How to Cite This Article: Banakar, I.; Shahbazi, R. (2025). "Explaining the Function of the Concept of Time-Image as a Form of Recovery of the New in Deleuze's Cinematographic Image with a Look at Mohammad Reza Aslani's Cinema". *Kimiya-ye-Honar*, 13(53): 1-17.

Explaining the Function of the Concept of Time-Image as a Form of Recovery of the New in Deleuze's Cinematographic Image with a Look at Mohammad Reza Aslani's Cinema

Iman Banakar*

Ramtin Shahbazi**

Received: 22.02.2024

Accepted: 21.07.2024

Abstract

For Gilles Deleuze, time in cinema has two main moments; on one hand, it can appear only as a platform for the action of subject, and on the other hand, it can overcome the limitations of recognition by freeing itself from the subordination of the action and give a deeper view of the reality of the object. By proposing the concept of time-image, Deleuze shows that the virtual forces of time remove thought from the sensory-motor schema of cognition and bring it to a state of the unthinkable so that the new image of thought can be recovered in its becoming. This descriptive-analytical article with a qualitative nature examines the time-images in four films of Mohammad Reza Aslani using the library method and image study according to Deleuze's approach. Considering the hypothesis of the non-chronological presence of time in the narration of these works, the question is how time-images expand the different aspects of the original form of the image and invoke its multiple possibilities. The results show that in the mentioned works, time reproduces the different by passing the image from its apparent function. What happens is the resurrection of an image that, not as a repetition of the identical, but as an image of the possibility of what was in its novelty, returns the new in the structure of cinema and thought to re-establish our links with the world, according to Deleuze.

Key words: Gilles Deleuze, Mohammad Reza Aslani, The new, The resurrection of images, The time-image.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]

[DOI: 10.22034/13.53.1]

* M.A. in Cinema, Department of Cinema, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.
Email: iman.banakar@yahoo.com

** Assistant Professor, Department of Cinema, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: ramtin.shahbazi@soore.ac.ir

ارجاع به مقاله: بناکار، ا.؛ شهبازی، ر. (۱۴۰۳). «بازیابی امر نو در تصویر سینماتوگرافیک دلوز با نگاهی به سینمای محمدرضا اصلانی». کیمیای هنر، ۱۳(۵۳): ۱-۱۷.

بازیابی امر نو در تصویر سینماتوگرافیک دلوز با نگاهی به سینمای محمدرضا اصلانی*

ایمان بناکار**
رامتین شهبازی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۳۱

چکیده

مطابق دیدگاه ژیل دلوز، زمان در سینما دو وضعیت اصلی دارد؛ از یک سو می‌تواند تنها برای اِعمال کنشِ سوژه ظهور یابد و از سوی دیگر قادر است با رهاکردن خود از تابعیتِ کنشْ محدودیت‌های بازشناسی را کنار زند و دیدی ژرف‌تر به واقعیتِ ابژه ببخشد. دلوز با طرح مفهوم زمان-تصویر نشان می‌دهد که نیروهای بالقوهٔ زمانْ اندیشه را از الگوی حسی-حرکتیِ شناخت خارج می‌کنند و آن را به وضعیتی از امر نااندیشیدنی می‌رسانند تا تصویر جدید اندیشه در صیرورت خود بازیابی شود. بر پایهٔ چنین مقدماتی، مقالهٔ حاضر بنا دارد مطابق نگرهٔ دلوزی در تبیین نسبت زمان و تصویر، به بررسی تحقق آن در چهار اثر سینمایی از محمدرضا اصلانی بپردازد. روش این تحقیق از نوع توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات لازم برای ارزیابی نمونه‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای حاصل خواهد آمد. در واقع پرسش اصلی پژوهش این است که با در نظرگرفتن فرضیهٔ حضور غیرگاهشمارانهٔ زمان در روایت‌گری این آثار، چگونه زمان-تصویرها وجوهِ متفاوتِ صورت اولیهٔ تصویر را گسترش می‌دهند و امکان‌های متعدد آن را فراخوانی می‌کنند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در آثار مذکور، زمان با عبور دادن تصویر از کارکرد ظاهری‌اش به بازتولید امرِ متفاوت دست می‌زند. به بیان دیگر، آنچه رخ می‌دهد رستاخیز تصویری است که نه تکرار امرِ این‌همان بلکه به عنوان تصویرِ امکانِ آنچه بود، در بداعتش امرِ نو را در ساختار سینما و اندیشه بازمی‌گرداند تا طبق نظر دلوز پیوندهای ما را با جهان از نو برقرار سازد.

واژه‌های کلیدی: امر نو، رستاخیز تصاویر، زمان-تصویر، ژیل دلوز، محمدرضا اصلانی.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ نویسندهٔ اوّل با عنوان مطالعه زمان-تصویر به مثابه امر نو، تحلیلی بر چند اثر سینمایی محمدرضا اصلانی با تکیه بر آراء ژیل دلوز است که در تاریخ ۲۲ شهریور ۱۴۰۲در دانشکدهٔ هنر دانشگاه سوره با راهنمایی نویسندهٔ دوم دفاع شده است.

** کارشناسی ارشد سینما، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. Email : iman.banakar@yahoo.com
*** استادیار گروه سینما، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) Email : ramtin.shahbazi@soore.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]

[DOI: 10.22034/13.53.1]

۱. مقدمه

اگر قرن بیستم را قرن سینما نامیده‌اند در عین حال می‌بایست آن را قرن زمان هم نامید. آنگاه که انسانِ یأس‌آلود از خون‌بارترین جنگ‌های جهانیْ امید خود را به عاملیت انسانی به کل از دست داد، فیلم‌ها نیز در سیر تطور روایی خود از «قهرمان‌پروری» فاصله گرفت. این پدیده که بنیادش بر حرکت و کنش استوار بود عاقبت نتوانست پیوندهای انسان را با جهان نگاه دارد. سینما یا باید در تصاویر کلیشه‌ای با پایان خوش به قعر ندیدن‌ها فرومی‌رفت یا نیروی تازه‌ای می‌یافت تا بار دیگر باور[۱] به این جهان را در انسان زنده کند و برایش پیوندهای تازه‌تری با جهان برقرار سازد. فیلسوف فرانسوی ژیل دلوز برای درمان اپیدمی انسان مدرن که به «اسکیزوفرنی همگانی» از آن یاد می‌کرد، معتقد بود «تنها باور به این جهان می‌تواند دوباره انسان را به آنچه می‌بیند و می‌شنود پیوند دهد» (Deleuze, 2001, p. 172). در اندیشهٔ دلوز، این رسالت سینما است «برای خلق امکان‌های تازهٔ حیات در جهان» (ماراتی، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۲) که بار دیگر به یاری ظهور شکل ناب زمان امکان‌پذیر است.

دلوز نیروهای بالقوهٔ زمان را در قالب سه نوع زمان-تصویر[۲] صورت‌بندی کرده است. او نشان می‌دهد که این زمان-تصویرها چگونه در الگوهای حسی-حرکتیِ[۳] رژیمِ حرکت-تصویر[۴] اختلال ایجاد می‌کنند و به جای دیدی در امتدادِ رویداد، دیدی در ژرفایِ زمان فراهم می‌کنند. این در حالی است که مفهوم «دیدن» خودْ بنیاد اندیشهٔ سینماگر نوآور ایرانی محمدرضا اصلانی است که زمان در آثارش اهمیت ویژه‌ای دارد. در اصل، زمان برای او به هیچ وجه روندی گاه‌شمارانه، به مثابهٔ دلیلی برای تحقق رخدادها ندارد. در واقع، فرض پژوهش بر این است که فضاهایی که زمان در آثار اصلانی خلق می‌کند پیشنهادهای تازه‌ای برای ساختارهای مرسوم فیلمسازی و روایتگری است. پرسش پژوهش این است که زمان در فیلم‌های او چگونه پیوندهای ژرف و ریشه‌داری با گذشتهٔ تاریخی برقرار کرده، و آنگاه اتصال این ریشه‌ها به هویت چندبعدی آیندهٔ ما چگونه آشکار می‌شود؟

برای دلوز همواره توجه به چرخش بنیادین اندیشهٔ معاصر، تغییر جهت از امر جاودانه/کلی به سوی امر نو[۵]/تکین از اهمیت بسزایی برخوردار بوده است (اسمیت، ۱۳۹۹؛ همچنین نک: ماراتی، ۱۳۹۵). آغازگر چنین نگاهی به فلسفه برگسون بود که «با طرح پرسش "نو" به جای پرسش "ابدیت" فلسفه را متحول کرد (این که چگونه تولید و ظهورِ چیزی جدید ممکن است)» (دلوز، ۱۳۹۲، ص. ۱۰). باید توجه داشت که امر نو نزد دلوز بیش‌تر یک اصل کارکردی است که در نوشته‌هایش تحت عناوین گوناگونی ظهور می‌یابد: «تفاوت» در تفاوت و تکرار (۱۹۶۸)، «رخداد» در منطق معنا (۱۹۶۹)، و «زمان-تصویر» در سینما ۲ (۱۹۸۵) (اسمیت، ۱۳۹۹). اگر رستاخیز تصویر[۶] را با بازگشت تصویر به وجهی دگرگون‌شونده برابر بدانیم، آنگاه مفهوم تفاوت به مثابهٔ امر نو قابل فهم می‌شود. در واقع، دلوز بیان می‌کند که تنها ضرورتی اجتناب‌ناپذیر ما را به اندیشیدن وامی‌دارد. مهمترین ضرورتْ ناتوانی در اندیشیدن و مواجهه با امر نااندیشیدنی است: چیزی نو که پیش‌تر وجود نداشته است. سینما باید به چنین نیرویی در تصاویر خود برسد. بدین‌رو، یافتن چنین کیفیتی در فیلم‌های اصلانی هدف اصلی این پژوهش است، به بیان دیگر، دیدنِ تصویری نو که خالی از معنایِ کلیشه‌ای، خود را در بی‌تصویرشدگی برانگیخته کند و آفرینندهٔ امر نو باشد.

از یک منظر، فیلم‌های اصلانی تلاشی برای فراچنگ‌آوردن زمان و به پرسش کشیدن آن، به سخن در آوردن ابژه‌های خاموش این جهان، و به موازات آن نقدی بر خود سینما است، سینمایی که می‌خواهد امر نو را در فهمی از نقد و تجدید اندیشه محقق نموده و دوباره خود را از نو اختراع کند. ضرورت این پژوهش توجه به مسألهٔ بداعت[۷] و امر نو، یا به سخنی دیگر، یافتن امکان‌های تازه در اندیشه و خلاقیت در تولید آثار سینمایی است چرا که تنها به واسطهٔ ساختارشکنی از الگوهای پیشین است که می‌توان امیدوار بود اندیشه و هنر پویایی خود را از دست ندهد و دائماً با نقد خود مسیرهای تازه‌ای رو به آینده بگشاید تا گسترهٔ نگاه مخاطبان و کنشگران حوزهٔ فرهنگ و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]

[DOI: 10.22034/13.53.1]

اندیشه را گسترش دهد. سرانجام، این نوشتار قصد دارد تا توجه پژوهشگران، نویسندگان و فیلمسازان را به اهمیّت تداوم نقد حافظهٔ تاریخی در برقراری پیوندهای تازه با این جهان معطوف دارد.

۲. روش و جامعهٔ آماری

در این پژوهشِ توصیفی-تحلیلی، که به لحاظ ماهیت کیفی است، چهار فیلم جام حسنلو (۱۳۴۶)، شطرنج باد (۱۳۵۵)، آتش سبز (۱۳۸۶)، تهران، هنر مفهومی (۱۳۹۰) ساختهٔ محمدرضا اصلانی بررسی می‌شود. هدف آن است تا با مطالعه‌ای کتابخانه‌ای و با رویکرد هستی‌شناختیِ ژیل دلوز، رابطهٔ زمان با ظهور صورت‌های متفاوت معنی در این چهار فیلم بررسی شود. گرچه تحلیل‌ها حول این چهار مورد تنظیم شده، اما تمرکز این مقاله بر طرح و بسط مفاهیمی است که این فیلم‌ها به عنوان نمونه‌های مطالعاتی مناسب در رابطه با «زمان و ساختارهای نوشوندهٔ اندیشه» پیشنهاد می‌دهند. پژوهش حاضر به لحاظ هدفْ بنیادی است، اما می‌تواند هدفِ کاربردی نیز داشته باشد. اگر طبق دیدگاه دلوز یافتن شیوه‌های تازهٔ پیوند با جهان امری حیاتی برای انسان امروز است، جنبهٔ کاربردی این مقاله آنجا مشخص می‌شود که سعی دارد به مخاطب خود اهمیت عنصر زمانِ ناب را برای آفرینش امکان‌های تازهٔ سینما و اندیشه گوشزد کند تا بتوان امید داشت با نظر به این مباحث، سینمای ایران اندکی از ورطهٔ الگوهای کلیشه‌ای «صنعت فرهنگ» خود را رها سازد و کیفیتی نقادانه و اندیشمند بیابد.

۳. مبانی نظری

نسبت ادراک با زمان نقش تعیین‌کننده‌ای در ساختار فکری دلوز ایفا می‌کند. او ادراک و آگاهی را به مثابهٔ تصویری در کنار تصاویر دیگر می‌دانست، اما تصویری که دائم در حال حرکت و صیرورت[۸] است. این صیرورت خبر از تغییر در زمان می‌دهد، بنابراین تصاویر در زمان و به واسطهٔ زمان ادراک می‌شوند. پیش از این، برگسون دو نوع ادراک/بازشناسی را از هم متمایز کرده بود. بازشناسیِ نخست وابسته به عادات ماست، به صورت خودکار عمل می‌کند و همیشه بخش‌هایی از واقعیت را که به آن علاقه‌مندیم، همچون نقاط ساکن، بر یک سطح و در یک مسیر افقی قاب می‌گیرد؛ یعنی تصویر حسی-حرکتی. اما اگر همین نیروی عادتی که قادر است چیزها و مکان‌ها را بنا به کارکردِ تعریف‌شده‌اش ادراک کند، در موقعیتی ویژه مضمحل شود، بدین معنی که بازشناسی خودکار دیگر عملاً پاسخگوی نیاز سوژه نباشد، آنگاه ادراک دیگر در حرکت مستقیم خود پیش نخواهد رفت. اینجاست که از نظر دلوز، اسبابِ «دیدن» مهیا شده است: «هرچه کمتر بازشناسی کنیم بیشتر می‌بینیم» (ماراتی، ۱۳۹۵، ص. ۸۰). در این مورد، بازشناسی التفاتی و توصیفات غیرارگانیک‌اند، یعنی حرکاتِ ناشی از آن نه در یک سطح مشترک و افقی بلکه از میان لایه‌هایی عمودی عبور می‌کند و حرکت به جای گذر به موقعیت بعدی، با هر بار توصیف دوباره به همان ابژهٔ پیشین بازمی‌گردد، با این تفاوت که هر بار ابژه در باطن دچار دگرگونی شده است و این یعنی «تصویر دیداری و شنیداری ناب»[۹]. تصویر حسی-حرکتی، زمان را تابعی از حرکت ساخته، فضا و رخداد را بدون تردیدی در صدق و کذبشان، صرفاً مطابق کارکرد از پیش تعیین‌شده به مثابهٔ کلیشه درونی می‌سازد. لذا اگر پیوندهای حسی-حرکتی از برهه‌ای به بعد اطمینان خود را از دست می‌دهند، در اصل این کلیشه‌هایند که بی‌اعتبار می‌شوند. این در حالی است که در تصویرِ دیداری ناب، دیگر زمان از تابعیت حرکت خارج می‌شود و مستقیماً خود را عیان می‌سازد، یعنی همان مفهوم زمان-تصویر. اینجا زمان سازندهٔ این تصویر جدید است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]

[DOI: 10.22034/13.53.1]

۳-۱. کریستال-تصویر[۱۰] و هم‌زیستی مدارها؛ زمان-تصویر نخست

هنگامی که تصویر بالفعل[۱۱] تداومِ حرکتی خود را از دست بدهد با تصویر بالقوهٔ[۱۲] خود وارد رابطه می‌شود. ترکیب تصویر بالفعل و تصویر بالقوه تشکیل کریستال-تصویر می‌دهد، آنچه دلوز بنیاد جاودانهٔ زمان را در آن می‌بیند. تصویر بالفعل مربوط به زمان حال است. تصویر بالقوه صورتی از تصویر بالفعل است که بُعدی در گذشته پیدا می‌کند؛ اما چه گذشته‌ای؟ استدلال دلوز این است که اگر زمانِ حال می‌گذرد به این معنی نیست که حالِ جدیدی جایگزینش شده است. زمانِ حال هرگز نمی‌گذشت اگر هم‌زمان از پیش گذشته نمی‌بود. «گذشتهٔ از زمانِ حال که دیگر نیست پیروی نمی‌کند، با آن زمانِ حال که بود هم‌زیستی می‌کند» (Deleuze, 2001, p. 79). از یک سو ادراک هست و از سوی دیگر خاطره، اما یک خاطرهٔ ناب، یک گذشته بالقوه، که نیازی به بالفعل‌شدن[۱۳] ندارد، چرا که با حالِ بالفعل هم‌بود است. دلوز بیان می‌کند که تصویر بالقوه، یک آگاهی یا حالتی روانشناختی در حافظهٔ ما نیست بلکه همهٔ اینها خارج از آگاهی و در زمان وجود دارند. این حافظه نیست که گذشته را می‌سازد چون اساساً اگر حافظه‌ای هست در همین گذشتهٔ ناب و بالقوه، در این خاطرهٔ ناب، به وجود می‌آید. در این زمان-تصویر که دلوز آن را «هم‌زیستی سطوح گذشتهٔ بالقوه»[۱۴] می‌نامد، هر مدار توصیفی است که باعث می‌شود ابژه در دو محور نامتقارن اما هم‌بود با یکدیگر شکاف بردارد و هر بار توصیف و مدارِ بعدی را شکل دهد. با هر بار توصیفِ ابژه، ادراک به ابژه برمی‌گردد و در یک چینش عمودی و ژرف هم‌زمان که سطوحِ حافظه غنی و پُربار می‌شود، لایه‌های واقعیت فیزیکالِ ابژه گسترش می‌یابد. به همین علت دلوز تصویر دیداریِ ناب را واجد تکینگی بنیادی[۱۵] می‌داند و شناخت را در این وضعیت غنی‌تر از مُدل عادت‌شدهٔ الگوی حسی-حرکتی قلمداد می‌کند.

۳-۲. هم‌زمانی زمان‌های حال؛ زمان-تصویر دوم

به زعم دلوز اگر برای رویدادی که مطابق دیدگاهی طولی و عمل‌گرا، همواره در حال آماده‌سازی، فرا رسیدن و تمام شدن است، دیدی عمودی و صرفاً دیداری، دیدی در ژرفا، را جایگزین کنیم، آنگاه دیگرْ رویداد نه با فضایی که در آن رخ می‌دهد یکی پنداشته می‌شود و نه با حالِ بالفعلی که در حال گذر است. این به معنای جایگزین کردن دید زمانی است که درون رویداد عمیق می‌شود به جای دید فضایی که در امتداد رویداد عبور می‌کند.[۱۶] در این وضعیت، هم‌زمان سه زمانِ حالِ درگیر در یک رویداد داریم، شامل یک زمان حال از گذشته، یک حال از حال و یک حال از آینده (رئوس حال) که «دائماً احیا می‌شوند، در تضاد قرار می‌گیرند، محو می‌شوند، جایگزین می‌شوند، دوباره خلق می‌شوند، انشعاب پیدا می‌کنند و باز می‌گردند» (Deleuze, 2001, p. 101). در این حالت، رویداد می‌تواند پیش از آنکه رخ دهد، تمام شده یا پیش‌بینی شود؛ یا اینکه قرار است اتفاق بیفتد، درحالی‌که همان رویداد پیش از این هرگز اتفاق نیفتاده بود. پس در این زمان-تصویر، زمان‌های حالِ بالفعل‌زدایی‌شده، یعنی رئوس ناپیوسته، می‌توانند رویداد را در واریاسیون‌های گوناگون بازسازی کنند اما این بار همگی در یک زمان، در یک «تکرار-واریاسیون»، درگیر می‌شوند. در این نوع زمان-تصویر، یعنی هم‌زمانی رئوس حال بالفعل‌زدایی‌شده،[۱۷] پیچیدگیِ امر غیرقابل توضیح برجسته می‌شود تا یادآوری کند هیچ رویدادی لزوماً تک‌بُعدی و تک‌صدا نیست. دلوز نسبت به وجود تصویر جزمی اندیشه آگاه بود و رسالت اندیشه و هنر را در گذر از جزم‌اندیشی و چرخش به سوی امر نو می‌دانست؛ مسیری که در زمان رخ خواهد داد و باید وجود امکان‌های متعدد امر به ظاهر واحد را به رسمیت شناخت.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]

[DOI: 10.22034/13.53.1]

۳-۳. تجمیع زمان‌ها و قدرت‌های امر کاذب[۱۸]؛ زمان-تصویر سوم

دلوز تأکید می‌کند که همیشه زمان با امر حقیقی[۱۹] دستخوش رابطهٔ بحران‌زده‌ای بوده است. او برای حل این مسئله به سراغ لایب‌نیتس می‌رود که پیش‌تر مفهوم باهم‌امکان‌ناپذیری[۲۰] را ابداع کرده بود. به گفتهٔ لایب‌نیتس، ما دنیاهای باهم‌امکان‌ناپذیری داریم که از ممکن ناشی می‌شوند و گذشته نیز در عین حقیقی‌بودن می‌تواند لزوماً حقیقی نباشد. دلوز با استفاده از این گزاره بر نیروی زمان تأکید می‌ورزد و روایت‌گری تازه‌ای را صورت‌بندی می‌کند؛ گونه‌ای روایت‌گری که به‌صراحت دست از ادعای حقیقی‌بودن برداشته و اساساً کذب می‌شود. او سرانجام با مفهوم «ارادهٔ معطوف به قدرت» نیچه، قدرت هنرمندانهٔ خلاق امر کاذب را جایگزین شکل امر حقیقی می‌کند تا بحران حقیقت را حل کند.

به باور دلوز، مسئلهٔ سینما بازنمایی هویت‌های واقعی یا تخیلی نیست. در واقع او صیرورت را قدرت امر کاذب/قدرت زندگی/قدرت روایت‌گریِ کرونیک[۲۱] می‌داند که دستاوردش «خلق امکان‌های جدید» (Deleuze, 2001, p. 141) یا دنیاهای تازه است. دلوز به فیلم‌های سینما حقیقت اشاره می‌کند. در آنجا شخصیت‌ها بدون کمکِ داستان/تخیل[۲۲] و با ناپدیدکردن مرز امر واقعی و تخیلی، داستان‌گوییِ خودشان را جایگزین داستان/تخیل فیلمساز می‌کنند و دائماً از میان گذشته، حال و آیندهٔ جدایی‌ناپذیر خود عبور می‌کنند، آنها را به هم وصل می‌کنند، از حالتی به حالت دیگر می‌روند و سرانجام تبدیل به دیگری می‌شوند (زنجیرهٔ تبدیل‌ها). متعاقباً دوربین هم «به‌جای علامت‌گذاری یک زمانِ حال تخیلی یا واقعی، دائماً شخصیت را به قبل و بعدی متصل می‌کند که یک زمان-تصویر مستقیم می‌سازد» (Deleuze, 2001, p. 152). بنابراین، در این فرآیند، فیلمساز هم با داستان‌گویی آنها همراه می‌شود و در این مداخله‌گریِ دو طرفه به دیگری تبدیل می‌شود (دگردیسی). بدین طریق، سینما راهی یافته است تا با کنار گذاشتن الگوی حقیقت از پیش تثبیت‌شده به یک گفتار آزاد غیرمستقیم دست یابد و، افزون بر این، مجموعهٔ زمان یعنی قبل و بعد را به جای انفصال، در صیرورتی مدام، یعنی زمان-تصویر سوم، گرد آورد. به گمان دلوز، سینما می‌تواند خالقِ حقیقت شود اما حقیقتِ خودِ سینما که البته بیگانه با جهان موجود هم نیست. «هیچ حقیقت دیگری جز خلقِ امر نو وجود ندارد» (Deleuze, 2001, pp. 146-147). در چنین وضعیتی می‌توان امیدوار بود که پیوندهای تازه‌ای با جهان برقرار کرد و امر نو بار دیگر در سینما و در اندیشه محقق شود.

۳-۴. سینما و پیوندهای تازه با جهان؛ امر نو نزد دلوز

اولویت زمان در سینمای مدرن واکنشی بود به الگوی ادراک عادت‌شده و سازوکارهای درونی‌سازی سینمای کنش محور که هر مصیبت و فاجعه‌ای را می‌توانست عادی‌سازی کند و زمان را به تابعیت تاریخ و اهداف غایت‌گرایانهٔ آن درآورد. برای دلوز طرد تاریخ‌گرایی و نگاه استعلاییِ آن به زمان البته به این معنا نبود که زمانِ حال را آن‌گونه که هست بپذیرد. زمانی که تفکر خود را در نسبت با حقیقتی استعلایی و ازپیش شکل‌گرفته قرار می‌دهد، به گفتهٔ دلوز الگویی از معرفت سامان می‌یابد که شناخت را مبدل به بازشناسی کرده، آن را در خدمت غایاتی قرار می‌دهد که گویی فی‌نفسه موجه‌اند و در نتیجه معنا و زمان بی‌اثر می‌شوند (ماراتی، ۱۳۹۵). تصویر غیر جزمی اندیشه[۲۳] راه برون‌رفت از هر عقیدهٔ صلب و امر تحمل‌ناپذیر است که جز با زمان و درون زمان محقق نمی‌شود. دلوز در ادامهٔ بهره‌گیری از خوانش نیچه از افلاطون، مسئلهٔ واژگون‌سازی افلاطون‌گرایی، چرخش نگاه از امر فراحسی به طرف امر محسوس، را مطرح می‌کند (اسمیت، ۱۳۹۹). در خصوص پیوند با جهان، در اندیشهٔ دلوز اسکیزوفرنی انسان ناشی از پای‌بندی به توهمی استعلایی است که سنت افلاطونیِ تفکرْ آن را تثبیت کرده است. اگرچه پیوندهای پیشین دیگر کارایی ندارد اما خودِ پیوند از بین نرفته است. از این رو، باور به این جهان و امید به برقراری پیوندهای تازه‌تر به بخش مهمی از پروژهٔ فکری دلوز تبدیل می‌شود. مسألهٔ بعدی وارونه‌سازی درون‌ماندگار

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]
[DOI: 10.22034/13.53.1]

ایمان[۲۴] است، جایگزینی ایمان به جای شناخت. موضوع این نیست که ما چطور می‌توانیم نسبت به چیزی شناخت داشته باشیم و آیا این شناخت کافی است یا نه، بلکه مسئله بر سر ایمان و انتخاب است: «ایمانی که [...] بر شکلی از وجود تأثیر دارد، نه وجود خداوند، بلکه وجود انسان، کسی که با باورش انتخاب می‌کند که به شیوه‌ای متفاوت در این جهان زندگی کند. شرط‌بندی بر سر نوعی رستگاری قریب‌الوقوع نیست، بلکه بر سر باور به امکان‌های حیات است» (ماراتی، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۱). این سه محور یاد شده اساس مباحثی است که دلوز از آنها برای طرح مفهوم تفاوت استفاده می‌کند.

در دیدگاه دلوز، مفهوم تفاوت در نسبت با خودِ تفاوت مطرح است؛ آنچه در بنیاد و اساسش نو، تکین، و مقدم بر امور دیگر باشد. افلاطون‌گرایی تفاوت را مطابق ارزیابی میزان شباهت چیزها با ایدهٔ متعالی همان چیزها می‌سنجد و این صرفاً تفاوت را میان امر اصیل با امر نااصیل در نظر می‌گیرد. پروژهٔ افلاطون‌گراییِ واژگونهٔ دلوز در پی ایده‌ای ناب از تفاوت است که فارغ از کیفیاتِ چیزها دارای اصالت و بداعت باشد: «تفاوت در پس همه‌چیز است، اما در پس تفاوت هیچ چیز نیست» (Deleuze, 1994؛ به نقل از اسمیت، ۱۳۹۹، ص. ۳۶). این تفاوت، که در آثار دلوز به صورت‌های دیگری هم آمده- «رخداد» در منطق معنا و «زمان» در سینما ۲- همانا تشریح مفهوم بنیادی امر نو است؛ مفهومی سراسر اصیل که بداعتِ بنیادین آن با هیچ عاملی بی‌اعتبار نمی‌شود. اینجا مفهوم «تکرار» نیز در دیدگاه دلوز مطرح می‌شود، تکراری که مد نظر اوست نه تکرار آنچه بود، بلکه بازیابی وجهی از شیء است که از اساس تفاوت را به ارمغان می‌آورد. در مقالهٔ حاضر، تحلیل این مفهوم در ارتباط با زمان با کلیدواژهٔ «رستاخیز تصویر» مطرح خواهد شد، یعنی بازیابی تصویری بدیع. دلوز همهٔ این ویژگی‌های بنیادین را در زمان-تصویرِ مستقیم می‌یافت، جریانِ لاینقطعِ استمرار[۲۵] و دائماً متغیر نامشروطی که باعث تغییر در کل[۲۶] می‌شود بی آنکه عللی قابل پیش‌بینی برای دگرگونی‌اش پیدا باشد. ویژگی بنیادین آن «شدن» دائمی و خلق‌کردن است. پیش‌تر برگسون در بحث هنر اشاره کرده بود که اثر هنری در زمان پدید می‌آید. هر اندازه هم که دانش ما از تکنیک‌های هنری زیاد باشد، نمی‌توانیم به آن دست یابیم تا آنگاه که تنها زمان، جریانِ بی‌وقفهٔ زمان و صیرورت آن، اثر هنری و به طور کلی هر امر نو و تازه‌ای را پدید آورد.

۴. پیشینهٔ پژوهش

برای بررسی دستاوردهای پژوهشی پیشین با توجه به سه کلیدواژهٔ «زمان»، «سینمای اصلانی» و «آراء دلوز»، پایان‌نامه‌ها و مقالات موجود بررسی شد. در پژوهش‌های انجام‌شده، عنصر زمان مشخصاً یا موضوع اصلی محتوای تحلیل فیلم‌های اصلانی نبوده یا در مواردی صرفاً به طور جنبی در زیرمجموعهٔ مباحثی مثل پیرنگ و زمان روایی مطرح شده است. همچنین این پژوهش‌ها با رویکردهایی متفاوت از دیدگاه دلوز انجام شده‌اند. در زیر برخی از آنها را که در فضای محدود این مقاله می‌توان ذکر کرد مرور می‌کنیم.

درستکار (۱۳۹۷): در بخشی از این پایان‌نامه که مختصراً به زمان می‌پردازد، این نکته بیان می‌شود که اصلانی در سیر روایت آتش سبز با تداخل و به‌هم‌ریختگیِ تداوم زمانی سعی در ساخت واقعیتی تازه دارد.

رؤیایی و گیاه‌چی (۱۳۹۷): پژوهشگران در بخشی از این مقاله به شکل غیرمستقیم به برخورد نامتعارف اصلانی با عنصر زمان در آتش سبز اشاره کرده‌اند، اینکه چگونه زمان‌های متفاوت و دور از هم به زمانی واحد (ازلی-ابدی) تبدیل شده است. حاصل بررسی‌ها این است که گذشتهٔ تاریخیْ چیزی سپری‌شده نیست بلکه همواره با ما و در زمان حال تداوم دارد. از همین روست که دوران گوناگون تاریخ با افسانه گره می‌خورد و فیگورهای هر یک از دوره‌ها و قصه‌ها در دیگری پیدا می‌شوند و گذشته هر بار خود را به صورت دیگری بروز می‌دهد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]

[DOI: 10.22034/13.53.1]

عباسلو (۱۳۹۵): نویسندهٔ این پایان‌نامه سعی کرده است نسبت و ابعاد زمان را در روایت و پیرنگ براساس رویکردهای نئوفرمالیستی بررسی کند و چگونگی حضور مقولاتی همچون ترتیب، بسامد و مدت زمان وقایع را در دو فیلم شطرنج باد و آتش سبز مقایسه و تحلیل کند.

۵. تحلیل یافته‌های پژوهش

در این بخش مطابق با چهار محوری که در مبانی نظری پژوهش ارائه شد، با هدف روشن‌تر شدن بحث، به بررسی سیاق تحقق محورها در نمونه‌های مطالعاتی پرداخته می‌شود.

۵-۱. دیدن و وجوه چندگانهٔ اشیاء

همان‌گونه که در آغاز بحث اشاره شد، مفهوم «دیدن»، دیدنی ورای ظاهر، را باید از مهم‌ترین عناصر جهان روایی و معنایی فیلم‌های اصلانی به حساب آورد. او در آثارش به نحوی از اشیا/ابژه‌ها کارکردزدایی می‌کند تا به فهم تازه و دیدی گسترده‌تر از آن شیء برسد. اصلانی تمایل دارد از وجه کلیشه‌ای شیء عبور کند تا به تعبیری آن را از نیستی نجات دهد. روایت‌های نامتعارف آثارش با زمان‌های غیرگاه‌شمارانه در مسیرشان، هر چه پیش می‌روند اشیاء به نااشیاء (جام باستانی حسنلو) و شخصیت‌ها، مکان‌ها و شهرها نیز به غیر خود (مثلاً شخصیت‌ها و قلعه در آتش سبز و شهر در تهران) تبدیل می‌شوند. بدین سیاق که در جام حسنلو از تفاسیر نقوش روی جام- شورش خدای آسمان بر گروهی از خدایان- مدارها و لایه‌های دیگری نظیر مقابلهٔ حلاج با فقها و خلیفهٔ زمانه را شکل می‌دهد.

نمایی از فیلم جام حسنلو (اصلانی، ۱۳۴۶)

در اینجا مضمون «برخورد اندیشه‌های متقابل»، سطوح هم‌زیستی را از رویارویی نیروهای متضادِ دائم به هم تبدیل‌شونده تکثیر می‌کند که در حافظهٔ حفظ‌شده در گذشته گسترش می‌یابد و در هر سطحی می‌توان صورت‌های گوناگون این تداعی‌ها را دید. بنابراین، تصویر بالفعل (نقوش روی جام) سطوح هم‌زیستی از گذشته‌های بالقوهٔ هم‌بود با خود (گفتار ذکر واقعهٔ حلاج، صدای معکوس سخنرانی هیتلر و صدای مشاجرهٔ آدم‌هایی ناشناس با یکدیگر) را لایه به لایه در روایت فیلم می‌گشاید. فیلمساز با بسط تم اوّلیه، طیف گسترده‌ای از این عناصرِ متقابل را ضمن یادآوری از نو می‌سازد و از طریق زمان‌های به هم متصل، حافظهٔ تاریخیِ گم‌شدهٔ ما را در جام جست‌وجو می‌کند.

اصلانی طبق شیوهٔ روایت‌گری‌اش، با ترکیب خلاقانهٔ تصاویر، واقعیت تازه‌ای را مقابل واقعیت بیرونی می‌گذارد، نه اینکه همان را تکرار یا تقلید کند. او در جام حسنلو با آفرینشی دوباره از جام، توانسته ساختارهای تثبیت‌شدهٔ اندیشه و هنر را مورد پرسش و نقد صریح

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]
[DOI: 10.22034/13.53.1]

قرار دهد. دلوز در مقابل شیوهٔ سنتی تفکر، هستی اندیشه را مبتنی بر یک ضرورت و نوعی از رویارویی می‌داند که «نیاز اندیشه به آفرینش را به منظور فایق آمدن بر خشونت و شدت این رویارویی‌ها برمی‌انگیزد» (راف، ۱۳۸۸، ص. ۱۸). این نکته نشان می‌دهد که چرا برای سینماگری مثل اصلانی اولویت نه با موضوعات بلکه با ساختارهای معناساز است، یعنی مقابله و رویارویی سطوحِ به ظاهر نامرتبطی که می‌توانند در ارتباط با یکدیگر سنتز معنایی تازه‌ای به وجود آورند و وجوه چندگانهٔ موضوع را گسترش دهند. او اساساً باور به جدایی مفاهیمِ رشته‌های گوناگون فکری ندارد. در حقیقت، این نوعی استبداد و تصلب در اندیشه است که منطق عقلانی ما و الگوهای حسی-حرکتیِ برساختهٔ آن بر روابطِ معنامندِ اشیاء/تصاویر تحمیل می‌کند. اما زمان، زمان-تصویرهای ناب، در آثار اصلانی این الگوهای تداومی مبتنی بر علت و معلول‌های یک‌جانبه و کلیشه‌ای را کنار می‌گذارد تا وجوه متفاوت شیء/تصویر قابل دیدن شوند. بدون چنین عملکردی از زمان، هرگز فهم تاریخی برای ما در زمانِ حال شکل نمی‌گیرد.

در آتش سبز، روایت‌گری بر اساس الگوی حسی-حرکتی ساماندهی نشده است. هیچ تصویر بالفعلی نیست که با تصویر بالفعل بعدی طبق زمانی گاه‌شمارانه ارتباط برقرار کند. برعکس روایت در این فیلم با قطع ارتباط‌های رایج و عادت شده روبه‌روست. پس از اینکه ناردانه وارد قلعه می‌شود، ارتباط او با پدر و مادرش قطع می‌شود. ناردانه به همراه شخصیت‌های محوری فیلم در آن قلعه وارد هزارتویِ زمان می‌شود تا همگی به نحوی وجوه دیگر خود را در دوره‌های گوناگون برانگیزند. این وجوه مصادیق عینی کریستال-تصویرهایند. در واقع، ناتوانی در بازشناسی و عدم ارتباطِ تصاویرِ بالفعل با یکدیگر کمک می‌کند تا تصویر اوّلیه در عمق زمان، در گذشتهٔ بالقوه و هم‌بود با خود، فرو رود و سطوح گذشته را وادار به مقابله، مکالمه و استحاله کند و بدین ترتیب، دید وسیع‌تری از تصویر نخستین به نمایش گذارد. برای نمونه، روابط سه‌گانهٔ «خاتون-کنیز-سلحشور» در روایت اصلی، اشکال متناظری در روایت‌های فرعی می‌یابد. اگر در روایت اصلی کنیز به سادگی از غیبت خاتون استفاده می‌کند تا خود را به عنوان خاتون اصلی به مرد سلحشور معرفی کند، در حدیث نخست، کنیز قدرت این را دارد تا با سلحشور پنهانی دیدار کند و در نقش راهنمای شریر، زهر تن خود را برای نابودی کرم-اژدها به سلحشور بدهد. این رابطه در حدیث بعدی حتی پیچیده‌تر و ژرف‌تر می‌شود: اکنون خاتون برای کوتاه‌کردن دست کردویچین (وجه دیگر کنیز) باید میان حفظ مُلکِ خود و کشتن برادرش (وجه دیگر سلحشور) یکی را برگزیند. بدین ترتیب، در روایت کریستالیِ آتش سبز هر تصویر/موتیفی، موتیف‌های بعدی را تداعی می‌کند؛ به همین علّت تصویر به جلو پیش نمی‌رود تا بر طبق ماهیت کلیشه‌ای خود مورد بازشناسی قرار گیرد. در عوض، این سطوح گذشتهٔ بالقوه‌اند که در لایه‌های تداعی‌گر خود، تصویر نخستین را به تصاویری به طور ناب دیداری-شنیداری تبدیل می‌کنند تا موجبات دیدی هرچه وسیع‌تر و غنی‌تر را مهیا سازند.

۵-۲. هم‌زمانی و دنیاهای ممکن ناپیدا

دلوز در شرح زمان-تصویرها به وضعیتی برمی‌خورد که میان نقاط بالفعل، یک ناپیوستگی به وجود می‌آید؛ چیزی که او آن را بالفعل‌زدایی‌کردن از زمان حال می‌نامد و منجر به تکرار-واریاسیون‌ها در روایت می‌شود. واریاسیون‌ها می‌توانند زمان‌های حالِ درگیرشده‌ای تشکیل دهند که هم‌زمان جلوه‌های گوناگون تصویرِ ظاهراً تک‌ساحتی را در بداعتی دائم بازآفرینی کنند. در آثار اصلانی، واقعیت برابر با شدن/صیرورت است نه بودن؛ از این رو سیالیت و استمرار، یعنی ویژگی‌های بنیادین حرکت و زمان، می‌توانند پی‌درپی امکان‌های گوناگون تصویر را بیافرینند. این ویژگی در شکل‌گیری صحنهٔ زنان رختشوی شطرنج باد آشکارا دیده می‌شود. اگرچه این صحنه که چندبار میان سکانس‌های اصلی ظاهر می‌شود به ظاهر یک فلاش‌فوروارد است، اما حضور کنیزک در همان سنی که در روایت اصلی دیده می‌شود این صحنه را به چیزی بیشتر، به امکان‌های متفاوت زمانِ حالی تبدیل می‌کند که خود را در تکرار-

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]
[DOI: 10.22034/13.53.1]

واریاسیون‌هایش بسط می‌دهد و صورت‌های دیگری از روابط میان طبقات فرودست و بالادست را به نمایش می‌گذارد. در این لحظه، زمان‌های حال، یک حال از گذشته و یک حال از آینده، خود را در وجوهی متفاوت احیا کرده و کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. «سینما، این انتقاد ذاتی را دارد. همواره ممکن است. نه موجود است، نه ممتنع. بل ممکن است. که در او نه وجوب و نه امتناع رجحانی نمی‌یابد و همین است که به دائم ممکنات جهان را کشف می‌کند» (اصلانی، ۱۳۷۴، ص. ۶۱). به تعبیری دیگر، سینما هنر امکان‌ها و خلق دنیاهای ممکن ناپیداست.

در روایت‌گری جام حسنلو، نقوشِ روی جام، فارغ از آنکه چه تفسیر نهایی بتوان برایش در نظر گرفت، در «ذکر حسین منصور حلاج» گسترش می‌یابد. در واقع، اینجا ممکن‌بودنِ رابطه‌ای میان تصویرِ اسطوره‌ای با تصویرِ تاریخی به وجود می‌آید. چنین قرارداد می‌شود تا روایت از نقوشی که بخشی از تفکر مردمان عصر باستان را نمایندگی می‌کند به طرف واقعهٔ تاریخی حلاج در قرن سوم هجری قمری و از آنجا به شکل‌گیری یکی از ایدئولوژی‌های قرن بیستم میلادی، یعنی نازیسم، حرکت کند و درعین‌حال هر یک از این زمان‌ها را به صورت‌های متفاوتی از زمان‌های حالِ هم‌زمان شکل ببخشد. این ویژگیِ ممکن‌بودن، نیرویی است که می‌تواند نسبت‌های میان وضعیت‌های دلالت‌گر را تعیین کند، معناهای پنهان تصویر را فراخوانی کند و سرانجام از این رهگذر، سویه‌های تازه‌تری از اندیشهٔ پیش از خود را بسازد.

همچنین یکی از ظریف‌ترین هم‌زمانی‌های رئوس حال را می‌توان در آتش سبز دید. با نگاهی کلی‌تر به رابطهٔ سمبولیک ناردانه‌ها و کنیزک‌ها در سراسر روایت فیلم، در اتصال روایت اصلی با روایت‌های فرعی، پی به هم‌زمانی‌ها و امکان‌های متفاوت تصویر خواهیم برد: در مقابلِ خویشتن‌داری و صبوری ناردانه یا به نوعی تسلیم او در برابر تقدیر، کنیزک خیانت می‌کند، هنوز خیانت نکرده است، اما پیشاپیش خیانت کرده است و خیانت خواهدکرد. در واقع اینجا امر بدیع خود را از طریق انکشاف امکان‌های پنهان آنچه می‌تواند باشد آشکار می‌کند.

۵-۳. صیرورت و زنجیرهٔ تبدیل‌ها

در دیدگاه اصلانی، واقعیت به هیچ وجه مجموعهٔ بسته‌ای با پاسخ ازپیش‌معلوم نیست بلکه امری است مستمر که دائماً در زمان تغییر می‌کند. از این رو امکان‌های تازه را باید در دگردیسی‌هایی جست که خاصیت اصلی زمان‌اند: تبدیل‌شدن = شدن = صیرورت؛ آنچه فی‌نفسه با دگرگونی و استحاله همراه است. در زمان-تصویری تازه، تبدیل‌ها در دو سطح کلی بررسی می‌شوند: استحالهٔ تصاویر و تجمیع زمان‌ها.

در سطح نخست، نمونه‌ای از تبدیل‌ها را می‌توان برای مثال در دگردیسی و تداومِ شخصیت‌ها دید که به وفور در آتش سبز رخ می‌دهد، از هم‌ذات‌پنداری مشتاق‌علی‌شاه با حلاج گرفته تا زنجیرهٔ تبدیل‌هایی که باعث دگردیسی تصویر ناردانه می‌شود. فیلمساز حتی درون شکل متفاوت روایت‌گریِ خود، نوآوری مضاعفی اِعمال کرده است؛ نه تنها شخصیت‌ها، اپیزود به اپیزود، به یکدیگر تبدیل می‌شوند بلکه آنها درون یک اپیزود هم تغییر ماهیت می‌دهند. سلحشور هخامنشی که در روایت اصلی با تیرهایی در بدن، خفته در بستری در قلعه دیده می‌شود، در ادامهٔ روایت اصلی، به همراه ناردانه در دادگاهی امروزی و در هیأتی معاصر حضور پیدا می‌کند و در صحنهٔ بعد او را که از سفر بازگشته است، این بار در لباس تاجران عهد قاجار، می‌بینیم. شخصیت‌ها ضمن اینکه به وجوهِ تاریک و روشنِ درونِ خود تبدیل می‌شوند، می‌توانند مبین سیر تغییر و تحول ساختارهای اجتماعی و اقتصادی این سرزمین، از عصر باستان تا دوران

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]
[DOI: 10.22034/13.53.1]

نوین، نیز باشند. در این فیلم روایت‌ها و حدیث‌های گوناگون نیز به یکدیگر تبدیل می‌شوند. مضمون فراق و وصال در روایت اصلی، به وضعیت‌های دیگری در حکایت سوم و به نوعی به حکایت پنجم هم تبدیل می‌شود.

یکی از نخستین تصاویر الهام‌بخش برای اصلانی در ساخت شطرنج باد، تابلوی استنساخ اثر محمودخان ملک‌الشعرا است. صحنهٔ افتتاحیهٔ شطرنج باد، پس از عنوان‌بندی، بازسازی همین تابلو است: سایهٔ مرد نَسّاخ به شکل دیگری به سایهٔ حاج عمو در این صحنه تبدیل شده است. در ادامه، شخصیت‌ها در بیشتر لحظات فیلم از میان موقعیت‌های تاریک و روشن صحنه عبور می‌کنند، مانند صحنه‌ای که رمضان از درون تاریکی به نزدیک اقدس‌الملوک می‌آید و تعلیمی (آلت قتاله) را به دستش می‌دهد (دقیقه ۳۱). می‌توان دید چگونه سایه‌های استنساخ در تبدیل‌شدن به سایه‌های شطرنج باد پیامی هولناک از جنایتی که در راه است می‌دهند. سرانجام، زنجیرهٔ تبدیل و تداوم‌ها نه‌تنها درون روایت‌گری و میزانسن فیلم‌ها، که از فیلمی به فیلم دیگر امتداد می‌یابد: صدای زنان رخت‌شوی شطرنج باد در تهران هم، روی تصاویرِ موزه هنرهای معاصر حضور دارد (دقیقهٔ ۱۹ و ۳۴).

افزون بر قابلیت ذکرشده، تبدیل‌ها می‌توانند منجر به تشخیص‌ناپذیری امر حقیقی و امر کاذب شده، تعابیر تصویری را ژرفا بخشند، همچون تبدیل‌های مداومِ سوژه و ابژه در تهران، هنر مفهومی. بیننده در نگاه به آینه‌ها به دیده‌شده تبدیل می‌شود و بازتاب‌ها خود به بیننده بدل می‌گردند. فیلمساز از طریق این بازتاب‌ها به دیگری تبدیل می‌شود و هم‌زمانی بازتاب‌های تهران، خیال خلاق سازنده را گسترش می‌دهد. تهران به مثابهٔ یک اثر هنری (هنر مفهومی) مطرح می‌شود، دیستوپیایی گرفتارشده در کائوس روزمرگی که دیگر نه حقیقی، بلکه قدرتی از امر کاذب را بازنمایی می‌کند. مخاطب نیز دیگر تهران هر روزه را نمی‌بیند بلکه با گره‌زدن برداشت خود به تصاویر فیلم، مفهومی متفاوت از تهران دریافت می‌کند. بنابراین، قدرت‌های صیرورت‌پذیر امر کاذب، وجوه پنهان معناهای نخستین تصویر را در پیوندهایی تازه با این جهان برانگیخته می‌کنند و تصویر جدید اندیشه، امر توضیح‌ناپذیر را در سینما خلق می‌کند.

در نظر اصلانی جهانِ واقع دائم در حال دیگرشدن، خلق‌شدن، و به طور کلی «شدن» است نه «بودن» و برای او واقعیت «نه امر موجود، بل امری است در این سو و در آن سوی ما؛ که حال، میانِ آن دو، پیوندی و تأویلی ایجاد می‌کند، و واقع را به امر هم‌زمانی تبدیل می‌کند. [...] و برخوردِ دیالکتیک این سو و آن سو، واقعیت را - طبیعت را به قولِ حکمای ما - می‌زایاند» (اصلانی، ۱۳۹۴، صص. ۲۶-۲۵). در اینجا سطح دوم دگرگونی‌ها یعنی تجمیع زمان‌ها مطرح می‌شود. تصویرها می‌توانند در میان زمان‌ها در تبادل با هم قرار گیرند؛ زمان‌ها به یکدیگر تبدیل شوند و قبل و بعد را نه جدا از هم بلکه در پیوند با هم قرار دهند.

تهران هنر مفهومی (اصلانی، ۱۳۹۰)

در حدیث پنجم از آتش سبز، مرد جوان هنگام عکاسی خود را در میان آتشکده‌ای از عصر باستان، در مقابل خانوادهٔ هفت‌واد از حدیث نخست، پیدا می‌کند. گویی او از زمان معاصر بی‌هیچ واسطه‌ای به گذشته متصل شده و با دوربینش در جست‌وجوی ریشه‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]

[DOI: 10.22034/13.53.1]

فرهنگی و تاریخیِ خود است. بدین ترتیب، در زنجیره‌ای از مبادلات، نه حقیقت جهانی دیگر که قدرت‌های همین زندگی، پیوندهای ژرف در همین جهان، نوبه‌نو برقرار می‌شود. در این حالت، دیگر امر حقیقی، تفکری از پیش معلوم، اعتباری ندارد بلکه این قدرت‌های امر کاذب‌اند که واقعیت دیگری را شکل می‌دهند تا در رابطه‌ای دیالکتیکی مقابل واقعیت جهانِ بیرون قرار گیرند.

صحنهٔ پایانی شطرنج باد، یعنی حرکتِ بدون انقطاع تصویر در اتصال حدود نیم‌قرن زمان به یکدیگر، امر توضیح‌ناپذیر را در استمرار زمان به وجود می‌آورد. این حرکت، نمونهٔ اعلای تبدیل و استمرار اوضاع اجتماعی، سیاسی و اقتصادی گذشته به حال (زمان ساخته‌شدن فیلم) و حتی یک پیش‌گویی از استمرار آن تا آینده است (هم‌زمانی‌های باهم‌امکان‌ناپذیر و هم‌زیستی گذشته‌های نه لزوماً حقیقی).

در جام حسنلو نیز تجمیع زمان‌ها مضامین/تصاویر را به یکدیگر متصل می‌کنند، تصاویرِ آشنایی که در انفصال جبریِ تاریخِ گاه‌شمارانه غریبه می‌نمودند و اکنون بار دیگر همدیگر را بازیافته‌اند. آیا پیکر آدمی که در فیلم، قطعه‌قطعه‌شده دیده می‌شود پیشاپیش خبر از کالبدی یگانه نمی‌دهد که اکنون تنها تکه‌هایی جداافتاده از آن باقی مانده‌است؟ جهانی که قدرت‌ها و نظام‌ها برای انسان‌ها می‌خواهند جهانی است تکه‌تکه‌شده و دارای مرزها و جداافتادگی‌ها. جام حسنلو روایت این قطع‌شدگی و تأکید بر ترکیب دوبارهٔ قطعات از هم جداافتاده است. پیکر تمام‌قد انسان در پایان فیلم می‌تواند نویدبخش پیوند دوباره و آفرینش انسانِ نو با نگاهی تازه به جهان باشد.

۵-۴. رستاخیز امر نو و سینمای اصلانی

حال با تحلیل هر سه زمان-تصویر در نمونه‌های مطالعاتی، به پرسش اصلی طرح‌شده در آغاز مقاله پرداخته می‌شود: اینکه زمان برای ایجاد پیوندهای تازه با جهان چگونه باعث رستاخیز تصویر می‌شود و امر نو را پدید می‌آورد؟ ما در جهانی آکنده از تصاویری کلیشه‌ای زندگی می‌کنیم که به محض ساخته‌شدن خود را از ما پنهان می‌کنند و تنها وظیفه‌شان بازنماییِ امر این‌همان[۲۷] است. بدین ترتیب، نه پرسشی پیش می‌نهند، نه در ارتباطی معناساز با مخاطب قرار می‌گیرند، و همواره ناتوان از نقد خود، تماماً برای ندیدن ساخته می‌شوند. اما چگونه خود سینما می‌تواند از معنای کلیشه‌ای رها شود؟

اصلانی در فیلم‌هایش شکافی میان تصویر و معنای کلیشه‌ای آن ایجاد می‌کند. این شکاف در جام حسنلو به اندازه‌ای است که هم‌زمان از ابژهٔ درون قابِ تصویر و ساختارهای رایج روایت سینمایی آشنازدایی می‌کند. اصلانی حتی در تعاریف مرسوم ژانر نیز خلل ایجاد می‌کند. در این حالت است که به گفتهٔ او، ابژه به اعترافِ خود و به بازیابیِ دوبارهٔ خود دست می‌زند (اصلانی، ۱۳۹۴). اما این یک بازیابیِ این‌همان نیست، بلکه شیء از معنای کلیشه‌ای تهی می‌شود و بازیابی به مثابهٔ از نو ساخته‌شدنِ شیء عمل می‌کند. «پس جماعتی از اهل علم بر وی خروج کردند، از آنکه می‌گفت: "أنا الحق". گفتند: "بگو هو الحق". گفت: "بلی، همه اوست. شما می‌گویید که گم شده است. بلکه من گم شده است. بحر محیط کم نشود و گم نگردد"» (جام حسنلو، دقیقهٔ ۸). جام حسنلو فیلمی در مورد «دیدن» است. به تعبیری، این خودِ «دیدن» است که گم شده است. در جام حسنلو، دیدن بازیابی می شود. دیدن، در ژرفای لایه‌های درهم‌تنیدهٔ عناصرِ به ظاهر نامرتبط، در عدم پذیرش جام آن گونه که هست، در دیدنِ چیزی غیرقابل توضیح، جست‌وجو می‌شود.

تهران، به عنوان نمونه‌ای دیگر، بازنمایی یک شهر پرتردد نیست. گرچه از خلال این فیلم همچنان شهر دیده می شود، اما این تهرانی است مغایر با آنچه در وضعیت معمول به شدت تمایل به پنهان‌کردن خود دارد. در اینجا نیز اصلانی در روایت خاص خود، روابط دیداری و شنیداری تازه‌ای را کشف می‌کند تا به‌نوعی ماسکی که بر چهره شهر است، کنار رود و دیدن صورت پنهان آن «ممکن» شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]

[DOI: 10.22034/13.53.1]

بازتاب‌های شهر در شیشه‌ها، نه تکرار فضای روبه‌روی خود بلکه بازیابی هویت تازهٔ آدم‌های ویترینی‌شده و تکه‌تکه شهری بی‌هویت با روابط اجتماعی از هم گسیخته است.

بازیابی، بلافاصله مفاهیمی چون احیاء، بازگشتن و برانگیختگی را تداعی می‌کند. پرسش این است که در دیدنی ناب، چه چیز بازمی‌گردد؟ آیا تصویر به‌سادگی همان چیزی که می‌بینیم، یک بازنمایی و تکرار صرف است؟ دلوز در این باره مؤکداً توضیح داده است که نباید تکرار را بازگشت امر این‌همان دانست. در آشنازدایی از تصویر، ضرورتاً امر متفاوت برانگیخته می‌شود؛ به تعبیری دیگر، این تصویرِ امکانِ چیزی است که باید بازگردد.[۲۸] از آنجایی که بینش سینمایی اصلانی بر «کشف ممکنات جهان» بنا شده است، در آثارش نیز همواره تلاش دارد امکان‌های متعدد تصویر را تحقق بخشد نه تکرار آنچه را که هست. در نتیجه، می‌توان استدلال کرد که تصاویر در فیلم‌های او بازیابی یا رستاخیز امر نوند؛ بدین صورت که تصویرِ شیء، دیگر نه بازنمایی آن بلکه وجه یا وجوهی از آن است که در بداعتشان دائماً گسترش تصاویر جدید اندیشه‌اند. دلوز در خوانش خود از نیچه توضیح می‌دهد که بازگشت جاودان «یگانه‌ای‌ست که فقط بر امرِ متفاوت و آنچه تفاوت دارد حمل می‌شود» (دلوز، ۱۴۰۰، ص. ۹۴).

در تجربهٔ خود از دیدن آثار اصلانی، امکانِ چیزی دریافت می‌شود که در خودِ آنها پنهان است. به دیگر سخن، آنچه نیست از دل تصاویر، از اعماق زمان، فراخوانده می‌شود تا روح و حافظهٔ تاریخ را به اعتراف وادارد و پیوندهای تازه‌تری با این جهان از نو بسازد. در جام حسنلو، پس از ذکر بر دارکردن حلاج، راوی روی نمای شخص برهنهٔ غرق در تفکری چنین می‌خواند: «گفته‌اند که فردای قیامت در عرصات، او را به زنجیر بسته می‌آرند، اگر گشاده بُوَد جملهٔ قیامت به هم زند» (دقیقهٔ ۱۹). تصویری که حلاج از خود در تاریخ به جا گذاشت، بدعت او در عرفان و در اندیشه، تصویر تازه‌ای است که در هر زمان و در هر دوره‌ای دیگرگونه بازخواهد گشت. جسمیت این تصویر، این تنِ برهنه، همچون کودکی تازه متولدشده، در همین جهان است که بازمی‌گردد، او پیشاپیش آنجا بوده است و همیشه بازخواهدگشت. در واقع تصویرِ بدن انسان/بدنهٔ جام در این فیلم، آینهٔ تمام‌نمای روح بشری است که سخنی دیگر را فریاد می‌زند. حضور موسیقی اِمیلیو دِ کاوالیه‌ری، برای اپرای نمایش روح و جسم (۱۶۰۰ م.)، در این اثر بر این نکته تأکید می‌کند که جسم همواره روح را و مادهٔ معنا را فرامی‌خواند.

بنابراین، تصویر در سینمای اصلانی دیگر واسطهٔ نمایش و بازنمایی نیست. در اصل شکاف میان تصویر و معنای کلیشه‌ای آن در آثار اصلانی، تصویر را به نوعی از «بی‌تصویربودگی»[۲۹] می‌رساند. این لحظه‌ای تعیین‌کننده برای ماهیت سینماست. پیش‌تر اشاره شد که دلوز مفصلاً شرح داده است که گوهر سینما نه در واداشتن ما به اندیشیدن - اندیشیدنی متعارف - بلکه در شکلی از نیستی ظهور می‌یابد که تمامی پیوندهای آشنای اندیشه را می‌گسلد (Deleuze, 2001؛ به نقل از یزدانجو، ۱۳۸۷). آن گاه که زمان-تصویرِ مستقیم منجر به گسست روابط حسی-حرکتی شود، یعنی خللی در پیوندهای حرکتیِ اندیشه ایجاد کند، اندیشه با ناتوانی خود روبه‌رو می‌شود. دلوز به صراحت بیان می‌کند که در این مواجهه، انسان بیش از آنکه بتواند بیاندیشد، می‌بیند. او این ناتوانیِ اندیشه را جزئی از اندیشه می‌داند.

در آتش سبز، مخاطب به همراه ناردانه در پی جرعه‌ای آب برای رفع تشنگی، وارد قلعه‌ای متروکه و ویران می‌گردد. ظاهراً نباید در آنجا چیزی برای دیدن وجود داشته باشد. اما برعکس، قلعه درونِ خود همهٔ تصاویر، همهٔ صداها و سکوت‌ها را مخفی کرده است. آنچه تجربه می‌شود نه مطابق با وقایع تاریخ است و نه جدا از آن. این رازی درونی است که در وجود انسان امروز، در ناخودآگاه جمعی بشر، در حال زندگی‌کردن است؛ چیزی بسیار دور و دست‌نیافتنی و به همان اندازه نزدیک و هویدا. سینمای اصلانی همواره در پی این وجهِ غیر قابل توضیحِ تصویر است، تصویرِ اندیشه‌ای که در صیرورتش خود را دائم بازیابی و بازسازی می‌کند. از خلال روایت‌گری‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]
[DOI: 10.22034/13.53.1]

سینماییِ اصلانی، پیوندهای تازه‌ای با وضعیت‌ها و وقایعِ گذشتهٔ خود برقرار می‌گردد. در این سامان جدید و کشف روابط پنهان میان وضعیت‌ها، بیننده می‌تواند به فهم خود از زیست تاریخی غنا بخشد؛ اما همواره در زمان است که به این بصیرت می‌رسد. بی قدرت زمان، زندگی به گفتهٔ دلوز در اکنونی تغییرناپذیر و منجمد و در تکرارِ این‌همانِ اندیشه‌های سنگ‌شده خواهدمُرد.

آتش سبز (اصلانی، ۱۳۸۶)

سینمای اصلانی توانی برای بازگرداندن تصویر تازهٔ اندیشه از بی‌تصویربودگی خود دارد، بازگرداندن امکان تصویرِ گذشته به آیندهٔ تازه‌شونده؛ آنچه به تصویر نمی‌آید اما مأمن همهٔ تصاویر درون خودش است، و آنچه به اندیشه نمی‌آید اما محرک اندیشه است، یعنی رستاخیزِ امرِ نو. بیننده همواره نیازمند نگاه دیگرگونه به جهان است تا به دیدن ناب برسد، تا خود را بازیابد، در زمان و همیشه.

۶. نتیجه‌گیری

در این بخش، به منظور جمع‌بندی مباحث مطرح‌شده و نیل به هدف اصلی پژوهش، به تفکیک به پرسش‌های پژوهش پاسخ گفته می‌شود. پرسش نخست این بود که زمان در فیلم‌های اصلانی چگونه پیوندهای ریشه‌داری با گذشتهٔ تاریخی برقرار کرده و به چه نحوی این ریشه‌ها در اتصال به آینده، هویت چندبُعدی مخاطب را آشکار می‌سازند؟ بررسی موارد مطالعاتی در این نوشتار نشان می‌دهد که برای اصلانی، گذشته زمانی سپری‌شده و غیر قابل دیدن نیست. سطوحِ گذشته در ارتباط با هم می‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند و توصیفاتِ ناب، دائم به ابژه بازگردند و توصیف دیگری را جایگزین کنند. بدین ترتیب، اشیائی چون جامی باستانی (جام حسنلو)، مکان‌هایی چون قلعه (آتش سبز) و حتی یک شهر (تهران)، و نیز فیگورها (آتش سبز)، نور و سایه‌ها (شطرنج باد) و صداها پیوسته به وضعیت‌های متنوعی ارجاع می‌دهند و دلالت‌های معناسازِ گذشتهٔ بالقوه - هم‌بود با زمان حالِ بالفعل - همچنان که مدارهای حافظه را غنی‌تر و پربارتر می‌کنند، شناخت مخاطب را از واقعیت، به مثابهٔ یک کریستال-تصویر ناب، بسط می‌دهند. ما از خلال تجربهٔ این آثار، از کارکردهای ظاهری اشیا و مکان‌ها عبور می‌کنیم و آنها را در گستره‌ای وسیع‌تر و در ارتباط منسجم با تاریخ و فرهنگ سرزمین‌مان بازمی‌یابیم.

پرسش دوم این بود که چگونه زمان می‌تواند اندیشه را از وضعیت جزمی رها سازد و در استمرار و صیرورتش آن را نقد کند؟ در واقع، زمان برای دگرگونی اندیشه چگونه صورت‌های گوناگون تصویر نخست را به وجود می‌آورد؟ برای پاسخ به این پرسش، همزمانی‌های رئوسِ ناپیوسته در روایتگری فیلم‌ها بررسی شد. آنچه را که این نیروی زمان، دیدنی می‌سازد، وجود امکان‌های متعدد رویداد و کشف دنیاهای ممکن ناپیدایی است که بدون بالفعل‌زدایی کردن از زمان حال - یعنی در روندی خطی مطابق زمانی گاه‌شمارانه - پنهان از دید باقی می‌مانند. با استفاده از این امکان و قابلیتِ زمان است که مثلاً در آتش سبز مفاهیمی چون خیانت یا سرگشتگی به عنوان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]

[DOI: 10.22034/13.53.1]

کهن‌الگوهای روایی، تداوم و دگرگونی خود را نشان می‌دهند. روایت‌گری‌ها در فیلم‌های اصلانی می‌توانند از میان زمان‌ها گذر کنند. در این پیوستگی‌های زمان‌ها، نیروهای امر کاذبْ توان بالقوه و صورت‌های گوناگون تصاویر را در تبادل به یکدیگر توسعه می‌دهند، تصاویرْ تأویلات خود را در اتصال میان گذشته و آینده پیدا می‌کنند، و ساختارهای روایی «آینده در گذشته» پیوندهای تازه‌ای با جهان برقرار می‌سازند. این پیوندهای تازه بار دیگر ما را در برابر ضرورت نو کردنِ اندیشه و درک صیرورت آن برای گذر از اندیشه‌های صلب و رسیدن به تصویر تازهٔ اندیشه یاری می‌رسانند.

سرانجام، پرسش واپسین و محوری این بود که زمان برای برقراری پیوندهای تازه با این جهان چگونه عامل رستاخیز شیء/ تصویر می‌گردد؟ در این پژوهش، مفاهیمی چون «تکرار و تفاوت» (دلوز) و «بازگشت جاودان» (نیچه) مورد مداقه قرار گرفتند. تکرارها در فیلم‌های مورد بحث نه بازگشتِ امر این‌همان بلکه تصویرِ «امکان‌های متعددِ آنچه بود» را احیا می‌کنند تا تصویر تازهٔ اندیشه را به مثابه امر نوی سینماتوگرافیک، هر بار متفاوت‌تر از قبل، در زمان بازگردانند. تصویر در سینمای اصلانی واسطه‌ای برای داستان‌پردازی و تاریخ‌نگاری نیست. تصویر خود صورتی از معنای تازه است که مستقیماً خود را آشکار می‌کند. اینجاست که قدرتِ زمان را در فیلم‌های او می‌یابیم. اصلانی آگاهانه از الگوی حسی-حرکتیِ اندیشه دست می‌کشد. او با مختل‌کردن این الگو از طریق زمان-تصویرهای مستقیم در واقع الگوی اندیشه را ناتوان از پاسخ به وضعیت‌هایی می‌کند که دیگر نمی‌توان آنها را از طریق روابط عِلّی و مناسبات شناخته‌شده درک کرد. تصاویر واجد بداعتی می‌شوند که در گسترش صورت‌های نخستین‌شان، آنچه احیا می‌کنند، امرِ متفاوت است. انسان متفکرِ جام حسنلو، سایه‌های شطرنج باد، زنجیرهٔ تبدیل‌ها در آتش سبز و بازتاب شیشه‌ها در تهران نمونه‌هایی از تصاویر نامتعارف و ناملموس‌اند. این تصاویر را به هیچ وجه نمی‌توان بازشناسی کرد چرا که به کیفیتی از بی‌تصویری رسیده‌اند. از این طریق، اصلانی تصویری را برانگیخته می‌کند که نااندیشیدنی است و درست به همین علّت محرکِ اندیشه است. او تصویری را فراخوانی می‌کند که در بداعتش امرِ توضیح‌ناپذیر را بازمی‌گرداند. بازگشتِ جاودان، بازگشتِ بی‌تصویریِ تصویر است؛ آنچه فی‌نفسه امر متفاوت/امر نو را خلق می‌کند و این کار را پیوسته نو به نو تکرار می‌کند. اصلانی با احیای وجهی نااندیشیدنی از تصویر در بطن زمان، بار دیگر ارتباط قطع‌شدهٔ ما را با تاریخ و فرهنگ‌مان برقرار می‌سازد و تصویر تازهٔ اندیشه را هر بار در نقدی نو بازمی‌گرداند. اکنون بار دیگر باید دید زمان چه مسیرهای نرفته‌ای در پیش دارد و آینده برای پیشبرد اندیشه نیازمند چه تصاویری خواهدبود؟ چه هراس‌هایی برای ندیدن‌ها و چه امیدهایی برای پیوندهایی تازه با این جهان خواهد آمد؟

پی‌نوشت‌ها

1. Belief
2. The time-image
3. Sensory-motor
4. The movement-image
5. The new
6. The resurrection of image
7. Novelty
8. Becoming
9. Pure optical and sound image
10. The crystal-image
11. Actual image
12. Virtual image

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]

[DOI: 10.22034/13.53.1]

13. To be actualized
14. The coexistence of sheets of virtual past
15. Essential singularity
۱۶. نگاه کنید به پی‌نوشت شمارهٔ ۳ از فصل پنجم در Cinema 2 : The Time-Image.
17. The simultaneity of peaks of deactualized present
18. The powers of the false
19. The true
20. Incompossibility
21. Chronic
22. Fiction
23. Nondogmatic image of thought
24. Immanent conversion of faith
25. Duration
26. The whole
27. The identical
۲۸. برای آشنایی بیشتر در این باره نگاه کنید به: آگامبن، ۱۳۹۲.
۲۹. آگامبن، ۱۳۹۲.

کتابنامه

آگامبن، ج. (۱۳۹۲). تفاوت و تکرار: دربارهٔ فیلم‌های گی دوبور (ترجمهٔ م. برقعی). سینما و ادبیات، -(۳۶)، ۴۸-۵۱.

اسمیت، د. و. (۱۳۹۹). فلسفهٔ دلوز. (ترجمهٔ م. ج. سیدی). علمی و فرهنگی.

اصلانی، م. ر. (کارگردان). (۱۳۴۶). جام حسنلو [فیلم]. قسمت پژوهش تلویزیون ملّی ایران و فریدون رهنما.

اصلانی، م. ر. (کارگردان). (۱۳۵۵). شطرنج باد [فیلم]. بهمن فرمان‌آرا.

اصلانی، م. ر. (۱۳۷۴). سینما-نور. نقد سینما، -(۵)، ۳۶-۶۷.

اصلانی، م. ر. (کارگردان). (۱۳۸۶). آتش سبز [فیلم]. قاسم قلی‌پور.

اصلانی، م. ر. (کارگردان). (۱۳۹۰). تهران، هنر مفهومی [فیلم]. سعید رشتیان، پیروز کلانتری، محمدرضا اصلانی و سازمان فرهنگی‌هنری شهرداری تهران.

اصلانی، م. ر. (۱۳۹۴). دگرخوانی سینمای مستند. رونق؛ مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.

درستکار، ا. (۱۳۹۷). واکاوی نشانه‌شناختی مفهوم واقعیت در سینما با مطالعهٔ موردی آثار محمدرضا اصلانی. [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد]. دانشگاه سوره.

دلوز، ژ. (۱۳۹۲). سینما ۱: حرکت-تصویر (ترجمهٔ م. اسلامی) مینوی خرد.

دلوز، ژ. (۱۴۰۰). نیچه و فلسفه (ترجمهٔ ع. مشایخی). نی.

راف، ج. (۱۳۸۸). دلوز، آرا و آثار (ترجمهٔ م. امیری). کتاب ماه فلسفه، -(۲۰)، ۴-۳۱.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]

[DOI: 10.22034/13.53.1]

رؤیایی، ط. و گیاه‌چی، ن. (۱۳۹۷). ساختارشکنی در مفاهیم (تاریخ، افسانه، مرگ، مکان) در فیلم "آتش سبز" ساخته محمدرضا اصلانی. هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۳ (۳)، ۳۷-۴۸.

عباسلو، م. (۱۳۹۵). تحلیل نئوفرمالیستی فیلم‌های محمدرضا اصلانی [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد]. دانشگاه هنر.

ماراتی، پ. (۱۳۹۵). ژیل دلوز: سینما و فلسفه (ترجمهٔ ف. جعفریان و م. پارسا). شَوَند.

یزدانجو، پ. (۱۳۸۷). اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفهٔ سینما. مرکز.

Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition* (P. Patton, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1968)

Deleuze, G. (2001). *Cinema 2*: *The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta). University of Minnesota Press. (Original work published 1985)

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-07-12]

[DOI: 10.22034/13.53.1]