Research on the Concept of Time in Slow Cinema, Regarding Theories Belonged to Gilles Deleuze

Monireh Raeisi Zargari[1], Ahmad Alasti[2], Hassan Bolkhari Ghahi[3]

Received: 13 April 2024, Accepted: 25 September 2024

Abstract

The relationship between time and our surroundings has long been one of the most controversial topics in our lives. The significance of this will increase if we consider it a basic part of a medium like cinema, as it directly impacts how viewers perceive and respond to films. The researcher first explains the time factor in cinema and then especially focuses on the time in slow cinema. The research explains different types of time in slow cinema and mentions some film samples to help readers understand the content more precisely.

The research is renowned because the researcher concentrates on the most complex matter in cinema: time patterns in films. The subject becomes more important when someone wants to point to some characteristics that distinguish cinema from other art forms. Time is the most crucial factor that signifies this art. It proclaims and separates the cinema from other similar arts, such as painting and photography. Both of these arts are known as the static arts; we don't see any motion in paintings or photos, but moving images in the cinema always have motion, and this is because of the time passing through the image.

Cinema explores various types of time. Some of them are as follows: dead time, no time, collapsing time, fluid time, emotional time, lock time, and crystalline time; the last case is the most important one in this research that refers to the relation between subjectivity and objectivity in the film world. Gilles Deleuze, a prominent philosopher of cinema, proposes a time pattern. He mentions four crystalline patterns: full crystal, cracked crystal, soapy crystal, and shattered crystal. The type or form of the crystal depends on the balance between objectivity and subjectivity. Among these forms, the most recent and significant is the one that best reflects our reality, where our subjective experiences coexist with the external world. This duality also applies to the films created by artists.

Keywords: Time Lock, Time Collapsing, Dead Time, Fluid Time, Time crystal

1. PhD student in Art Research, Department of Art, Kish International Campus, University of Tehran, Kish, Iran. Email: monireh_raeisi@yahoo.com
2. Associate Professor, Department of Cinema, Pars University, Tehran, Iran. Email: a.alasti@yahoo.com
3. Professor, Department of Advanced Art Studies, College of Fine Arts, Faculty of Visual Arts, University of Tehran. Email:hasan.bolkhari@ut.ac.ir

پژوهشی در مفهوم زمان در سینمای آهسته با تاکید بر آراء ژیل دلوز

منیره رئیسی زرگری[۱]، احمد الستی[۲]، حسن بلخاری قهی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۰۴

چکیده

این پژوهش بر آن است تا در ابتدا به معرفی مختصری از بعد زمان در هنر سینما پرداخته و در ادامه به‌طور مشخص، به بررسی زمان در سینمای آهسته بپردازد. طرح نظرات ژیل دلوز به عنوان یکی از متأخرترین نظریه‌پردازان در حوزه سینما، چهارچوب نظری مقاله حاضر را تشکیل می‌دهد؛ نگارنده، به نظریات این فیلسوف درباره سینمای زمان، به عنوان جدیدترین نظریات مطرح شده درباره سینمای آهسته پرداخته و دراین‌ارتباط، کریستال زمانی را به عنوان اصطلاحی مطرح توسط این نظریه‌پرداز سینما که اشاره به هم‌پوشانی واقعیت و خیال در دنیای فیلم، دارد، معرفی نموده و این نوع سینما را به عنوان یک شیوه بیانی جدید در بیان رابطه انسانی با خودش و با محیط پیرامون، مطرح نموده است. در این مقاله، شکل‌های مختلف زمان در سینمای آهسته بیان گردیده و برای کمک به درک بهتر موضوع نمونه فیلم‌هایی نیز برای هرکدام، آورده شده است. مسئله اصلی پژوهش، بیان نوع خاصی از زمان در سینمای آهسته با عنوان زمان فروپاشانه است که اشاره به فروپاشی درونی کاراکتر در طی گذر زمان فیلمی دارد. هدف این پژوهش از نوع بنیادی بوده به‌طور مشخص، بررسی مؤلفه زمان در سینمای آهسته است. تحقیق از نوع کیفی بوده و روش انجام تحقیق از نوع توصیفی تحلیلی و بر مبنای شیوه مطالعه موردی و نمونه فیلم‌هاست. جمع‌آوری داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است.

یافته اصلی تحقیق، همان زمان فروپاشانه یا ویرانگر است که شخصیت، طی آن به اوج ناامیدی و استیصال درنتیجه شرایط و سرنوشتی که در جهان فیلم بدان دچار شده، می‌رسد.

واژگان کلیدی: زمان فروپاشانه، زمان سیال، کریستال زمانی، زندان زمانی، زمان مرده

---

۱. دانشجوی دوره دکتری رشته پژوهش هنر، گروه هنر، پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه تهران، کیش، ایران. Email: monireh_raeisi@yahoo.com

۲. دانشیار گروه سینما، دانشگاه پارس، تهران، ایران. Email: a.alasti@yahoo.com

۳. استاد تمام گروه مطالعات عالی هنر. Email:hasan.bolkhari@ut.ac.ir

مقدمه

مبحث زمان، همواره یکی از مباحث مهم و کلیدی در گفتمان‌ها و مباحث شناختی و زیبایی‌شناسی سینما بوده و پرسش‌های متعددی را در پرسمان‌های انتقادی در این حوزه به خود اختصاص داده و البته همیشه نیز با نوعی ابهام در ماهیت، همراه بوده است. اهمیت این پژوهش ازاین‌جهت است که با طرح مسائل پیچیده‌ای چون زمان در شکل‌های جدید فیلم‌سازی، می‌تواند هم به درک بهتر فیلم‌ها توسط بینندگان کمک نموده و هم لذت تماشای فیلم‌ها را بیشتر نموده و هم بر فرایند تولید آثار سینمایی در آینده، تأثیرات مثبتی داشته باشد. درواقع، آنچه رسانه فیلم را بیشتر از همه، از دیگر هنرها متمایز می‌کند، شیوه نمایش زمان در آن است و منظور از زمان در فیلم، همان ویژگی‌های زمانمند فیلم مثل ارتباط بین وقایع گوناگون فیلمی است. به‌طورمعمول، فیلم‌ها، وقایع را به صورت زودتر یا قبل‌تر، هم‌زمان و یا بعدتر، نشان می‌دهند اما بعضی‌اوقات نیز، تأکید آنها بر ویژگی‌های درونی فیلم‌ها و نه مدت‌زمان نمایش وقایع بر روی پرده است؛ به‌گونه‌ای‌که در این فیلم‌ها، زمان به کاراکتر اصلی فیلم، بدل می‌شود و تا حدودی تمام جهان فیلم را در تسخیر خود درمی‌آورد؛ این نکته در چهارچوب نظریات ژیل دلوز درباره سینمای مدرن و سینمای زمان، به‌شکلی خاص، بیانگر رابطه بین دنیای بیرون و دنیای درون کاراکترها با هم و نیز بازتاب‌دهنده محیط پیرامون، طبیعت و موضوعاتی است که با پیوند خوردن به عامل زمان، به شکل تازه‌ای توسط بیننده، درک و دریافت می‌شوند. وی این مطلب را با بیان نظریه کریستال زمانی بیان کرده است. کریستال زمانی، الگویی در بیان ارتباط بین ذهنیت و عینیت در روند فیلم‌سازی است. انواع جدید زمان در سینمای آهسته البته محوریت مقاله حاضر را شامل می‌شود که شامل انواعی چون حذف زمانی، زمان سیال، زمان مرده، کریستال زمانی و زمان فروپاشانه است.

پیشینه پژوهش

در منابع فارسی، نمونه مشابهی با این عنوان، یافت نشد و در منابع انگلیسی نیز فقط دو رساله دانشگاهی درباره سینمای آهسته نوشته شده است که یکی متعلق به تیه گو دولوکا و همکار تحقیقاتی‌اش، نونو باراداس جورج است و کار تحقیقاتی دیگر، متعلق به متیو فلاناگان است که هر دو در کشور انگلستان و در دو دانشگاه مختلف، انجام شده‌اند. کتاب جدید دیگری نیز به‌تازگی، با عنوان *فضاهای آهسته در فیلم‌های بلا تار* توسط کلارا اربان، به چاپ رسیده که درباره فیلم‌های این فیلم‌ساز مجارستانی است که در سال‌های آخر فیلم‌سازی خود، چندین فیلم به سبک سینمایی آهسته ساخته و به نمایش عموم گذاشته است.

اهمیت این تحقیق ازاین‌جهت است که در هیچ‌کدام از تحقیقات قبلی به شاخص زمان در سینمای آهسته پرداخته نشده و در تمامی منابع مذکور تنها اشاره‌ای گذرا به شاخص زمان شده و درنتیجه مقالهٔ حاضر توانسته جای خالی تحقیقات قبلی را پر کند.

چهارچوب نظری تحقیق

با توجه به اینکه در عصر جدید، مباحث نظری درباره زمان فیلمی، متأثر از آرای هانری برگسون و پیروانش بوده است، ابتدا به نظریات وی، اشاره‌ای مختصر شده است.

طرح نظریات ژیل دلوز، اما چهارچوب اصلی نظری مقاله حاضر را تشکیل می‌دهد که تأکید آن بر معرفی دو نوع سینما در پیدایش این هنر با عنوان سینمای حرکت و سینمای زمان است و عمدتاً بر سینمای نوع دوم یعنی سینمای زمان متمرکز شده و دراین‌ارتباط، الگویی ویژه از سینمای زمان با عنوان کریستال زمانی را مطرح نموده است. آنچه در این الگو مهم است، رابطه بین ذهنیت فیلم‌ساز و واقعیت در جهان پیرامون است. نظریات این فیلسوف متأخر سینما ازاین‌جهت دارای اهمیت است که به‌خوبی با ویژگی‌های سینمای آهسته به عنوان شکلی جدید از سینمای پست‌مدرن، انطباق پیدا نموده است.

روش پژوهش

تحقیق حاضر، از لحاظ ماهیت، کیفی و روش تحقیق، از نوع توصیفی تحلیلی و بر مبنای شیوه مطالعه موردی است. جمع‌آوری داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است. مطالعه موردی، درباره دو فیلم *هومو ساپینز* ساخته نیکلاس گیر هالتر و فیلم *زنی که رفت* ساخته لاو دیاز، انجام‌گرفته که هر دو محصول سال ۲۰۱۶ میلادی هستند.

پرسش پژوهش

آیا زمان در سینمای آهسته نوع متفاوتی از زمان است؟

ضرورت انجام پژوهش

زمان و درک آن در ارتباط با موضوعات پیرامونی، همواره یکی از پرسش‌برانگیزترین مسائل در زندگی آدمی بوده است. در این میان، بررسی این بعد از زندگی در حیطه رسانه‌ای چون سینما هم از اهمیت هنری برخوردار بوده و هم به عنوان رویکردی مهم در درک و دریافت از فیلم توسط بیننده، تلقی می‌شود.

زمان در سینمای کلاسیک

به‌طورکلی، زمان در سینمای رایج و مرسوم، به سه شکل نمایش داده شده است: زمان ناترتیب: که در آن، نشان دادن وقایع، به ترتیبی که اتفاق داده‌اند، نبوده و پس‌وپیش می‌شود؛ نمونه چنین نمایش زمانی، فلاش بک و فلاش فوروارد است. نوع دیگر نمایش زمان، حذف زمانی است که در آن، بخشی از زمان، بدون نشان دادن، کنار گذاشته می‌شود به عنوان مثال، زن‌وشوهری یکدیگر را در آغوش می‌گیرند و در صحنه بعدی، می‌بینیم که کودکی در کار آن‌هاست. (Yaffe, 2003: 116). و یا نمایش فیلم با سرعت آهسته‌تر و یا تندتر از سرعت اصلی و معمولی فیلم.

برخی از دیگر شکل‌های رایج زمانی در فیلم‌ها که در تاریخ سینما در فیلم‌های متعددی، قابل طرح و بررسی‌اند، به قرار زیر است:

ـ زمان خطی: این نوع زمان نیز در سینمای کلاسیک، مرسوم بوده و به معنی ترتیب وقایع به دنبال هم و پیاپی است که در تمامی فیلم‌های داستانی که بر اساس نسخه رمان یا بر اساس داستان‌های واقعی یا تخیلی و فانتزی، ساخته شده‌اند، وجود دارد.

ـ زمان دایره‌ای: این زمان با عنوان زمان دورانی به معنی دوره‌ای زمانی است که در همان نقطه شروع، پایان می‌پذیرد. نمونه فیلمی این زمان، فیلم *ماهی وگربه* (۲۰۱۳)[1] ساخته شهرام مکری[2] است که در قالب یک سکانس پلان و بدون کات فیلم‌برداری شده است. سازنده در این فیلم، دست به بازی با مفهوم زمان زده است؛ سه دایره زمانی در فیلم وجود دارد که دارای یک نقطه تلاقی‌اند؛ تمام شخصیت‌ها در زمانی خاص در دایره قرار گرفته و حرکتی چرخشی دارند و هر کس وارد دایره‌ها می‌شود، راه گریزی ندارد. دوربین به عنوان راوی هرکدام از شخصیت‌ها را دنبال می‌کند تا دوباره به نقطه شروع برگردد و شخصیت دیگری را برای تعقیب، انتخاب کند. پیاده‌روی‌های طولانی دوربین و شخصیت‌ها در این مسیر دایره‌ای شاید کمی کند و حوصله سر بر باشد اما قابل توجه است. در نگاه تماشاگران و منتقدان، فیلم فاقد داستان و حتی فاقد محتوا ارزیابی شده و بازیگران فیلم نیز شناخته شده نیستند اما تمامی این ویژگی‌ها به اضافه این ویژگی فیلم که به بیننده فرصت می‌دهد تا برداشت‌های متفاوتی از برخی نشانه‌ها در فیلم داشته باشد، فیلم را به سبک سینمایی آهسته شبیه کرده است.

برخی از ساختارهای زمانی نو در سینمای معاصر

این ساختارهای زمانی در سینمای مدرن و پست‌مدرن مطرح بوده و شامل الگوهایی آوانگارد از نمایش زمان در فیلم‌اند که با شبیه نمودن فیلم‌ها به انواع معمایی و پلیسی، باعث تشویق بیننده به گره‌گشایی و حل معما یا پیش‌بینی پایان برای فیلم می‌شوند؛ نمونه این فیلم‌ها، فیلم‌هایی هستند که دارای روایت شبکه‌ای و پیچیده بوده و از چندین پنجره به لحاظ فرمی به معنی چندین داستان و زمان در فیلم برخوردار بوده و به‌گونه‌ای هستند که مخاطب، راهی جز ارتباط دادن اجزا فیلم برای درک خط داستانی و هدف سازنده فیلم نخواهد داشت. نمونه چنین فیلم‌های دارای ساختار زمانی پیچیده، فیلم *۲۱ گرم* (۲۰۰۳) ساخته الخاندرو گونسالس اینیاریتو[3] است که به شیوه شروع از میانه ماجرا روایت می‌شود و در آن، دو داستان به وسیله داستان سومی که تصادف اتومبیل است، به هم وصل می‌شوند؛ این فیلم، به شکل نوعی پازل و تکه‌چینی است که با چیدمان قطعات فیلمی مختلف ساخته‌وپرداخته می‌شود. در ابتدا، به نظر می‌رسد که فیلم، ساختار زمانی گاه‌شمارانه یا خطی دارد اما تماشاگر کم‌کم متوجه می‌شود که تکه‌هایی از اواسط داستان را در ابتدای فیلم، دیده است؛ درواقع منطق زمانی وقایع در این فیلم، به‌هم‌خورده و کارگردان توانسته با روایت مارپیچی داستان، مخاطب فیلم خود را دچار سردرگمی کند به شکلی که مخاطب، مدام پیش‌داوری کرده و بعد، پی می‌برد که اشتباه کرده است (عادل، ۱۳۹۱: ۷۸). به نظر می‌رسد که تأکید فیلم‌ساز در این فیلم، بیشتر بر ترتیب حسی حوادث است تا ترتیب زمانی وقوع‌شان و این، بیانگر نوع دیگری از زمان در سینمای مدرن است که با عنوان زمان احساسی و یا تأثیرگذار معرفی می‌شود؛ زمانی که بیانگر یکی دیگر از تأثیرات مربوط به زمان است که با احساس کردن و یا تحت تأثیر قرار گرفتن از سوژه و موضوع

فیلم‌برداری، همراه بوده و با تمهیدی با عنوان مکث بعد از حرکت، نشان داده می‌شود. در این تکنیک، دوربین به مدت حدود شش ثانیه قبل از قطع نما بر روی موضوع مورد نظر، متوقف می‌شود که ترکیب این تمهید با نشان دادن وقایع هرروزه و تکراری به همراه تمرکز بر روی گذر زمان، باعث می‌شود بیننده، سپری شدن زمان را بیشتر و ملموس‌تر حس کرده و زمان، تأثیر محسوس‌تری بر دریافت وی از موضوع موردنظر، بگذارد (Flanagan, 2012: 96). به عنوان نمونه، می‌توان به سکانس قوری در فیلم *داستان توکیو* (۱۹۵۳) ساخته یاسیجیرو ازو اشاره کرد که دوربین برای مدتی کوتاه روی یک قوری چای، نگه داشته می‌شود؛ این تمهید، جدا از علاقه کارگردان به قوری و حس نوستالژیک آن، به دلیل ایجاد وقفه توصیفی است که به عنوان تمهیدی محتوایی در سبک سینمایی آهسته نیز به کار گرفته می‌شود. در این فیلم با توجه به این‌که درباره مناسبات خانوادگی و برخورد دو دوره زمانی مختلف یعنی زمان قدیم و مدرن است، نشان دادن قوری نیز می‌باید برای تأکید بر کانون گرم خانواده صورت گرفته باشد. چراکه فیلم، درباره یک زوج مسن متعلق به نسل قبل است که دوره آن در زمان ساخت فیلم، گذشته و فیلم‌ساز، هنوز افسوس آن را دارد و در کنار آن، البته اشاره دومی نیز به زمان تقویمی و گذران می‌شود که در سبک فیلم‌سازی غالب، مرسوم و مورد استفاده است.

ـ **زمان مرده**[۴]: یکی از اولین زمان‌هایی است که در ارتباط با سینمای آهسته مطرح و به معنی زمانی است که گویی در خود مانده و حرکتی روبه‌جلو ندارد، در این فیلم‌ها، شکلی دائم از سکون و یکنواختی در نمایش تصاویر وجود دارد که هیچ هدف از پیش تعیین‌شده‌ای به‌جز کشش و امتداد زمانی و مقاومت در برابر قطع نما ندارد؛ درواقع، آنچه بینندگان این دست از فیلم‌ها با آن مواجه هستند، امتداد زمانی ظاهراً بی‌دلیل، تصویرسازی‌های مبهم یا پرسش‌برانگیز، کاراکترهایی سرگردان و بی‌هدف و یا دیالوگ‌هایی مرموز و نامفهوم بدون هیچ علت یا انگیزه مشخص است. تأثیر زمان مرده بر این فیلم‌ها این است که آنها را به عنوان فیلم‌هایی معرفی می‌کند که در برابر تفاسیر و برداشت‌های معمولی، مقاومت نموده و توانایی ادراک و فهم مخاطبان خود را به چالش می‌کشند. این فیلم‌ها ازاین‌جهت در دسته فیلم‌های هنری و تجربی قرار گرفته و ازاین‌رو، اغلب به حاشیه رانده می‌شوند (Çaglayan, 2018: 27).

کشش زمانی موجود در این فیلم‌ها از دید افرادی چون ویکتور شوکولوفسکی و کریستین تامپسون بیهوده نبوده و دارای تأثیراتی متفاوت در تجربه ما از فیلم‌ها می‌شود چراکه از دید فرمالیست‌های روس، آن دسته از آثار هنری دارای تجربه‌ای زیباشناسانه هستند که توانایی‌های ذهنی و دریافتی مخاطبین خود را به چالش کشیده و تجربه دریافتی متفاوتی از وقایع روزانه برایشان فراهم می‌آورند (Tompson[۵], 1988: 7-10). فرمالیست‌ها[۶] بر این باور هستند که بینندگان بدین ترتیب با آثار هنری و فیلمی درگیری ذهنی داشته و ارتباط عمیق‌تری با آنها پیدا می‌کنند چون آثار هنری، واقعیت روزانه را از طریق فرایندی با عنوان آشنایی‌زدایی به شکلی ناآشنا و تازه درمی‌آورند. از دید ویکتور شوکولوفسکی[۷]، هدف هنر، انتقال احساسات از اشیا از طریق دریافت و نه شناخت است و مفهوم تکنیک در هنر نیز به معنی آشنایی‌زدایی از موضوعات و درنتیجه، به تعویق انداختن فرایند درک مخاطب از آنان است؛ چراکه در این صورت است که فرایند دریافت، دارای جهتی زیبایی‌شناسانه شده و درنتیجه به لحاظ زمانی نیز به طول می‌انجامد. از نظر تامپسون نیز کار هنر، آشنایی‌زدایی از عادت‌های دریافتی و ارائه موضوعات در قالب الگوهایی ناآشناست که باعث می‌شود آثار هنری در زمینه‌های تاریخی مختلف، شکل‌های مختلفی به خود بگیرند (Tompson, 1988: 10-11).

زمان بی‌زمان یا حذف زمانی[۸]: نوع دیگری از زمان است که در فیلم‌های آهسته دیده می‌شود یعنی در اینجا، فضای فیلم به‌گونه‌ای است که گویی، زمان، حذف شده و ما فقط شاهد موقعیتی فلسفی و زیستی از شرایط انسان هستیم؛ نمونه چنین فیلمی، فیلم *اسب تورین* (۲۰۱۱)[۹] ساخته بلا تار[۱۰] است که سراسر فیلم، فضایی گرفته و رازآلود بدون هیچ نشانی از زمان و گذشت آن و با تأکید بر یک موقعیت جبری است که دو انسان در آن، گرفتار شده‌اند؛ جهان فیلم در لامکان و ناکجاآبادی خیالی و غیرواقعی و در موقعیتی تصویر شده که گذر زمان در آن، هیچ تأثیری ندارد؛ با توجه به پایان مبهم فیلم و نمایش فضا و زمانی یکپارچه که بیانگر کوچ اجباری و مرگ انتظاری دو کاراکتر فیلم است، زمان هیچ نقش پیش برنده‌ای نداشته و ما با نوعی حذف زمانی در فیلم روبه‌رو هستیم که درنهایت، با بی‌پایانی مبهمی، پایان می‌پذیرد. در آثار این فیلم‌ساز، همواره مضامینی فلسفی و هستی‌شناسانه وجود دارد که با استفاده از آن‌ها، دنیایی را

به تصویر می‌کشد که در آن، آدمیان، متأثر از جامعه‌ای که در آن، زندگی می‌کنند، منزوی و گوشه‌گیرند. دنیایی که در آن، همه‌چیز، رو به سکون دارد و خاموشی. وی فیلم‌سازی است که سینما را به مثابه «هنر امر محسوس» می‌شناسد و نه ابزاری برای بیان قصه و داستان و درواقع، داستان فیلم‌های وی در زمانی روایت می‌شوند که دیگر، داستانی برای روایت کردن وجود ندارد مگر داستان تکراری انتظارها، وعده‌های تحقق‌نیافته و رسیدن به پایان‌هایی گنگ، باز و نامعلوم و بدین ترتیب فیلم‌های وی با ویژگی‌های خاصی که دارند، در دسته فیلم‌های آهسته قرار می‌گیرند.

زمان روانی: یعنی زمانی که با موقعیت روانی و ذهنی کاراکترها ارتباط مستقیم دارد و به عنوان نمونه در فیلم‌های یاسوجیرو ازو[11] وجود دارد؛ در فیلم‌های ازو، فصلی از سال که رخدادهای فیلم در آن واقع می‌شود، جنبه نشانگری ویژه‌ای دارد بدین معنی که گذر فصل‌ها به شکلی استعاری، با موقعیت درونی، روانی و عاطفی شخصیت‌ها همخوانی دارد؛ مانند فیلم *اواخر بهار*[12] (۱۹۴۹) که هم‌زمان با آخرین سال‌های زندگی کاراکتر اصلی فیلم است و یا فیلم *اواخر پاییز*[13] (۱۹۶۰) که درباره اواخر دوره میان‌سالی است.

زمان ویرانگر یا فروپاشانه[14]: نوع دیگری از زمان است که نگارنده مقاله حاضر با بررسی نمونه فیلم‌های آهسته، دریافت نموده است و به زمانی اشاره دارد که کاراکتر فیلم را همراه با گذر زمانی به فروپاشی و سقوط به معنی بدترین وضعیت موجود، نزدیک می‌کند؛ در بیشتر فیلم‌های آهسته، زمان و ادامه آن از نقطه شروع تا پایان فیلم، زمانی است که به فروپاشی شخصیت و شرایط روحی روانی نامناسب وی هم از لحاظ درونی اشاره داشته و هم به شرایط بیرونی اجتماع اشاره دارد مانند فیلم *اسب تورین* (۲۰۱۱) ساخته بلاتار؛ در این فیلم و فیلم‌های مشابه آن، گذر زمان، به تثبیت موقعیت بحرانی کمک کرده و نوعی «درجاماندگی» و سراشیبی تا سقوط را برای کاراکترهای درگیر در موقعیت، باعث می‌شود. زمان در این فیلم‌ها، حرکتی پیوسته و ناایستا دارد که تداوم آن به معنی درجاماندن و گرفتاری در موقعیتی فرسایشی است که لزوماً نیز به معنی ایجاد تغییر و تحول در پس‌ازآن نبوده و چه‌بسا حتی موقعیت را به بدتر از آنچه هست نیز بکشاند. در فیلم *اسب تورین* نیز هرچه که زمان می‌گذرد، درخودماندگی موقعیت و شخصیت‌ها و رخوت و رکود موجود در فیلم، بیشتر و بیشتر می‌شود؛ نمونه فیلمی دیگر برای این نوع ویرانی درونی و فروپاشی شخصیت، فیلم *زنی که رفت* (۲۰۱۶) ساخته لاو دیاز باشد که داستان زنی است که ۳۰ سال از عمر خود را به اتهام قتلی که مرتکب نشده در زندان می‌گذراند و بدتر اینکه وقتی با اعتراف به قتل دیرهنگام قاتل واقعی، از زندان آزاد می‌شود، می‌فهمد که معشوقه‌اش، کسی بوده که برای او پاپوش درست کرده است و این موقعیت، در نظر هر بیننده‌ای به عنوان ظالمانه‌ترین و ناامیدکننده‌ترین موقعیت پیش‌آمده در زندگی، برداشت می‌شود که نشان‌دهنده زمان فروپاشانه و ویرانگر است؛ یعنی هرچه فیلم، جلو می‌رود، ما به اوج ناامیدی و ویرانی کاراکتر و آنچه در درون وی می‌گذرد در کنار وضعیت اسفباری که در جامعه و در زندگی دیگر کاراکترهای فیلمی دیده می‌شود، بیشتر پی می‌بریم و درواقع، این سقوط و فروپاشی هم در درون کاراکتر و هم در بیرون از اجتماع، هر دو، وجود دارد.

نظریات هانری برگسون[15] درباره زمان

نظریات این فیلسوف فرانسوی سرآمد مطالعات زمان فیلمی بوده است؛ برگسون، بهترین روش توضیح زمان را کمک گرفتن از حرکات مکانی نمی‌دانست و باور داشت که زمان را با انطباق موضعی معادلات ذهنی و تبدیل آنها به حالت‌های جدید می‌توان فهمید (دلوز، کولبروک و باگیو، ۱۳۹۰).

او تعاریف کمی و کیفی از زمان را که از دیرباز، در تفکر اساطیری و فلسفه مطرح بود، با مقوله یادآوری اجماع نمود و عنوان کرد که انسان، همواره با دو نوع یادآوری روبه‌روست: خاطره که نوعی یادآوری کیفی است و حافظه، که یادآوری دیگری از نوع کمی است. (فروغی، ۱۳۸۸: ۲۷۷).

وی باور داشت که دلیل تفاوت در یادآوری‌ها ناشی از متفاوت بودن منشأ آنهاست بدین معنا که حافظه به‌واسطه کارکرد سلول‌های مغز حادث می‌شود اما خاطره، نتیجه کارکرد ذهن است. در حافظه، مقوله یادآوری با مکان‌مند نمودن پدیده‌ها انجام می‌شود مانند یادآوری یک عکس یا متن اما خاطره، آن نوع از یادآوری است که وابسته به مکان نیست و درنتیجه دارای زمانی کیفی است نه گذرنده و درنتیجه مانند لحظه‌ای یگانه است که در ذهن، یادآوری می‌شود. (برگسون، ۱۳۷۵: ۹۵). برگسون برای تبیین زمان کیفی، واژه دیرند (duration) را به کار می‌برد و معتقد است که زمان حقیقی، همین دیرند است که گذران آن، معنای اصلی زمان را شامل می‌شود و این، در حالی است

که زمان ریاضی و تقویمی، معنای تعقلی از زمان است. (صلیبا، ۱۳۸۵: ۳۸۳). درک و تجربه درونی ما از مفهوم زمان، همان تجربه دیرند است یعنی گذر از گذشته به‌سوی آینده و از این نظر، دیرند، نامتعین است و آینده نیز گشوده و پیش‌بینی‌ناپذیر؛ او زمان‌های گذشته و حال را بر اساس واقعی و مجازی بودن آنها تفکیک می‌کند و معتقد است که گذشته واقعی به حافظه مربوط است و نه خاطره و خاطره برعکس حافظه، مکان‌مند نیست. (برگسون، ۱۳۷۵: ۱۷۱). برگسون، این طرز یادآوری به کمک خاطره -تصویر را همانند عمل واضح‌سازی دوربین عکاسی می‌داند. وی درک این زمان حقیقی یا دیرند را امری کاملاً شهودی می‌داند و معتقد است اگر بخواهیم با کمک هوش و عقل آن را درک کنیم، ناخودآگاه، در مغزمان، زمان را تبدیل به حرکاتی مکانی می‌کنیم و درنتیجه حقیقت این زمان حقیقی یا دیرند را از بین می‌بریم درحالی‌که شهود مستلزم نگاهی متافیزیکی است که با رها ساختن خود از جهانی که بر پایه دانش و عقل، بنا شده است، تحقق می‌یابد.

رویکرد ژیل دلوز به سینما و اصطلاح کریستال زمانی

پس از هانری برگسون، ژیل دلوز، بحث پیرامون دیرند را به شیوه خود ادامه داد؛ او معتقد است اگر به مفهوم دیرند، با دقت توجه کنیم، در می‌یابیم که هر آن از زمان، دارای لحظه‌ای است که بسته به نوع خاص وقوعش، دارای کیفیتی است که با سایر لحظات، تفاوت دارد؛ او مفهوم وجودی زمان را با اصطلاحاتی چون واقعی و مجازی همراه می‌کند و در نتیجه، دو نوع زمان حال را معرفی می‌کند که یکی، زمان حال زنده است یعنی زمانی که متداوم است و پیوسته و دیگری زمان حال گذرنده که با گذشته و آینده مرتبط است. (شیخ مهدی، ۱۳۸۲: ۱۴۸).

دلوز با استفاده از نظرات برگسون سه نوع الگوی زمانی را متصور شده است:

در اولین گونه از زمان، زمان به‌مثابه یک دور است یعنی همان زمان اسطوره‌ای و فصلی که بر مبنای تکرار یک پدیده بعد از گذشتن زمان مربوط بدان است مانند طلوع خورشید یا آمدن بهار. (ابوعطا املشی، ۱۳۹۴: ۵۷). دومین گونه زمان، گذشته خالصی است که با زمان حال پیوند دارد (تروتزکی، ۱۳۸۲: ۹۳). در این الگو از زمان هیچ‌چیز، برنمی‌گردد چراکه چیزهایی که در زمان حال هست، در گذشته ساخته شده و گویی زمان حال و گذشته درهم‌تنیده و ادغام شده‌اند. (دلوز، ۱۹۹۴: ۸۱). در این الگو، زمان از حالت دایره‌ای و چرخه‌ای خارج شده و تبدیل به خط راستی می‌شود که از گذشته، حال و آینده تشکیل شده است. الگوی سوم زمانی مورد نظر دلوز نیز چنین عنوان می‌کند که زمان حال، بیرون ایستاده و فقط گذشته را پایش می‌کند و درواقع، فقط حال‌ها هستند که یکدیگر را رصد می‌کنند (دلوز، ۱۹۹۴: ۱۲۳). ازاین‌رو سومین الگوی زمانی دلوزی بدین ترتیب رخ می‌دهد که زمان حال گذرنده دارای یک زمان حال واقعی و یک گذشته مجازی است و بنابراین، زمان حال گذرنده در بین واقعیت و مجاز قرار می‌گیرد. دلوز این زمان را به آینه یا کریستالی تشبیه می‌کند که دارای حال واقعی و گذشته مجازی است و معتقد است که زمان سینمایی، همین الگوی سوم از زمان است؛ زمان حالی که می‌گذرد و در این گذر، امکان تصویر شدن حال واقعی و گذشته مجازی را در قاب‌های پی‌درپی تصاویر فیلمی ایجاد می‌کند و این زمان در آنِ واحد، هم واقعی است و هم مجازی، حال است و گذشته؛ هم مادی است و هم مثالی. (دلوز، ۱۹۸۹: ۶۹-۸۳).

رویکرد دلوز[۱۶] به سینما بیشتر از اینکه نظری و انتقادی باشد، رویکردی فلسفی بوده و بر این اصل استوار است که سینما هنری است که به‌واسطه تصاویر و ایماژها اندیشیده و مفاهیم را می‌آفریند (Deleuze, 2005: 269). در فلسفه دلوز، مشکل دنیای مدرن، نبود خدا، ایمان و باورها نیست بلکه عدم حضور ما در جهان پیرامون است که به عقیده ماراتی به دلیل نبود اشکال جدید زندگی و دیدن است و این امر، نه به دلیل کمبود اطلاعات و آگاهی بلکه به علت عدم تغییر طرز فکر ماست (Marrati, 2001: 228). قدرت سینما در شکل بخشیدن به این تغییر در قالب باور است؛ این امر درباره سینمای آهسته به وسیله تمهیداتی امکان‌پذیر است که پیش از همه، رئال یا واقعی‌اند؛ یعنی تصاویری *بازنی* (منتسب به آندره بازن[۱۷] نظریه‌پرداز سینما) از سینما برای تماشای جهان با تمام ابهاماتش و پرداختن به شیوه‌های جدید تفکر با تأکید بر شاخص زمان در کنار سوژه‌ها و جزئیات زندگی و طبیعت پیرامون که باعث می‌شود به نقش پررنگ زمان در این ارتباط پی برده و بتوان آن را به‌مثابه یک کاراکتر در فیلم تصور نمود چراکه با حضور پررنگی که زمان در تحت تأثیر قرار دادن موضوعات در سینمای مستند و به‌ویژه در سینمای آهسته دارد، تمام توجه

مخاطب را به خود اختصاص داده و نقش پررنگی در تأثیر فیلمی بر مخاطب برجا می‌گذارد. سینمای آهسته راهی برای دوباره دیدن جهان و تغییر باورهای ما نسبت به آن است و در این میان، توجه ویژه دلوز به روزمرگی و موقعیت‌های صدا _ تصویری هرروزه در ارتباط با مشخصه اصلی سینمای آهسته حائز اهمیت است؛ به عنوان نمونه دراین‌ارتباط، می‌توان به فیلم‌های یاسیجیرو ازو اشاره نمود که به عنوان تکه‌هایی بی‌روایت تعریف می‌شوند (Deleuze, 2005: 31). اما بعد از جنگ جهانی دوم، این روند حرکت محور، تغییر کرده و توجه اصلی فیلم‌سازان بر عامل زمان بوده و حرکت، به تابعی از زمان در فیلم بدل می‌شود. به‌علاوه، در جریان دوم فیلم‌سازی، برخلاف نوع قبلی، که حرکت، از پیش تعیین شده است، حرکت در روند زمان محور، غیر قابل پیش‌بینی بوده و بداهه است و بیننده به جای زنجیره‌ای از رویدادهای علت و معلولی متأثر از روایت و قصه، با واحدهای مستقل تصویری و موقعیت صدا_ تصویری محض مواجه است که تأکید بر فضاهای خالی و اشیا دارند؛ اشیا و موضوعات در اینجا، ارتباط خود با معانی متداول و یا موارد استفاده استاندارد را از دست داده و تداعی‌های دیگری را نیز توسط دریافت‌گر، باعث می‌شوند (Bouge, 2003: 109). این رویکرد جدید فیلم‌سازی تاکنون، شکل‌های گوناگونی به خود گرفته که به عنوان نمونه می‌توان به سبک ارگانیک یا طبیعی در فیلم‌سازی اشاره نمود که به معنای عدم دخالت هر نوع دست‌کاری و سلیقه شخصی در روند فیلم‌سازی است. در این موقعیت‌های محض صدا و تصویری بدون روایت، کاراکتر، به عنوان عمل‌کننده و ایفاگر نقش، حضور نداشته و آدم‌های حاضر در دنیای تصویر، فقط نقش نظاره‌گرانی خاموش و بی‌عمل را ایفا می‌کنند؛ در اینجا تنها چیزی که نشان از حرکت و عملگری دارد، تصویر و ایماژ تصویری بوده و درنتیجه، بر ویژگی‌های خود رسانه سینما به عنوان رسانه‌ای مستقل تأکید می‌شود (Rivette, 1985: 198). در آثار یاسوجیرو ازو نیز، توجه فیلم‌ساز بر وقایع روزانه، عادی و معمولی است؛ وی می‌کوشد کاراکترها و وقایع را با حذف تمامی ابزار دراماتیک به تصویر بکشد تا به بینندگان نشان بدهد که زندگی بدون به تصویر کشیدن بالا و پایین‌های درام و داستان چگونه است (Schrader, 1972: 19). این ساده بودن فیلمی و گرایش آن به مینیمالیسم، البته به معنی کم‌معنایی و یا خالی از معنا بودن، نبوده و برعکس، قابلیت معنادهی حداکثری را به فیلم می‌بخشد که در اندیشه دلوز نیز بدان اشاره شده است؛ چراکه ویژگی دیگر سینمای آهسته در اندیشه دلوز که متأثر از عامل زمان است، کامل بودن و ویژه بودن تصویر سینمایی است و نمونه آن باز هم در سینمای یاسوجیرو ازو بعد از اتمام جنگ جهانی دوم، قابل مشاهده است و یا در فیلم‌های منظره محور ژان ماری اشتراب و همسرش، دنیل هولت؛ در آثار این سه فیلم‌ساز، تصویر سینمایی به عنوان خوانشی استراتیگرافیک[۱۸] تعریف می‌شود؛ خوانشی که در آن، قدرت تصور در کنار حافظه یا واقعیت برای خواندن تصویر خالی یعنی تصویر بدون عامل انسانی یا فرایند علت و معلولی لازم است تا این خالی بودن از عوامل انسانی را با پر شدن و سرازیر شدگی معنایی جایگزین کند (Deleuze, 2005: 235-237) دلوز درباره این مناظر بر این باور است که فضاهای خالی بدون عوامل انسانی و یا عوامل انسانی منفعل دارای حدی از کامل بودگی هستند که گویی هیچ‌چیز جامانده‌ای در آنها وجود ندارد (Deleuze, 2005: 235). ژیل دلوز، سینمای زمان _ تصویر را دارای تمایزی می‌داند که ناشی از کامل بودن آن است و شرودر، ضمن تأیید این نظر، سکون و سکوت موجود در این نوع سینما را نشانی از پر بودن و حضور و نه پوچ‌بودن و خلأ معنا آن‌طور که باور عمومی تلقی می‌کند، می‌داند؛ یعنی این خلوت بودن فیلم و سکوت حاکم بر آن، به یک بخش فعال و کارکردی مربوط می‌شود که در سرتاسر فیلم، حاضر است و انواع مختلفی از روایت‌های پنهان را درباره فیلم، ممکن می‌سازد (Schrader, 1972: 27). در سینمای ازو، این موضوع را می‌توان در برخورد با طبیعت بی‌جان دید که در آن، اشیاء، از روایت فیلم جدا شده و خود، مبدل به واحدهای مستقل زمانی شده و فضاهای خالی را به تصاویری زمانمند و دربرگیرنده، بدل می‌سازند. به‌علاوه این‌که توقف و نگه‌داشت زمان‌بر روی سوژه، می‌تواند معانی و دریافت‌های دیگری را به آن سوژه اضافه کند که معادل دلالت‌های چندگانه و دریافت لایه‌های مختلف معنی از سوژه مورد نظر است (Deleuze, 2005: 17). دلوز با این توصیف، سینماگرانی را می‌ستاید که از مرزهای تکرار فراتر رفته و به تفاوت‌های موجود در کار فیلم‌سازی بیندیشند.

سینمای ازو با این توصیفات، سینمایی برای هنرنمایی است؛ سینمایی که هدفش خلق فرمی اشباع‌شده به شکل فشرده‌ترین فیلم ممکن است و ازو به‌درستی یک

مینی‌مالیست تلقی می‌شود؛ چراکه فیلم‌هایی می‌سازد که به شکل منحصربه‌فردی، لبریز از معنا بوده و ما را در سطوح زیادی با خود، درگیر می‌کنند؛ او مدعی تصرف قلمروهای بسیاری است و برای درک هنرنمایی او، تماشاگر امروزی باید چیزی را در خود پرورش دهد که در سینما کمتر خواسته می‌شود: مهارت فیلم دیدن (بوردول، ۱۳۹۹: ۳۱۰). در سینمای اشتراب و هولت نیز، یک سری نماهای ثابت و بدون قطع و حرکات عرضی دوربین در ضبط مناظر رو به دوربین، لایه‌بندی چندگانه‌ای از جنبه‌های تصویری و فرمی در کنار جنبه‌های محتوای و معنایی آن، ارائه می‌دهد که دلوز از آن با عنوان بیابان‌گونگی یا چینه‌ها و لایه‌های زمانی نام می‌برد که معادل همان دلالت‌های چندگانه در سطور قبل‌تر است. مارک فیشر نیز بر این چند لایه بودن سینمای مدرن و زمان _ تصویر، تأکید نموده و جمله‌ای دراین‌ارتباط با این مضمون دارد: «جایی که انسان حضور ندارد، به معنی خالی بودن آن نیست» (Fisher, 2009: 50). این امر، تصاویر باستان‌شناسانه و یا یادآورانه گرافیکی را نیز شامل می‌شود یعنی مکان‌هایی که به خاطر یکی کردن گذشته با زمان حال، انتخاب و نمایش داده می‌شوند؛ در این دسته از فیلم‌ها، عموماً کاراکتر و روایت، حذف شده و به‌جای آن، تصاویر مستندگونه‌ای از طبیعت و زمین، به نمایش گذاشته می‌شود؛ نمونه چنین مکان‌هایی، مناطق روستایی و خالی از سکنه از فرانسه و مصر در فیلم *خیلی دور، خیلی نزدیک*[۱۹] (۱۹۸۱) به کارگردانی ژان ماری اشتراب[۲۰] و دنیل هولت[۲۱] است که شامل سه متن سیاسی روی نوار صدای فیلم است و او ژانر فیلم را مقاله‌ای عنوان نموده و علت آن را شکل ساختاری فیلم دانسته که شامل مجموعه عکس‌هایی واقعی از مناظر روستایی همراه با خواندن متن‌هایی درباره مبارزه کشاورزان فقیر است.

نگاهی دقیق‌تر به کریستال زمانی[۲۲] در نظریات ژیل دلوز

در اندیشه دلوز درباره سینمای عصر جدید، سینمای زمان _ تصویر، همواره شکلی از تبادل یا هم‌پوشانی از واقعیت و خیال است (Deleuze, 2005: 9). جایی که واقعیت و خیال ممکن است طوری درهم‌تنیده شوند که غیر قابل تشخیص باشند و دلوز برای این هم‌پوشانی و درهم تنیدگی واقعیت و خیال و امر مجاز و حقیقی، الگوی «کریستال زمانی» را ابداع نموده است. طبق تفکر دلوز، هر پدیده و سوژه‌ای، متشکل از روح و جسمی است که هم‌تراز با دوگانه واقعیت و خیال یا دوگانه بالقوه و بالفعل هستند و درواقع یک سوژه واحد، دارای لایه‌های متعددی از دریافت، توسط مخاطب است. این دریافت نیز فقط شامل پاسخ به کنش یا عملگری نبوده و به جای آن، بر ابعاد دیگر تصاویر تأکید داشته و تماشاگر را بیشتر به درک لایه‌های ذهنی سوژه، فرامی‌خواند که با اختصاص زمان بیشتر برای تماشای سوژه، فراهم شده است (Deleuze, 1989: 47 & 66). یعنی نوعی نوسان بین ذهنیت و واقعیت که به درجاتی مختلفی بسته به تداخل این دو و در کنار هم‌بودنشان، وجود دارد؛ دلوز، این ویژگی سوژه‌ها و موضوعات بیرونی را که به شکل لایه‌لایه و متشکل از ابعاد بالقوه و بالفعل و یا واقعی و ذهنی است را به کریستال، تشبیه نموده و عبارت کریستال زمانی یا بلورهای زمانی را برای آن به کار برده است. برای شکل‌گیری این تصویر _ بلورها، امر بالقوه و بالفعل یا واقعی و مجازی می‌باید تمیزناپذیر بوده و به گونه‌ای درهم ادغام شده باشند که نتوان مرز بین آنها را مشخص نمود؛ دلوز نیز با توجه به این رابطه بین ذهنیت انسانی و درونی و واقعیت اجتماعی و بیرونی، چهار نوع بلور زمانی را از هم تفکیک و معرفی نموده است. بلور کامل، بلور ترک خورده، بلور حباب‌دار و بلور متلاشی؛ وی در این ارتباط، از چهار فیلم‌ساز نام برده است که فیلم‌هایشان به ترتیب در این دسته‌بندی چهارگانه قرار می‌گیرند: ماکس افولس[۲۳]، ژان رنوار[۲۴]، فدریکو فلینی[۲۵] و لوچینو ویسکونتی[۲۶] ؛ در کارهای ماکس افولس، کریستال به شکل سالم و کامل است یعنی کاراکترها در دنیای بیرون، نقش‌آفرینی می‌کنند و دنیای درونی آنها در مرکز توجه نیست؛ کاراکترها در یک جهان داستانی واقعی محبوس شده‌اند و راه گریزی هم ندارند. در فیلم‌های نوع دوم یعنی ژان رنوار اما، کاراکترها این توانایی را دارند که ورای محدودیت‌های زمانی موجود، عمل کنند و داستان در جاهایی با واقعیت زندگی تداخل پیدا کند؛ نوع سوم کریستال در فیلم‌های فدریکو فلینی است که ورود به زمان شهرنشینی و توجه به حوزه‌های فرامادی، ماوراءطبیعی و تاریخی، همه با هم مطرح شده است و درنتیجه مانند کریستالی است که پر از حباب است و نوع آخر نیز که کریستال متلاشی شده است که در آن، مرز میان واقعیت و خیال از بین رفته و واقعیت اجتماعی، پررنگ‌تر و برجسته‌تر شده است. در اینجا، فیلم‌ساز از دنیای داستانی فاصله گرفته و به جهان واقعیت‌های بیرونی نزدیک‌تر شده است

که نمونه آن، در جنبش نئورئالیسم ایتالیا و فیلم‌سازانی چون ویسکونتی، آنتونیونی[۲۷] و زاواتینی[۲۸] است.

یافته‌های پژوهش

مهم‌ترین یافته‌های پژوهش در ارتباط با موضوع زمان در سینمای آهسته و درنتیجه بررسی فیلم‌هایی چون *اسب تورین*، *هومو ساپینز* و *زنی که رفت* است که نمونه‌های خوبی برای بررسی زمان در این سبک سینمایی هستند. شکل‌های مختلفی از زمان در سینمای مدرن و معاصر مطرح است که زمان سیال، زندان زمانی، زمان مرده و زمان فروپاشانه، نمونه‌هایی از این زمان‌ها هستند؛ زمان سیال، زمانی است که شکلی دایره مانند دارد بدین معنی که در همان نقطه‌ای که شروع شده، پایان می‌پذیرد. زندان زمانی و زمان مرده شبیه به هم بوده و به معنی زمان ایستا و متوقف شده‌اند که نشان‌دهنده زمانی هستند که جلو رفتی در فیلم ندارد به‌گونه‌ای‌که گویی، نوعی بی‌زمانی در فیلم، وجود دارد و فیلم را به عنوان شکلی از نمایش نشان می‌دهد که فقط ترسیم موقعیتی بی‌زمان و حتی با مکانی نامعلوم است. زمان فروپاشانه نیز، نوع دیگری از زمان در سینمای آهسته است که بیانگر شرایط درونی کاراکتر اصلی فیلم است که در پیوند با شرایط بیرونی جامعه در فیلم، به‌مرور، به بیان شرایط ناگواری که کاراکتر یا کاراکترهای فیلمی که در آن، گرفتار آمده‌اند، می‌پردازد.

کریستال زمانی نیز مفهومی دیگر در ارتباط با شاخص زمان در سینمای آهسته است که توسط ژیل دلوز بیان شده و بیانگر نوع خاصی از زمان در سینما و در بیان نسبیت میان ذهنیت و واقعیت و یا تصور و حقیقت در فیلم است که فیلم را دارای دو لایه از واقعیت و ذهنیت دانسته و میزان شفاف بودن این کریستال فرضی و استعاری، به میزان انطباق و کیفیت حل شدن این دو لایه وابسته است؛ بدین معنی که هرچه این انطباق، کامل‌تر باشد، کریستال حاصل، شفاف‌تر و سالم‌تر بوده و هرچه میزان تمایز و تشخیص‌پذیری دو لایه واقعیت و ذهنیت، واضح‌تر باشد، کریستال دارای نقص و شکستگی بوده و از میزان شفافیت آن نیز، کمتر خواهد شد.

نتیجه‌گیری

سینمای آهسته، یک سبک سینمایی جدید است که در مقابل جریان سینمای کلاسیک و هالیوودی قرار داشته و با ویژگی‌های متفاوتی که دارد، رویکردی تازه به جریان فیلم‌سازی و هنر سینما داشته است. در این نوع سینما، زمان، بیش از هر عامل دیگری مورد توجه فیلم‌ساز بوده و گذر زمان و تأثیر این زمان‌گذری بر سوژه‌ها و موضوعات مورد نمایش، محور اصلی این سبک فیلم‌سازی را تشکیل می‌دهد.

پیشنهادها

با توجه به جدید بودن سینمای آهسته تحقیقات آینده را می‌توان در زمینه جنبه‌های کاربردی سینمای آهسته در حوزه‌های مختلف علوم مثل روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، علوم رفتاری و درمانی و نیز حوزه‌های چندرسانه‌ای و آثار هنری ترکیبی، مد نظر قرار داد و بدین‌وسیله، در جهت معرفی بهتر این سبک سینمایی در بین عموم مردم، هنرمندان و هنر دوستان، گام‌های مثبتی برداشت.

پی‌نوشت‌ها

1. Fish and Cat (2013)

۲. شهرام مکری: (۱۹۷۸) فیلمنامه‌نویس، تدوینگر و کارگردان سینمای ایرانی

۳. Alejandro González Iñárritu (۱۹۶۳) کارگردان مکزیکی.

۴. Dead time: اصطلاحی تخصصی درباره زمان در سینما به معنی زمان بیکاری

۵. Kristen Thompson (۱۹۵۱) نویسنده، نظریه‌پرداز و تاریخ‌نگار آمریکایی

۶. مکتب فرمالیسم روس: مکتبی در سینمای روس در دهه ۲۰ که تأکید بر فرم داشت تا محتوا و این یکی از مشخصه‌های کلی هنر مدرن بود. آنها به مقوله‌هایی مثل ساختار داستان، شخصیت‌سازی و شیوه روایت و دورنما توجه داشتند.

۷. Viktor Shklovsky (۱۸۹۳–۱۹۸۴) نویسنده و منتقد روس ویکی از چهره‌های شاخص مکتب فرمالیسم روسی

۸. Time deletion: حذف زمانی

9. Torin Horse (2011).

۱۰. Béla Tarr: (۱۹۵۵) کارگردان مجارستانی

۱۱. Yasujiro Ozu (۱۹۰۳-۱۹۶۳)کارگردان و فیلمساز اهل ژاپن

12. Late spring (1949).

13. Late Autumn (1960).

۱۴. Collapsing time: زمان فروپاشانه یا ویرانگر که به معنی زمانی است که به مرور به فروپاشی شخصیت می‌انجامد و شخصیت طی آن، به اوج ناامیدی یا بلاتکلیفی می‌رسد.

۱۵. Henri Bergson، فیلسوف مشهور فرانسوی (۱۸۵۹-۱۹۴۱).

۱۶. Gilles Deleuze (۱۹۲۵-۱۹۹۵) نظریه‌پرداز و فیلسوف فرانسوی.

۱۷. André Bazin (۱۹۱۸- ۱۹۵۸) نظریه‌پرداز و منتقد فرانسوی فیلم که مبدع نظریه میزانسن در سینما بود.

۱۸. استراتیگرافیک: واژه‌ای تخصصی در رشته مهندسی نفت به معنی چینه‌شناسی و در اینجا به معنی لایه لایه.

۱۹. So Far So Close (۱۹۸۱).

۲۰. Jean-Marie Straub (۱۹۳۳) کارگردان فرانسوی.

۲۱. Danièle Huillet (۱۹۳۶-۲۰۰۶) کارگردان زن اهل فرانسه و همسر ژان ماری اشتراب.

۲۲. time crystal: کریستال زمانی که اصطلاحی منتسب به ژیل دلوز درباره زمان در سینمای آهسته است به معنی در هم‌پوشانی دو مولفه ذهنیت و واقعیت در جهان.

۲۳. Max Ophüls (۱۹۰۲-۱۹۵۷) کارگردان اهل آلمان .

۲۴. Jean Renoir (۱۸۹۴-۱۹۷۹) کارگردان و منتقد فیلم اهل فرانسه.

۲۵. Federico Fellini (۱۹۲۰-۱۹۹۳)کارگردان اهل ایتالیا.

۲۶. Luchino Visconti (۱۹۰۶-۱۹۷۶) کارگردان سینما و تاتر اهل ایتالیا.

۲۷. Michelangelo Antonioni (۱۹۱۲-۲۰۰۷) فیلمنامه نویس و کارگردان ایتالیایی.

۲۸. Cesare Zavattini (۱۹۰۲-۱۹۸۹) فیلمنامه نویس، شاعر، نقاش نویسنده که به عنوان نماینده برجسته سینمای نئورئالیسم ایتالیا شناخته.

فهرست منابع

ابوعطا املشی، عماد؛ روحانی، سید علی (۱۳۹۴)، *نظریه خاطره - زمان هانری برگسون و تأثیر آن بر روایت در سینمای معاصر ایران*؛ *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره آذر، ۵۶ - ۵۸.

برگسون، هانری (۱۳۷۵)، *ماده و یاد*؛ *رهیافتی به رابطه جسم و روح*، ترجمهٔ علی قلی بیانی. تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

بوردول، دیوید (۱۳۹۹)، ازو و بوطیقای سینما، ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران، نشر مرکز.

دلوز، ژیل؛ کولبروک، کلر؛ باگیو، رونالد (۱۳۹۰)، *ادراک زمان و سینما*، ترجمهٔ مهرداد پارسا، تهران، نشر رخداد نو.

تروتزکی، فیلیپ (۱۳۸۲)، *زمان شدن*، ترجمهٔ امید نیک فرجام؛ کتاب ماه هنر، مهر و آبان، شماره ۶۱ و ۶۲، صفحات ۹۰-۱۰۲.

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

صلیبا، جمیل (۱۳۸۵) *فرهنگ فلسفی*، ترجمهٔ منوچهر صانعی دره بیدی، تهران، نشر حکمت.

عادل، شهاب‌الدین و دیگران (۱۳۹۱)، ساختارهای زمانی نو در سینما با رویکرد به روایت شبکه‌ای فیلم، *فصلنامه علمی ـ پژوهشی دانشگاه هنر*، شماره ۴، ۷۱-۷۷.

فروغی، محمد علی (۱۳۸۸) *سیر حکمت در اروپا*، تهران، نشر هرمس.

Bouge, R (2003). " *Deleuze on Cinema* ". New York, London: Routledge.

Caglayan, E (2018). " *Poetics of Slow Cinema* ". United Kingdom: Palgrave Macmillan.

Deleuze, G (1989). " *Cinema 2: The Time Image*, Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam,. Minnepolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles (2005) Cinema 1: *The Movement -Image ,trans Hugh Tomplinson, Barbara Habbberjam*, London: Continuum.

Deleuze, G (1994). Difference and Repetition , Paul. R. Patton, Chicago: Columbia University of Chicago.

Fisher, M (2009). " *Capitalist Realism*", Winchester, Washington: Zero Books.

Flanagan, M (2012). " *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. University of Exeter.

Marrati, P (2001). " *The Catholicism of Cinema Gilles Deleuze on Image and belief* , Stanford: Stanford UP.

Rivette, J (1985). " *Letter of Rossellini* ". Trans. Tom Milne. Cachiers du Cinema: The 1950s. Ed. Jim Hillier. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP.

Schrader, P (1972). " *Transcendental Style in Film; Ozu, Besson, Dreyer* ", Berkeley: California UP.

Yaffe ,G (2003). " *Time in the Movies* ". United Kingdom: Midwest Studies in Philosophy.

Tompson, K (1988). " *Breaking the Glass Armor: Neoformalism Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.