غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ۲۶۱ – ۲۸۹

مفهوم «دیرند» در فلسفهٔ هانری برگسون و تأثیر آن در روایت در جنبش سینمای هنری اروپا

مرجان نادرزادهٔ گوارشکی*

علی مرادخانی، حمیدرضا افشار*****

چکیده

زمان از دیدگاه هانری برگسون، فیلسوف فرانسوی (۱۸۵۹–۱۹۴۱)، عبارت است از تجمع، تکامل، و استمرار، و استمرار عبارت است از تکامل دائمی زمان گذشته که در آینده فرو می‌رود. این دیدگاه پاسخ فلسفهٔ او به پرسش همیشگی انسان در رابطه با ذات زمان است که از دل آن مفهوم دیرند هویدا می‌شود. این مقاله بر آن است تا به تبیین مفهوم دیرند (duration) در فلسفهٔ هانری برگسون بپردازد و ازآن‌جاکه فرضیهٔ اصلی این مقاله تأثیر مفهوم دیرند، بر جنبش سینمای هنری اروپا، در حوزهٔ روایت و ساختارروایی آن است. ازاین‌رو، مقالهٔ پیش‌رو در جهت اثبات این فرضیه، پس از تبیین مفهوم دیرند، به بررسی برخی از فیلم‌های جنبش سینمای هنری اروپا، یعنی فیلم‌های *هیروشیما عشق من* (۱۹۵۹)، *سال گذشته در مارین باد* (۱۹۶۱)، *جاویدان* (۱۹۶۳) خواهد پرداخت و از این طریق نشان می‌دهد که این فیلم‌ها با ایجاد چینش‌های زمانی بدیع و پیچیده، زمان‌پریشی در روایت، و خلق انواع گذشته‌نگرهای درونی، بیرونی، و مرکب به عرضهٔ متفاوت از زمان روایی دست یافته‌اند که با تعریف هانری برگسون از زمان و مفهوم دیرند

* دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال،
marijan.ng@gmail.com

** دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال (نویسندهٔ مسئول)،
dr.moradkhani@yahoo.com

*** دانشیار گروه نمایش، دانشگاه هنر تهران، hamidrezaafshar@ymail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۰۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۲۰

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

قابل‌ترجمان‌اند، و لذا این مقاله درپی دست‌یابی به الگویی واحد برای خوانش و واکاوی این نوع روایات زمان‌محور است.

کلیدواژه‌ها: دیرند، زمان، روایت، هانری برگسون، جنبش سینمای هنری اروپا.

۱. مقدمه

مفهوم زمان از آغاز برای انسان معلوم نبوده است و هم‌چون پرسشی بزرگ همواره فیلسوفان را به تفکر برای یافتن پاسخی در تعریف آن وا داشته است. در این میان، هانری برگسون، فیلسوف فرانسوی، تعاریف کمی و کیفی از زمان را که از دیرباز مطرح بودند در ارتباط با مقولهٔ یادآوری اجماع کرد.

از دیدگاه او، این دو نوع مفهوم‌سازی زمانی یکی تداوم است که هنگام توالی حالات خودآگاه ما دراثر امتناع هویت از جداسازی حالت جاری خود از حالات گذشته مفهوم‌سازی می‌شود، و مفهوم دیگر وقتی شکل می‌گیرد که حالات خودآگاه خویش را به‌طور موازی در نظر می‌گیریم؛ یعنی زمان را در هیئت مکان تصویر می‌کنیم و تداوم و توالی را معنایی هندسی می‌بخشیم. از دل این دو نوع مفهوم‌سازی زمانی، برگسون مفهوم دیرند را در ارتباط با زمان کیفی مطرح می‌کند.

در هنرها، نمود این نوع نگاه به زمان یعنی ترجمان زمان عجین با گذشته و خاطرات را می‌توان به‌خصوص در هنرهای روایی یافت؛ جایی که این مفاهیم به شکل‌گیری شیوه‌های روایی پیچیده از نظر چینش زمانی منتج می‌شوند.

این مقاله بر این است تا درابتدا مفهوم دیرند و جایگاه آن را در فلسفهٔ هانری برگسون تبیین کند و سپس به تأثیر این مفهوم بر روایت، به‌خصوص روایت سینمایی در سینمای جنبش هنری اروپا، یعنی سینمای رایج اروپا در دههٔ شصت میلادی، بپردازد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

هانری برگسون در کتاب *ماده و یاد: ره‌یافتی به رابطهٔ جسم و روح* (۱۳۷۵) (*Matter and Memory*) به بحث درمورد دیرند و رابطهٔ آن با زمان درونی و زمان بیرونی پرداخته است. او معتقد است که درک و تجربهٔ درونی ما از مفهوم زمان همان تجربهٔ دیرند است؛ یعنی آن‌چه که تداوم و پویایی گذشته در لحظه به‌سوی آینده است. ژیل دلوز (Gilles Deleuze) در کتاب *سینما ۲: تصویر ـ زمان* (*Cinema II: The Time-Image*) تعاریفی جدید از دیرند

براساس آرای برگسون عرضه می‌کند. او، متأثر از تفکرات برگسون در حوزهٔ زمان، به دسته‌بندی فیلم‌هایی پرداخت که زمان دغدغهٔ اصلی آن‌ها بود. سپس، با واکاوی اندیشه‌های مرتبط به زمان، سه گونهٔ زمانی را معرفی کرد که در مهم‌ترین آن‌ها زمان را به بلور یا کریستالی تشبیه کرد که وجوه مختلف آن با زمان واقعی و مجازی، زمان حال و خاطرات شکل می‌گیرد. مقالهٔ «خاطرهٔ گذشته‌ای دیگر: برگسون، دلوز، و یک تئوری جدید درباب زمان» (The Memory of Another Past: Bergson, Deleuze, and a New Theory of Time)، نوشتهٔ آلیا ال ـ ساجی (۲۰۰۴)، به بررسی نظریات مختلف درباب زمان با تمرکز بر مفهوم زمان در نظریات هانری برگسون و ژیل دلوز می‌پردازد. ایدهٔ اصلی مقاله بر مفهوم تصویر مجازی در اندیشه‌های دلوز استوار است. تصویر مجازی می‌تواند به‌عنوان پلی میان زمان حال گذرا و زمان گذشته بازنمایی نشده باشد. نگارندگان در این مقاله در مسیر رسیدن به مفهوم تصویر مجازی به واکاوی مفهوم زمان در فلسفهٔ برگسون می‌پردازند: بازخوانی مفهوم خاطره، دریچه‌ای به نظریات اولیهٔ برگسون درباب شهود می‌گشاید.

«زمان شدن»، نوشتهٔ فیلیپ تروتسکی (Philip Turetzky)، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، مقاله‌ای است که در آن به بررسی ترکیب‌های مختلف زمانی معرفی‌شده از سمت ژیل دلوز می‌پردازد. این پژوهش با معرفی اجمالی سه ترکیب زمانی ژیل دلوز آغاز می‌شود، و پس از آن درپی بسط‌دادن موضوع اصلی، یعنی زمان، به‌سمت مفهوم زمان، و دیرند در فلسفهٔ برگسون، که درواقع سرآغاز تفکرات ژیل دلوز درباب زمان است، می‌پردازد. مقالهٔ «زمان، به‌عنوان یک ملودی ساده / چندگانه در مفهوم دیرند و هم‌زمانی هانری برگسون و از منظر نوشته‌های گرترود استین» (Time as a Simple/ Multiple Melody in Henri Bergson's Duration and Simultaneity and Gertrude Stein's Landscape Writing)، نوشتهٔ سارا پوسمن (۲۰۱۲)، نیز به واکاوی مفهوم دیرند در فلسفهٔ هانری برگسون و تأثیرش در آثار استین می‌پردازد. بر این اساس، تمرکز پژوهش‌گر بر یافتن رابطهٔ بین حال گذرا در نوشته‌های استین و دیرند (استمرار) ناب در اندیشه‌های برگسون است. هم‌چنان‌که نگارنده اشاره می‌کند: «تمرکز من بر دههٔ ۱۹۲۰ است؛ دهه‌ای که هم نویسنده و هم فیلسوف به‌دنبال یافتن پاسخی بر این پرسش که چگونه زمان ناپایدار حال، به‌عنوان یک جریان، می‌تواند جریان‌های بی‌شماری را در بر گیرد؟ است».

دیوید بوردول (David Bordwell) در دو جلد کتاب *روایت در فیلم داستانی* (۱۳۷۳ و ۱۳۷۵)، کتاب *نظریه‌های روایت* (۱۳۹۱) والاس مارتین، و کتاب *نقطهٔ دید در سینما: نظریهٔ روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک* (۱۳۸۶) ادوارد برانیگان به بررسی سیر تحول

روایت در هنر سینما می‌پردازد و تغییراتی را که در دورهٔ سینمای هنری اروپا، یعنی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ به بعد، در روایت اتفاق می‌افتد می‌کاود.

مقالهٔ «زمان سینمایی: ره‌گیری یک مفهوم» (The Cinematic Novel: Tracking a Concept)، نوشتهٔ استیون جی. کلمان (۱۹۸۷)، به پدیدارشدن روایت مدرن و تأثیر جریان رمان نو و سینما بر یک‌دیگر در روندی تاریخی می‌پردازد. در این پژوهش، چنان‌چه اشاره شد، تمرکز نگارنده بر سیر تاریخی اتفاقات در سینماست؛ به‌عنوان مثال، تأثیری که گریفیث (D. W. Griffith)، آیزنشتاین (Sergei Eisenstein)، و پودفکین (Vsevolod Pudovkin) در یک سو، آندره بازن (André Bazin) در سمت دیگر بر شکل‌گیری روایت مدرن سینمایی از منظر زمان داشته‌اند. مقالهٔ «خاطرهٔ ظاهرشده: بررسی مفهوم کریستال زمان در فلسفه ژیل دلوز و تأثیرش بر فیلم‌های تارکوفسکی» (The Appearing Memory: Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky on 'Crystal-Image')، نوشته الکساندر کوزین (۲۰۰۹)، درپی ارائهٔ تحلیلی از فیلم‌های تارکوفسکی، براساس ایدهٔ کریستال ـ زمان (crystal-time) ژیل دلوز است. مفهوم کریستال ـ زمان در فلسفهٔ دلوز حاصل تأملات وی بر مفهوم دیرند در فلسفهٔ هانری برگسون است. ازاین‌رو، نگارنده در مسیر واکاوی مفهوم کریستال ـ زمان ناگزیر به پرداختن به مفهوم دیرند است. ازسوی‌دیگر، روند تحلیل فیلم‌ها براساس نشانه‌شناسی مبتنی‌بر مفهوم کریستال ـ زمان نیز بسیار حائز اهمیت است.

۳. روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله توصیفی ـ تحلیلی است. این پژوهش، ضمن بررسی منابع کتاب‌خانه‌ای هم‌چون کتاب و مقاله، سعی دارد تا به تبیین مفهوم دیرند بپردازد. بدین دلیل، به آرای هانری برگسون و ژیل دلوز ارجاع داده شده تا به درکی بهتر از این مفهوم دست یافته و از آن در فهم و تحلیل آثار سینمایی استفاده کند. در مباحث مربوط به روایت در رمان نو و روایت در سینما نیز سعی بر استفاده از رمان‌های شاخص این جریان و منابع مرجع و کتب تخصصی حوزهٔ سینما بوده است. برای گزینش نمونه‌های مرتبط با پژوهش، از روش مطالعهٔ موردی استفاده شده است. روش مطالعهٔ موردی یکی از انواع روش پژوهشی است که در فرایند آن پژوهش‌گر برای دست‌یابی به‌نتایج به پژوهش یک یا چند نمونهٔ خاص می‌پردازد و آن‌ها را از جنبه‌های مختلف بررسی می‌کند. این موارد باید مجموعه‌ای با حدومرز مشخص و متشکل از عناصر و عوامل متعدد و مرتبط با هم باشند.

فیلم‌های انتخاب‌شده (*هیروشیما عشق من* (۱۹۵۹)، *سال گذشته در مارین باد* (۱۹۶۱)، *جاویدان* (۱۹۶۹)) برای بررسی الگوی ساختاری، باتوجه‌به ارتباط مستقیمشان با مبحث زمان و روایت، انتخاب شده‌اند. گفتنی است که فیلم‌های یادشده از میان فیلم‌های ساخته‌شده توسط کارگردانان جبههٔ چپ جنبش سینمای هنری اروپا هستند که از سایر فیلم‌سازان این جنبش در امر توجه به زمان در روایت پیش‌روتر بوده‌اند و هم‌چنین این فیلم‌ها از فیلم‌های تأثیرگذار جنبش سینمای هنری اروپا در تاریخ سینمای جهان هستند.

۴. چهارچوب نظری

۱.۴ زمان و مفهوم دیرند

> زمان که در زبان فرانسه به تام (temps) و در زبان انگلیسی با واژهٔ تایم (time) از آن یاد می‌شود از ریشهٔ لاتینی تمپوس (tempus) مشتق شده است، در اساطیر و افسانه‌های کهن بشری که بازنمون تفکر و بینش ابتدایی انسان به ماهیت هستی‌شناسی پیرامون خویش است معنا و ماهیت زمان با معنای مدرن آن تفاوت چشم‌گیری داشته، زمان اساطیری وجهی کیفی دارد که در برخورد و هم‌راهی با اتفاقات اساطیری معنا می‌یابد؛ چراکه در این دیدگاه هیچ‌چیز ترجمان و معنایی مستقل ندارد. آدمی به‌ناچار هر آن درپی زمان دویده است و تماماً تلاشش را بر آن گذارده که لحظات را ارج بنهد و از دست ندهد، ولیکن همواره حسرت زمان‌های ازدست‌رفته را دارد. «زمان می‌گستراند و محدود می‌کند، ابنای بشر و سایر موجودات را تحت فرمان خویش دارد و در هر موردی دستور ظاهر و مخفی‌شدن پدیده‌ها را می‌دهد. زمان هویدا می‌کند و پنهان (Turetzky 1998: 4).

در نزد یونیان باستان، زمان با دو عنوان زمان ثابت و زمان متغیر مطرح بود. زمان ثابت زمانی ازلی و ابدی است که تغییر و دگرگونی ندارد و آن را آیون (Aion) می‌خوانند، و دیگری کرونوس زمان متغیری است که هرچند خود اسطوره است، اما قابل‌اندازه‌گیری است و مبدأ آفرینش موجودات جهان در معنای یونانی آن بود.

> درمیان حکمای هفت‌گانهٔ یونان باستان نیز چنین ادراک دوگانه‌ای از زمان وجود داشت. درواقع، در دورهٔ گذار از اسطوره به فلسفه هم‌چنان بقایای درهم‌آمیخته‌ای از اعتقاد به زمان ازلی به حیات خویش ادامه می‌دهد. برای مثال، در آثار آناکسیمندر (Anaximander) و هراکلیت (Heraclitus) مفهوم زمان با گوهر هستی پیوند می‌خورد (ضمیران ۱۳۷۹: ۱۱۸).

جملهٔ معروف هراکلیت، مبنی‌براین‌که در آب یک رودخانه نمی‌توان دو بار شنا کرد، اشاره به این معنا دارد که هستی، همانند جریان رودخانه، دارای بنیانی متغیر است. «ما نمی‌توانیم دو بار در یک رودخانه فروبرویم، زیرا آب رودخانه هر دم آبی تازه است» (گمپرس ۱۳۷۵: ۸۶).

برگسون در سال ۱۸۹۵ در پاریس متولد شد و در جوانی از پیروان اسپنسر بود، اما با گذر زمان و کسب اطلاعات بیش‌تر دربارهٔ آرای مادی‌گرایان دچار شک و تردید شد و بدین نتیجه رسید که آرای آن‌ها در ارتباط بین ماده و حیات، جسم و روح، جبر و اختیار ناکافی و ضعیف است. او در تفکراتش درواقع تا هراکلیتوس عقب می‌رود. درباب زمان، او باور نداشت که زمان تغییر و دگرگونی در چهارچوب یک هویت باشد، بلکه او باور داشت که زمان را با انطباق موضعی معادلات ذهنی و تبدیل آن‌ها به حالت‌های جدید می‌توان فهمید. او در *کتاب تداوم و هم‌زمانی* (*Duration and Simultaneity*) (۱۹۲۲) اشاره می‌کند که ما همه می‌پذیریم که زمان بدون قبل و بعد تصور نمی‌شود، چراکه زمان دارای توالی و استمرار است؛ باوجوداین، نکتهٔ مهم در این بحث این است که در جایی که حافظه وجود نداشته باشد، یا آگاهی وجود نداشته باشد، درصورت عدم زمان واقعی یا مجازی یا حتی زمانی که خاطره‌ای حضور نداشته باشد، نمی‌توان قبل و بعدی برای زمان متصور شد. بدون قبل و بعد نمی‌توان تداوم و استمراری برای زمان در نظر گرفت، پس بدون قبل و بعد و درنتیجه بدون استمرار و تدوام چه چیزی از مفهوم زمان باقی خواهد ماند؟

به‌نظر برگسون، «زمان عبارت است از تجمع و تکامل و استمرار، و استمرار عبارت است از تکامل دائمی زمان گذشته که در مستقبل فرو می‌رود و هرچه رو به پیش می‌رود افزون‌تر می‌شود» (برگسون ۱۳۷۵) و این یعنی زمان گذشته تا زمان حال ادامه دارد، در آن بالفعل موجود است، و به فعالیت خود ادامه می‌دهد. ایدهٔ مفهوم استمرار نقطهٔ مرکزی در تفکرات و نظریات برگسون است که با او و در تمام نوشته‌هایش معنایی کامل‌تر و جامع‌تر به خود می‌گیرد؛ «استمرار یعنی ابتکار و نوآوری، خلق فرم‌های بدیع، تکامل مداوم مفاهیمی تازه» (Bergson 1934: 21). او در تعریف زمان از روان‌شناسی کمک می‌گیرد و زمان را به مبحث یادآوری (recollection) گره می‌زند، تعاریف کمی و کیفی از زمان را در ارتباط با مقولهٔ یادآوری اجماع و عنوان می‌کند که انسان همواره با دو نوع یادآوری روبه‌روست که آن‌ها نیز کمّی و کیفی‌اند: خاطره که یادآوری کیفی است و حافظه که یادآوری کمّی. درواقع، خاطره آن نوع یادآوری است که وابسته به مکان نیست و درنتیجه دارای زمان کیفی است و به‌دلیل همین عدم وابستگی به تقدم و تأخر، نه از روی عادت و تکرار ناشی از

حرکت همانند به‌یادآوردن یک قطعه شعر، بلکه چون لحظه‌ای یگانه است که در ذهن یادآوری می‌شود (برگسون ۱۳۷۵: ۹۵).

او اصطلاح تداوم را همان زمان کیفی می‌داند و برای این زمان کیفی واژهٔ دیرند را به‌کار می‌برد و «معتقد است که زمان حقیقی همین دیرند است که گذران و سیلان آن معنای اصلی زمان را شامل می‌شود، درحالی‌که زمان ریاضی و تقویمی معنای تعقلی از زمان است» (Bergson 1934).

درک و تجربهٔ درونی ما از مفهوم زمان همان تجربهٔ دیرند است. به‌زعم برگسون، دیرند شاید شبیه‌ترین چیز به یک قطعهٔ موسیقی باشد که چون کلیتی تفکیک و تقسیم‌ناپذیر در حرکتی مستمر ارائه می‌شود.

> استمرار ترکیب زمانی است که با توسعهٔ روایت خطی، چیزی که متشکل از حرکت از گذشته، حال، و تا آینده است، متفاوت است و این مستلزم ترکیب زمانی است از خاطرات که ابعاد زمانی مختلف را به یک‌دیگر پیوند می‌زند؛ درست مانند یک قطعهٔ موسیقی، یک ملودی که دلالت بر اسلوبی خاص از پیکربندی دارد، درواقع شکلی از ترکیب زمانی استمرار است (Guerlac 2006: 61).

هرچند هر قطعهٔ موسیقی متشکل از اجزای تفکیک‌شده‌ای به‌نام نُت است و در دید بیرونی بازنمودی مکانی و ترتیبی دارد، اما در زمان اجرا چون یک کثرت تقسیم‌ناپذیر است که تنها از حیث کیفی تغییر می‌یابد. هر نتی که اجرا یا نواخته می‌شود در نت بعدی خود پویایی دارد و در لحظهٔ آن نت ورود می‌یابد. او، با یک نمودار مختصر، زمان‌های گذشته و حال را براساس واقعی یا مجازی‌بودن هریک به‌هنگام یادآوری ترسیم می‌کند.

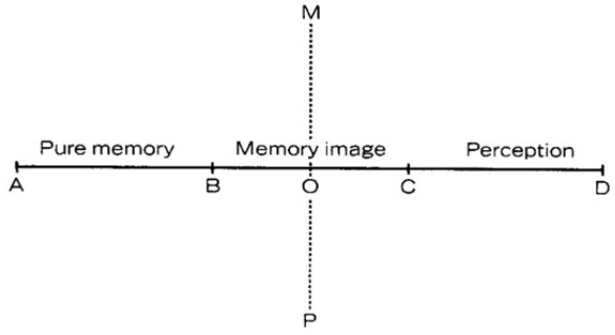


Fig. 2

شکل ۱. نسبت خاطرهٔ ناب و گذشتهٔ مجازی[۱]

براساس نمودار او، اگر نقطهٔ O زمان حال واقعی در نظر گرفته شود، A محل خاطرهٔ ناب در اعماق آگاهی انسان است که در زمان گذشتهٔ مجازی قرار می‌گیرد.

در دیرند، دو مفهوم ظاهرا مغایر تدوام و توالی ترکیب شده‌اند، زیرا گذر از یک لحظه به لحظه‌ای دیگر مستلزم استمرار فزایندهٔ آنات متداخل در فرایندی تقسیم‌ناپذیر است. درواقع، بدون ترکیب تدوام و توالی حرکت زمان وجود نخواهد داشت، یا گذر از یک آن به آنی دیگر و در کل زمان واقعی به هیچ شکل معناداری در کار نخواهد بود (دلوز و دیگران ۱۳۹۰: ۲۶). توسل به خاطرات، مانند تصویر ـ خاطره، نشان‌دهندهٔ پیوند عمیق شخص با گذشتهٔ مجازی خویش است، اما حاصل قراردادن خود در امر نهفته در گذشته است؛ یعنی انسان برای متوسل‌شدن به خاطره‌ای خود را به گذشته یا به سطحی خاص از گذشته می‌رساند و در آن قرار می‌دهد؛ «اما خاطرهٔ ما هنوز نهفته می‌ماند» (دلوز ۱۳۹۳: ۸۲).

برگسون اهمیت حافظه (خاطره) را در به‌یادآوردن امور گذشته و خاطرات خاطرنشان ساخته است. او اضافه می‌کند که «امور گذشته معدوم نیستند، موجودند فقط از منشأ اثر بودن افتاده‌اند» (فروغی ۱۳۸۸: ۳۰۷). این امور گذشته همان‌اند که به‌زعم برگسون خاطره می‌شوند و بعدها به سطح آگاهی می‌رسند، اما هرگز بی‌اثر نمی‌شوند. ازاین‌رو، خاطرات تبلور گذشته در زمان حال یا امکان باززیستن لحظاتی خاص از زندگی پشت‌سرگذاشته‌اند.

هنگامی‌که درطی گذشت زمان بین شیء مورداستفاده و انسان استفاده‌گر نوعی ارتباط عاطفی برقرار شود، آن شیء از حالت ابزاری خارج شده و براثر التفات انسان معنایی دیگر می‌یابد، به‌طوری‌که بعضی از اشیا پس از گذشت زمان به نشانه‌هایی از خاطرات گذشتهٔ انسان مبدل می‌شوند و تاریخ‌دار می‌شوند (موسوی حجازی ۱۳۸۲: ۶۳). نکتهٔ مهم در بحث خاطرات همانا گذر زمان است؛ همان‌طورکه تارکوفسکی می‌گوید: «زمان و حافظه دو روی یک سکه‌اند، کاملاً واضح است که بدون زمان حافظه هم نمی‌تواند وجود داشته باشد» (تارکوفسکی ۱۳۸۷: ۱۱۴). و فقط خاطره است که به ما احساس گذشت زمان، فاصلهٔ زمانی، یا به‌عبارت‌دیگر عمق زمان را می‌دهد، کارکرد ویژهٔ خاطره تنظیم یادها در بعد گذشته و گذشتهٔ سپری‌شده است.

آلفرد بینه (Alfred Binet)، یکی از نمایندگان روان‌شناسی تجربی، نوشته که تداعی چیزهای گذشته به ما می‌آموزد که انبوهی از خاطرات مرده‌انگاشته، به این دلیل که نمی‌توانیم آن‌ها را با اراده‌مان به‌یاد آوریم، هم‌چنان در ما به زندگی ادامه می‌دهند و درنتیجه محدوده‌های حافظهٔ شخصی و آگاهانهٔ ما همانند شعور فعلی‌مان مرزهای مطلقی ندارند و

در فراسوی این مرزها، خاطراتی وجود دارند، همان‌گونه‌که ادراک‌ها و استنتاج‌هایی نیز هستند (پروست ۱۳۶۹: ۵۷).

تفکرات برگسون، نزد دلوز، که در آغاز با مقالهٔ مفصل او در سال ۱۹۵۶ با نام «مفهوم تفاوت نزد برگسون» و پس از آن با کتاب *برگسونیسم* (*Bergsonism*) در سال ۱۹۶۶ هم‌راه بود، الهام‌بخش نظریات سینمایی دلوز شد. این تأثیرپذیری در کتاب *سینما ۱: تصویر ـ حرکت* معطوف به مبحث مکان در سینماست و در کتاب *سینما ۲: تصویر ـ زمان* به بحث دربارهٔ زمان می‌پردازد.

به‌زعم دلوز، ذات سینما که به‌تمامی در نظر گرفته شود یا به مرزهایش کشانده شود درکی از حیات را آشکار می‌کند که حتی از برداشت برگسون نیز رادیکال‌تر است. از نظر دلوز، مسئلهٔ زمان این نیست که آیا شامل مجموعه‌های الف یا مجموعه‌های ب است. حال و گذشته، هریک، شامل روابط ب هستند، اما هیچ‌یک به‌تنهایی نه از مجموعه‌های الف تشکیل شده‌اند و نه از مجموعه‌های ب. گرچه دلوز از گذشته و حال و آینده می‌نویسد، برای او این اصطلاحات پیش از هرچیز اشاره به ترکیبات دارند، نه به لحظات یا حتی نام لحظات (تروتزکی ۱۳۸۲: ۹۱). او مفهوم وجودی زمان را با اصطلاحاتی چون واقعی (actual) و مجازی (virtual) هم‌راه می‌کند؛ و درنتیجه دو نوع زمان حال معرفی می‌کند که یکی زمان حال زنده (living present) است، زمانی که متدوام است و پیوسته؛ و دیگری زمان حال گذرنده (present to past) که با گذشته و آینده مرتبط است.

دلوز با استفاده از آرای برگسون به سه گونهٔ ترکیب زمانی، دو نوع برای زمان حال زنده و یکی هم برای زمان حال گذرنده، قائل می‌شود. در ترکیب نخست، زمان حال از ارتباط پیوسته گذشته و آینده حاصل می‌شود، به این ترتیب که زمان آینده مرتباً به گذشته تبدیل می‌شود، درنتیجه هیچ‌گاه نمی‌توانیم به زمان حال واقعی قائل باشیم. این زمان حال فقط در ذهن ما وجود دارد و در واقعیت، چیزی که نه آینده باشد و نه گذشته وجود خارجی ندارد. دلوز از این ترکیب برای بیان زمان حال زنده استفاده می‌کند (شیخ مهدی ۱۳۸۲: ۱۴۸).

در اولین الگوی زمان، زمان به‌مثابهٔ یک دور (circle) است. زمان دوری همان زمان اسطوره‌ای و دوره‌ای (periodic time) است. در مفهوم زمان به‌مثابهٔ دور، یعنی توالی لحظاتی که قانون خارجی بر آن حاکم است، معنای غایت (destiny)نهفته است (راف ۱۳۸۸: ۱۶).

ترکیب دوم گذشتهٔ ناب پیشینی را در زمان می‌سازد. این ترکیب ترکیبی استعلایی است و به‌واسطهٔ تناقض‌هایی ذاتی عمل می‌کند که نشان می‌دهند چرا گذشتهٔ ناب، گرچه هرگز

حال نبوده است (تروتزکی ۱۳۸۲: ۹۳)، همان‌گونه‌که مشخص است ترکیب دوم زمان را از حالت دوری و چرخه‌ای خارج می‌کند. زمان تبدیل به خط راستی می‌شود که از گذشته و حال و آینده تشکیل شده است. «در این الگو از زمان هیچ‌چیز برنمی‌گردد. برای آن‌که حس از آن چیزی که روی داده است تشکیل شود، باید فرایندهای فعالی از سنتز در کار باشد تا معنایی به رویدادهای گذشته بدهد» (Deleuze 1994: 81). این ترکیب برپایهٔ گذشته شکل گرفته است؛ گذشته نه به‌معنای لحظهٔ سپری‌شده، بلکه گذشته به‌منزلهٔ گذشته‌ای ناب.

سومین ترکیب زمانی دلوز که بسیار هم مشهور است به این طریق رخ می‌دهد که زمان حال گذرنده دارای یک زمان حال واقعی و یک گذشتهٔ مجازی است. بنابراین، زمان حال گذرنده بین واقعیت و مجاز قرار می‌گیرد. دلوز این زمان را به آینه یا بلوری تشبیه می‌کند که دو سطح آن را حال واقعی و گذشتهٔ مجازی تشکیل می‌دهند. توضیح آن‌که هنگامی‌که ما به تصویر چیزی در آینه‌ای معمولی می‌نگریم، اگرچه می‌دانیم این تصویری مجازی است، آن را نه تصویر بلکه خود شیء می‌دانیم، درحالی‌که این تصویر مجازی بدون اصل واقعی وجود ندارد. بنابراین، گذشته تصویر حال است. ازاین‌رو، دلوز اصطلاحات تصویر ـ خاطره، تصویر ـ رؤیا، و تصویر ـ بلور را برای این منظور به‌کار می‌برد که در آینهٔ زمان حال گذرنده شکل می‌گیرد (شیخ مهدی ۱۳۸۲: ۱۴۸).

دلوز معتقد است که زمان سینمایی درواقع همین ترکیب سوم از زمان است. زمان حالی که می‌گذرد و در این گذر امکان تصویرشدن حال واقعی و گذشتهٔ مجازی را در قاب‌های پی‌درپی تصاویر فیلم ایجاد می‌کند.

۲.۴ زمان و روایت

از نظر لیوتار، راه‌های بی‌شماری برای روایت یک داستان وجود دارد، اما روایت به‌معنای دقیق کلمه عبارت از ابزاری فنی است که امکان ذخیره‌سازی، نظم‌دهی، و بازیابی واحدهای اطلاعاتی، یعنی رویدادها، را به مردم می‌دهد. به‌بیان دقیق‌تر، روایت‌ها مانند صافی‌های زمان‌مندی هستند و کارکردشان انتقال بار هیجانی رویداد به رشته‌ای از واحدهای اطلاعاتی است که می‌تواند به چیزی شبیه معنا منتهی شود (لیوتار ۱۳۹۳: ۹۳) و یا چنان‌که پل ریکور اشاره می‌کند «زمان تا آن حد امری بشری می‌شود که به تقلید از طرز کار روایت سازمان‌دهی شود، روایت نیز به‌نوبهٔ‌خود تا آن حد بامعناست که ویژگی‌های تجربهٔ زمانی را به‌تصویر بکشد» (Ricoeur 1988: 3) ما همیشه در زمان و متعلق به زمانیم و این تعلق به نحوی از تعلق ما به مکان عمیق‌تر و فراگیرتر است.

ژنت در کتاب *گفتمان روایی* به تقسیم‌بندی انواع چینش‌های زمانی در یک اثر روایی پرداخت، و با نقد رمان *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته*، اثر مارسل پروست، نشان داد که چگونه نظریاتش با عمل درمی‌آمیزد (Genette 1980). از نظر او، سه نوع رابطهٔ زمانی میان زمان داستان و زمان متن برقرار است: ۱. نظم و ترتیب، ۲. تداوم (دیرند)، و ۳. بسامد.

رابطهٔ اول یا همان نظم و ترتیب، بنابر نظریات ژنت، به بررسی نظم زمان‌مندانهٔ روایت می‌پردازد که «مبتنی است بر مقایسهٔ میان ترتیبی که رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در ساخت روایی انتظام می‌یابند با ترتیب زنجیره‌ای که همین رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در داستان دارند» (Genette 2000: 92). بسامد نیز به تعداد دفعات تکرار یا روایت یک واقعه در متن اشاره دارد؛ مانند روایت یک‌بارهٔ یک واقعه که تنها یک بار اتفاق افتاده، یا روایت چندبارهٔ همان اتفاق. تداوم (دیرند) به بررسی روابط میان گسترهٔ زمان و رویداد می‌پردازد، این‌که هر رویداد چه‌میزان از بازهٔ زمانی روایت را به خود اختصاص می‌دهد. ژنت تداوم را درواقع نسبت میان زمان متن و حجم متن می‌داند و ازاین‌رو آن را عنصری مهم در تعیین ضرباهنگ روایت داستان قرار می‌دهد. «سرعت روایت را باتوجه‌به رابطهٔ بین تداوم داستان (برحسب دقیقه، ساعت، روز، ماه، و سال) و تداوم متن (تعداد سطرها یا صفحات) اندازه‌گیری می‌کنیم» (Genette 1980: 87) و طبق این اندازه‌گیری‌ها رابطهٔ میان زمان روایت و زمان واقعی ممکن است به‌صورت شتاب ثابت، شتاب مثبت (حذف برخی برهه‌های زمانی)، یا شتاب منفی (مکث در برخی برهه‌های زمانی یا توصیف و توضیح مکرر آن‌ها) باشد.

۵. طرح مسئله

روایت در سینما متأثر از مفهوم دیرند نگاهی متفاوت به عنصر زمان دارد که این نوع نگاه با سینمایی دیگر قابل‌قیاس نیست، چنان‌که در این نوع فیلم‌ها زمان، خود، به یک شخصیت در روایت و روند روایت‌گری تبدیل می‌شود. زمان سینمای کلاسیک زمانی است خطی که به پیشرفت روایت به‌صورت خطی کمک می‌کند. در این سینما، زمان عنصری است که درخدمت علیت حوادث و برقراری نظم و نتیجهٔ منطقی در زنجیرهٔ حوادث است، حال‌آن‌که در سینمای هنری زمان خود به دغدغهٔ اصلی بدل می‌شود که همه‌چیز تحت جایگاه او قرار دارد. از این منظر روایت سینمای هنری از همهٔ انواع ذهنیت که ادوارد برانیگان (Edward Branigan) ذکر کرده است بهره می‌جوید. رؤیاها، خاطرات، هذیان‌ها، خیال‌پردازی‌ها، اوهام، و دیگر حالات ذهنی می‌توانند در تصویر یا صدای فیلم تجسم یابند.

از نظر برانیگان، اقتضای فعل روایت شخصیت آن است که همهٔ اجزای فعل روایت یعنی مبدأ، قاب، ذهن، رؤیت، و موضوع شناسایی به شخصیت ارجاع داشته باشند؛ به‌عنوان مثال، در رجوع به گذشتهٔ ذهنی، مبدأ به‌صورت یک شخصیت در نظر گرفته می‌شود. در همهٔ موارد، «یک شخصیت از طریق فعل رؤیت که متوجه یک شیء است مبدأ آفرینش مکان برای تماشاگر قرار می‌گیرد» (برانیگان ۱۳۸۶: ۱۵۰). این نکته که در روند داستان شاید شاهد بیش از یک مبدأ آفرینش ذهنی باشیم، بسته به بستر شکل‌گیری داستان، امری اجتناب‌ناپذیر است، اما همواره نکتهٔ اصلی مشخص‌بودن مبدأ و منبع ذهنیتی است که روایت را پیش می‌برد. رؤیت همان خویشتن‌نگری شخصیت است. زمان همان زمان ذهنی شخصیت است که می‌تواند حال، گذشته، آینده، یا نامشخص باشد. حال، گذشته، و آینده نتیجهٔ قدرت متن برای ایجاد توالی یعنی ایجاد نظم و بعد از آن تنظیم دوباره هستند؛ و زمان نامشخص و تعریف‌ناشده مقوله‌ای است که شامل همهٔ روابط زمانی دیگر می‌شود. قاب همان چیزی است که حافظهٔ شخصیت دربرابر ما می‌گذارد (بدین معنی که حافظه همان اصل جامع و مانع تعریف‌کنندهٔ بازنمایی است). موضوع همان شرایط ذهنی شخصیت است که عبارت است از نمایش حافظه، و ذهن و حالت حافظهٔ شخصیت که نوعی منطق اسمی یا تلائم بازنمایی است. همهٔ شش واحد بازنمایی شخصیت ارجاع می‌شوند و وحدت آن بازنمایی نیز دقیقاً به شخصیت به‌عنوان فاعل شناسایی راجع است. این وحدت را می‌توان گفتن یا بازنمایی ذهنی نامید» (همان: ۱۴۷). در این نوع روایت، تمرکز اصلی بر شخصیتی است که هم‌راه ذهنیت او روایت به‌پیش می‌رود و پس‌ازآن، زمان، قاب، و ذهن اهمیت بیش‌تری از رؤیت و موضوع شناسایی می‌یابند؛ چراکه دو مورد آخر از عوامل تعیین‌کنندهٔ ماهیت این نوع از روایت نیستند و در تمام انواع سینمای کلاسیک و مدرن ثابت‌اند.

۶. یافته‌ها

فیلم‌های *هیروشیما عشق من*، ساختهٔ آلن رنه (۱۹۵۹)، *سال گذشته در مارین باد*، ساختهٔ آلن رنه (۱۹۶۱)، و *جاویدان*، ساختهٔ آلن رب‌گریه (۱۹۶۳)، از فیلم‌های ساخته‌شدهٔ دهه‌های شصت و هفتاد میلادی‌اند که توسط کارگردانان جبههٔ چپ جنبش سینمای هنری اروپا انتخاب شده‌اند؛ جنبش سینمایی‌ای که در دههٔ شصت میلادی پا گرفت و مبنای این جنبش سینمایی مخالفت و رد قوانین و تکنیک‌های سینمای تجاری هالیوود در فیلم‌سازی بود. این جنبش سینمایی دارای روند روایی خاصی است که نه‌تنها با روایت کلاسیک تفاوت زیادی دارد، بلکه با تمام فیلم‌های غیرذهنی نیز متفاوت است. در روایت کلاسیک، نظم و

چهارچوب خاصی حاکم بود که با قراردادن ضرب‌الاجل‌های مشخص در برهه‌های خاص زمانی در روایت مدت وقوع اتفاقات پی‌رنگ را مشخص‌تر می‌ساخت و این امر به تماشاگر یاری می‌رساند تا پیش‌بینی‌های خویش را در روند روایت حول همین زنجیره‌های علی‌ومعلولی مشخص انجام دهد؛ اما در جنبش سینمای هنری، این جریان به‌سمت تفسیر آشکار روایت می‌رود و پیش‌بینی‌های علّی و معلولی در پی‌رنگ جای خود را به خوانش‌های متفاوت از روند روایت و ذهن شخصیت‌ها می‌دهد. درواقع، در این سینما روایت ممکن است ازقبل به بیننده هشداری دهد یا حتی عامدانه او را گم‌راه سازد، یا دیگر آن‌که با جای‌گزینی قطعات مرتب زمانی که جای اطلاعات پیوسته‌اند به پراکندگی نظم و ترتیب ارائهٔ این اطلاعات دست زند و توجه مخاطب را به خود جلب کند. در این انتخاب، تمرکز بر فیلم‌هایی بوده که مبتنی‌بر خاطرات‌اند، و دارای چینش زمانی غیرخطی‌اند و هم‌چنین رمان‌نویسان مکتب ادبی رمان نو نیز در ساخت آن، چه به‌عنوان فیلم‌نامه‌نویس و چه به‌عنوان کارگردان، نقش داشته‌اند. این فیلم‌ها با رویکرد پیش‌رو و نامتعارف در آن زمان به‌نوعی نقشی تأثیرگذار در شکل‌گیری روایت سینمایی با طرح‌واره‌های زمانی پیچیده نسبت به سایر آثار سینمایی زمان خود داشته‌اند؛ طرح‌واره‌های روایی زمانی که باتوجه‌به مباحث مطرح‌شده در این پژوهش جلوه‌گر مفهوم دیرند هستند.

در تحلیل فیلم‌ها، براساس موارد ذکرشده، ابتدا به مبدأ شخصیت یا همان منبع ذهنیت می‌پردازیم و تعداد آن و نحوهٔ معرفی‌اش را مشخص می‌کنیم. سپس، به مقولهٔ زمان، نوع چینش مقاطع زمانی، بازهٔ زمانی معرفی‌شده در فیلم می‌رسیم. سپس، قاب‌بندی را بررسی می‌کنیم. در بحث قاب بندی، علاوه‌بر تصویر، عامل صدا را نیز به تحلیل می‌کنیم؛ و در آخر شرایط ذهنیت را باز می‌خوانیم، که شامل تقسیم‌بندی صحنه‌های ذهنی، عناصری که شخصیت را به عمق خاطرات می‌رساند، و تمهیدات مورداستفاده در ورود و خروج رجوع به گذشته‌ها می‌شود، تا مشخص شود عناصر تأثیرگذار در روند روایت در این نوع سینما، در فیلم‌های ذکرشده، چگونه به‌کار گرفته شده‌اند.

۱.۶ *هیروشما عشق من* (آلن رنه، ۱۹۵۹)

الف) مبدأ شخصیت (منبع ذهنیت)

- تعداد منابع ذهنیت:

یک نفر، الی بازیگر زن فرانسوی که برای نقش‌آفرینی در فیلمی ضدجنگ به هیروشیما رفته است.

ـ نحوهٔ معرفی:

تصویر: فیلم با سکانسی مونتاژی (montage sequence) از تصاویر ترکیبی از دو شخصیت اصلی فیلم و تصاویر آرشیوی از بیمارستان‌ها، ساختمان‌ها، مردم شهر، و بمباران هیروشیما و تلفات ناشی از آن شروع می‌شود. این سکانس مونتاژی سیزده دقیقهٔ ابتدایی فیلم را به خود اختصاص داده است و در پایان این سکانس مونتاژی به چهرهٔ زن در زمان حال می‌رسیم.

صدا: هم‌زمان با سکانس مونتاژی اشاره‌شده، صدای مبدأ شخصیت، یعنی الی (بازیگر زن فرانسوی)، به‌صورت راوی شنیده می‌شود.

ب) زمان

ـ جهان زمان فیلم:

جهان زمان فیلم از دورترین بخش خاطرات شخصیت در اوایل دههٔ ۱۹۴۰ میلادی، یعنی سال‌های ۱۹۴۱ یا ۱۹۴۲، آغاز می‌شود. هرچند در فیلم به زمان خاصی اشاره نمی‌شود، اما باتوجه‌به کلیدهای زمانی شخصیت اصلی و اتفاقات تاریخی می‌توان محدوده‌های جهان زمانی را مشخص کرد.

الی، منبع ذهنیت فیلم، اشاره می‌کند که آشنایی‌اش با سربازی آلمانی در سن هجده‌سالگی رخ می‌دهد و زمانی‌که او بیست سال سن داشته سرباز آلمانی در روز آزادسازی شهر نور (Nevers) فرانسه در زمان جنگ جهانی دوم، یعنی سال ۱۹۴۴، به‌قتل می‌رسد.

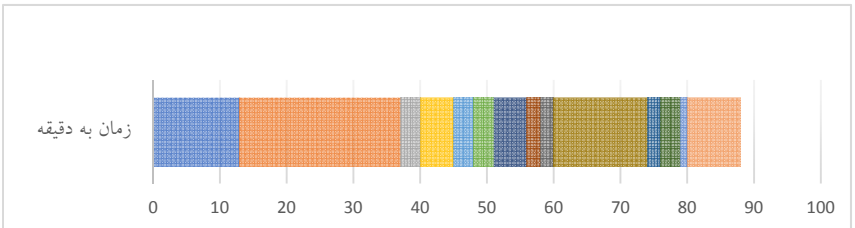
جهان زمانی دیگری که بخش اول خاطرات فیلم را به خود اختصاص می‌دهد مربوط به واقعهٔ بمباران اتمی شهر هیروشیماست که در سال ۱۹۴۵ رخ داده است؛ یعنی باز هم باتوجه‌به کدهای ارائه‌شده در فیلم زمانی‌که الی در سن بیست‌ودوسالگی در پاریس زندگی می‌کرده است.

ـ الگوی زمانی فیلم:

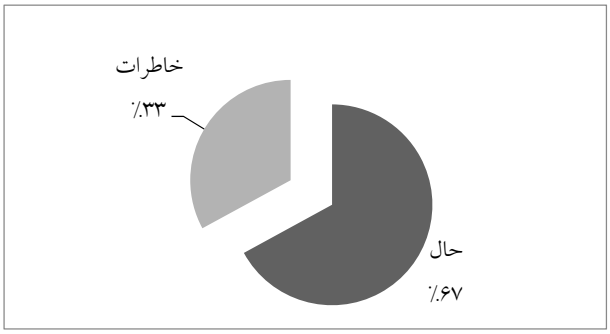
در فیلم *هیروشیما عشق من*، زمان حال واقعی به‌صورت خطی در گذر است، اما گذشتهٔ مجازی یا همان خاطرات، به‌سبب اتفاقاتی که در زمان حال در جریان‌اند، روایت می‌شوند، بدین ترتیب که لوی (مرد معمار ژاپنی) با پرسش‌های خویش و اصرار بر آشنایی بیش‌تر با الی و زندگی خصوصی او در جوانی هرگاه بخشی از خاطرات منبع ذهنیت را به زمان حال می‌کشد؛ ازاین‌رو جهان زمانی گذشتهٔ مجازی بدون منطق گاه‌شمارانه و به‌سبب عمق تأثیر خاطرات در منبع ذهنیت روایت می‌شوند.

ترتیب چینش قطعات مختلف زمانی این فیلم در جدول زیر مشخص است:

جدول ۱. الگوی زمانی فیلم *هیروشیما عشق من*[۲]

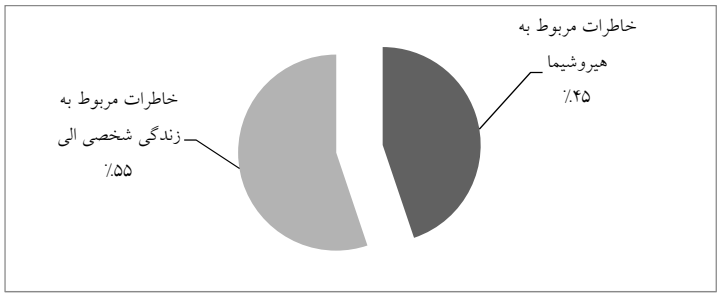


	زمان به دقیقه
خاطرات هیروشیما	13
حال	24
خاطرات الی	3
حال ۲	5
خاطرات الی ۲	3
حال ۳	3
خاطرات الی ۳	5
حال ۴	2
خاطرات الی ۴	2
حال ۵	14
خاطرات الی ۵	2
حال ۶	3
خاطرات الی ۶	1
حال ۷	8



شکل ۲. نسبت جهان‌های زمانی فیلم *هیروشیما عشق من*

حال واقعی ۵۹ دقیقه از زمان فیلم را طی ۷ قطعه به خود اختصاص داده است.



شکل ۳. نسبت بخش‌های جهان گذشتهٔ مجازی فیلم *هیروشیما عشق من*

گذشتهٔ مجازی یا همان خاطرات ۲۹ دقیقه از زمان فیلم را به خود اختصاص داده است و شامل دو بخش اصلی است: بخش اول جهان زمانی گذشتهٔ مربوط به هیروشیما و بمباران اتمی است؛ بخش دوم جهان زمانی گذشتهٔ مجازی فیلم که متمرکز بر دوران خاصی از زندگی الی (منبع ذهنیت) است.

ج) قاب‌بندی

- تمهیدات تصویری به‌کاررفته در زمان حال و خاطرات:

قاب‌بندی‌ها و حرکات دوربین در صحنه‌های مربوط به خاطرات و زمان حال تفاوت‌های جزئی در دو بخش اول (بخش مربوط به هیروشیما) و دوم (بخش مربوط به زندگی شخصی الی) دارند.

در بخش اول، مربوط به خاطرات هیروشیما و زمان حال اول، قاب‌بندی‌ها بیش‌تر تراز با خط افق هستند، نماها بازترند، و حرکات نرم و سیال دوربین به اطراف نیز از ویژگی‌های ثابت قاب‌بندی در بخش اول است؛

در بخش دوم که مربوط به خاطرات شخصی الی و زمان حال دوم است قاب‌بندی‌ها بیش‌تر غیرتراز با خط افق هستند، نماها معمولا بسته‌تر هستند با تمرکز بر چهرهٔ الی، تا از این طریق تأکید بیش‌تری بر ذهنیت و شرایط ذهنی او کنند.

- تمهیدات صوتی به‌کاررفته در زمان حال و خاطرات:

چهارچوب کلی به‌کارگیری از تمهیدات صوتی در سراسر فیلم *هیروشیما عشق من* استفاده از صدای راوی است.

د) شرایط ذهنیت

- عامل مؤثر در ظهور خاطرات:

عامل مؤثر در ظهور خاطرات شخصیت مرد فیلم (لوی) است؛ در بخش اول فیلم، با آغاز مکالمه توسط او درمورد هیروشیما و در بخش دوم، با اصرار او از زن برای تعریف‌کردن داستان زندگی‌اش.

ـ خاطرات یا صحنه‌های رجوع به گذشته:

برد خاطرات که صحنه‌های رجوع به گذشته را می‌سازند اشاره به دو واقعهٔ تاریخی در دو برههٔ زمانی متفاوت دارد. هردوی این وقایع مربوط به زمانی پیش از آغاز زمان داستان فیلم‌اند. از این نظر، صحنه‌های رجوع به گذشته یا رفت‌وبرگشت میان جهان زمانی حال واقعی و گذشتهٔ مجازی برون‌نگرند.

از لحاظ ساختاری، انتقال از زمان حال به خاطرات علامت‌دار است، اما این علامت‌ها برای تمام صحنه‌های خاطرات یکی نیست. در برخی بخش‌ها، خاطرات در هنگام تبلور با نماهای برهم‌گذاری‌شده (superimposed images/ dissolves) چهرهٔ زن به نماهای خاطرات هم‌راه‌اند و در برخی بخش‌ها نیز با رفت‌وآمدهای مستقیم نماها (direct cut) به یک‌دیگر ایجاد می‌شوند؛ اما عنصر صدای راوی در تمامی صحنه‌های رجوع به گذشته ثابت است و مشخص‌ترین علامت در تشخیص انتقال میان جهان‌های زمانی است.

۲.۶ *سال گذشته در مارین باد* (آلن رنه، ۱۹۶۱)

الف) مبدأ شخصیت (منبع ذهنیت)

ـ تعداد منابع ذهنیت:

یک نفر، مرد شمارهٔ یک (آلبرتازی) که با تکرار وقایعی مربوط به سال گذشته سعی در راضی‌کردن زن (سیریگ) برای یادآوری مرد و فرار با او دارد.

ـ نحوهٔ معرفی:

تصویر: فیلم با نماهایی باز و حرکات سیال دوربین از فضای درونی کاخ آغاز می‌شود و به نمایش جزئیات معماری، دکورهای موجود، نقاشی و مجسمه‌های درون کاخ، و دالان‌های تودرتوی آن می‌پردازد تا به سالن می‌رسد که برای برگزاری نمایشی آماده شده است. مهمانان در این سالن حضور دارند و مشغول تماشای نمایش‌اند.

صدا: عنصر صدا در فیلم *سال گذشته در مارین باد* کارکردی کاملاً جدا از تصویر دارد؛ کارکرد دوگانهٔ میان صدا و تصویر در تکمیل یک‌دیگر از طریق هم‌راهی، محیط‌سازی، و طبیعی‌سازی فضای فیلم را به‌چالش می‌کشد و ساختاری متفاوت برای آن ایجاد می‌کند.

ب) زمان

ـ جهان زمان فیلم:

جهان زمان فیلم *سال گذشته در مارین باد* زمانی نامشخص است؛ ازاین‌رو که هیچ‌گونه مبدأ زمانی برای تشخیص زمان وقوع داستان فیلم ارائه نمی‌شود. تنها عامل مشخص فیلم اشارهٔ پی‌درپی منبع ذهنیت فیلم (مرد شمارهٔ یک) به اتفاقات سال گذشته است. بنابراین، می‌توان برد اتفاقات یا دیرند فیلم را یک سال در نظر گرفت.

ـ الگوی زمانی فیلم:

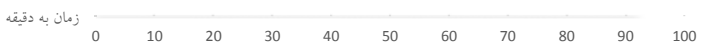
از نظر الگوی زمانی، شاید فیلم *سال گذشته در مارین باد* را بتوان نزدیک‌ترین بازنمود سینمایی از ایدهٔ بلور زمان یا کریستال ـ زمان ژیل دلوز دانست که خود برگرفته از مفهوم دیرند هانری برگسون است. براساس ایدهٔ کریستال ـ زمان، تکه‌های زمانی مجازی ـ واقعی یا حال ـ گذشته به‌مانند تصاویری درون یک کریستال می‌توان دید پخش شده‌اند، و این تکه‌تکه‌های تصاویر دوگانهٔ مجازی ـ واقعی بدون هیچ نشانه‌ای یا هیچ‌گونه ترتیب زمانی و گاه‌شمارانه درپی یک‌دیگر ظاهر می‌شوند. بنابراین، در تحلیل الگوی زمانی فیلم مرز کاملاً مشخصی برای جداسازی مجاز از واقعیت وجود ندارد؛ اما با هدف مشخص‌کردن الگوهای زمانی می‌توان از کلیدهای دیگر موجود در فیلم به‌گونه‌ای برای مشخص‌کردن یا تمیز وجوه این کریستال بهره برد.

در فیلم *سال گذشته در مارین باد*، با درنظرگرفتن این نکته که مرد شمارهٔ یک (آلبرتازی) منبع ذهنیت است، کلیدهای جداسازی کریستال‌ها را براساس تفاوت‌های موجود در تصویر و به‌صورت مشخص تفاوت‌های ظاهری منبع شخصیت تفکیک می‌کنیم. با این توضیح، براساس تفاوت‌های ظاهری و حضور یا عدم حضور منبع ذهنیت وجوه کریستال به‌صورت زیر مشخص شده‌اند:

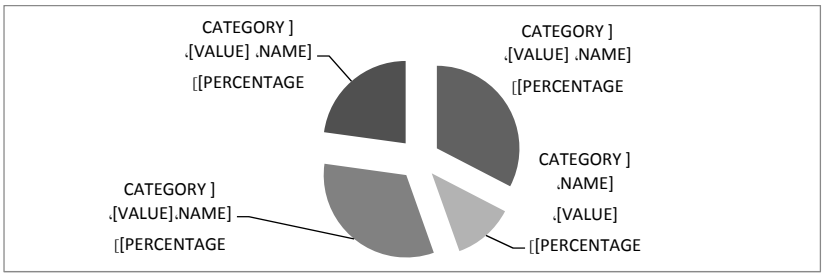
وجه الف: عدم حضور فیزیکی منبع ذهنیت و وجود صدای راوی
وجه ب: پوشیدن کت و شلوار روشن و کراوات
وجه ج: پوشیدن کت و شلوار تیره و پاپیون
وجه د: پوشیدن کت و شلوارتیره و کراوات

بر این اساس و باتوجه‌به الگوی ارائه‌شده، ترتیب چینش قطعات مختلف زمانی این فیلم در جدول زیر مشخص است:

جدول ۲. الگوی زمانی فیلم *سال گذشته در مارین باد*



	زمان به دقیقه
الف ۱	8
ج ۱	9
د ۱	1
ج ۲	2
د ۲	2
الف ۲	2
ب ۱	3
ج ۳	2
د ۳	1
الف ۳	2
ج ۴	4
الف ۴	1
ج ۵	4
د ۴	2
ب ۲	1
د ۵	2
ب ۳	1
ج ۶	1
ب ۴	1
د ۶	5
الف ۵	1
د ۷	1
ب ۵	4
ج ۷	1
د ۸	2
الف ۶	3
ب ۶	1
الف ۷	5
د ۹	2
ج ۸	1
الف ۸	2
ج ۹	2
الف ۹	1
ج ۱۰	4
الف ۱۰	4
د ۱۰	3
الف ۱۱	1



شکل ۴. نسبت جهان‌های زمانی (وجوه کریستال ـ زمان) فیلم *سال گذشته در مارین باد*

ج) قاب‌بندی

ـ تمهیدات تصویری به‌کاررفته در زمان حال و خاطرات:

قاب‌بندی‌ها و حرکات دوربین در تمام وجوه کریستال ــ زمان فیلم *سال گذشته در مارین باد* مشابه یک‌دیگر است. در تمام وجوه این کریستال، حرکات دوربین نرم، نزدیک و دورشدن‌های آهستهٔ دوربین به شخصیت‌ها و مکان‌ها، نماهای طولانی از لحاظ زمانی، و قاب‌های تراز با خط افق از ویژگی‌های ثابت فیلم است. تفاوت‌های ظاهری وجوه مختلف تنها در اختلاف بین لباس‌های شخصیت‌های اصلی فیلم است.

ـ تمهیدات صوتی به‌کاررفته در زمان حال و خاطرات:

از نظر باند صوتی فیلم نیز تفاوتی میان وجوه مختلف این کریستال وجود ندارد. در سرتاسر فیلم *سال گذشته در مارین باد*، صدای راوی در هم‌راهی موسیقی متن فیلم شنیده می‌شود و این باند صوتی خود را ملزم به هم‌راهی با تصاویر فیلم نیز نمی‌کند.

د) شرایط ذهنیت

ـ عامل مؤثر در ظهور خاطرات:

در ابتدای فیلم، زمانی‌که صدای راوی را بر روی سکانس عنوان‌بندی فیلم و سپس بر روی نماهای پی‌درپی از اندرونی کاخ می‌شنویم، درواقع پیامی از سوی سازندهٔ فیلم برای بیننده را می‌شنویم. تکرار پی‌درپی جملات درون تک‌گویی، تصاویر مشابه درون دالان‌های تودرتوی کاخ، ایستایی عکس‌های نصب‌شده بر دیواره‌های کاخ، و غیره اولین کلیدهای آشناکنندهٔ مخاطب با شرایط ذهنی موجود در فیلم و شخصیت‌های فیلم است.

درواقع، مخاطب فیلم *سال گذشته در مارین باد* با داستانی تمام‌شده روبه‌روست، با تکه‌های جداجداشده از پیکری ثابت، و با تکرار و تکرار پی‌درپی قطعات یک داستان و

فیلم هیچ کلیدی برای بازگشایی رمزگان داستانش ارائه نمی‌کند، هیچ‌گونه علامتی در رفت‌وآمد میان وجوه مختلف این کریستال وجود ندارد، و در تمام مواقع گذر از یک وجه به وجه دیگر کریستال به‌صورت مستقیم، در مکانی ثابت، زمانی ثابت، و حتی در حالتی ثابت از شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد.

ـ خاطرات یا صحنه‌های رجوع به گذشته:

برد خاطرات که صحنه‌های رجوع به گذشته را می‌سازند یا به‌عبارت‌دیگر دیرند میان وجوه مختلف این کریستال هرچند نامشخص است، اما طبق کلیدهای موجود به اتفاقی در سال گذشته بازمی‌گردد. از این نظر، صحنه‌های رجوع به گذشته یا رفت‌وبرگشت میان وجوه مختلف کریستال ـ زمان فیلم *سال گذشته در مارین باد* برون‌نگرند. از لحاظ ساختاری، انتقال و رفت‌وبرگشت میان وجوه مختلف زمانی نیز کاملاً بدون علامت است.

۳.۶ *جاویدان* (آلن رب‌گریه، ۱۹۶۳)

الف) مبدأ شخصیت (منبع ذهنیت)

ـ تعداد منابع ذهنیت:

یک نفر، مرد فرانسوی (ژاک دونیول ـ والکروز) که برای کار به استانبول آمده است.

ـ نحوهٔ معرفی:

تصویر: فیلم با تصاویر پراکنده و قطعه‌قطعه از شهر، مرد فرانسوی، زن و مرد غریبه‌ای که همیشه با سگ‌هایشان هستند، آغاز می‌شود. مرد معلم فرانسوی که منبع ذهنیت است از داخل آپارتمانش به بیرون نگاه می‌کند و نماهایی از دریا، پیرمرد ترک، مرد غریبه و زن را می‌بینیم؛ گویی‌که این تصاویر نماهای نظرگاه (pov / point of view) مرد معلم است.

صدا: عامل صدا در آغاز فیلم، و در هم‌راهی با تصاویر اشاره‌شده کاملاً خنثی است و محدود به صداهای محیطی (ambience) و موسیقی است.

ب) زمان

ـ جهان زمان فیلم:

جهان زمانی فیلم از دورترین بخش خاطرات شخصیت مربوط به جایی پس از اولین دیدار مرد و زن با یک‌دیگر است؛ اما در فیلم هیچ نشانه‌ای برای تعیین یا محدودکردن بازهٔ

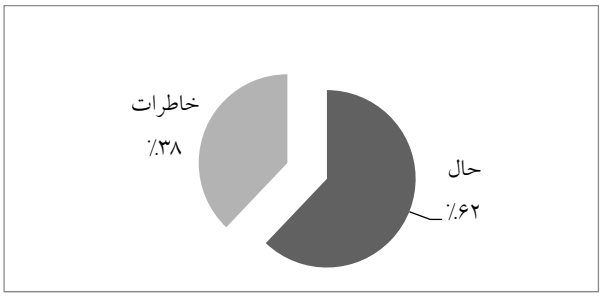
زمانی داستان فیلم ارائه نمی‌شود. بدین دلیل، جهان زمانی نامتعین و ناشناخته است، حتی دیرند خاطرات نیز به‌دلیل ارائه‌نشدن هیچ گونه کلید زمانی مشخص نیست.

- الگوی زمانی فیلم:

در فیلم *جاویدان*، زمان حال واقعی به‌صورت خطی در گذر است و اتفاقات سیر گاه‌شمارانهٔ خود را طی می‌کنند، اما در جهان زمانی گذشتهٔ مجازی یا همان خاطرات این قطعات بدون هرگونه منطق گاه‌شمارانه و به‌سبب عمق تأثیر خاطرات در منبع ذهنیت روایت می‌شوند. ترتیب چینش قطعات مختلف زمانی این فیلم که شامل زمان حال و خاطرات است در جدول زیر مشخص است:

جدول ۳. الگوی زمانی فیلم *جاویدان*

	زمان به دقیقه
خاطرات	5
حال	7
خاطرات۲	1
حال ۲	1
خاطرات۳	2
حال ۳	6
خاطرات۴	3
حال ۴	1
خاطرات۵	1
حال ۵	2
خاطرات۶	4
حال ۶	9
خاطرات۷	1
حال ۷	5
خاطرات۸	1
حال ۸	18
خاطرات ۹	6
حال ۹	2
خاطرات ۱۰	2
حال ۱۰	1
خاطرات ۱۱	5
حال ۱۱	3
خاطرات ۱۲	4
حال ۱۲	4
خاطرات ۱۳	1



شکل ۵. نسبت جهان‌های زمانی فیلم *جاویدان*

حال واقعی ۵۹ دقیقه از زمان فیلم را طی ۱۲ قطعه به خود اختصاص داده است.

گذشتهٔ مجازی یا همان خاطرات ۳۶ دقیقه از زمان فیلم را درطی ۱۳ قطعه به خود اختصاص داده است.

ج) قاب‌بندی

- تمهیدات تصویری به‌کاررفته در زمان حال و خاطرات:

قاب‌بندی‌ها و حرکات دوربین در صحنه‌های مربوط به زمان حال تماماً یک‌سان‌اند، و معمولاً با حرکات سیال دوربین به شخصیت‌ها همراه است. اما در قطعات مربوط به جهان زمانی گذشتهٔ مجازی نماها عموماً همراه با نماهای نقطه‌نظر مرد و قاب‌بندی‌های بسته از چهره‌های مرد و زن است.

- تمهیدات صوتی به‌کاررفته در زمان حال و خاطرات:

عامل صدا در زمان حال واقعی عنصری خنثی است و معطوف به صدای طبیعی محیط و موسیقی فیلم است.

د) شرایط ذهنیت

- عامل مؤثر در ظهور خاطرات:

عامل مؤثر در ظهور خاطرات را می‌توان به‌طور کل شخصیت زن دانست. در ۳۶ دقیقهٔ ابتدایی فیلم مرد به‌دلیل دل‌بستگی به زن خاطرات را مرور می‌کند. پس‌ازآن، به‌دلیل غیب‌شدن زن و انتظار مرد برای دیدن دوبارهٔ زن خاطرات مشترک آن‌ها برای مرد متبلور می‌شوند و در مرحلهٔ سوم نیز در دقیقهٔ ۶۵ پس از مرگ زن، زمانی‌که مرد به‌دنبال دلیل ترس و فرار زن می‌گردد، خاطرات باز ظاهر می‌شوند.

ـ تقسیم‌بندی صحنه‌های ذهنی:

همان‌گونه‌که در دقایق ابتدایی فیلم مشخص می‌شود، مرد منبع ذهنیت است. فیلم با نمایش نماهایی مکرر از چهرهٔ مرد و سپس اتصال آن نماها به نماهایی از چهرهٔ زن، دریا، پیرمرد ترک، مرد غریبه، و ... ساختار اصلی گذر از قطعات مربوط به زمان حال به زمان گذشتهٔ مجازی را مشخص می‌کند.

ـ خاطرات یا صحنه‌های رجوع به گذشته:

برد خاطرات که صحنه‌های رجوع به گذشته را می‌سازند اشاره به اولین دیدار مرد و زن دارد. ازاین‌رو، صحنه‌های رجوع به گذشته در فیلم *جاویدان* درون‌نگرند. از لحاظ ساختاری، صحنه‌های خاطرات یا رجوع به گذشته عموماً با نمایش تک‌نماهایی بسیار کوتاه درحد یک یا دو ثانیه از زن آغاز می‌شوند.

۷. نتیجه‌گیری

در این مقاله تلاش شده مفهوم دیرند در فلسفهٔ هانری برگسون روشن شود، و سپس به تأثیر آن در روایت در هنرهای روایی چون سینما اشاره شود. این هدف در بطن خویش منجر به شناخت چگونگی سیر تحول این مفهوم پس از برگسون و تأثیراتش در روایت در دوران مختلف، و به‌تبع آن شکل‌گیری روایتی متفاوت و نوین در الگوی فیلم‌سازی مدرن شد. الگوهای روایی سینمای کلاسیک و مدرن باتوجه‌به مباحث برگسون و دلوز در سینمای مبتنی‌بر دیرند (خاطره ـ زمان) و الگویی از عناصر مهم و تأثیرگذار در این سینما معرفی شد که عبارت‌اند از: مبدأ شخصیت یا همان منبع ذهنیت، زمان، قاب‌بندی و شرایط ذهنیت که اشاره به الگوی ظهور و پی‌گیری خاطرات و صحنه‌های رجوع به گذشته دارد.

ازآن‌جاکه سینما هنری است که محدودیت‌ها و مرزبندی‌های جغرافیایی بر ارائهٔ آثارش تأثیری ندارد، ازاین‌رو، علاقه‌مندی روزافزون سینمای جهان به مباحث ذهنیت، زمان ذهنی، خاطرات، سفر در زمان، و ... در کم‌ترین زمان ممکن به هر نقطه‌ای از جهان می‌رسد و انتظار مخاطبان را در تماشای فیلم‌های خاص می‌افزاید. اما تولید آثاری از این دست در سینما نیازمند شناخت هرچه بهتر و بیش‌تر مفاهیم پایه‌ای شکل‌دهندهٔ آن و تحلیل جریان اصلی شکل‌گیری آن است. به همین دلیل، با مشخص‌کردن الگوی این سینمای خاص در این پژوهش و براساس همین الگو، به تحلیل سه فیلم از جنبش سینمای هنری اروپا

پرداخته شد. فیلم‌ها از میان فیلم‌های دههٔ شصت و هفتاد میلادی انتخاب شده‌اند و از ساخته‌های جنبش سینمای هنری اروپا هستند. در این انتخاب، تمرکز بر فیلم‌هایی بوده که مبتنی‌بر خاطرات‌اند، و دارای چینش زمانی غیرخطی‌اند. این فیلم‌ها درواقع پایه‌های شکل‌گیری روایت سینمایی براساس مفهوم دیرند هستند، و بیش‌ترین مطابقت را با مباحث مطرح‌شده در این مقاله داشتند.

- درابتدا، فیلم *هیروشیما عشق من*، ساختهٔ آلن رنه (۱۹۵۹)، موردتحلیل و بررسی قرار گرفته است. رویکرد خاص آلن رنه در نحوهٔ روایت داستان در ترکیب با اثر مارگریت دوراس، یکی از برترین نویسندگان مکتب ادبی رمان نو، موجب روایتی غیرخطی، غیرگاه‌شمارانه، و درگیر میان زمان خاطرات و زمان حال واقعی شد.

فیلم *هیروشیما عشق من*، از لحاظ ساختاری، رویکردی ساده‌تر نسبت به فیلم‌های پس از خود دارد. در این فیلم، انتقال از زمان حال به خاطرات و گذشتهٔ مجازی علامت‌دار است. اما این علامت‌ها برای تمام صحنه‌های خاطرات یکی نیست. در برخی بخش‌ها، خاطرات در هنگام تبلور با نماهای برهم‌گذاری‌شدهٔ چهرهٔ زن به نماهای خاطرات هم‌راه‌اند و در برخی بخش‌ها نیز با رفت‌وآمدهای مستقیم نماها به یک‌دیگر ایجاد می‌شوند. اما عنصر صدای راوی در تمامی صحنه‌های رجوع به گذشته ثابت است و مشخص‌ترین علامت در تشخیص انتقال میان جهان‌های زمانی است. زمان حال واقعی به‌صورت خطی در گذر است، اما گذشتهٔ مجازی یا همان خاطرات به‌سبب اتفاقاتی که در زمان حال در جریان‌اند روایت می‌شوند. ازاین‌رو، جهان زمانی گذشتهٔ مجازی بدون منطق گاه‌شمارانه و به‌سبب عمق تأثیر خاطرات در منبع ذهنیت روایت می‌شوند.

- فیلم *سال گذشته در مارین باد*، در سال ۱۹۶۱، پس از تجربهٔ موفق آلن رنه با دوراس، این بار درپی همکاری او با یکی از پایه‌گذاران جنبش ادبی رمان نو، یعنی آلن رب‌گریه، پدید آمد. در این فیلم هیچ‌گونه مرزی در گذر از خاطرات به زمان حال واقعی و زمان گذشتهٔ مجازی وجود ندارد و درواقع مخاطب را در شبکه‌ای از تلاقی زمان‌های متفاوت رها می‌کند. جهان زمان فیلم *سال گذشته در مارین باد* زمانی نامشخص است؛ ازاین‌رو که هیچ‌گونه مبدأ زمانی برای تشخیص زمان وقوع داستان فیلم ارائه نمی‌شود و نمی‌توان مبدأ یا کلیدی برای جهان‌های زمانی فیلم در نظر گرفت. درواقع، مخاطب این فیلم با داستانی تمام‌شده

روبه‌روست، با تکه‌های جداجداشده از پیکری ثابت، و با تکرار و تکرار پی‌درپی قطعات یک داستان، هیچ‌گونه علامتی در رفت‌وآمد میان وجوه مختلف این کریستال زمانی وجود ندارد و در تمام مواقع گذر از یک وجه به وجه دیگر کریستال به‌صورت مستقیم، در مکانی ثابت، زمانی ثابت، و حتی در حالتی ثابت از شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد. از لحاظ ساختاری نیز انتقال و رفت‌وبرگشت میان وجوه مختلف زمانی نیز کاملاً بدون علامت است؛ بدین معنی که در نماهای ربط‌دهندهٔ میان یک وجه به وجهی دیگر هیچ‌گونه انتقال نوری یا صوتی اتفاق نمی‌افتد.

- و فیلم سوم، *جاویدان*، ساختهٔ آلن رب‌گریه در ۱۹۶۳ است که پس از تجربهٔ همکاری با آلن رنه در فیلم *سال گذشته در مارین باد* دست به ساخت اولین فیلم خود زد. این فیلم مخاطب را میان روایتی از حال واقعی و گذشتهٔ مجازی (که شامل صحنه‌های رجوع به گذشتهٔ درون‌نگر است که به‌صورت قطعاتی از پازلی بزرگ‌تر چیده شده‌اند) معلق نگاه می‌دارد. در فیلم *جاویدان*، زمان حال واقعی به‌صورت خطی در گذر است و اتفاقات سیر گاه‌شمارانهٔ خود را طی می‌کنند، اما در جهان زمانی گذشتهٔ مجازی یا همان خاطرات این قطعات بدون هرگونه منطق گاه‌شمارانه و به‌سبب عمق تأثیر خاطرات در منبع ذهنیت روایت می‌شوند. برد خاطرات که صحنه‌های رجوع به گذشته را می‌سازند اشاره به اولین دیدار مرد و زن دارد و پس‌ازآن تمامی خاطرات در لابه‌لای گشت‌وگذار و مکالمات این دو پس از اولین دیدار شکل می‌گیرد. از لحاظ ساختاری، صحنه‌های خاطرات یا رجوع به گذشته عموماً با نمایش تک‌نماهایی بسیار کوتاه درحد یک یا دو ثانیه از زن آغاز می‌شوند، بدین صورت که پیش از تبلور و تمرکز بخشی از خاطرات در زمان حال، ابتدا چند نمای ثابت تکرارشده از زن نمایش داده می‌شود و سپس بخشی از خاطرات در زمان حال ظهور می‌یابد، بدین سبب، صحنه‌های خاطرات از لحاظ ساختاری علامت‌دارند.

این مقاله قدمی است کوچک در تبیین موارد اصلی این سینما، باتوجه‌به جریان فکری شکل‌دهندهٔ آن در آرای فلاسفه؛ و ازآن‌جاکه سینما به‌سرعت درحال رشد و تغییر است، نیازمند ادامه‌یافتن و تکمیل. امید است که آغازی برای پژوهش‌های گسترده‌تری بر این مبحث در آینده قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نمودار از *کتاب ماده و یاد*، هانری برگسون (132 :1991).

۲. تمامی جداول و نمودارهای بدون ارجاع در متن توسط نگارندگان تهیه شده است.

کتاب‌نامه

برانیگان، ادوارد (۱۳۸۶)، *نقطهٔ دید در سینما: نظریهٔ روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک*، ترجمهٔ مجید محمدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

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

بوردول، دیوید (۱۳۷۳)، *روایت در فیلم داستانی*، ترجمهٔ سیدعلاالدین طباطبایی، ج ۱،تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

بوردول، دیوید (۱۳۷۵)، *روایت در فیلم داستانی*، ترجمهٔ سیدعلاالدین طباطبایی، ج ۲، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

پروست، مارسل (۱۳۶۹)، *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته: کتاب اول؛ طرف خانهٔ سوان*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.

تارکوفسکی، آندری (۱۳۸۷)، *زمان ممهور*، ترجمهٔ قباد ویسی، تهران: آتا.

تروتزکی، فیلیپ (۱۳۸۲)، «زمان شدن»، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، *کتاب ماه هنر*، ش ۶۱ و ۶۲، مهر و آبان.

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

دلوز، ژیل (۱۳۹۳)، *برگسونیسم*، ترجمهٔ زهره اکسیری و پیمان غلامی، تهران: روزبهان.

راف، جان (۱۳۸۸)، «دلوز؛ آرا و آثار»، ترجمهٔ مصطفی امیری، *کتاب ماه فلسفه*، س ۲، ش ۲۰، اردیبهشت.

ریکور، پل (۱۳۷۴)، «تاریخ، خاطره، فراموشی»، نشریهٔ *گفت‌وگو* (ترجمهٔ متن سخنرانی‌ای است که ریکور در انجمن فلسفهٔ تهران در سال ۱۳۷۴ ایراد کرد)، ش ۸، تابستان.

شوارتس، سنفورد (۱۳۸۲)، *آنری برگسون*، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران: ماهی.

شیخ مهدی، علی (۱۳۸۲)، «جستاری بر زمان در تصویر سینمایی»، *کتاب ماه هنر*، ش ۶۱ و ۶۲، مهر و آبان.

ضمیران، محمد (۱۳۸۲)، «مفهوم زمان در اندیشهٔ بشری»، *کتاب ماه هنر*، ش ۶۱ و ۶۲، مهر و آبان.

فروغی، محمدعلی (۱۳۸۸)، *سیر حکمت در اروپا*، تهران: هرمس.

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۹۳)، *نالانسانی*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری، تهران: مولی.

مارتین، والاس (۱۳۹۱)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

موسوی حجازی، بهار (۱۳۸۲)، «شیء و زمان، مطالعه‌ای در تأثیر زمان بر تولید اشیاء»، *کتاب ماه هنر*، ش ۶۱ و ۶۲، مهر و آبان.

Al-Saji, A. (2004), "The Memory of Another Past: Bergson, Deleuze and a New Theory of Time", *Cont Philos Rev*, vol. 37.

Bergson, H. (1922), *Duration and Simultaneity*, trans. Leon Jacobson, Indianapolis and New York: Bobbs-Merrill.

Bergson, H. (1934), *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, trans. Mabelle L. Andison, New York: Wisdom Library.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari (1989), *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley and Helen Lane, New York: Rutledge.

Deleuze, Gilles (1994), *Difference and Repetition*, trans. Pual. R. Patton, Chicago: Columbia University of Chicago.

Deleuze, Gilles (1998), *Cinema II: The Time-Image*, trans. Huge Tomlinson, Londen: Athlone Press.

Genette, G. (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press.

Genette, G. (2000), "Order in Narrative", in: *Narrative Reader*, Martin Macquillan, London and New York: Routledge.

Guerlac, Suzanne (2006), *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson*, Cornell University Press.

Kellman, S. (1987), "The Cinematic Novel: Tracking a Concept", *Modern Fiction Studies*, vol. 33, no. 3.

Kovács, A. B. (2007), *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago: University of Chicago Press.

Kozin, A. (2009), "The Appearing Memory: Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky on 'crystal-image'", *Memory Studies*, vol. 2, no. 1.

Kumar, Shiv. K. (1963), *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, New York: Rutledge.

Posman, S. (2012), "Time as a Simple/ Multiple Melody in Henri Bergson's 'Duration and Simultaneity' and Gertrude Stein's Landscape Writing", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 45, no. 1.

Prince, Jerald (2000), "On Narattology", in: *Narrative Reader*, Martin Macquillan, London and New York: Rutledge.

Ricoeur, Paul (1979), "The Human Experience of Time and Narrative", *Research in Phenomenology*, vol. 9.

Ricoeur, Paul (1988), *Time and Narrative*, vol. 3, trans. Kathleen Blamey and David Pellauer, Chicago: The University of Chicago Press.

Turetzky, Philip (1998), *Time*, London and New York: Rutledge.