

واکاوی مفهوم زمان در سینمای ونگ کار- وای براساس آرای ژیل دلوز*

مصیب شرفی^{۱*}، سید علی روحانی^۲

^۱ کارشناس ارشد سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

^۲ دانشیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۴/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۱۲/۱۵)

چکیده

فیلم‌های ونگ کار-وای در عین تفاوت‌های زیادی که با هم دارند، به همدیگر مرتبط و هویت یگانه‌ای را تشکیل می‌دهند. آن چه که این یگانگی را فراهم می‌سازد، چگونگی پرداختن کار-وای به مقولات حرکت و زمان است که در همه‌ی فیلم‌های او حضور پررنگی دارند. برای رسیدن به این هدف، فرضیه مقاله این است که سینمای او قابلیت بررسی براساس دسته‌بندی جامع ژیل دلوز از نشانه‌های سینمایی یعنی دو مقوله‌ی حرکت-تصویر و زمان-تصویر را دارد و این متن تمرکز خویش را بیشتر بر روی مقوله‌ی زمان-تصویر و مفهوم مرتبط با آن که دلوز کریستال-زمان می‌نامد، می‌گذارد. در این ارتباط مفاهیمی چون دوگانه‌ی زمان-تصویر و روش‌های خلق وضعیت‌های ناب بصری بررسی می‌شود. زمانی که دلوز با بیان مفهوم کریستال-زمان در نظر دارد نه زمان روان‌شناسانه منحصر به یک ذهنیت فردی و نه حتی زمان اومانستی مربوط به نگرش اگزیستانسیالیستی، بلکه نوعی زمان هستی‌شناسانه مرتبط به مقوله‌ی برگسونی آن یعنی دیرند است. روش کلی این تحقیق به شیوه توصیفی می‌باشد و با بررسی کیفی و با استفاده از موردپژوهی و با در نظر گرفتن چارچوب نظری تفکرات ژیل دلوز در مورد سینما و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و بررسی موردی فیلم‌ها، این آثار را مورد مطالعه قرار خواهد داد.

واژه‌های کلیدی

سینما، ونگ کار-وای، کریستال-زمان، ژیل دلوز

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول، با عنوان «واکاوی مفهوم زمان در سینمای ونگ کار-وای با تأکید بر مفهوم کریستال-زمان براساس آرای ژیل دلوز» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در تاریخ ۱۳۹۸/۶/۲۶ در دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران ارائه شده است...

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۰۹۱۷۶۵۱۷۹۱۴، نمابر: ۰۰۷۱-۴۴۵۹۶۲۱۵، E-mail: sharafimosayeb@gmail.com

مقدمه

مفهوم کلیدی نظریه‌اش، حرکت-تصویر^۱ و زمان-تصویر^۲، رهنمون شد که تمایزی بود بین زمان خطی کلاسیک و مفهوم زمان در دوران مدرن، یکی از نظریات دلوز در مورد زمان، کریستال-زمان است که براساس آن معتقد است که لحظاتی (انات) وجود دارند که در آنها مانند ابعاد متعدد یک بلور (کریستال) زمان‌های مختلف (حال، گذشته و آینده) با هم جمع می‌شوند. در ادامه آرای دلوز و برگسون در مورد این مفهوم مورد بحث قرار می‌گیرد و مثال‌هایی از این نوع و قالب جدید تصویر که منجر به بازنمایی مستقیم زمان هستی‌شناسانه مورد نظر دلوز می‌شود را در سینمای ونگ کار-وای پیدا و شرح داده می‌شود.

ونگ کار-وای^۱ سینماگر مؤلفی است که همیشه آثارش برای سبک بصری منحصربه‌فردش و توجه‌اش به روایت‌های پاره‌پاره و تدوین غیرخطی مورد توجه تماشاگران و منتقدان فیلم و حتی جامعه‌ی دانشگاهی بوده است. با این وجود وسواس فکری‌اش بیشتر در مورد تم‌های زمان و خاطره و تعمقش در مقوله‌ای است که می‌توان آن را نوعی حس مالیخولیایی، افسردگی یا نوستالژی دانست که بی‌ارتباط با مقوله‌ی زمان نیستند. هانری برگسون^۲ و ژیل دلوز^۳ از متفکرانی بوده‌اند که همیشه مسأله زمان و خاطره به نوعی دغدغه اصلی‌شان بوده است. برگسون مفاهیمی را خلق کرد که پایه و اساس کار دلوز شد و او را به دو

چارچوب نظری

زمان-تصویر در آرای ژیل دلوز

دلوز ویژگی‌های زمان-تصویر را که به اعتقاد او محصول سینمای مدرن است، این‌گونه برمی‌شمارد:

۱. تصویر دیگر به یک وضعیت که روی کنش متمرکز است، اشاره نمی‌کند بلکه به وضعیت‌های چندتایی و متفرقه ارجاع می‌دهد. اصول سببی که رویدادها را یکی‌یکی به هم متصل می‌کرد، ضعیف می‌شوند.
۲. الگوی کنش-تصویر ('SAS' یا 'ASA') جای خود را به پرسه‌زنی، گردش، آمدورفت بدون دلیل شخصیت‌ها می‌دهد (دلوز، ۱۳۹۴، ۳۱۰).
۳. وضعیت‌ها از وضعیت‌های اصلی به وضعیت‌های فرعی و ثانویه تغییر می‌کنند. به عبارت دیگر کنش یا موقعیت حسانی-حرکتی، جایش را به گردش، مسافرت و بازگشت دائمی داده است (دلوز، ۱۳۹۴، ۳۱۱).
۴. در مورد ویژگی آخر دلوز می‌گوید که: «کلیشه‌های رایج یک دوره یا مقطع زمانی است که تمام موارد قبلی را وحدت می‌بخشد. کلیشه‌های بصری، شنیداری و فیزیکی و کلیشه‌های روانی به شکل متقابل همدیگر را تقویت می‌کنند» (دلوز، ۱۳۹۴، ۳۱۲). بنابراین به‌طور خلاصه دلوز، ویژگی‌های این نوع تصویر جدید (زمان-تصویر) را که هم به نوعی بحران کنش-تصویر و هم بحران رویای آمریکایی است راه این‌گونه برمی‌شمارد: موقعیت‌های پراکنده، پیوندهای تعدا ضعیف، فرم سفر، آگاهی از کلیشه‌ها و تخطئه‌ی طرح داستانی.

کریستال‌های زمان در آرای ژیل دلوز

به اعتقاد برگسون «درک و تجربه درونی ما از مفهوم زمان، همان تجربه دیرند^۴ است. او درک این زمان حقیقی یا دیرند را امری کاملاً شهودی می‌داند و معتقد است که اگر بخواهیم با کمک هوش و عقل آن را درک کنیم، ناخودآگاه در مغز آن را تبدیل به حرکاتی مکانی می‌کنیم و حقیقت این زمان حقیقی یا دیرند از بین می‌رود چرا که به نظر او شهود مستلزم نگاهی متافیزیکی است که با آزادساختن خودمان از جهانی که با دانش و عقل و براساس کنشی کارآمد شکل یافته است، تحقق می‌یابد» (روحانی و ابو عطا املشی، ۱۳۹۴، ۵۷).

پس به نظر می‌رسد که دیرند مانند حافظه یا خاطره‌ای بزرگ است که در آن همه چیز به‌صورت هم‌زمان و تکامل‌یابنده و بدون تاریخ یافت می‌شود. در تعریف دیگری برگسون بیان می‌کند که خاطره، یک یادآوری

کیفی است و حافظه یک یادآوری کمی. به عبارت دیگر خاطره نوعی بازشناسی التفاتی است و حافظه نوعی بازشناسی خودکار. «حافظه به واسطه کارکرد سلول‌های مغز حادث می‌شود و خاطره نتیجه کارکرد ذهن است، گذشته به دو صورت، حرکاتی که به عادات جسمانی تبدیل شده‌اند و تصاویر ذخیره‌شده در ذهن بقا پیدا می‌کند، پس حافظه به دو نوع حافظه عادت‌ی که کارکرد جسمانی دارد و حافظه محض و ناب که ذخیره کل گذشته‌ی ماست، تقسیم می‌شود» (همان). به اعتقاد دلوز تحلیل برگسون از بازشناسی خودکار و بازشناسی التفاتی، راهی برای نزدیک شدن به نشانه‌های دیداری و بررسی ایده‌ی فلاش‌بک^۵ در سینما فراهم می‌کند. دلوز برای توضیح فلاشبک، از اصطلاح‌های بالفعل و بالقوه استفاده می‌کند. «فلاشبک‌ها و سکانس‌های رویا تا مرزی پیش می‌روند که از بدیل‌های بالفعل یا واقعی خود تفکیک‌ناپذیر و غیرقابل تشخیص باشند، اما این امر به‌طور کامل تحقق نمی‌یابد و اغلب میان امر بالفعل و بالقوه تمایزی اساسی حاکم است» (فتح‌طاهری، ۱۳۹۵، ۴۶). اما دلوز متوجه می‌شود که در برخی از انواع تصاویر، چیزی که او کریستال‌های زمان (کریستال-تصویر^۶) می‌نامد، این نقطه تمایزناپذیر بودن وجود دارد.

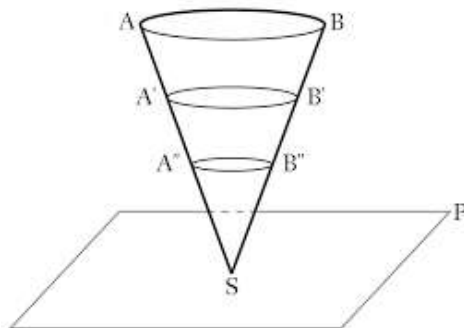
برای درک بهتر مفهوم کریستال-زمان در ابتدا درک این نکته لازم است که تعریف دلوز از واقعی^۷ و مجازی^۸ بحث ارسطو در مورد تمایز بین واقعیت^۹ و عاملیت بالقوه^{۱۰} را زنده می‌کند. جالب است که بحث دلوز در مورد واقعیت مجازی قبل از انقلاب کامپیوترهای خانگی مطرح می‌شود. این دو مفهوم ارسطو، در واقع دو مفهوم اساسی و دو بُعد هستی ما هستند. در قرون وسطی مفهوم دیگری به این دو مفهوم اضافه شد. در واقع تمایز بین واقعیت و پتانسیل (یا بالقوه‌گی) تبدیل به تمایز بین واقعی و مجازی شد. در واقع پتانسیل (بالقوه‌گی) یک نوع فرم از مجازی شد (توماس آکویناس^{۱۱}). در نظر آکویناس هیچ تمایزی میان واقعی و مجازی وجود ندارد و در واقع، دو فرم از حقیقت هستند. این مسأله در واقع همان چیزی بود که برگسون موفق به کشف آن شد. برای دلوز و برگسون غیرممکن است که بدون دادن بُعدی مجازی به زمان، مفهوم استمرار (دیرند) را درک کرد. برای نمونه دلوز معتقد است که فیلم *آینه*^{۱۲} اثر تارکوفسکی^{۱۳} ویژگی‌های اصلی زمان-تصویر مستقیم و به تبع آن کریستال-زمان را ارائه می‌دهد. به جای کنش-تصویر ما وضعیت‌های ناب بصری را دریافت می‌کنیم.

توجه به ترکیب‌بندی نقاشی‌گونه در فیلم *آینه* اشاره به وضعیت‌های

ناب بصری دارد. توالی تصاویر دیگر تابع اتصالات روایی نیست. پس یک توالی تصویری ناب وجود دارد که پیوندهایش روایی نیست. تارکوفسکی در این فیلم به‌طور هم‌زمان هم رخدادهایی که برایش اتفاق افتاده و هم رویاهایی را که دیده است به خاطر می‌آورد و خاطره و رویا با هم ادغام می‌شوند، به‌طوری که ما نمی‌دانیم در یک خاطره هستیم یا مشغول دیدن یک رویا. در اکثر لحظات فیلم این دو پیوندی جدانشدنی و بدون نقطه تمایز برقرار می‌کنند. ولی در بعضی صحنه‌های فیلم می‌توان صحنه‌های رویا را تشخیص داد. صحنه‌ای که مادر موهایش را می‌شوید و سقف می‌ریزد و یا صحنه‌ای که مادر به حالت خواب در فضای اتاق شناور می‌شود. یک صحنه در فیلم وجود دارد که کریستال (آینه) در آن بطور مستقیم نمایان می‌شود. صحنه‌ای که در حومه شهر (روستا) در خانه پدر بزرگ می‌گذرد. ما می‌بینیم که مادر جوان ۳۰ ساله به آینه نگاه می‌کند و چیزی که او می‌بیند، خودش در سن ۷۰ سالگی است و او دستش را به آینه می‌چسباند، در حالی که در سن ۷۰ سالگی نیز دستش را به آینه می‌چسباند. آینه در اینجا مثل پلی بین دو دنیاست. دنیای گذشته و دنیای حالی که از طریق آینه به هم وصل شده‌اند. ما صحنه‌ی خانه روستایی را به‌عنوان زمان حال در نظر می‌گیریم و دنیای آن طرف آینه مجازی است و وقتی که دوربین به آن سوی آینه می‌رود وارد دنیای حال هفتاد سالگی زن می‌شویم. سپس دنیای سی سالگی گذشته و مجازی می‌شود. پس دوباره همان نوع تبدیل و برگشت‌پذیری بین واقعی و مجازی که در ساختار اصلی کریستال وجود دارد را می‌توان مشاهده کرد. همانطور که دلوژ می‌گوید: «عدم تمایز واقعی و خیالی یا حال و گذشته یا واقعیت و مجازی، قطعاً در سر و ذهن تولید نمی‌شود. این ویژگی عینی برخی از تصاویر موجود است که ماهیت دوگانه (دو برابر) دارند» (Deleuze, 1989, 69). پس

متداول‌ترین ساختار کریستال، تصاویر آینه‌ای است. آینه-تصویر (تصویر آینه‌ای) در ارتباط با شخصیت واقعی که آینه نشان می‌دهد، مجازی است، اما وقتی که شخصیت از میدان دید خارج می‌شود، تصویر آینه واقعی می‌شود و شخصیت در دنیای مجازی رها می‌شود. این تبادل موقعی که مدار به چند ضلعی با تعداد رو به رشد و جوه اشاره می‌کند، فعال‌تر می‌شود. برای مثال چهره‌ای که بر روی ابعاد یک حلقه منعکس می‌شود. مثال دیگری که دلوژ برای این وضعیت کریستالی می‌زند «قصر مشهور آینه‌ها در فیلم بانویی/از شانگهای»^{۱۶} است. جایی که اصل عدم‌تمایز بین واقعی و مجازی به اوج خود می‌رسد. یک کریستال-تصویر کامل که در آن آینه‌های متعدد واقعیت دو شخصیت را گرفته‌اند و فقط می‌توان با خرد کردن آنها و یافتن پهلوپه‌پهلوی یکدیگر و کشتن یکدیگر، آن (واقعیت) را به‌دست آورد» (Deleuze, 1989, 70). دلوژ معتقد است که کریستال-تصویر ممکن است که عناصر متمایز و مشخص زیادی داشته باشد اما ساختار تحویل‌ناپذیرش در اتحاد تقسیم‌ناشدنی تصویر واقعی و تصویر مجازی تشکیل شده‌است. از نظر برگسون «اگر زمان حال از پیش گذشته نباشد، هم‌زمان که حال است، زمان حال نخواهد گذشت. گذشته زمان حال را دنبال نمی‌کند که دیگر وجود ندارد بلکه با زمان حالی که بوده هم‌زمان است و همزیستی دارد. زمان حال تصویر واقعی است و گذشته هم‌زمان آن تصویر مجازی، تصویر در یک آینه است» (Deleuze, 1989, 79). بر طبق نظر برگسون اختلال حافظه^{۱۷} یا همان توهم دژاوو^{۱۸} (یعنی اینکه فرد چیزی را می‌بیند که قبلاً دیده یا جای را می‌بیند که قبلاً آنجا

یافته‌ها به‌نظر می‌رسد که ویژگی‌های زمان-تصویر دلوژی در فیلم‌های کار-وای وجود دارند مانند: تکه‌تکه کردن روایت، جانشین کردن روابط علت و



تصویر ۱- عملکرد گذشته بالقوه و زمان. مأخذ: (Bergson, 1919, 211)

یا دوره‌ای در گذشته (روزهای وحشی شدن^{۲۳}، شب‌های زغال‌آخته‌ای/من، استاد بزرگ). علاوه بر این صحنه‌بندی‌های او نه تنها مقدار زیادی از ساعت‌های دیواری و مچی را شامل می‌شود، مانند ساعتی که در خانه نامادری است در فیلم روزهای وحشی شدن، ساعت آلارمی در چانکینگ اکسپرس و ساعت بزرگ زیمنس بالای محل کار سو لیژن در فیلم در ستایش عشق^{۲۴} یا ساعت بزرگی که در ایستگاه قطار در فیلم استاد بزرگ خودنمایی می‌کند، بلکه اشیاء دیگری که به‌طور موزون حرکت می‌کنند (صدای کفش‌ها روی کف اتاق، پنکه در حال حرکت، یک قطار، ناخن‌هایی که روی میز ضرب می‌گیرند، تلفن در حال زنگ‌زدن، دود سیگار)، تقریباً مثل این است که گذر زمان را ثبت می‌کنند. در تمام فیلم‌های او همیشه این احساس وجود دارد که زمان می‌گذرد و چیزی از آن گم و ناپدید می‌شود. این احساس با شخصیت‌هایش هم به اشتراک گذاشته شده است که دائماً در مورد زمان حرف می‌زنند، به تقویم‌ها علاقه دارند و به لحظات منحصر به فرد و تاریخ‌های انقضاء. همچنین می‌توانیم به این نکته اشاره کنیم که زمان تعیین‌کننده ارتباطات رمانتیک و عاطفی شخصیت‌هاست. عبارت چو در فیلم ۲۰۴۶ وضعیت عاطفی همه شخصیت‌های ونگ را خلاصه می‌کند «عشق یک موضوع زمان‌بندی است، مهم است اگر شما فرد مناسب را خیلی زود یا خیلی دیر ملاقات کنید». زمان‌بندی است که به هر حال یودی و سو لی-ژن را متحد می‌سازد در روزهای وحشی شدن، همانطور که او یک لحظه دل‌خواهی را انتخاب می‌کند، ساعت ۳ بعد از ظهر برای اینکه رابطه‌شان را شروع کنند. «به خاطر تو، من همیشه این یک دقیقه یاد می‌مونه» یودی به سو لی-ژن می‌گوید. همچنین زمان‌بندی است که رابطه عاشقانه‌ی فی با پلیس ۶۶۳ را به مدت یک سال در فیلم چانکینگ اکسپرس به تعویق می‌اندازد، مثل داستان ایزی و جری در شب‌های زغال‌آخته‌ای/من. در فیلم استاد بزرگ این موضوع زمان‌بندی، رسیدن گنگ ار به استاد ایپ را برای سالیانی به تعویق می‌اندازد و موقعی به همدیگر می‌رسند که دیگر کار از کار گذشته است. در شب‌های زغال‌آخته‌ای/من، ایزی بعد از فروپاشی رابطه‌اش با دوست پسر خانش تصمیم می‌گیرد که به یک سفر جاده‌ای برود، (که مانند خیانت به همسران در فیلم در ستایش عشق ما آنها را هرگز نمی‌بینیم)، فقط برای بازگشت به کافه‌ای که شخصیت جرمی در آنجا منتظرش است، به عبارت دیگر یک اکتشاف بوسه‌گم‌شده بین ایزی و جرمی است، کلیت فیلم حول یک لحظه‌ای به تعلیق درآمده در زمان شکل گرفته است.

در روزهای وحشی شدن، زمان از طریق دوران طولانی انتظار برای دیگران، از دست دادن فرصت‌ها و عشق‌های سرکوب‌شده، اندازه‌گیری می‌شود. این فیلم مجموعه‌ای از داستان‌های عاشقانه یک طرفه را به تصویر می‌کشد. سو لی-ژن و میمی هر دو عاشق یودی هستند، پلیسی که اندی لائو بازی می‌کند عاشق سو لی-ژن می‌شود و قول می‌دهد که هر روز در باجه تلفن منتظر بماند، اما وقتی که در نهایت سو لی-ژن زنگ می‌زند، او دیگر آنجا نیست. دوست یودی (جکی چئونگ) عاشق میمی می‌شود و قول می‌دهد که منتظر او بماند و میمی تصمیم می‌گیرد برای پیدا کردن یودی به فیلیپین برود. پلیس به آرامی کنار تلفن می‌رسد و منتظر تماسی است که هرگز فرا نخواهد رسید و لولو با ناراحتی به دنبال دوست پسر جداشده‌اش می‌گردد. برخی ارتباطات عشقی ثمره‌ی برخوردهای شانسی هستند، مثل آنهایی که در چانکینگ اکسپرس و فرشتگان رانده شده وجود

معلولی با احتمال و تصادف، طبیعت پراکنده و متفرق شخصیت‌ها و غیره. روایت در فیلم‌های او از اپیزودهایی تکه‌تکه ساخته شده است. برای مثال چانکینگ اکسپرس^{۲۱} با داستان پلیس ۲۲۳ شروع می‌شود و تلاشی که او برای بازگرداندن دوست‌دختر سابقش می‌کند، در حالی که به‌طور هم‌زمان و موازی، داستان زن دیگری در کلاه‌گیس بلندش که مشغول سازماندهی یک گروه قاچاقچی مواد مخدر است، روایت می‌شود. بعد از اینکه این داستان‌های موازی تنها براساس شانس محض به همدیگر برخورد می‌کنند، این اپیزودها و دیگری شروع می‌شود که داستان یک پلیس دیگر و یک زن جوان دیگر است.

در همه فیلم‌های ونگ نوعی سیالیت و شناوری هم در مورد شخصیت‌ها و هم کنش‌های دراماتیک آنها وجود دارد. آنها اغلب موقعیت‌هایشان را تغییر می‌دهند تا جایی که تشخیص کاراکترهای اصلی و فرعی غیرممکن می‌شود. در فیلم فرشتگان رانده شده^{۲۲}، چندین شخصیت وجود دارد که در زمان‌های مختلف توجه ما را به خودشان جلب می‌کنند. در ابتدا به نظر می‌رسد که قاتل حرفه‌ای، قهرمان فیلم است، اما در ادامه متوجه می‌شویم که او کنش‌ها را حول خودش متمرکز نمی‌کند بلکه همراه با شخصیت‌های دیگر در سطح داستان شناور است. در شب‌های زغال‌آخته‌ای/من^{۲۳} شخصیت اصلی به سفر می‌رود و در این سفر با افراد مختلفی ملاقات می‌کند، یک پلیس الکلی، زن سابق پلیس و یک قمارباز حرفه‌ای. در استاد بزرگ^{۲۴} هر چند که به نظر می‌رسد فیلم متعلق به استاد ایپ باشد و عنوان فیلم نیز همین را می‌گوید، ولی باز این سیالیت دیده می‌شود و روایت به تناوب شخصیت‌های دیگری را مرکز توجه قرار می‌دهد و در مقاطعی آنها قهرمان فیلم می‌شوند مثل داستان‌های مربوط به گونگ ار^{۲۵}، ماسان^{۲۶} و غیره. این سیالیت در هر فضای ممکن ظاهر می‌شود، به خصوص در چیدمان شهری، جایی که شخصیت‌ها مرتباً در اطراف حرکت می‌کنند. البته دلوژ اشاره می‌کند که این ویژگی‌های سینمای مدرن (تکه‌تکه شدن، سیالیت و غیره) با وجود اهمیت‌شان، فقط وضعیت‌های مقدماتی و اولیه بودند و برای خلق زمان-تصویر کافی نبودند. بحران حرکت-تصویر فقط وقتی به نهایت خودش رسید که نشانه‌های آن با چیزی که دلوژ وضعیت‌های ناب تصویری و صدایی^{۲۷} می‌نامید، جابه‌جا شد. از نظر دلوژ این زمان-تصویر است که به ما امکان دسترسی به تجربه ماهیت (جوهر و ذات) زمان را می‌دهد در قالب چیزی که او همانطور که گفتیم یادآوری-تصویر، کریستال‌ها-تصاویر و آینه‌ها-تصاویر می‌نامد.

زمان سینمایی ونگ کار-وای

در یک مقاله مشهور تونی راینز^{۲۸} منتقد او را شاعر زمان می‌نامد و استدلال می‌کند که «هیچ کارگردان دیگری از زمان اوج آلن رنه تا به حال این قدر با اثرات زمان بر خاطره (حافظه)، احساس و عاطفه هماهنگ نشده است» (Rayns, 1995). در مقاله دیگری جانیک تونگ^{۲۹} استدلال می‌کند که ترجمان سینمایی ونگ از زمان به وسیله «پیچیده‌تر کردن مادیت و تجسم زمان ممکن می‌شود» (Tong, 2003). در ابتدا به نظر می‌رسد که عمده‌ی کار ونگ کار-وای حول محور داستان زمان می‌چرخد. عنوان انگلیسی بسیاری از کارهایش به زمان اشاره دارند یا مستقیم (حاکسترمای زمان^{۳۰}) یا غیرمستقیم (همچنان که قطرات اشک جاری می‌شوند^{۳۱}، چانکینگ اکسپرس) یا به‌عنوان یک تاریخ در آینده (۲۰۴۶)^{۳۲}

چیزی که جانیک تونگ «طبیعت (ماهیت) مبهم تصاویر ونگی» می‌نامد نشان داده می‌شود که در آن، «نه تنها زمان، شخصیت‌ها و مکان‌ها را جابجا می‌کند بلکه این خود زمان است که در نهایت جابه‌جا می‌شود» (Tong, 2003, 49). همچنین می‌توان از اصطلاح ابهام استفاده کرد برای توضیح و توصیف تجربه‌ای که بسیاری از منتقدان داشته‌اند، وقتی تلاش می‌کنند تا رابطه ونگ را با زمان شرح دهند. برای مثال در *چانکینگ اکسپرس*، یک تجزیه و تحلیل دقیق‌تر نشان می‌دهد که تجربیات زمانی شخصیت‌ها لزوماً فقط متعلق به حال نیستند. اولین داستان که پلیس ۲۲۳ و زن بلوند است با نزدیک شدن ضرب‌الاجلی مشخص می‌شود که ویژگی مشترک بسیاری از فیلم‌های پلیسی است که شامل افراد پلیس و فراری‌هاست. هر دو کاراکتر از زمان خارج می‌شوند: برای زن زمان با مهلت مقرر شده توسط رئیس/عاشق سابق زن نشان داده می‌شود و برای پلیس زمان به‌عنوان یک مهلت مقرر شده از اول ماه می به تصویر کشیده می‌شود که با دوست دخترش، می، می‌توانند کنار هم برگردند. زمان به‌صورت بصری در تاریخ انقضای قوطی‌های آناناس و کلوزآپ از یک ساعت زنگ‌دار قدیمی نشان داده می‌شود. به‌رغم تلاش‌های پلیس برای شکار هر لحظه، جستجوی او نامیدکننده است. این مهلت به ناچار برای هر دو شخصیت فرا می‌رسد و با آمدن آن، آنها از تصویر ناپدید می‌شوند. در دومین داستان، *جامپکات‌ها* و *تکنیک/استپ‌پرینتینگ*^{۳۷} به منظور تأکید بر اضطراب شخصیت‌ها در مورد گذشت زمان مورد استفاده قرار گرفته است. در صحنه‌ای فی از پشت پیشخوان هنگامی که پلیس ۶۶۳ قهوه‌اش را می‌نوشد به او نگاه می‌کند، همه چیز اطراف آنها به سرعت حرکت می‌کند اما آنها نسبت به محیط اطرافشان بی‌توجه هستند، غرق در افکار خودشان هستند. این یک زمان-تصویر، یک بازنمایی تصویری از زمان به‌عنوان تجربه ذهنی است: تصویر ممکن است هنوز در زمان حال باشد اما این حال همیشه از هم گسیخته است چون شامل زمان‌بندی‌های مختلفی می‌شود.

علی‌رغم این حقیقت که این شخصیت‌ها در زمان حال به دام می‌افتند، فرصتی برای یادآوری زمان از دست رفته وجود دارد. به این ترتیب می‌توان گفت که نوستالژی منحصر به فیلم‌های مربوط به دهه‌ی ۱۹۶۰ ونگ نیست بلکه همچنین در فیلم‌هایی مثل *فرشتگان رانده‌شده* یا *چانکینگ اکسپرس*، که در یک جنگل شلوغ شهری مثل هنگ‌کنگ می‌گذرند نیز ظاهر می‌شود. شاید به این خاطر باشد که ژان-مارک لالان

دارد و ناپایداری (محو تدریجی) رابطه به وسیله منولوگ‌های شخصیت‌ها در هر دو فیلم تقویت می‌شود. *چانکینگ اکسپرس* با صدای راوی روی تصویر شروع می‌شود: «هر روز ما از کنار بسیاری از مردم رد می‌شویم، افرادی که ممکن است هرگز هم را نبینیم و یا ممکن است که دوستان نزدیک هم شویم». وقتی پلیس ۲۲۳ از کنار زنی با کلاه‌گیس بلوند رد می‌شود تصویر ناگهان فریز می‌شود و صدای راوی تصویر می‌گوید: «این نزدیک‌ترین برخورد ما بود، فقط یک صدم سانی متر فاصله بین ما بود. اما ۵۷ ساعت بعدش، من عاشق این زن شدم». بعداً در فیلم *فرشتگان رانده‌شده* شخصیتی که با یک بازیگر مشابه بازی می‌شود یک سخن ابتدایی مشابه دارد. «ما هر روز شانه‌هایمان با مردم برخورد می‌کند. غریبه‌هایی که حتی ممکن است دوستان و معتمدان ما شوند». غریبه‌ها می‌آیند و می‌روند. زوجیت‌ها به همان سرعتی که شکل می‌گیرند از هم می‌پاشند. در *فرشتگان رانده‌شده*، شخصیت اصلی میل همکارش را نادیده می‌گیرد و در عوض به دنبال یک رابطه کوتاه‌مدت با یک زن دیگر است که مصرانه سعی می‌کند بر حافظه او اثر بگذارد. از بخت بد آن زن، قهرمان یک توانایی فوق‌طبیعی برای فراموش کردن اسامی و چهره‌ها دارد. حرکت دایره‌ای ملاقات‌ها و جدایی‌ها، تم اصلی در فیلم *سرخوش کنارهم*^{۳۸} است، که در آن یک زوج همجنس‌گرا به آرژانتین می‌روند تا از نو شروع کنند، اما هر یک با گذشت زمان خود را از دیگری دور می‌کند. در یکی از دعواها (قطع رابطه‌های زوج) لای یوفای اظهار تأسف می‌کند که پشیمانی او می‌تواند او را بکشد. عبارتی که می‌توانست به راحتی توسط اوپانگ فنگ گفته شود (شخصیت لسلی چئونگ^{۳۹} در فیلم *خاکسترهای زمان*). دومی تنها زنی را که عاشقش بوده رد کرده (که در انتقام با برادرش ازدواج کرد). او می‌گوید: «بهترین راه برای جلوگیری از طرد شدن این است که ابتدا خودتان دیگران را ترک کنید». ترس از طرد شدن شخصیت‌های ونگ را تا حد زیادی به سمت اضطراب و درد رهنمون می‌شود. در فیلم *در ستایش عشق آقای چو* از میل سرکوب‌شده‌اش برای همسایه متأهلش (خانم چان) رنج می‌برد. در ۲۰۴۶ همان شخصیت سابق بر می‌گردد و این بار با چندین زن ماجرای عشقی دارد. به نظر می‌رسد که او نیز بدبینی و فلسفه کلیبمسلکی یودی و اوپانگ‌فنگ را به‌دست آورده است، کسی که قبل از رد شدن باید طرد کند. لازم به ذکر است که این تجربه گذر زمان، صرفاً با موتیف‌های روایی یا ارائه شخصیت بازنمایی نمی‌شود بلکه از طریق



تصویر ۱- ساعت‌ها در سینمای کار-وای. مأخذ: *چانکینگ اکسپرس*، روزهای وحشی شدن، *سرخوش کنارهم*، استاد بزرگ، *درستایش عشق و فرشتگان رانده‌شده*

تصاویر - آینه‌ها و هویت‌های جابه‌جاشده

اتفاقی نیست که بسیاری از تصاویر فیلم *خاکسترهای زمان* همچون همه کارهای ونگ کار-وای انعکاس بلورین (کریستال) هستند. نه تنها اغلب شخصیت‌ها در آینه‌ها دیده می‌شوند، بلکه مکرراً انعکاس خودشان و دو برابر و چند برابر شدنشان نیز دیده می‌شود: مورانگ بین/یانگ در فیلم *خاکسترهای زمان* با انعکاس خودش روی سطح دریاچه می‌جنگد، یودی در *روزهای وحشی شدن* خودش را در آینه می‌بیند، مثل چو و خانم چان در *در ستایش عشق*، فی خودش را در شیشه پله برقی می‌بیند. در *استاد بزرگ* انعکاس چهره ایپ‌من را نه تنها در آینه حتی در سطوح مات تری هم دیده می‌شود. همانطور که ذکر شد این آینه یکی از ساده‌ترین مدل‌های کریستال-تصویر است زیرا حضور زمان گذشته و حال را در یک تصویر آشکار می‌کند. به عبارت دیگر تصویر آینه‌ای یک مدار بسته است که در آن بازتاب در رابطه با شخصیت واقعی، مجازی است، اما واقعی است در آینه‌ای که الان شخصیت را به‌عنوان یک مجازی ترک می‌کند (به خصوص اگر او خارج از میدان فوکوس باشد). به این ترتیب تصویر می‌تواند در آن واحد هم حال و هم گذشته باشد. تصویر آینه‌ای یک جنبه مهم دیگر از بازنمایی را نیز نشان می‌دهد که دو برابر شدن و تأثیرش روی تشکیل سوژه است. در اصطلاح روانکاوانه «مرحله آینه‌ای»^{۴۱} به تغییری که در زمان کودکی رخ می‌دهد (معمولاً در شش ماهگی) که کودک قادر به تشخیص تصویر خودش در آینه می‌شود اشاره دارد (Lacan, 1966). به عبارت دیگر مثل این است که خودآگاه سعی می‌کند به دیگری تبدیل شود که در آینه آن را می‌بیند. تصاویر آینه‌ای و انعکاس‌ها در فیلم‌های ونگ کار-وای حاکی از آن است که تکه‌تکه شدن ایگو در بسیاری از شخصیت‌های او نفوذ می‌کند. در حقیقت هیچ چیز دائمی در فیلم‌های کار-وای وجود ندارد: افراد در حالت ثابتی از دگرگونی، تغییر مکان، ظاهر یا هویت قرار دارند. بیاید تکثیر شخصیت‌ها با کلاه‌گیس‌های بور را در دو فیلم *چانکینگ اکسپرس* و *فرشتگان رانده‌شده* به یاد آوریم و توانایی عجیب آنها در تغییر رنگ موهایشان به‌طور طبیعی هر زمان که خودشان را در عشق می‌بینند. به عبارت دیگر فیلم‌های او حتی کریستال‌هایی تشکیل می‌دهند که وجوه آنها بین فیلم‌ها نیز شناور هستند. ایده شناور بودن نه تنها در سطح فیزیکی، بلکه مهم‌تر از آن در سطح روان‌شناختی نیز وجود دارد. حتی نام (اسامی) که یکی از نقاط ثابت ذهنیت است در حال ناپدید شدن است. مشکل نیست پیداکردن شخصیت‌های بدون نام یا برعکس بسیاری از شخصیت‌هایی که یک نام را به اشتراک می‌گذارند، که اغلب منبعی برای سردرگمی و سوتفاهم است. میمی همچنین معروف به لولو در *روزهای*

می‌نویسد، «دلتنگی حقیقی از گذشته نیست بلکه بهتر است بگوییم از حال است. دانستن افسرده‌وار این حقیقت که زمان حال همیشه در حال ناپدید شدن است» (Lalanne, 1997, 24-25). از این رو می‌توان نتیجه بگیریم که کنترل زمان سینمایی ونگ تلاش برای به‌دست آوردن یک تجربه روان‌شناختی از زمان را نشان می‌دهد (یا به عبارتی زمانی روان‌شناختی که بخش‌هایی از زمان هستی‌شناختی را شکل می‌دهد)، ایجاد جهان‌های کوچک متفاوت، با زمان‌بندی‌های مطابق با ذهنیت هر شخصیت که در آن لحظات می‌تواند تا ابد طول بکشد و روزها می‌توانند در یک چشم به‌هم‌زدن سپری شوند: که در آن آینده چیزی نامعلوم و غیرقابل پیش‌بینی باقی می‌ماند. مانند ساعت‌ها در اثر نقاشی *تناوم حافظه*^{۴۲} اثر سالوادور دالی^{۴۳} زمان در فیلم‌های او چیزی انعطاف‌پذیر و سیال است.

از توصیف تا خاطره

در زمان-تصویر، تصاویر واقعی و مجازی تمایل به مدارهای کوتاه‌تر و کوتاه‌تری دارند تا به نقطه‌ای از غیرقابل تمیز بودن برسند. «این غیرقابل تشخیص بودن واقعی و مجازی یا حال و گذشته در مغز یا ذهن تولید نشده است، این ویژگی عینی برخی از تصاویر موجود است که ماهیت دوگانه‌ای دارند» (Deleuze, 1989, 69). این زمان چیزی است که همان‌طور که قبلاً ذکر شد، دلوژ کریستال-تصویر می‌نامد. اتفاقی نیست که بارها ونگ کار-وای برای رابطه‌اش با زمان و خاطره با آلن رنه مقایسه شده است. اگر یک فیلم مرتبط با فیلم *سال گذشته در مارین باد*^{۴۴} در کارنامه ونگ باشد، بدون شک *خاکسترهای زمان* خواهد بود، تنها به این خاطر که این فیلم در گذشته انتزاعی و غیرمشخص رخ می‌دهد. در این فیلم تمایز بین فلاش‌بک‌ها، تصاویر-حافظه‌ها و دیگر شاخص‌های زمانی متناقض غیرممکن است. بسیاری از این فیلم‌ها «به جستجوهای حافظه و رویاها در ارتباط با زمان اختصاص داده شده‌است» (Dissanayake, 2003, 97). این قهرمانان شمشیرزن، با خاطرات خیانت، از دست دادن عشق و فرصت‌های از دست‌رفته، تسخیر شده‌اند و به جایی می‌رسند که یک شراب جادویی را با قول پاک کردن آن خاطرات می‌نوشند. با این حال در این مورد، مسأله دیگر بازنمایی زمان‌بندی‌های ذهنی مانند فیلم *چانکینگ اکسپرس* نیست بلکه مسأله بنیاد نهادن کل تصویر عینی با یک حس از زمان است. حافظه (خاطره) در فیلم *خاکسترهای زمان* فراتر از یک فردیت خاص است و فیلم تنها در میان سرهای کاراکترها اتفاق نمی‌افتد بلکه برعکس به گونه‌ای است که گویی آنها در یک «جهان خاطره غوطه‌ور شده‌اند» (Deleuze, 1989, 155).



تصویر ۲- زمان-تصویرهایی از چانکینگ اکسپرس.

نمی‌شود؛ با این وجود آنها او را در جای دیگری پیدا می‌کنند، چه در یک اسباب‌بازی سکسی بادکنکی و یا یک مرد با موهای بلند طلایی که در یک رستوران نشسته است.

این بدان معناست که هویت در فیلم‌های ونگ نه تنها جابجاشده بلکه جایگزین شده است، زیرا شخصیت‌ها اغلب مکان یک فرد دیگر را اشغال می‌کنند یا وانمود می‌کنند که فرد دیگری هستند. در *خاکسترهای زمان* بین با او بان گفتگ صحبت می‌کند، گویی که او هوانگ است و هم‌چنین وانمود می‌کند که او کس دیگری است. در *چانکینگ/اکسپرس* فی به یک مهماندار هواپیما تبدیل می‌شود و دقیقاً مثل دوست‌دختر سابق پلیس ۶۶۳ عمل می‌کند. در فیلم *سرخوش کنار هم لایوفای* به هو پوونگ می‌گوید: «من مثل تو نیستم» و در *در ستایش عشق* زوج چندین بار تکرار می‌کنند که ما مثل آنها نمی‌شویم ولی در واقعیت برعکس اتفاق می‌افتد: هر چه بیشتر سعی می‌کنند خودشان را تعریف کنند، بیشتر شبیه بقیه می‌شوند. در *در ستایش عشق* چو و چان قرار می‌گذارند که مانند همسرانشان رفتار نکنند بلکه فقط درگیر یک ایفای نقش می‌شوند که در آنها وانمود می‌کنند که همسرانشان هستند و ماجرای عشقشان را مرحله به مرحله باز اجرا می‌کنند. این موقعیت نقش بازی کردن یادآور فیلم *سرگیجه*^{۴۴} (۱۹۵۸) هیچکاک است.^{۴۵} اگرچه این دو فیلم به اندازه کافی توسط منتقدان مقایسه نشده‌اند، ساختار مشابهی را به اشتراک می‌گذارند. در فیلم هیچکاک، اسکاتی، جودی را به یک کپی دقیق از مادلن تبدیل می‌کند فقط برای اینکه بفهمد که دقیقاً مادلن است. بنابراین تنها با تظاهر به اینکه او در نهایت به چیز واقعی رسیده است که واقعی نیست، اگر ما این نکته را در نظر بگیریم که خود مادلن در واقع تصویری است که توسط شوهرش، گوین استر خلق شده است. همچنین در فیلم *در ستایش عشق* فقط با وانمود کردن به این که زوج دیگری باشند که نمی‌توانند مثل آنها باشند یعنی تسلیم نشدن به میل خود برای یکدیگر. تضاد این است که در فیلم کار-وای مسأله نقش بازی کردن به‌طور ناگهانی و بدون هیچ توضیح داستانی معرفی می‌شود، به‌طوری که بیننده باید با یک دوره عدم قطعیت مواجه شود (آیا این صحنه‌ها واقعی هستند یا غیرواقعی) قبل از اینکه بفهمد چه اتفاقی دارد می‌افتد.

تکرار و تفاوت (الگوی بازگشت جاودان)

زوج فیلم *در ستایش عشق* وسواسشان را در طی یک تکرار اجباری

وحشی‌شدن که حتی اسم واقعی‌اش هم نیست. در *چانکینگ/اکسپرس*، دو پلیس تنها با شماره شغلی‌شان شناسایی شده‌اند. و باید توجه کنیم که در لحظه‌ای صاحب میدنایت‌اکسپرس به‌طور اشتباه ۶۶۳ را ۶۳۳ می‌گوید، اشتباهی که توسط یکی از کارگرانش فهمیده می‌شود. ما حتی می‌توانیم از تکه‌تکه شدن کامل خود و اسکیزوفرنی^{۴۲} در شخصیت مورانگ/یین/یانگ در *خاکسترهای زمان* صحبت کنیم. حتی در زمینه‌های متمایز ما می‌توانید توجه کنیم که ایده عدم قطعیت مهم‌ترین نقطه اتصال بین شخصیت‌های ونگ کار-وای است که از طریق یک نگرانی سیستماتیک با جابجایی، عدم ثبات و عدم پایداری، که فقط ایده یک تعارض هویت را تقویت می‌کند، بیان می‌شود.

قدرت‌های دروغ^{۴۲}

هنوز دوگانه‌ی دیگری از کریستال-تصویر باید در نظر گرفته شود علاوه بر دوگانه‌های واقعی و مجازی، گذشته و حال، که آن دوگانه‌ی واقعیت و نمایش است. هر یک از ما بخشی از ایده‌آل خود را در زندگی اجتماعی مان بازی می‌کنیم. «ایگو یک ماسک برای دیگر ماسک‌هاست، پوششی تحت پوشش‌های دیگر» (Deleuze, 1994, 111).

شخصیت‌های ونگ به‌طور خاص از این نقش‌بازی آگاه هستند، همان‌طوری که بسیاری از آن‌ها طوری رفتار می‌کنند که انگار بازبگری می‌کنند و هر ژست روزانه به یک نمایش و پرفورمنس تبدیل می‌شود. فقط باید رقص فی با سس کچاپ و مر با را در فیلم *چانکینگ/اکسپرس* به یاد داشته باشید. این مطابق با چیزی است که دلوژ آن را قدرت‌های دروغ می‌نامد، وقتی که «شخصیت به طرز رفتار بدنی خودش تقلیل می‌یابد و چیزی که نتیجه آن است یک ژست است یک نمایش» (۱۹۸۹، ۱۹۲). مسأله به‌هم‌آمیختگی بودن و بازبگری کردن است. همان‌طور که باگیو استدلال می‌کند «اختراع خود نیز شامل تبدیل شدن به دیگری، یک گذر استعاری بین هویت‌ها است» (۲۰۰۳، ۱۵۳) اگر «واقعیت چیزی است که دوگانه (دو برابر) ندارد» (Roset, 1979, 22)، پس هیچ چیز واقعی در فیلم‌های کار-وای وجود ندارد. بیایید آن قسمت از فیلم *فرشتگان رانده‌شده* را که شخصیت لال با دختری به نام چارلی که با دوست پسر سابقش درگیر است، ملاقات می‌کند را به خاطر آوریم. مشخص نیست که آیا چارلی حقیقت را می‌گوید یا نه، چون بلوندی هرگز پیدایش





تصویر ۴- بازگو کردن راز. مأخذ: (نماهایی از ۲۰۴۶ و در ستایش عشق)



تصویر ۵- تکرار نمای تاکسی. مأخذ: (سرخوش کنار هم، در ستایش عشق و ۲۰۴۶).

لباس‌های زیبای الگودار مگی چونگ است، تا به نقطه‌ای برسیم که در آن انتظار داریم یک لباس متفاوت را ببینیم تا بفهمیم که یک صحنه در یک روز جدید اتفاق می‌افتد. با این حال این فیلم نه تنها تفاوت در یکسانی بلکه همچنین یکسانی در تفاوت را نیز نشان می‌دهد. یک صحنه خاص وجود دارد که چو و چان در رستوران نشسته‌اند و دوربین یک نمای معمول و معکوس آن را نشان می‌دهد و بین آن دو جلو و عقب می‌رود. با این حال، در یک نقطه، هنگامی که به سوی او برمی‌گردد، لباس دیگری پوشیده است. ما این را به‌عنوان یک سرنخ بصری برای یک موقعیت متفاوت درک می‌کنیم (آنها یک بار دیگر در یک روز دیگر در رستوران هستند)، اما بعد دیالوگ به‌طور مداوم ادامه می‌یابد و نشان می‌دهد که مکالمات و رفتارهای شخصیت‌ها حتی اگر روزها متفاوت باشند، یکسان هستند. دوباره، تکرار بدون تفاوت نمی‌تواند وجود داشته باشد. ما فقط روزهایی را می‌بینیم که با یکدیگر یکسان هستند، چون او (چان) لباس دیگری پوشیده است. با این حال این تکرار نه تنها در داخل یک فیلم، بلکه این تکرار از یک فیلم به فیلم دیگر گسترش می‌یابد. دامنه‌ی وسیعی از دوگانه‌ها، تکرارها و اشارات بینامتنی در همه‌ی فیلم‌های ونگ یافت می‌شود. صحنه تاکسی که به یک امضای سبکی تبدیل شده، نخستین بار در *سرخوش کنار هم* ظاهر می‌شود و سپس در *ستایش عشق* و *۲۰۴۶* تکرار می‌شود. تمی از آهنگ فیلم *در ستایش عشق* دوباره در *شب‌های زغال/اخته‌ای من* شنیده می‌شود. شخصیت تاکشی کانشیرو^{۴۶} در *فرشتگان رانده‌شده* حرکات مشابه فی در فیلم *چانکینگ/اکسپرس* انجام می‌دهد: یک نمای مشابه از یک پنجره بیضی‌شکل در *حاکسترهای زمان* و در *ستایش عشق* دیده می‌شود و صحنه‌ای که پلیس ۶۶۳ پای فی را ماساژ می‌دهد، به طریقی دیگر در فیلم *استاد بزرگ* تکرار می‌شود.

تمرین می‌کنند: آن‌ها به مکان‌های مشابهی می‌روند همان شرایط را تکرار می‌کنند و بارها و بارها همین کار را انجام می‌دهند. با این حال مهم است اشاره کنیم که نه تنها اقدامات شخصیت‌ها تکراری هستند بلکه در یک الگوی تکراری نمایش داده می‌شوند. کار-وای می‌توانست یک سکانس مونتاژی خلق کند که نشان می‌داد زوج چندین بار به رستوران مشابهی می‌روند، اما در عوض او چندین صحنه از زوج را در رستوران نشان داد، که تقریباً همان چیز را به تصویر می‌کشد. چرا تکرار در ترکیب کار-وای بسیار مهم است؟ می‌توانیم بگوییم که او نیز از تکرار اجباری رنج می‌برد؟ در حقیقت همه شخصیت‌های کار-وای کنش‌ها و حرکات را تقریباً به‌صورت مکانیکی تکرار می‌کنند تا به خاطر داشته باشند. با این حال حتی بیشترین المان‌های هویتی یک عنصر گوناگونی را به همراه می‌آورد که در این حالت، روایت را به جلو هل می‌دهد. همان‌طور که دلوز اشاره می‌کند «بازگشت ابدی به همان شکل مشابه باز نمی‌گردد اما برگشتن فقط مشابه چیزی که می‌شود را تشکیل می‌دهد از این رو تکرار در بازگشت ابدی، از تکرار آن برپایه شرایط مختلف تشکیل شده است» (Deleuze, 1994, 41). برای مثال ظهور چانگ در فیلم *سرخوش کنار هم* عنصری است از تفاوت که به لای‌یوفای اجازه می‌دهد تا از تکرار اجباری‌اش جدا شود.

لازم به ذکر است که تکرار بصری، گذرابودن تصویر را مختل می‌کند. بنابراین در معرض قراردادن کنش با یک سری از تکرارها، یک راه دیگر برای آزادکردن زمان از تبعیت از حرکت است. دلوز می‌گوید: «آیا تناقض تکرار در این حقیقت نهفته است که شخص می‌تواند فقط به وسیله تغییر یا اختلاف عقیده خود را تکرار کند که در ذهن مجسم می‌کند؟» (Deleuze, 1994, 70). در فیلم *در ستایش عشق* صحنه‌ها به قدری یکسان هستند، که تنها راه برای گفتن اینکه یک روز به روز دیگر گذر می‌کند در

نتیجه

وضعیت پُست‌مدرن و پسااستعماره هنگ‌کنگ را به‌عنوان یک جایگاه خاص اجتماعی و تاریخی معرفی می‌کند که در آن گذشته، حال و آینده پیوسته به هم می‌ریزند. با این وجود، به نظر می‌رسد مهم‌ترین مسأله‌ای که ونگ کار-وای در مورد آن صحبت می‌کند مسأله‌ی زمان و مقوله‌های

در طول این پژوهش سعی شد که برای خوانش سینمای ونگ کار-وای از رویکرد ژیل دلوز به سینما به‌عنوان یک سیستم دیالکتیکی بین حرکت-تصویر (بازنمایی‌شده به وسیله سینمای کلاسیک) و زمان-تصویر (بازنمایی‌شده توسط سینمای مدرن) استفاده شود. سینمای او

به آن یعنی کریستال-زمان، جامع‌ترین و کامل‌ترین نمود و تعریفش را در فیلم *خاکسترهای زمان* پیدا می‌کند که به گونه‌ای یک کریستال بزرگ کامل است و شاید بتوان گفت بزرگ‌ترین کریستال-زمان کارنامه کار-وای است. در این فیلم طریقه‌ی چینش رویدادها و لحظات همبود به گونه‌ای است که منحصر به یک ذهنیت و فردیت خاص نیست و به قول دلوژ شخصیت‌ها در یک «جهان خاطره غوطه‌ور شده‌اند» (Deleuze, 1989, 155). کریستال کاملی شکل می‌گیرد که نمی‌توان تمایزی بین رویدادهای حال و گذشته، خاطره‌ها و حتی آینده برقرار کرد و چون مرجع روایت به یک راوی وابسته نیست این تمایزناپذیری و تشکیل وجه‌های کریستال پررنگ‌تر می‌شود. در واقع چون تصاویر هیچ تصور روشنی از زمان مرسوم خطی ارائه نمی‌دهند، می‌توان آنها را به هر صورتی تصور کرد و معانی مختلفی بر آنها حمل کرد. در این فیلم است که هم‌بودی کامل رویدادهای گذشته و حال اتفاق می‌افتد، چیزی که به نظر برگسون ساختار اصلی زمان را تشکیل می‌دهد. جدا از تک‌تک فیلم‌ها که هر کدام به طریقی ساختار کریستالی دارند (کریستال‌های آینه‌ای و کوچک در *در ستایش عشق* و *فرشتگان رانده‌شده* و... تا کریستال‌های بزرگ‌تر در *خاکسترهای زمان* و *۲۰۴۶*) به نظر می‌رسد که کل کارنامه‌ی کاری ونگ کار-وای نیز نوعی کریستال بزرگ‌تر را شکل می‌دهد چراکه بر طبق تعریف برگسون از مفهوم *دژاوو*، هنگام تماشای هر فیلم از او به نظر می‌رسد که صحنه یا نمایی را قبلاً در جای دیگری دیده‌ایم و همان تأثیر دژاوو را برمی‌انگیزاند که به اعتقاد برگسون ساختار اصلی زمان را نشان می‌دهد. در مقیاس بزرگ‌تر حتی در مورد خود هنگ‌کنگ نیز که بین نوعی نوستالژی برای خاطرات گذشته و اشتیاق و اضطراب برای آینده گرفتار آمده، این حالت کریستالی و این نوع تمایزناپذیری بین تصاویر وجود دارد. ونگ کار-وای با فیلم‌های *شبه‌های زغال‌آخته‌ای من* و *استاد بزرگ* هر چند به نظر می‌رسد که به روایت کلاسیک نزدیک‌تر می‌شود ولی دل‌مشغولی او هنوز مسأله‌ی زمان است که در جای‌جای این دو فیلم نیز مشاهده می‌شود. اکنون مدت‌ها از خلق شاهکارهای هنری مثل *خاکسترهای زمان* و *در ستایش عشق* می‌گذرد و طلایه‌دار جاویدان سینمای جهان در ابتدای دهه‌ی هفتم زندگی خود قرار دارد. حال باید منتظر بمانیم تا ببینیم که مؤلف هنگ‌کنگی با چه فرم دیگری به مقوله زمان نزدیک می‌شود.

مرتبط با آن مثل خاطره، حافظه، نوستالژی و غیره است. البته نگرش کار-وای به موضوع زمان کاملاً با رویکردهای معمول فیلم‌سازان دیگر متفاوت است و ذکر کردیم که منظور از زمان ونگ کار-وای نوعی زمان هستی‌شناسانه است که فارغ از هر نوع ذهنیت خاص فردی است و از طریق چیزی که برگسون و دلوژ شهود می‌نامند باید درک شود. دلوژ برای توضیح و تفهیم چنین زمانی از مفهومی به‌عنوان کریستال‌های زمان استفاده می‌کند تا بتواند این نوع از بازنمایی از زمان هستی‌شناسانه را که مطابق با تعریف برگسون از حافظه و خاطره است را شرح دهد. در همه‌ی تعاریفی که دلوژ از کریستال-زمان ارائه می‌دهد و در همه‌ی مثال‌های سینمایی که از فیلم‌سازان مختلف می‌آورد، توجه او بیشتر متوجه یک نقطه‌ی تمایزناپذیری است که ساختار اصلی هر کریستال (اعم از دو وجهی مثل آینه تا چندوجهی) را شامل می‌شود. این تمایزناپذیری می‌تواند میان دوگانه‌های مختلفی مثل حال و گذشته، واقعی و مجازی، واقعی و نمایی، روشن و مبهم و غیره اتفاق بیفتد که هر کدام نوعی کریستال را خلق می‌کنند. شماتیک‌ترین مثال برای کریستال همان تصاویر آینه‌ای است که در آن دوگانه‌ی واقعی و مجازی بین خود شی و تصویرش (تصویر بازتابش) می‌چرخد و مدام به هم تبدیل می‌شوند. دلوژ این نوع کریستال را ساده‌ترین نوع آن می‌داند. با توجه به این توضیحات این نوع کریستال به‌صورت گسترده‌ای در کارنامه کاری ونگ کار-وای دیده می‌شود چرا که او به وفور از این نوع تصاویر بازتابی در سینمایش استفاده می‌کند، از اولین فیلم‌هایش گرفته تا کارهای متأخرتر مثل *شب‌های زغال‌آخته‌ای من* و *استاد بزرگ*. این نوع از کریستال مانند بلورهای کوچکی در جای‌جای زمینه فیلم‌هایی که به روایت کلاسیک کمی نزدیک هستند مانند در *ستایش عشق*، *شب‌های زغال‌آخته‌ای من*، *استاد بزرگ* و غیره به وفور دیده می‌شود. نوع دیگری از این نوع کریستال‌های کوچک، کریستالی است که از عدم تمایز بین خود واقعی بازیگر و نقش او حاصل می‌شود. چیزی که می‌توان آن را نقش‌بازی کردن نامید. ساختار اصلی آشنایی عشاق فیلم در *ستایش عشق* حول چنین کریستال‌هایی که بین واقعی و نمایی در نوسان است شکل می‌گیرد. در واقع کریستال لحظه‌ای است که هم‌بودی کامل گذشته و حال یا واقعی و مجازی و یا بازی و واقعی اتفاق می‌افتد. اما بازنمایی ونگ کار-وای از این نوع زمان هستی‌شناسانه و مقوله‌ی مربوط

پی‌نوشت‌ها

14. Mirror (1975).
15. Andrei Tarkovsky.
16. The Lady from Shanghai (1947).
17. Paramnesia.
18. Déjà vu.
19. Cronus.
20. Chronos.
21. Chungking Express (1994).
22. Fallen Angels (1995).
23. My Blueberry Nights (2007).
24. The Grandmaster (2013).
25. Gong Er.
26. Ma San.

1. Wong Kar-wai.
2. Henri Bergson.
3. Gilles Deleuze.
4. Movement-Image.
5. Time-Image.
6. Duration.
7. Flashback.
8. Crystal-Image.
9. Actual.
10. Virtual.
11. Actuality.
12. Potentiality.
13. Thomas Aquinas.

فتح طاهری، علی و مهرداد پارسا (۱۳۹۵)، هستی، زمان و سینما: بررسی تأثیر هانری برگسون بر فلسفه‌ی سینمایی ژیل دلوز، نشریه هنرهای زیبا هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۱، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۵، صص ۳۵-۵۰.
 ونگ کار-وای (مجموعه مقالات)، گردآورنده: احسان قصری، گروه مترجمان: سعیده طاهری و...، نشر شورآفرین، تهران.

Bergson, Henri. (1954), *Creative Evolution*. Trans. Arthur Mitchell. London: Macmillan.

Bergson, Henri. Matter and Memory. (1911), *Trans. Nancy Margaret Paul and Mary Emily Dowson*. London, New York: G. Allen & Unwin; Macmillan.

Bogue, Ronald. (2003), *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge.

Deleuze, Gilles. (1986), *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbar Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles, Cinema 2 (1989), *The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.

---. Difference and Repetition (1994), *New York: Columbia University Press*.

Dissamayake, Winal, and Dorothy Wong. (2003), *Wong Kar-Wai's Ashes of Time*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Dissanayake, Wimal. (1993), *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lacan, Jacques, and Jacques-Alain Miller. (1978), *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. 1st American ed. New York: Norton.

Lalanne, Jean-Marc, et al.. (1997), *Wong Kar-Wai*. Paris: Dis-Voir.

Moreira Macedo de Carvalho, Ludmila. (2009), *The ambivalent identity of Wong Kar wai's cinema*. University of Montreal, Juin.

Rayns, Tony. (1995), "Poet of Time." *Sight and Sound* 5.no.9.

Tambling, Jeremy. (2003), *Wong Kar-Wai's Happy Together*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Teo, Stephen. (2006), "Chinese Melodrama: The *Wenyi Genre*." *Traditions in World Cinema*. Eds. Linda Badley, R. Barton Palmer and Steven Jay Schneider. Edinburgh: Edinburgh University Press, 203-212.

Teo, Stephen, Wong Kar-Wai. (2005), *World Directors Series*. London: BFI Pub.

Tong, Janice. (2003), "Chungking Express: Time and Its Displacements." *Chinese Films in Focus: 24 New Takes*. Ed. Chris Berry. London: BFI Publishin, 47-55.

27. Opsigns and Sonsigns.

28. Tony Rayns.

29. Janice Tong.

30. Ashes of Time (1994).

31. As Tears Go By (1988).

32. 2046 (2004).

33. Days of Being Wild (1990).

34. In the Mood for Love (2000).

35. Happy Together (1997).

36. Leslie Cheung.

37. Trapped in the Present.

38. Eva Mazierska.

39. Laura Rascaroli.

40. California Dream.

۴۱. Step-Printing فرآیندی که طی آن با سرعتی کم‌تر از ۲۴ فریم بر ثانیه فیلمبرداری می‌شود (برای مثال ۱۲ فریم بر ثانیه) و بعد در مرحله تدوین با تکثیر تکتک فریم‌ها آن را به تعداد ۲۴ فریم می‌رسانند و با همین سرعت نمایش می‌دهند.

42. The Persistence of Memory (1931)

43. Salvador Dali.

44. Last Year at Marienbad (1961)

45. Mirror Stage.

46. Jacques Lacan.

فهرست منابع

براتیگان، ادوارد (۱۳۸۶)، *نقطه‌ی دید در سینما: نظریه‌ی روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک*، ترجمه‌ی مجید محمدی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.

برگسون، هانری (۱۳۷۵)، *ماده و یاد: رهیافتی به رابطه‌ی جسم و روح*، ترجمه‌ی علیقلی بیانی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران.

دلوز، ژیل (۱۳۹۷)، *سینما ۱: حرکت-تصویر*، ترجمه‌ی مازیار اسلامی، نشر مینوی خرد، تهران.

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

روحانی، سید علی و عماد ابو عطا املشی (۱۳۹۶)، *نظریه‌ی خاطره-زمان هانری برگسون و تأثیر آن بر روایت در سینمای معاصر ایران، فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی دانشگاه هنر*، دوره ۱۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، صص ۵۵-۷۲.

شوارتس، سنفورد (۱۳۸۲)، *آنری برگسون*، ترجمه‌ی خشایار دیهیمی، نشر ماهی، تهران.

شهباز، محمد؛ شریف‌زاده، محمدرضا و حسین شاهرخ (۱۳۹۶)، *عناصر غیرروایتی در فیلم روایتی (بررسی موردی فیلم‌های آخر بهار و چانکینگ اکسپرس)*، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۲، شماره ۱، صص ۴۱-۵۰.

عادل، شهاب‌الدین (۱۳۸۹)، *تحولات معاصر در مفهوم زمان سینمایی*، نشر دانشگاه هنر، تهران.

Concept of Time in Wong Kar-Wai's Cinema Based on Gilles Deleuze's Theories

Mosayeb Sharafi**1, Ali Rouhani²

¹Graduate Master in Cinema, Faculty of Cinema and Theater, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

²Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

(Received 7 July 2020, Accepted 5 Mar 2021)

Wong Kar-Wai is a filmmaker who has always been known for his unique visual style and his attention to fragmented narratives and non-linear editing that has attracted film audiences and critics, and even the academic community. While critics have noted his style for using unusual camera angles, saturated colors, and non-linear editing, what is apparent in most of his films is his obsession with time and memory themes. In addition, contemplation is a subject that can be described as a kind of melancholy, depression, or nostalgia that is not unrelated to the category of time. Henry Bergson and Gilles Deleuze have been thinkers who have always been concerned with time and memory. Although Bergson did not favor cinema, his concern for understanding how time was perceived led him to create concepts that were the basis of Deleuze's work. Deleuze's two key concepts in his theory were: movement-image and time-image. We are led to distinguish between classical linear time and the concept of time in modern times. As stated above, the main purpose of this study is to provide a comprehensive study of the entire workbook of Wong Kar-Wai in order to show how his films are interconnected and intertwined with the aforementioned concepts and also to show the many differences and unique identity of the works. In our view, what provides this unity is how Kar-Wai deals with the issues of movement and time that are present in all of his films. In fact, we want to explore what technical, narrative, and time-consuming features of filmmaking allow to integrate them all. To this end, our hypothesis is that his cinema is capable of being examined by Gilles Deleuze's comprehensive categorization of cinematic cues, namely movement-image and time-image. Deleuze's theory seems to resonate at every level of Wong Kar-wai's films: from the dual nature of representation to the understanding of time and memory. Although many have

referred to the Deleuze-Kar-Wai relationship, no attempt has been made to systematically describe the relationship. Of course, we're not just adding Deleuze categories to Wong Kar-Wai's films, but we want to use its classification of cinematic symbols and images to explore his cinema. Simultaneously, we focus more on the category of time-image and the related concept of what Deleuze calls the crystal-time. In relation to time-image duality, we examine ways of creating pure visual and acoustic states that, according to Deleuze, are the preliminary and primary features for the emergence of time-pure images or time crystals. When Deleuze conveys the concept of the crystal-time, it is neither a psychological time unique to an individual mentality, nor even a humanistic time associated with existentialist attitudes, but rather a kind of ontological time related to Bergson's category of duration. The general method of this research is descriptive and with some qualitative research using case studies and taking into consideration Gilles Deleuze's theoretical framework of cinema thinking and using library resources and case studies of films and study the works. During the review we also use Henry Bergson's theories related to the subject.

Keywords

Cinema, Wong Kar-wai, Crystal-Time, Gilles Deleuze.

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "Analysis of the concept of time in Wong Kar-wai cinema with emphasis on the concept of crystal-time based on the views of Gilles Deleuze" under the supervision of the second author in the Faculty of Cinema and Theater, Tehran University of Arts.

**Corresponding Author: Tel: (+98-917) 6517914, Fax: (+98-71) 44596215, E-mail: sharafimosayeb@gmail.com