔ دشوار مواجه شده‌اند (بی‌آن‌که ضرورتاً چالش آن را پذیرفته باشند)، در همان حال که امکان آیندهٔ خلاق‌شان را با خود حمل می‌کنند و بدن‌های خسته‌شان را از میان جهانی که برای ما به تازگی ناپایدار شده، می‌کشانند.

فورد، همیشه. «فیلم «ماجرا»ی آنتونیونی و مفهوم «زمان-تصویر» نزد دلوز»، ترجمه حامد موحدی،
دموکراسی رادیکال، ۱۴۰۰/۱۱/۰۲، دریافت از: <https://radicald.net/aj4b>

یادداشت‌های متن انگلیسی

۱. علیرغم پذیرش اولیه و بحث‌برانگیز فیلم، جایزه آن سال کن، که تا به امروز در تبلیغات فیلم استفاده شده، (متنی که در DVD آمریکایی *ماجرا* به کار رفته، با اشاره به این جایزه آغاز می‌شود) به‌علاوه جوایز فراوان دیگری که فیلم از آن خود کرده، به این معنا نبودند که مقاومت قابل توجه در برابر سبک آنتونیونی شکسته شده است. در دوره کاری آنتونیونی، آثار او واکنش‌های کاملاً متفاوتی را از تماشاگران و منتقدان در پی داشته و پذیرش او در کن، همیشه به عنوان نمونه‌ای از این دودستگی باقی ماند. در اولین اکران کسوف در سال ۱۹۶۲ نیز، تماشاگران به دو دسته تقسیم شدند؛ آن‌هایی که فکر می‌کردند این کار اثری زننده و پرمدعا از سینماتک است که دستور کار اصلی سینما، یعنی روایت را رد می‌کند و در این امر از *ماجرا* هم پیشی می‌گیرد (دوباره تماشاگران نظرشان درباره فیلم را هنگام نمایش ابراز کردند). دسته دوم کسوف را برجسته‌ترین و عالی‌ترین اثر آنتونیونی دانستند. این دو فیلم، هنوز هم واکنش‌هایی افراطی را برمی‌انگیزند.

2. Gilles Deleuze, (1983): *Cinema 1: The MovementImage*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986; and (1985): *Cinema 2: The TimeImage*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, 1989.

با این‌که این کتاب‌ها بیش از ده سال به زبان انگلیسی در دسترس بوده‌اند، اما اخیراً تأثیر کارهای دلوز بر رشته مطالعات فیلم شتاب گرفته است.

3. Deleuze, *Cinema 2*, p.23.
4. Deleuze, *Cinema 2*, p. xi.
5. Deleuze, *Cinema 2*, p.189.
6. Deleuze, *Cinema 2*, p.189.
7. Michelangelo Antonioni (1996): *The Architecture of Vision*, eds Carlo di Carlo, Giorgio Tinazzi & Marga Cottino Jones, Marsilio, New York, 1996, p.xxvi.

۸. بونیتزر می‌گوید: «ماجرا» به‌ظاهر داستان یک ناپدید شدن است، اما ناپدیدشدنی که اهمیت و شدت آن به‌تدریج کم‌تر و کم‌تر می‌شود، تا جایی که ساختار و فرم روایت به‌طور بیمناکی آلوده و معیوب می‌شود؛ آنچه در واقع



روی می‌دهد، ناپدیدشدنِ ناپدیدشدنِ آنا است (که البته به معنای بازگشت او نیست). داستانی عجیب. زنی ناپدید می‌شود: چنین عنوانی می‌توانست به‌سادگی جست‌وجویی مهیج را القاء کند.»

Pascal Bonitzer, "The Disappearance (on Antonioni)" in *L'avventura: Michelangelo Antonioni, Director*, eds Seymour Chatman & Guido Fink, Rutgers University Press, New Jersey, 1989, p. 213.

۹. بدین ترتیب، مونتاژ معروف نهایی کسوف، که در آن به مدت هفت دقیقه، دوربینی شبه‌مستند، تصاویری را از فضای آشنای حومه نشان می‌دهد که سوزهای قهرمان داستان از آن ناپدید شده‌اند و این در واقع، آنچه را که در کلیت سینمای آنتونیونی رخ می‌دهد بطور دقیق نشان می‌دهد.

10. Deleuze, *Cinema 2*, p. 4

11. Deleuze, *Cinema 2*, p. 9

12. Deleuze, *Cinema 1*, p. 122

13. Roland Barthes (1980): *Camera Lucida*, trans. Richard Howard, Vintage, London, 1981, p.34.

14. Deleuze, *Cinema 2*, p. 7.

15. *Cinema 2*, p. 189.

16. Paul Patton, in response to a question from the author at the "Considering Deleuze" symposium, University of New South Wales, October 3, 2002.17.

17. *Cinema 2*, pp. 204–5.

۱۸. دلوز می‌گوید: «فرمول آنتونیونی فقط برای خودش معتبر است، اوست که آن را اختراع کرده است. بدن‌ها قرار نیست فرسوده شوند، همان‌طور که مغز قرار نیست به‌سمت تازگی هدایت شود ... به همان میزان که در مغز شوک و فشار هست، در بدن تفکر هست. در هر دوی آن‌ها میزان یکسانی از احساس وجود دارد» (سینما ۲، ص. ۲۰۵). اما تمایل دلوز به این‌که آنتونیونی را فیلم‌سازی امیدوار و پسا‌هستی‌شناسانه بداند، در همان صفحه آشکار است، هنگامی‌که او این سینما را به عنوان «ترکیب دوگانه» بدن و مغز بسط می‌دهد. در حالی‌که آنتونیونی «تمامی خستگی جهان و نوروز مدرن» که از طریق بدن ارائه می‌شود را به نمایش می‌گذارد، دلوز می‌گوید: «آنچه حائز اهمیت است، امکان یک سینمای مغز است که تمامی توان‌ها را گرد می‌آورد ...». به نظر دلوز، این سینمای مغز، «خلاقیت جهان را آشکار می‌کند، با رنگ‌هایی که در پرتو یک زمان-مکان نو برانگیخته شده‌اند، و توان‌هایی که با مغزهای مصنوعی تکثیر شده‌اند. اگر آنتونیونی نقاش رنگ است، به این خاطر است که او همیشه به رنگ‌های جهان باور داشته است، به امکان آفریدن‌شان و امکان نو شدن تمامی دانش مغزی‌مان. او نویسنده‌ای نیست که در باب عدم امکان ارتباط در جهان ناله می‌کند. بلکه مسئله فقط این است که جهان با رنگ‌هایی باشکوه نقاشی شده است، در حالی‌که بدن‌هایی که ساکن آن‌اند، همچنان بی‌روح و بی‌رنگ‌اند. جهان منتظر ساکنان‌اش است، که هنوز در نوروز گم شده‌اند» (ص ۲۰۴-۵).

