میسون و دیکسونِ تامس پینچن: یک کریستال-ایماژ دلوزی و تجسم دیرند آنری برگسون

چکیده

پژوهش در حوزه رمان‌های پست‌مدرن از منظر تئوری‌های سینمامحور، بخش عمده‌ای از مطالعات بینارشته‌ای را تشکیل می‌دهد. در این بین، نظریه‌های ژیل دلوز بستری مناسب را برای بررسی برخی از این آثار از منظر سینما فراهم کرده است. نوشتار پیش‌رو با بهره‌گیری از نظریات وی در حوزه سینمای تصویر-زمان بعد از جنگ جهانی دوم، رمان _میسون و دیکسونِ_ (1997) تامس پینچن را از زاویه جدیدی کنکاش کرده و با بهره‌گیری از فضای سینمایی این متن، به دنبال مطرح-کردن آن به عنوان یک کریستال-ایماژ است. ما از هر بعدی به کریستال نگاه کنیم، همزمان بعد دیگر را خواهیم دید، بنابراین، کریستال به باور دلوز، پیوستگی و اتحاد غیرقابل تمایز امر واقعی و امر مجازی را به نمایش می‌گذارد و برای همین هم هست که آنچه که در آن می‌بینیم، زمان ناب (دیرند) است. دلوز با تاثیر از اندیشه آنری برگسون، زمان را امری کیفی و دیرند را زمان حقیقی می‌داند که در صیرورت مداوم است. اوصافی چون ناهمگنی محض، کیفیت صرف، در هم ذوب شدن لحظات، ناسازگاری با تعین و تشخص، ناشمارا بودن را می‌توان به دیرند نسبت داد که مفهومی فارغ از زمان خطی مورد بحث کانت است. این مقاله با تکیه بر مفاهیمی چون سیالیت، محوشدن مرز بین تاریخ و داستان و گفتمان غیرمستقیم آزاد، این سه عنصر را ابزارهایی می‌داند که همزمان در تبدیل‌شدن رمان به یک ایماژ کریستالی عمل کرده‌اند و به همراه هم، به شخصیت‌ها و خواننده در شهودکردن زمان محض که بر کل اثر مسلط است، کمک می‌کنند.

واژگان کلیدی: سیالیت، تاریخ، گفتمان غیرمستقیم آزاد، کریستال-ایماژ، دیرند

Pre-print Version

مقدمه

تامس پینچن[1]، نویسنده امریکایی در آثارش از زبان و تکنیک‌های بصری سینمایی بهره می‌برد و "به شیوه‌ای نه چندان متفاوت از مدرنیست‌ها سینما را با رمان‌هایش عجین کرده است" (وایس 74-75). جان داگدیل[2] در نشریه _گاردین_ (2015) می‌نویسد که بعد از جنگ جهانی دوم، آثار تعداد انگشت‌شماری از اربابان قلم از جمله متون پینچن با سینما درآمیختند و کتاب‌های وی "نه تنها توسط یک فیلمباز تمام‌عیار به نگارش درآمده‌اند" بلکه "ساختارشان اغلب به ساختار فیلم نزدیک است." داگدیل مدعی است که رمان _رنگین‌کمان جانبه_[3](1973) پینچن، که ماجراهایش بین سال‌های 1944 تا 1945 در لندن و آلمان می‌گذرد، رابطه زیبایی‌شناختی عمیقی با سینمای اکسپرسیونیستی آلمان و همچنین "آثار لنی ریفنشتال[4] و فیلم‌های ده-های 1930 و 1940 هالیوود دارد که از آن میان می‌توان به فیلم _جادوگر شهر اُز_[5] (اثر ویکتور فلمینگ) و _دراکولا_[6] ساخته تاد براونینگ اشاره کرد." این امر نشان از مهارت این نویسنده در به کاربردن تکنیک‌های سینمایی در هنر داستان‌نویسی

---

* ترجمه تمامی نقل‌قول‌ها توسط نگارنده انجام شده است.

[1] . Thomas Pynchon
[2] . John Dugdale
[3] . *Gravity's Rainbow*
[4] . Leni Riefenstahl

[5] . *Wizard of Oz* by Victor Fleming
[6] . *Dracula* by Tod Browning

دارد. داگدیل در ادامه می‌نویسد که چهل سال بعد از انتشار *رنگین‌کمان جاذبه*، در اثر دیگری به نام *لبه خونریزی*[7] (2013) که ماجراهایش در منهتن و قبل و بعد از حملات یازده سپتامبر می‌گذرد، شخصیت زن داستان به نام ماکسین تارناو[8] و خانواده‌اش "به سینما اعتیاد دارند و از کاراکترهای سینمایی برای شکل‌دادن به زندگی و تقدیرشان به طرزی خنده‌دار اما گاهی شوم تقلید می‌کنند، کاراکترهایی که توسط بازیگرانی چون گریس کلی یا حتی جنیفر انیستون خلق شده‌اند."

رمان *میسون و دیکسون*[9] تامس پینچن هم از دیگر آثار وی مستثنی نیست و مانند آن‌ها از فضایی کاملا سینمایی بهره می‌برد و مملو از تلمیحات و تقلیدهای سینمایی است که با پیکره اصلی متن درآمیخته‌اند، به طوری که این اثر به نوعی صفحه سینما تبدیل شده، گویی خواننده هنگام خواندن آن به تماشای یک فیلم نشسته است. در این متن، استفاده مکرر از تکنیک‌هایی مثل انواع نماها (شات) از جمله نماهای بلند، کلوزآپ، نمای بسیار نزدیک[10] و همچنین برش‌های غیرمنطقی[11] (که خود ویژگی فیلم‌های تصویر-زمان دیوید لینچ است که تاثیر عمیقی بر پینچن گذاشته) به رمان، فضایی کاملا بصری بخشیده است. علاوه بر این، در طول متن، به طیف وسیعی از فیلم‌ها اشاره شده که از آن میان، می‌توان به ارجاع مستقیم به فیلم *لوبیاهای پرنده*[12] (1922) ساخته دیو فلایشر، *احمق‌های دهکده*[13] (1995) ساخته جونا میرز و بسیاری آثار سینمایی دیگر اشاره کرد، به طوری که معدود صفحاتی در رمان فاقد اشاره به عنوان آثار سینمایی هستند.

نویسنده همچنین برای زنِ مرده میسون در این رمان، نام "ربکا" را برگزیده که حضورش در تمامی متن ملموس است و با توجه به دانش سینمایی پینچن، یکی‌بودن اسم او با اسم ربکای (غایب همیشه حاضر) فیلم *ربکای*[14] آلفرد هیچکاک، نمی‌تواند تصادفی باشد. همچنین، ویژگی‌های سورئال متن از جمله وجود "سگ انگلیسی سخنگو" که در چند بخش نخست تقریبا با تمامی شخصیت‌ها وارد گفتگو می‌شود، و حضور یک کوم عظیم‌الجثه در بخش‌های 37 و 60 رمان و رفتارهای سوررئالش از جمله خوردن گوسفند و خوک و نوشیدن شیر گاو، تداعی‌کننده شخصیت‌های فیلم‌های انیمیشن است که به رمان جنبه‌ای سینمایی بخشیده‌اند. علاوه بر این، حضور یک اردک مکانیکی در چند بخش متن که با یک سرآشپزی فرانسوی به نام "آرمان" (Armand) در ارتباط است و با او صحبت می‌کند، جنبه‌ای دیگری از رفتارهای انسان‌مانند حیوانات است که در فیلم‌های انیمیشن که اوج ظهورشان در دهه 90 میلادی یعنی دهه‌ای که *میسون و دیکسون* به نگارش درآمده، نیز مشهود است و اشاره مستقیم نویسنده به نام بسیاری از آن‌ها در طول متن، نشان از تاثیر این قسم فیلم‌ها بر وی دارند.

پینچن تحت تاثیر فیلمسازان موج نوی فرانسه مانند ژان-لوک گدار[15] و فرانسوا تروفو[16]، رمان را در جهات مختلف منفجر کرده است. او همچنین، مانند یک فیلمساز از فضا بهره برده و قلمش تبدیل به "دوربینی" شده که صحنه‌ها را به شکلی سینماتیک توصیف و ضبط می‌کند. این نویسنده به اندازه یک کارگردان، از لنز دوربینش برای ایجاد فضای بصری

Pre-print Version

---

7. *Bleeding Age*

8. Maxine Tarnow

9. *Mason & Dixon*
10. Extreme Close up
11. Irrational cuts
12. *Jumping Beans* by Dave Fleischer
13. *Village Idiots* by Jonah Meyers

14. *Rebecca* (1940)
15. Jean-Luc Godard
16. François Truffaut

مشخصی بهره برده و به استفاده هنری از آن حساس است. بنابراین، متن *میسون و دیکسون* همچون دیگرش آثارش، با هنر فیلمسازی عجین شده، واقعیتی که آن را از فیلم غیرمتمایز می‌کند. با در نظرگرفتن این نکته، پژوهش حاضر می‌کوشد نشان دهد که رمان به عنوان فضایی کاملا سینمایی که بر روی فیلم تا[17] خورده و با آن ادغام شده، یک کریستال-ایماژ[18] دلوزی و همزمان، تجسمی از دیرند[19] در معنای مورد نظر آنری برگسون[20](فیلسوف فرانسوی) است، ویژگی‌هایی که ژیل دلوز در آثارش در باب سینما ستوده است.

پیشینه تحقیق

کتاب‌ها، مقالات و تحقیقات فراوانی درباره رمان پست‌مدرن *میسون و دیکسون* به رشته تحریر درآمده‌اند. در این بین، می‌توان به مقاله "مقدمه: زمان‌های میسون و دیکسون"[21] به قلم الیزابت هندز[22] اشاره کرد که در کتاب *جهان‌های چندگانه میسون و دیکسون پینچن*[23] (2005) چاپ شده است. هیندز می‌نویسد که "تاریخ‌نگاری پینچن امر واقعی [the actual] را با قرن هجدهم تخیلی ربط می‌دهد و این قضیه شباهت نزدیکی به گفتمان پسامدرن دارد" (5). نویسنده در ادامه مدعی می‌شود که "فراتر از تاریخ واقعی، آنچه میسون و دیکسون به زیبایی ارائه می‌دهد، تاریخی است که دوباره تصور شده و جایگزینی برای تاریخ ثبت‌شده در شکل آنچه است که می‌توان خرق عادت نامید" (5). علاوه بر این نکات، وی توضیح می‌دهد که رمان پینچن به تصحیح زمان می‌پردازد و حکایت از آگاهی نویسنده از تفاوت بین دیدگاه‌های پیشامدرن و علمی از این مقوله دارد. به گفته هیندز، در این اثر، ثانیه‌های همسان که همه در یک جهت حرکت می‌کنند، در تضاد با زمان مارپیچی و مجازی است، زمانی که با درک آنری برگسون از دیرند یکی است. این همان زمانی است که در بسیاری از فیلم‌های تصویر-زمان متعلق به بعد از جنگ جهانی دوم و همچنین فیلم‌های مدرن به شکل‌های متنوع و به طور مستقیم به نمایش گذاشته شده است.

Pre-print Version

سیمون دبورسیه[24] هم در کتاب *پینچن و نسبیت: زمان روایی در رمان‌های متاخر تامس پینچن*[25](2012) به مفهوم زمان در رمان *میسون و دیکسون* پرداخته است. اثر دبورسیه "به نوعی، یک ماشین زمان" (2) است چون به مسئله نظم زمانی در آثار پینچن نمی‌پردازد. در واقع، سیر و سلوک این کتاب از رمان *Against the Day* که در سال 2006 نوشته شده، آغاز می‌شود و سپس همچون ماشین زمان، به *میسون و دیکسون* که در سال 1997 به نگارش درآمده، می‌پردازد. بنابراین، کتاب شامل سفر در زمان از اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم به قرن هجده است. دبروسیه در کتابش به تحلیل آثار منتقدانی می‌پردازد که به دیالکتیک بین زمان مکانیکی و زمان پویا (دیرند) پرداخته‌اند، مفاهیمی که به کرات توسط دلوز به کار برده شده‌اند.

---

[17] . fold
[18] . Crystal-image
[19] . *durée*
[20]. Henry Bergson
[21]. "Introduction: The Times of *Mason & Dixon*"
[22]. Elizabeth Hinds
[23]. *The Multiple Worlds of Pynchon's Mason & Dixon*
[24]. Simon De Bourcier
[25]. *Pynchon and Relativity: Narrative Time in Thomas Pynchon's Later Novels*

آثار فوق به جنبه‌های مهمی مانند تاریخ‌نگاری، ماهیت زمان، هویت مارپیچی و سطح در *میسون و دیکسون* پرداخته‌اند، مفاهیمی که نقش مهمی در فلسفه ژیل دلوز ایفا می‌کنند. با این حال، هیچ یک از آن‌ها، به رمان مذکور به عنوان فضایی سینمایی و یک کریستال-ایماژ دلوزی نپرداخته‌اند. ایده‌های دلوز در مورد کریستال در رمان *رنگین‌کمان جانبه* قبلا توسط لاورکا گرویک گرومسا[26] در مقاله‌ای با عنوان "*رنگین‌کمان جانبه* سینماتیک: تشخیص‌ناپذیری امر واقعی و مجاز"[27] (2017) به شکل محدودی تحلیل شده‌اند. با این حال، هرگز به *میسون و دیکسون* به عنوان یک کریستال-ایماژ سینمایی پرداخته نشده، موضوعی که هدف نوشتار حاضر در جهت پرکردن این خلا در مطالعات حاضر بر روی این اثر است.

مبانی نظری

پیش از برگسون و در آغاز مدرنیته، کانت مسئله زمان را مطرح کرده بود و تصور موجود درباره زمان دوره‌ای (periodical) که مبتنی بر تکرار فصول بود و از دوران باستان در اندیشه انسان جا خوش کرده بود، را متحول کرد. کانت در واقع، زمان خطی را مطرح کرد و در فلسفه او، زمان ظرفی بود که همه چیز در آن قرار داشت، اما این ظرف ماهیت خطی داشت. در نتیجه، "نه تنها در این تلقی هستی چیزها و زمان از هم جدا بودند، بلکه رابطه حال، گذشته و آینده نیز شکل دیگری می‌گرفتند. در آن تلقی، حال، لحظه‌ای واقعی و حاضر است که چیزها در آن حضور دارند، و گذشته و آینده غایب و بی‌حضورند" (پورکسمایی 37). با این حال، ژیل دلوز با الهام از اندیشه‌های برگسون، زمان را امری کیفی و دیرند را زمان حقیقی می‌داند که در شدنِ (صیرورت) مداوم است. وی هستی را کل گشوده‌ای[28] می‌داند و از منظر اندیشه‌های او، اگر "کل دست‌نیافتنی است به خاطر گشودگی‌اش است و برای این‌که طبیعت آن تغییر دائم است" (36). در واقع، "هستی‌شناسی دلوز زمانمند است؛ زمان در آن مفهومی نیست که به هستی اضافه شود و یا این که "هستی" در ظرف زمان قرار گیرد. زمان و هستی یکی هستند" (37). از نظر دلوز و برگسون، در دوران مدرن، همواره با نگاهی کمی به مقوله زمان پرداخته شده و زمان با ثانیه‌های مکانیکی محدود شده است. بدین ترتیب، ما آن را به شکل مجموعه‌ای کمی در کنار هم و در امتداد هم قرار داده‌ایم و همچون حرکت، مکانمندش کرده‌ایم. در نظرگاه برگسون، اوصافی چون قابلیت انقسام، قابلیت اندازه‌گیری، قیاس‌پذیری، کمّی بودن، همگنی و همسانی و اموری از این دست که برای زمان برشمرده می‌شوند، به کلی از ساحت زمان ناب و دیرند، به دور هستند و در مقابل، تعبیراتی از قبیل ناهمگنی محض، کیفیت صرف، در هم ذوب شدن لحظات، ناسازگاری با تعین و تشخص، ناشمارا بودن را می‌توان به دیرند نسبت داد. مفهمومی که به باور دلوز، تصویر مستقیمی از آن به شیوه‌های مختلف در فیلم‌های زمان‌محور بعد از جنگ جهانی دوم و همچنین در بسیاری از فیلم‌های مدرن (برخلاف فیلم‌های کلاسیک قبل از جنگ) نمایش داده شده است.

ژیل دلوز در کتاب *سینما 1: تصویر-حرکت*[29](1983)، "حرکت" را جوهره‌ی وجودی سینما می‌داند و آن را از ابتدای تاریخ این هنر واکاوی می‌کند. به تعبیر وی، سینما تماشاگر را با تصویری که به آن حرکت افزوده شده، مواجه نمی‌کند، بلکه مستقلا و به شکل بی‌واسطه، تصویرِ حرکت را به ما عرضه می‌کند. از دید دلوز، تصویر-حرکت با سینمای

Pre-print Version

---

[26]. Lovorka Gruic Grmusa

[27] . "Cinematic *Gravity's Rainbow*: Indiscernibility of the Actual and the Virtual"

[28] . Open W(h)ole

[29]. *Cinema 1: The Movement-Image*

کلاسیک و به ویژه هالیوود مرتبط است و یکی از ویژگی‌های مهم این روند سینمایی، روایت خطی است که با مفاهیمی چون علت و معلول در هم آمیخته است. به نظر این فیلسوف فرانسوی، تصویر-حرکت بر سینمای قبل از جنگ جهانی دوم سایه انداخت و روایت را بر اساس علت و معلول و این که در صحنه بعدی چه رخ خواهد داد، می‌چیند. می‌توان این مشخصه را در فیلم *تولد یک ملت*[30](1915) ساخته دیوید گریفیث و هچنین آثار سرگئی آیزنشتاین از جمله *الکساندر نوسکی*[31](1938) و *رزمناو پوتمکین*[32](1925) دید، فیلم‌هایی که روایتی خطی دارند و دارای آغاز و پایانی مشخص هستند و تصویری غیرمستقیم از زمان ارائه می‌دهند.

دلوز معتقد است که تا پیش از ورود به سینمای بعد از جنگ، حرکت، نقشی اساسی را ایفا می‌کند اما با ورود به دنیای مدرن، عنصر زمان در محوریت فیلم‌ها قرار می‌گیرد. او در *سینما 2*به تحلیل زمان و حافظه در سینما می‌پردازد و معتقد است در بسیاری از فیلم‌های پس از جنگ، این کریستال-ایماژها هستند که با مبانی تصویر-حرکت و روایت ارگانیک مرتبط با آن مغایرت دارند و همان طور که گفته شد، تصویری مستقیم از زمان حقیقی را ارائه می‌دهند. در این کتاب، نویسنده با تحلیل فیلمسازان سینمای نئورئالیستی ایتالیا مانند فدریکو فلینی[33] و روبرتو روسلینی[34] و همچنین فیلمساز معروف ژاپنی یعنی یاسوجیرو اوزو[35] و بسیاری از کارگردان‌های دیگر، به بحث در مورد کریستال می‌پردازد، کلیدواژه‌ای که موضوع پژوهش حاضر است. در واقع، نگارنده به دنبال مطرح‌کردن *میسون و دیکسون* به عنوان کریستال است و در این بین، سیالیت[36] را یکی از ویژگی‌های کلیدی می‌داند که به رمان چنین ماهیتی بخشیده است.

Pre-print Version

میسون و دیکسون: یک کریستال-ایماژ مایع

ژیل دلوز در کتاب *سینما 1*، به ارتباط بین آب روان و فیلم‌های فیلمسازان فرانسوی از جمله ژان رنوار[37]، ژان گرمیون[38]، و ژان ویگو[39] می‌پردازد. او بر این باور است که "فیلم *زیبارویی اهل نیورنیس*[40] ساخته (ژان) اپستاین به تقابل بین زمین منسجم و سیالیت آسمان و آب و فیلم *مالدون*[41] گرمیون هم به تقابل سازماندهی ریشه‌ها، زمین و خانه و کانال آب می‌پردازد" (78). در نظریه سینمایی دلوز و همچنین در مکتب فیلمسازی این سینماگران، استفاده از آب "نوید یا مضمونی برای تصویر-زمان است" (هو 40)، یعنی این عنصر، تصویر مستقیمی از زمان به عنوان دیرند و نه زمان مکانیکی را به نمایش می‌گذارد. در فیلم‌هایی که در بالا به آن‌ها اشاره شد و همچنین در فیلم‌هایی که به مکتب تصویر-زمان تعلق دارند،

---

30 . *The Birth of a Nation* by David Griffith
31. *Alexander Nevsky*
32. *Battleship Potemkin*

33 . Federico Fellini
34. Roberto Rosselllini
35. Yasujirō Ozu
36. Liquidity
37. Jean Renoir
38. Jean Gremillon
39. Jean Vigo
40. *Labelle Nivernaise* by Jean Epstein

41 . *Maldon*

انشعابات و واگراهای فراوانی وجود دارد چون آن‌ها عاری از هرگونه روایت خطی‌اند که آثار سینمایی مبتنی بر تصویر-حرکت را شکل می‌دهد.

دلوز در کتاب *سینما 2*، از فیلمسازانی یاد می‌کند که فیلم‌هایشان با عنصر آب و باران عجین شده، مشخصه‌هایی که آثار آن‌ها را تبدیل به کریستال کرده است. او می‌نویسد که به طور مثال، وجود باران‌های مکرر در آثار آندری تارکوفسکی[42] "به هریک از فیلم‌های او ریتم خاصی می‌بخشد، ریتمی که به همان شدت در فیلم‌های میکل آنجلو آنتونیونی[43] و آکیرا کوروساوا [44]وجود دارد" (75) و به آن‌ها فضایی مبهم داده و در این بین، نباید از بارانِ پیوسته در فیلم *هفت* (1995)، ساخته دیوید فینچر، چشم‌پوشی کرد. عنصر باران به فیلم‌های این کارگردان‌ها ماهیتی کریستالی بخشیده و باعث شده امر واقعی (the actual) و امر مجازی (the virtual) که ابعاد کریستال هستند، در هم ادغام شوند. به گفته دلوز، در آثار آن‌ها و همچنین در فیلم‌های تصویر-زمان دیگر، زمان منسجم و مشخصی وجود ندارد و در عوض دیرند و اشکال مختلف آن، حرکات واگرایی خلق می‌کنند. وی در *سینما 2*، فیلم *استاکر*[45] (1979) ساخته تارکوفسکی که مملو از آب، باران، جویبارها و برکه‌های فراوان است، و همچنین دیگر فیلم‌های مبتنی بر آب را "کریستال مایع" (75) می‌نامد، که در آن‌ها، "امر واقعی و مجاز به شکل غیرقابل تشخیصی از یکدیگر با هم مبادله می‌شوند" (74) و نمی‌توان مرز مشخصی بین آن‌ها قائل شد.

رمان *میسون و دیکسون* پینچن هم که بر روی فیلم تا خورده و با آن درآمیخته، لبریز از عنصر مایع بوده و مانند فیلم *آینه*[46] (1975) ساخته تارکوفسکی که "یک کریستال-ایماژ مایع" (افیرد 256) است، ماهیتی سیال دارد. این متن مملو از ایماژهای دریا، کانال‌های آبی، جزیره‌ها، اقیانوس، رودخانه‌ها و نهرهاست و حول همکاری چارلز میسون و جرمیا دیکسون می‌چرخد که هر دو شخصیت‌های تاریخی بوده و در پی انجام ماموریت‌های نجومی و نقشه‌برداری‌شان به ترتیب در کیپ کلونی، سنت‌هلنا، بریتانیای کبیر و در طول خط میسون-دیکسون در امریکای شمالی حضور دارند. بخش مهمی از سفر این دو قبل از رسیدن به کیپ‌تاون، در کشتی "سی‌هورس" (Seahorse) و بر روی آب می‌گذرد، کشتی که تقابلش با کشتی فرانسوی"لوگران" (l'Grand) قسمت مهمی از متن را شکل می‌دهد: "بادی که از ناحیه جنوب غربی می‌وزد سرسخت است و سی‌هورس ممکن است به جریان‌های آب‌های خائن کوبیده شود، در حالی که لوگران تازه از برست آمده و باد موافق جهت حرکت آن است" (پینچن 37). فضای بسیار مبهم ناشی از سیال‌بودن متن باعث می‌شود نتوان ابعاد آن را از هم تمییز داد.

Pre-print Version

سیالیت و نیروی تولیدِ خلاقیت دریا در اکثر تصاویر بصری رمان، به ویژه قبل از رسیدن میسون و دیکسون به امریکا، به چشم می‌خورد، خصیصه‌ای که در فیلم‌های تصویر-زمان فدریکو فلینی هم وجود دارد و نوعی فضای بینابینی و نه ثابت خلق می‌کند. در *میسون و دیکسون* می‌خوانیم که در کیپ‌تاون، جایی که قرار است دو نقشه‌بردار انجمن سلطنتی انگلستان شاهد عبور سیاره زهره از مقابل زمین باشند، "تمامی سطوح ساختاری اینجا، حتی سطوح عمودی که باران را

---

[42]. Andrei Tarkovsky
[43]. Michelangelo Antonioni
[44]. Akira Kurosawa
[45] . *Stalker*
[46]. *Mirror*

لمس می‌کنند، به یک باره همچون اسفنج‌های سفت عظیم، شروع به جذب‌کردن آب می‌شوند و پس از آن که مقدار زیادی از آن را جذب کردند، فرو می‌ریزند و منحدم می‌شوند" (88). به مانند شهر رم در فیلم *رم*[47] (1972) ساخته فلینی و منطقه کیوتو در فیلم *راشومون*[48](1950) ساخته آکیرا کوروساوا، در کیپ تاونِ تامس پینچن هم باران، کریستالی دو بعدی را شکل می‌دهد و موجب می‌شود نتوان معنایی واحد را از ماجراهای این شهر استخراج کرد. میسون و دیکسون هم در این شهرِ آب‌کشیده، در نوعی سرگردانی و انفعال (که به باور دلوز، مخصوص شخصیت‌های فیلم‌های زمان-محور است) به سر می-برند، سرگردانی که قدرت تصمیم‌گیری و عمل را از آن‌ها گرفته است.

بعد از نخستین رصد زهره در کیپ‌تاون (ماموریت مهمی که از قضا بخش ناچیزی از رمان به آن اختصاص داده شده) ماموریت بعدی میسون و دیکسون به جزیره سنت‌هلنا برای رصد این سیاره برای دومین بار است: "این (قضیه) اوایل ژانویه بود، در حالی که تا گذر زهره هنوز شش ماه مانده بود. قرار بود آنها را با هم در سنت‌هلنا رها کنند، جزیره ای که طبق شایعات اغلب ساکنانش را دیوانه می‌کرد" (پینچن 74) و آن‌ها را از تجربه‌کردن زمان خطی خارج و نیروی فکری‌شان را فلج می‌کرد. این جزیره توسط اقیانوس و آب احاطه شده و بادهای اقیانوسی دائما به آن می‌کوبند:

> شهر شروع به حرکت به سمت دره پشت خود کرده و بنابراین، به طور متوسط، به طور کلی به سمت دریا متمایل شده است. پس از طوفان‌های بارانی، آب به سمت پایین تپه سرازیر می‌شود [...] و از میان شهر، یک یکِ پشت‌بام‌ها را درمی‌نوردد و از پنجره‌ها وارد منازل و از آن‌ها خارج می‌شود و آنچه از خود به جا می‌گذارد، یک سگ لارِان در بالادست است و قوری قهوه که آن را با خود می‌برد تا این که آن را به نوبه خود در جایی دیگر [...] رها کند- بنابراین، آب راهش را به سمت دریا می‌کشد (107).

Pre-print Version

این جزیره به عنوان کریستال عمل می‌کند و مسکلین[49]، دانشمندی که او هم از سوی انجمن سلطنتی انگلستان به آنجا فرستاده شده، این نکته را تایید می‌کند: "من اینجا آمدم. به سمت بادگیر سنت‌هلنا، خدا ما را به حال خود رها کرده ... اینجا از نظر روحی بیمار هستیم" (174). دریا نماد ناخودآگاه و منبع توهمات فراوان است و احاطه‌شدن جزیره با آن و بادهایی که از جانبش می‌آیند، موجب تولید وهم و خیال شده است. مسکلین به میسون می‌گوید: "متوجه شده‌ام که باد روی اعصابم تأثیر می گذارد. باعث می‌شود چیزهایی را تصور کنم [...] آیا تو هم متوجه شده‌ای؟" (161). شخصیت‌های سنت‌هلنا بر خلاف سوژه دکارتی که توانایی اندیشیدن دارد، سرگردان و متوهم هستند و نمی‌توانند فرق بین واقعیت و مجاز را تشخیص دهند.

تجارب و توهمات آن‌ها در جزیره شباهت زیادی به تجارب مارچلو در صحنه ساحل در پایان فیلم *زندگی شیرین*[50](1960) ساخته فلینی دارد، صحنه‌ای که در آن، هیولای دریایی، سازه ناقص و پائولا "به شکل قابل‌توجهی

---

47 . *Roma*
48 . *Rashomon*
49. Maskelyne
50. *La Dolce Vita*

سوررئال و وهم‌گونه" (هو 60) هستند. به همین ترتیب، ساکنین سنت‌هلنا رویاها و تصاویری وهم‌آلود می‌بینند. این امر را می‌توان در خطوط زیر هم دید:

> به نظر می‌رسید این فتح و پیروزی یک دریای مجنون است و این که جزیره باید ناپدید شود –به عنوان یک مهاجرت عمومی به سمت ارتفاعات. مکث‌کردن، تامل‌کردن و خیره‌شدن به سرعتِ دشت آبی خالی و نور خورشید از میان مه نمکی پس از صعود خستگی‌ناپذیر از میان تاریکی، زمان خیلی زیادی نمی‌برد. تنها انتخاب‌هایی که در کنترل شخص است دوام و تسلیم هستند. در اولین هفته دیدار از این جزیره، تمامی دیدارکنندگان چنین توهماتی دارند (پینچن 108).

در این جزیره است که میسون با روح ربکا روبرو و با آن وارد گفتگو می‌شود اما قادر به تشخیص آن از توهم نیست. این مکان در واقع، مانند صفحه سینما، تصاویری نه لزوما واقعی خلق می‌کند و برای همین هم هست که ساکنینش نمی‌توانند واقعیت را از مجاز تمییز داده و بنابراین، از زمان خطی خارج شده‌اند. رویاها و توهمات آن‌ها تداعی‌کننده فیلم *جاده*[51](1954) ساخته فلینی‌اند، فیلمی که در صحنه آخر، زامپانو که به دریا خیره شده، چیزی را می‌بیند و با ترس مسیر آن به سوی آسمان را تعقیب می‌کند و در واقع، "دریا عامل خلق این تصاویر" (هو 60) برای اوست.

در *میسون و دیکسون*، در بخش‌هایی هم که در امریکا می‌گذرد، تصاویر آب، رودخانه و جویبار مرتبا تکرار می‌شوند. امریکای در مه فرورفته، جایی است که "جریان‌های زمان امریکایی غیرقابل ترسیم هستند" (پینچن 395) و به زمان مکانیکی و ثانیه‌هایش محدود نمی‌شوند. این موضوع در فیلم‌هایی مانند *استاکر* هم رخ می‌دهد، فیلمی که به دلیل تسلط فضای مه‌آلود بر کل پیکره‌اش، در آن، زمان ناب یا دیرند بر همه چیز مسلط شده است. در امریکا هم به عنوان کریستال، ساکنین زمان مکانمند را فراموش کرده‌اند و مانند شخصیت‌های تارکوفسکی، در حال تجربه‌کردن زمان ناب هستند. در این مکان و همچنین کل رمان به عنوان کریستال مایع است، که تاریخ و داستان (fiction) در هم ادغام می‌شوند، موضوعی که تا حد زیادی از راوی غیرقابل‌اعتماد متن و شخصیت‌های دیگری نشات می‌گیرد که در مقام ایماژ در وضعیت کریستالی خود گیر افتاده‌اند و قادر به گریز از آن نیستند.

Pre-print Version

***میسون و دیکسون*: یک کریستال-ایماژ تاریخی-داستانی**

به اعتقاد دلوز، یکی از مشکلات روایات تاریخی این است که اتفاقات را تا سطح امر واقعی تنزل می‌دهند. این موضوع باعث اخته‌شدن تاریخ ناپیوسته و امکان‌های (possibilities) آن و همچنین تقلیل‌دادنش به سطح تاریخ ثبت‌شده (History) می‌شود. پاول پاتون[52] بر این باور است که از دید دلوز، "آنچه تاریخ به عنوان یک رویداد درک می‌کند، شیوه‌ای است که آن رویداد در شرایط تاریخی خاصی به فعلیت رسیده و شدنِ آن، فراتر از گستره تاریخ" (200) و روایت ارگانیک و خطی آن است. دیوید رودویک هم در کتاب *ماشین زمان ژیل دلوز*[53](1997) به این موضوع پرداخته که تصویر-حرکت یا سینمای

---

[51]. *La Strada*
[52] . Paul Patton
[53]. *Gilles Deleuze's Time Machine*

قبل ازجنگ جهانی دوم توسط میل به حقیقت و معنایی خاص تعریف می‌شود. به گفته وی، این روند سینمایی "درباره نوعی مرگ است، انجماد در کادر، بی‌حرکتی حرکت، قطع کردن جریان زندگی و برش دادن آن‌ها به بخش‌های بی‌نهایت کوچک که خود بی‌جان هستند" (99)، فرایندی که با چیدن اتفاقات در یک چهارچوب خطی خاص اتفاق می‌کند. به باور دلوز در کتاب *سینما 2*، "روایت صادقانه با توجه به پیوندهای مشروع در فضا و مناسبات زمانی در آن به صورت ارگانیک توسعه می‌یابد" (133) که مبتنی بر علت و معلول‌اند.

با این حال، در *میسون و دیکسون* به عنوان یک پروژه سینمایی، هیچ گونه روایت خطی تاریخی شکل نگرفته بلکه تاریخ‌های متعددی در آن وجود دارند و بنابراین، نمی‌توان به فرق بین درست (true) یا نادرست (false) پی برد. راوی رمان، جناب کشیش ویکس چریکوک[54] است؛ وی که در منزل خواهرش مهمان است، از سوی دامادشان، آقای جی. وید لوسپارک[55]، ماموریت دارد تا خواهرزاده‌هایش را با داستان‌گویی سرگرم کند وگرنه "بیرون انتظارش را خواهد کشید، جایی که سرمای استخوان‌سوز بیداد می‌کند" (پینچن 7). به باور جرمی گات[56]، وی، بی‌شباهت به شهرزاد *هزار و یک شب* نیست، دختری که برای نجات از مرگ با قصه‌گویی هزار و یک شب سلطان را سرگرم می‌کند. بنابراین نمی‌توان کشیش را که مجبور به قصه‌بافی است، راوی معتبری دانست. گات معتقد است که پینچن "رمانش را با لانه‌گزینی یک راوی غیرقابل-اعتماد آغاز می‌کند –کشیش ویکس چریکوک - ... [که] به تدریج ناپدید" (3) و خود در هزارتوی *میسون و دیکسون* گم می-شود و گاها سر و کله‌اش پیدا می‌شود.

کشیش ادعا می‌کند که در ماجراجویی‌های میسون و دیکسون از "رویارویی‌شان با پری‌هایی که در درون زمین زندگی می‌کردند" (پینچن 7) تا سفرهایشان به کیپ‌تاون و امریکا با آن‌ها بوده و زمان‌هایی که با این دو نبوده، خودشان ماجراهایشان را برایش تعریف کرده‌اند. این قضیه بی‌شباهت به ادعای راوی زن فیلم تاریخی و تصویر-زمان *هیروشیما عشق من* (1959) ساخته آلن رنه نیست که در آن، زن مدعی است بعد از انفجار بمب اتمی در هیروشیما بوده و این که دارد صحنه‌هایی که دیده، را روایت می‌کند. در جریان فیلم هم تصاویری مستند از یک شهر قربانی بمب هسته‌ای دیده می‌شود اما این گمان می‌رود که شاید این تصاویر مربوط به هیروشیما نباشند. در واقع، خود رنه با راوی غیرقابل اعتمادش جریان فیلم را به گونه‌ای جلو می‌برد که نمی‌توان در آن، فرق بین مجاز و واقعیت و راست و نادرست (یا حتی توهم) را از هم تشخیص داد. کشیش پینچن هم همچون راوی این فیلم نه یک سوژه دارای عمق، بلکه ایماژ است، یک سطح که فاقد عمق است و بنابراین، اصلا نمی‌تواند منبع معتبری برای برداشت معنایی واحد از متن توسط خواننده باشد. این اولین هنر پینچن در از بین بردن هرگونه مرکزیت در رمان است، متنی که معانی بسیار زیاد و امرهای مجازی فراوان کل بدنه‌اش را فراگرفته‌اند و باعث شده‌اند شالوده روایت تاریخی خطی از بین برود. اثر پینچن از همان صفحات آغازین، پتانسیل‌های کریستالی نامتناهی را آشکار می‌کند و از همان ابتدا شخصیت‌ها، از جمله راوی و خود میسون و دیکسون، در درون کریستال گیر افتاده‌اند و همچون آلکسی در فیلم*آینه* تارکوفسکی، هرگز قادر به گریز از این وضعیت نیستند.

Pre-print Version

[54]. Reverend Wicks Cherrycoke
[55]. Mr. J. Wade LeSpark
[56]. Jeremy Gatt

در *میسون و دیکسون*، نویسنده از اشکال فراوان دوگانگی و چندگانگی در شخصیت‌ها به شیوه‌های متنوع بهره می‌برد و این قضیه باعث می‌شود آنها و همزمان خواننده، دیرند را به نحو مطلوبی شهود کنند. به طور مثال، میسون و دیکسون در بدو ورودشان به امریکا با بنجامین فرانکلین، شخصیتی تاریخی که در رمان، دانشمند "هنرهای مربوط به الکتریسیته" (271) است، دیدار می‌کنند. وی عینک ساخته خودش را به چشم می‌گذارد و به مهمان‌هایش نطق‌هایی در مورد داروها، موسیقی، بحث‌های فرقه‌ای، انجمن سلطنتی انگلستان، کمپانی هند شرقی و سیاست بین‌الملل ارائه می‌دهد. گرچه در متون تاریخی، این شخصیت به عنوان یک شخصیت موقر و نماد عصر روشنفکری شناخته می‌شود، در متن پینچن، "فرانکلین کمابیش شهوت‌ران است و کاملا قابل‌اعتماد نیست" (هس 18). او به همراه معشوقه‌هایش، میسون و دیکسون را به بارِ خودش دعوت می‌کند، در حالی که با یک ساز الکتریکی که متعلق به دوران وی نیست، آهنگ می‌نوازد. او همچنین مجهز به عینک آفتابی است که به قرن هجدهم (زمان روایت رمان) تعلق ندارند. در واقع، وی همچون دیگر شخصیت‌ها از همان ابتدای ورودش به متن در نوعی وضعیت کریستالی گیر افتاده، کریستالی که ابعادش تاریخ و داستان هستند. این اتفاق درباره جورج واشنگتن هم می‌افتد، یک ویرجینایی قدبلند که او هم در متون تاریخی، نماد تمدن و تفکر روشنفکری به شمار می‌آید. با این حال، واشنگتنِ رمان هم در دام کریستال افتاده و به عنوان یک رشوه‌بگیر و همچنین کسی عمل می‌کند که نقش مهمی را در پیشرفت‌دادن شرکت‌های تجاری و پیشروی‌شان به سمت زمین‌های در اختیار بومیان امریکایی بازی کرده است.

میسون و دیکسون به عنوان "احساسی‌ترین و تاثیرگذارترین اثرِ" (کاکوتانی در *نیویورک تایمز*) پینچن، با فیلم-های تصویر-زمان وجه مشترک دارد چون کل متن با "حقیقت" یا مفاهیمی از این دست بیگانه است و با جعل‌کردن گذشته‌ها و ماجراهای نه لزوما واقعی، به عنوان کریستال سینمایی عمل می‌کند. این امر را می‌توان در گفتگوی اتلمر[57] و آیوز لاسپارک[58] در رمان دید که می‌گویند: "شاید وظیفه مورخ جستجوی حقیقت باشد، ولی باید هر کاری از دستش بر می‌آید انجام دهد تا این کار را نکند [...] (چون) هر کس ادعای حقیقت کند، حقیقت او را رها می‌کند" (349 -50). مانند سکانس آینه‌های سکانسی از *فیلم بانویی از شانگهای*[59](1947) ساخته اورسن ولز، که روبروی هم قرار گرفته‌اند و تصاویر یکدیگر را منعکس می‌کنند، در رمان نیز همان طور که قبلا عنوان شد، خواننده نمی‌تواند تفاوت بین واقعیت و داستان را از هم تشخیص دهد و خبری از ارائه حقیقت (حقیقتی که اصلا وجود ندارد) نیست. این مفاهیم به یمن "نیروی جعل‌کردنِ" power (of the false) متن و نه "نیروی حقیقت" (power of the true)، مانند دو آینه روبروی هم، به طور مداوم یکدیگر را منعکس می‌کنند. بنابراین، آنچه در این فضا به عنوان یک اَبَرفلش‌بک تو در تو شهود می‌کنیم، به قول دلوز، "خود زمان محض" (*سینما 2* 82) است، فلش‌بکی که به عنوان یکی از تکنیک‌های گفتمان غیرمستقیم آزاد[60]، نقش مهمی در در کریستال‌شدن رمان ایفا کرده است.

Pre-print Version

نقش گفتمان غیرمستقیم آزاد در تبدیل‌کردن *میسون و دیکسون* به کریستال-ایماژ

[57] . Ethelmer
[58] . Ives LeSpark
[59]. *The Lady from Shanghai* by Orson Welles
[60] . Free Indirect Discourse

دلوز برای نخستین بار، عبارت "گفتمان غیرمستقیم آزاد" را در فصل چهار *کتاب سینما 1* مطرح کرد، عبارتی که با عنوان‌کردن دو گروه تصویر ذهنی و عینی شروع می‌شود و بین این تصاویر نوعی پیوستگی (continuum) برقرار می‌کند. لوئیز-جرج شوارتز[61] در تحلیل خود از دلوز می‌نویسد که در یک فیلم، "بر طبق سنت، آنچه دوربین می‌بیند، عینی و آنچه شخصیت می‌بیند، ذهنی خوانده می‌شود" (127) و معمولا این دو مقوله انحصاری و غیرقابل‌تبدیل به یکدیگر انگاشته می‌شوند. شوارتز در ادامه می‌نویسد که "در سینمای کلاسیک یا ارگانیک، آنچه دوربین می‌بیند، حقیقت است، اما آنچه شخصیت می‌بیند، ممکن است حقیقت نباشد و روایت‌ها تمایل دارند از شخصیتی استفاده کنند که آنچه دوربین می‌بیند، را ببیند؛ اما در سینمای تصویر-زمان، "تمایز بین آنچه شخصیت دیده و آنچه دوربین دیده، به شکل عینی محو می‌شود [...] چون دوربین وارد نوعی رابطه شبیه‌سازی‌کردنِ ... نحوه دید شخصیت می‌شود"" (127). دلوز از عقاید پیر پائولو پازولینی[62]، فیلمساز ایتالیایی، در مورد گفتمان غیرمستقیم آزاد استفاده می‌کند و از این عنصر برای واردکردن دیدگاه ذهنی در یک دیدگاه ظاهرا عینی بهره می‌برد. این فیلسوف فرانسوی مدعی است که این تکنیک شامل ادغام سوژه و ابژه در یکدیگر بوده و تشخیص دیدگاه ذهنی و عینی را غیرممکن می‌سازد.

گرچه دلوز می‌گوید که در گفتمان غیرمستقیم آزاد در سینما، فقط آنچه دوربین می‌بیند و آنچه شخصیت می‌بیند، با یکدیگر همپوشانی دارند و بر روی هم تا می‌خورد، نقدهایی به دیدگاه وی وارد شده است. محمد غفاری با نقد این فیلسوف در مقاله‌ای تحت عنوان "شاعرانه گفتمان غیرمستقیم آزاد در فیلم روایی"[63] (2013)، توضیح می‌دهد که تقریبا تمامی ابزارها و تکنیک‌های به‌کار رفته برای ذهنی‌سازی می‌توانند "به عنوان گفتمان غیرمستیقیم آزاد به کار برده شوند (represent). همچنین دیالوگ، روایت صوتی، جلوه صوتی، بازنی صوتی، موسیقی، [...]، تطابق خط دید، شات/ریورس شات، فریم فلش، فریز فریم یا فریم‌های ثابت، اسلو موشن، تکرار تصاویر خاص، فلش‌بک" (274) و بسیاری تکنیک‌های دیگر نیز می‌توانند در این زمینه به کار روند. به گفته غفاری، نکته مهم این است هر گاه این ابزارها ابهامی خلق کردند، می‌توانند نشان‌دهنده (signal) گفتمان غیرمستقیم آزاد باشند، یعنی "وقتی قادر به تشخیص این که آن‌ها نشان‌دهنده گفتمان شخصیت یا [...] گفتمان دوربین هستند" (274-275)، نباشیم.

Pre-print Version

با توجه به جملات دلوز در باب ادغام‌شدن دیدگاه شخصیت فیلم و فیلمساز و با درنظر گرفتن گفته‌های غفاری، پژوهش حاضر بر این باور است که کل متن *میسون و دیکسون* گفتمان غیرمستقیم آزاد است، چون این اثر مانند فیلم‌هایی از جمله *سال گذشته در ماریان‌باد*[64](1961) ساخته آلن رنه، به نوعی، یک فلش‌بک در درون فلش‌بک است و این روند تا بی‌نهایت ادامه دارد، به طوری رمان، حلقه‌ای (loop) تو در تو از فلش‌بک‌ها را شکل داده که نویددهنده "عمق بوده، درحالی که سطح است" (جردن 271). برعکسِ فلش‌بک‌های فیلم‌های کلاسیک که در آن گذشته و حال به شکل خطی به هم وصل می‌شوند، شخصیت‌های رمان و همچنین خواننده در اَبَرفلش‌بک مبهم پینچن گم می‌شوند. این یکی از دلایل مهم سطح‌بودن

[61] Louis-Georges Schwartz
[62]. Pier Paolo Pasolini
[63]. “A Poetic of Free Indirect Discourse in Narrative Film”

[64]. *Last Year at Marienbad*

صرف متن است و سطح، ماهیت کریستال است چون هیچ عمقی ندارد. همچون فیلم‌هایی مانند *لولا مونتز*[65](1955) که به گفته دلوز در *سینما 2*، "قهرمان زن شکست‌خورده‌ی خود را مدام به صحنه سیرک بازمی‌گرداند" (83)، رمان از طریق - فلش‌بک‌های بی‌انتهایش در قالب کل متن که یک مارپیچ زمانی[66] است، پیوسته شخصیت‌ها و ما را به صحنه بازی‌های خود برمی‌گرداند چون این اثر تجلی از "افراط در تئاتری‌بودن"[67](84) و بازی با مجاز و نه ارائه معنایی واحد است.

در *میسون و دیکسون* خواننده در خاطراتی نه لزوما واقعی غوطه‌ور می‌شود که شامل فلش‌بک‌های ابدی است که او را در یک هزارتو گیرمی‌اندازد. رمان پینچن مانند فیلم‌های دیوید لینچ، بسیار قابل‌فهم شروع می‌شود اما خیلی زود متوجه می‌شویم که زمان و حافظه در این اثر بر روی هم تا خورده‌اند و ماجراها و داستان‌های متنوع "به شیوه‌ای مونتاژمانند روی هم انباشت شده‌اند" (بکمان 108). بنابراین، خاطرات تو در توی شخصیت‌ها همچون ریزوم کل فضای متن را گرفته‌اند و فضای درونی آن‌ها حاکی از انتقال‌ها و گذارهای فیلمیک بین دیدگاه‌های درونی (ذهن شخصیت) و بیرونی (دوربین پینچن) دارد. این خاطرات، تخیل خواننده را وا می‌دارد که از شکل‌دادن هر نوع طرحواره‌ای امتناع کرده و در ذهن خود، نوعی "گشت و گذار اسکیزوفرنیایی"[68](104) را تجربه کند، یعنی سرگردانی ذهنی که تماشاچی هنگام دیدن فیلم‌های تصویر-زمان تجربه می‌کند. در نتیجه، معیارهای مطمئنی برای قضاوت ذهنیت و عینیت، حال یا گذشته، درک فعلی از یک موضوع یا خاطره‌ای از آن وجود ندارد زیرا همان طور که ذکر شد، رمان به عنوان تجسمی از گفتمان غیرمستقیم آزاد باعث شده این عناصر بر روی هم تا بخورند.

به گفته غفاری، "پازولینی از گفتمان غیرمستقیم آزاد به عنوان تکنیکی مفید جهت شکل‌دهی جریان سیال ذهن یک شخصیت در فیلم استفاده می‌کند، گرچه او از اصطلاح جریان سیال ذهن اسمی به میان نمی‌آورد" (277). به خاطر وجود گفتمان غیرمستقیم آزاد، صدای فیلمساز (در این جا پینچن) و شخصیت به طور مستقیم با یکدیگر تعامل دارند، بدون این که هیچ یک از آن‌ها بر دیگری غالب شود. در نتیجه،، این دو عنصر یک کریستال را شکل می‌دهند که کل رمان را در خود پیچیده و فضای آن را مبهم و سردرگم‌کننده کرده است. *میسون و دیکسون* غرق در جریان سیال ذهن است و "دوربین" پینچن در ذهن شخصیت‌ها نفوذ کرده و فرایند فکری ریزوماتیک و سیال آن‌ها، گریزشان به دنیای فانتزی و ساحت خیال و خاطرات نه لزوما واقعی‌شان را بازسازی می‌کند. ریزوم گیاهی است که به جای آن که در عمق ریشه بدهد، در سطح و به صورت افقی تکثیر می‌شود. ریزوم‌ها ممکن است از نقطه‌ای شکسته شوند "بدون این که این امر مانع از گسترش آن‌ها در انبوهی از مسیرهای جایگزین شود" (واکر 106)، واقعیتی که بارها و بارها در جریان سیال ذهنی شخصیت‌ها در فلش‌بک هزارتویی پینچن رخ می‌دهد و باعث می‌شود خواننده، به نوعی، دنیاهای زیگزاگی درونی آن‌ها را تجربه کند.

Pre-print Version

نتیجه‌گیری

---

65. *Lola Montes*
66. Temporal labyrinth
67. Excess in theatricality
68. Schizophrenic stroll

در *میسون و دیکسون*، وجود مسلط آب در اشکال مختلف، کل متن را به یک کریستال سینمایی مایع با فضایی بسیار مبهم تبدیل کرده، فرایندی که باعث می‌شود خواننده و حتی شخصیت‌ها نتوانند برداشت‌های منسجمی از موقعیت‌ها داشته باشند و در بسیاری از مواقع، در وهم و خیال (یا به طور کل، عالم مجاز) غرق شوند. در این متن، شخصیت‌ها از همان ابتدا ایماژهای کریستالی فاقد عمق و معنا هستند که جنبه تاریخی و داستانی (fictional)، واقعی و مجازی، گذشته و حال آن‌ها به عنوان ابعاد کریستال، در تبادل ابدی با همدیگر هستند و از هم قابل‌تمایز نیستند. همچون بسیاری از فیلم‌های تصویر-زمان در این رمان هم هیچ رویه خطی وجود ندارد و جنبه‌های مختلف آن مانند یک نوار موبیوس (*möbius*) (که سطح بیرونی با سطح درونی‌اش در یک امتداد قرار دارند و از یکدیگر قابل‌تشخیص نیستند)، بر روی هم تا خورده‌اند. *میسون و دیکسون* یک فلش‌بک بی‌انتها و درعین حال فضای تسلط بی‌چون و چرای جریان سیال ذهن است که بر کل متن غالب شده و تجلی از گفتمان غیرمستقیم آزاد هست که همچون ماهیت سیال و ادغام شدن تاریخ و داستان، ابزاری برای کریستالی‌کردن رمان است. این سه بعد به همراه هم به شخصیت‌ها و همزمان به خواننده به عنوان تماشاچی فرصت شهودکردن دیرند و شدنِ آن را می‌دهند. گرگوری فلکس‌من[69]در کتاب *مغز صفحه سینماست: دلوز و فلسفه سینما*[70](2000) بر این باور است که کتاب-هایی که دلوز در باب سینما نوشته، در درجه نخست حکایت از آن دارد که سینما امکان قلمروزدایی ذهن را در خود دارد. سینمای تصویر-زمان به دلیل ماهیت کریستالی بودنش، ذهن خطی انسان را به چالش می‌کشد و فضایی برای نمایش‌دادن زمان حقیقی ایجاد می‌کند که این امر به نوبه خود، بودن (being) را به چالش می‌کشد. بنابراین همان طور که رودویک اشاره می‌کند سینما به این دلیل دلوز را مجذوب خود کرد که ماهیتی غیرافلاطونی دارد. مقاله حاضر با نشان‌دادن *میسون و دیکسون* به عنوان یک کریستال-ایماژ دلوزی، بر این باور است که سینما در این زمینه تنها نیست و متن پینچن هم به عنوان یک فضای کریستالی، قادر است نقشی که سینما برای فیلسوف فرانسوی بازی کرد، را برای خواننده‌اش به عنوان تماشاچی ایفا کند.

Pre-print Version

Thomas Pynchon's *Mason & Dixon*: A Deleuzian Crystal-Image, Embodying the Bergsonian *Durée*

Abstract

Introduction: Thomas Pynchon has instinctively embraced cinematic techniques and images and have incorporated them into his own literary landmarks. This connection with cinema is palpable in his *Mason & Dixon* (1997) since it boasts of a filmic nature as well as diverse filmmaking techniques. Regarding this issue, the present article will demonstrate that this novel is a Deleuzian crystal-image, embodying the Bergsonian *durée*. To fulfill my quest, I will explore the

[69] . Gregory Flaxman
[70]. *The Brain Is Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*

liquefied nature of the novel and its brimming with water, the blurring of history and tale, as well as the folding of free indirect discourse upon its entire body.

Background of the Study: In "Introduction: The Times of *Mason & Dixon*" (2005), Elizabeth Hinds argues that Pynchon's novel is concerned with the correction of time and that it expresses its awareness of the difference between pre-modern and scientific views of time. *Pynchon and Relativity: Narrative Time in Thomas Pynchon's Later Novels* (2012) by Simon De Bourcier is another work devoted to the concept of time in *Mason & Dixon*. De Bourcier's study is in a sense, a time-machine because it does not address Pynchon's novels in a chronological order. Its quest launches with his *Against the Day* (2006) and then travels back in time to *Mason & Dixon*.

Methodology: This study seeks to examine the concepts of crystal-image and *durée* in *Mason & Dixon* and Deleuze's milestones *Cinema 1* (1983) and *Cinema 2* (1985) will extensively be used to provide an in-depth analysis of Pynchon's filmic novel. According to him, the post-WWII movies became crystal-images that resist the movement-image measures and their organic unity. In this book, he explores crystal and the power of the false (rather than the power of the true) through analyzing the cinema of the Italian neorealist filmmakers such as Federico Fellini and Roberto Rossellini as well as the Japanese director Yasujirō Ozu. Using extensively these two books, the present article will explore the concepts of crystal-image and the Bergsonian *durée* in *Mason & Dixon*.

Pre-print Version

Conclusion: In Deleuze's cinema theory, the presence of water means the state of being a crystalline time-image space. In *Mason & Dixon*, as a liquefied crystal, water, in diverse forms, acts as a crystal and renders the entire novel become the zone of indiscernibility. Furthermore, the blurring of history and fiction has enveloped the whole text, as a giant crystal. in this novel, there exists no linear history of progress, because history and fiction, past and present, and true and false have already entered the state of crystal. *Mason & Dixon*, is, also, an ideal manifestation of free indirect discourse, a literary and a cinematic technique as it is a giant flashback.

Keywords: crystal-image, *durée*, free indirect discourse, history, liquidity

References

- Beckman, Frida. “The Theatre of History: Carnivale, Deleuze, and the Possibility of New

  Beginnings.” *SubStance* 40 (2), University of Wisconsin Press, 2011, pp. 3-21.

  DOI:10.1353/sub.2011.0018.

- De Bourcier, Simon. *Pynchon and Relativity: Narrative Time in Thomas Pynchon’s Later*

  Novels. Bloomsbury Publishing, 2012.

- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and

  Barbara Habberjam. University of Minnesota Press, 1997.

- --- *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Galeta.

  University of Minnesota Press, 1997.

Pre-print Version

- Dugdale, John. “Inherent Vice: Why Thomas Pynchon Is Made for the Movies.” *The*

  Guardian, 2015. https://www.theguardian.com/books/2015/jan/16

- Efird, Robert. “Deleuze on Tarkovsky: The Crystal-Image of Time in *Steamroller and*

  the Violin.” *The Slavic and East European Journal*. American Association of Teachers

  of Slavic and East European Languages, 2014, pp. 237-254.

  http://www.jstor.org/stable/44475303.

- Gatt, Jeremy. *Useful Prophecy or Bedlamite Entertainment: Dreams, Heresy, and*

  Sovereignty in Thomas Pynchon’s Mason & Dixon. M.A. diss., University of Malta.

  https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/67536, 2020.

- Ghaffary, Mohammad and Amir Ali Nojoumian. “A Poetic of Free Indirect Discourse in Narrative Film.” *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 3 (2), 2013, pp. 269-281.

- Hess, John Joseph. “Music in Thomas Pynchon’s *Mason & Dixon*.” *Orbit: Writing Around Pynchon*, 2014, pp. 1-36. DOI: 10.7766/orbit.v2.2.75.

- Hinds, Elizabeth Jane Wall. “Introduction: The Times of *Mason & Dixon.” The Multiple Worlds of Pynchon’s Mason & Dixon, ed. by Elizabeth Jane Wall Hinds,* Boydell & Brewer 2005, pp. 3-24.

- Hough, Amy Suzanne. *The Liquid Eye: A Deleuzian Poetics of Water in Film*. University of California Press, 2019.

- Jordan, Julia. “‘What Arises From This?:’ the Autostereogrammatical in Thomas

- Pourkasmaei, Pouya et al. “The Analysis of the Concept of Time in Performance-Art Based on Gilles Deleuze’s Ideas.” *Kimiya-ye Honar*. Advanced Research Institute of the Arts. 2019. pp. 35-49.

Pynchon’s *Mason & Dixon*.” *Critique Studies in Contemporary Fiction*, vol. 56, no. 3, Routledge: Taylor & Francis Group, University College London, 2015, pp. 270-283.

- Patton, Paul. “Deleuze’s Political Philosophy.” *Cambridge Companion to Deleuze*, ed.

Pre-print Version

By Daniel W. Smith and Henry Somers-Hall. Cambridge University Press, 2012, pp. 198

219.

- Pynchon, Thomas. *Mason & Dixon*. Henry Holt, 1997.
- Rodowick, D.N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press, Durham, London, 1997.
- Schwartz, Louis-Georges. "Typewriter: Free Indirect Discourse in Deleuze's Cinema." *Substance* 3 (16), The Johns Hopkins University Press, 2005, pp.107-135.
- Walker, Aliso. "Destabilizing Order, challenging History: Octavia Butler, Deleuze and Guattari, And Effective Beginnings." *Etrapolation*, vol. 46, no. 1, University of Texas, 2005, pp. 103-119.

Pre-print Version

- Wise, Ramsay. 2012. *Film in Post-World War II American Fiction.* University of Missouri Press. https://doi.org/10.32469/10355/33115.