

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

مرجان نادرزاده 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 فرومی‌رود. این دیدگاه پاسخ فلسفه‌ی او به پرسش همیشه‌گی 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 فلسفه‌ی هانری برگسون بپردازد و از آنجا که فرضیه‌ی اصلی این مقاله تأثیر مفهوم دیرند، بر جنبش سینمای هنری اروپا، در حوزه‌ی روایت و ساختارروایی آن است. ازین رو مقاله‌ی پیش رو 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 ازین طریق نشان می‌دهد که این فیلم‌ها با ایجاد چینش‌های زمانی بدیع و پیچیده، زمان‌پریشی در روایت و خلق انواع گذشته‌نگرهای درونی، بیرونی و مرکب به‌عرضه‌ی متفاوت از زمان روایی دست یافته‌اند که با تعریف هانری برگسون از زمان و مفهوم دیرند

* دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال،

marijan.ng@gmail.com

** دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال (نویسنده مسئول)،

dr.moradkhani@yahoo.com

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

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

قابل ترجمان‌اند، ولذا این مقاله در پی دستیابی به الگویی واحد برای خوانش و واکاوی این نوع روایات زمان محور است.

کلیدواژه‌ها: دیرند، زمان، روایت، هنری 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 واداشته است. در این میان، هنری برگسون فیلسوف فرانسوی تعاریف کمی و کیفی از زمان را که از دیرباز مطرح بودند در ارتباط با مقوله‌ی یادآوری اجماع نمود.

از دیدگاه او این دو نوع مفهوم‌سازی زمانی؛ یکی تداوم است که هنگام توالی حالات خودآگاه ما در اثر 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 هیأت 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 به خصوص 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 در ابتدا مفهوم دیرند و جایگاه آن را در فلسفه‌ی هنری برگسون تبیین نماید و سپس به تاثیر این مفهوم بر روایت، به خصوص روایت سینمایی در سینمای جنبش هنری اروپا، یعنی سینمای رایج اروپا در دهه‌ی ۶۰ میلادی پردازد.

۲. پیشینه پژوهش

هنری برگسون در کتاب *ماده و یاد Matter and Memory* رهیافتی به رابطه جسم و روح (۱۳۷۵) به بحث در مورد دیرند، و رابطه آن با زمان درونی و زمان بیرونی پرداخته است. او معتقد است که درک و تجربه‌ی درونی ما از مفهوم زمان، همان تجربه‌ی دیرند است. یعنی آنچه که تداوم و پویایی گذشته در لحظه به سوی آینده می‌باشد. ژیل دلوز

Gilles Deleuze در کتاب سینما ۲: تصویر-زمان *Cinema II: The Time-Image* تعاریفی جدید از دیرند، بر اساس آرای برگسون عرضه می کند، او متأثر از تفکرات برگسون در حوزه‌ی زمان، به دسته‌بندی فیلم‌هایی پرداخت که زمان دغدغه‌ی اصلی آنها بود. سپس با واکاوی اندیشه‌های مرتبط به زمان، سه گونه‌ی 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. مقاله‌ی *خاطره گذشته‌ای دیگر: برگسون، دلوز و یک تئوری جدید در باب زمان (The memory of another past: Bergson, Deleuze and a new of time theory)*، نوشته‌ی آلیا ال-ساجی (۲۰۰۴)، به بررسی نظریات مختلف در باب زمان با تمرکز بر مفهوم زمان در نظریات هانری برگسون و ژیل دلوز می‌پردازد. ایده‌ی اصلی مقاله بر مفهوم تصویر مجازی در اندیشه‌های دلوز استوار است. تصویر مجازی می‌تواند به عنوان 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 فلسفه برگسون می‌پردازد: بازخوانی مفهوم خاطره، دریچه‌ای بر نظریات اولیه‌ی برگسون در باب شهود می‌گشاید.

زمان شدن نوشته‌ی فیلیپ تروتسکی *Philip Turetzky* ترجمه‌ی امید نیک فرجام، مقاله‌ای است که در آن به بررسی ترکیب‌های مختلف زمانی معرفی شده از سمت ژیل دلوز می‌پردازد، این پژوهش با معرفی اجمالی سه ترکیب زمانی ژیل دلوز آغاز می‌گردد، و پس از آن در پی بسط دادن موضوع اصلی، یعنی زمان، به سمت مفهوم زمان، و دیرند در فلسفه‌ی برگسون، که در واقع سرآغاز تفکرات ژیل دلوز در باب زمان است، می‌پردازد. مقاله‌ی *زمان، به عنوان یک ملودی ساده/چندگانه در مفهوم دیرند و همزمانی هانری برگسون و از منظر نوشته‌های گرتروود استین (Time as a Simple/Multiple Melody in Henri Bergson's Duration and Simultaneity and Gertrude Stein's Landscape Writing)* نوشته‌ی سارا پوسمن (۲۰۱۲)، نیز به واکاوی مفهوم دیرند در فلسفه‌ی هانری برگسون و تأثیرش در آثار استین می‌پردازد. بر این اساس تمرکز پژوهشگر بر یافتن رابطه بین حال گذرا، در نوشته‌های استین و دیرند (استمرار) ناب در اندیشه‌های برگسون است. همچنان که نگارنده اشاره می‌کند: «تمرکز من بر دهه‌ی ۱۹۲۰ است، دهه‌ای که هم نویسنده و هم فیلسوف، به دنبال یافتن پاسخی بر این پرسش که چگونه زمان ناپایدار حال، به عنوان یک جریان می‌تواند جریان‌های بیشماری را دربرگیرد؟ است».

دیوید بوردول *David Bordwell* در دو جلد کتاب *روایت در فیلم داستانی* (۱۳۷۳ و ۱۳۷۵)، کتاب *نظریه‌های روایت* (۱۳۹۱) و *الاس مارتین*، و کتاب *نقطه‌ی دید در سینما: نظریه روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک* (۱۳۸۶) ادوارد برانینگان به بررسی سیر تحول روایت در هنر سینما می‌پردازد و تغییراتی که در دوره‌ی سینمای هنری اروپا یعنی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ به بعد در روایت اتفاق می‌افتد را می‌کاود.

مقاله‌ی *زمان سینمایی: ره‌گیری یک مفهوم* (The Cinematic Novel: Tracking A Concept) نوشته‌ی استیون جی. کلمان، (۱۹۸۷). به پدیدار شدن روایت مدرن، تاثیر 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، به عنوان مثال، تاثیری 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. مقاله *خاطره‌ی ظاهر شده: بررسی مفهوم کریستال زمان در فلسفه ژیل دلوز و تاثیراتش بر فیلم‌های تارکوفسکی* (The appearing memory: Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky on 'crystal-image') نوشته الکساندر کوزین (۲۰۰۹)، در پی ارائه‌ی تحلیلی از فیلم‌های تارکوفسکی، براساس ایده‌ی کریستال-زمان *Crystal-Time* ژیل دلوز است. مفهوم کریستال-زمان در فلسفه‌ی دلوز، حاصل تاملات وی بر مفهوم دیرند در فلسفه‌ی هانری برگسون است. از این رو نگارنده در مسیر واکاوی مفهوم کریستال-زمان، ناگزیر به پرداختن به مفهوم دیرند است. از سوی دیگر روند تحلیل فیلم‌ها بر اساس نشانه‌شناسی مبتنی بر مفهوم کریستال-زمان نیز بسیار حائز اهمیت است.

۳. روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله، توصیفی-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 حوزه‌ی سینما بوده است. برای گزینش نمونه‌های مرتبط با پژوهش، از روش مطالعه‌ی موردی استفاده شده است. روش مطالعه‌ی موردی یکی از انواع روش

پژوهشی است که در فرایند آن پژوهشگر برای دستیابی به نتایج، به پژوهش یک یا چند نمونه خاص می‌پردازد و آنها را از جنبه‌های مختلف بررسی می‌کند. این موارد باید مجموعه‌ای با حد و مرز مشخص و متشکل از عناصر و عوامل متعدد و مرتبط با هم باشند. فیلم‌های انتخاب شده (هیروشیما عشق من ۱۹۵۹ - سال گذشته در مارین باد ۱۹۶۱ - جاویدان ۱۹۶۹)، برای بررسی الگوی ساختاری، با توجه به ارتباط مستقیم شان با مبحث زمان و روایت، انتخاب شده‌اند. قابل ذکر است که فیلم‌های یاد شده از میان فیلم‌های ساخته شده توسط کارگردانان جبهه‌ی چپ جنبش سینمای هنری اروپا هستند که از سایر فیلم‌سازان این جنبش در امر توجه به زمان در روایت پیش‌رو تر بوده‌اند و همچنین این فیلم‌ها از فیلم‌های تاثیر گذار جنبش سینمای هنری اروپا در تاریخ سینمای جهان هستند.

۴. چهارچوب نظری

۱.۴ زمان و مفهوم دیرند

زمان که در زبان فرانسه به *Temps* تمپس و در زبان انگلیسی با واژه‌ی *Time* تایم از آن یاد می‌شود. از ریشه‌ی 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 وجه‌ای کیفی دارد که در برخورد و همراهی با اتفاقات اساطیری معنا می‌یابد، چرا که در این دیدگاه هیچ‌چیز ترجمان و معنایی مستقل ندارد. آدمی به ناچار هر آن درپی زمان دویده است و تماما تلاش‌اش را بر آن گذارده که لحظات را ارج بنهد و از دست ندهد ولیکن همواره حسرت زمان‌های از دست رفته را دارد. «زمان می‌گستراند و محدود می‌کند، اینا بشر و سایر موجودات را تحت فرمان خویش دارد و در هر موردی دستور ظاهر و مخفی شدن پدیده‌ها را می‌دهد. زمان هویدا می‌کند و پنهان (تروتزکی، ۱۹۹۸: ۴).

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 متغییری است که هرچند خود اسطوره است اما قابل اندازه‌گیری است و مبدا آفرینش موجودات جهان در معنای یونانی آن بود.

در میان حکمای هفت‌گانه‌ی یونان باستان نیز چنین ادراک دوگانه‌ای از زمان وجود داشت. در واقع، در دوره‌ی گذار از اسطوره به فلسفه، همچنان بقایای درهم آمیخته‌ای 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، ۱۱۸، ۱۳۷۹)

جمله‌ی معروف هراکلیت مبنی بر اینکه در آب یک رودخانه نمی‌توان دوبار شنا کرد، اشاره به این معنا دارد که هستی، همانند جریان رودخانه دارای بنیانی متغیر است. «ما نمی‌توانیم دوبار در یک رودخانه فرو برویم، 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 نسبت به آرا و نظرات مادی‌گرایان دچار شک و تردید گشت و بدین نتیجه رسید که آرا آنها در ارتباط بین ماده و حیات، جسم و روح، جبر و اختیار ناکافی و ضعیف است. او در تفکراتش در واقع تا هراکلیتوس عقب می‌رود، در باب 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؛ ما همه می‌پذیریم که زمان، بدون قبل و بعد تصور نمی‌شود، چرا که زمان دارای توالی و استمرار است، با این وجود نکته‌ی مهم در این بحث این است که در جایی که حافظه وجود نداشته باشد، یا آگاهی وجود نداشته باشد، در صورت عدم زمان واقعی و یا مجازی، و یا حتی زمانی که خاطره‌ای حضور نداشته باشد، نمی‌توان قبل و بعدی برای زمان متصور شد. بدون قبل و بعد نمی‌توان تداوم و استمرار برای زمان در نظر گرفت، پس بدون قبل و بعد، و در نتیجه بدون استمرار و تداوم چه چیزی از مفهوم زمان باقی خواهد ماند؟

به نظر 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. ایده‌ی مفهوم استمرار نقطه‌ی مرکزی در تفکرات و نظریات برگسون است که با او و در تمام نوشته‌های معنایی

کامل تر و جامع تر به خود می‌گیرد، «استمرار یعنی ابتکار و نوآوری، خلق فرم‌های بدیع، تکامل مداوم مفاهیمی تازه». (برگسون، ۱۹۳۴: ۲۱). 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 مقوله‌ی یادآوری اجماع و عنوان می‌کند که انسان همواره با دو نوع یادآوری روبروست که آن‌ها نیز کمی و کیفی‌اند. خاطره که یادآوری کیفی است و حافظه که یادآوری کمی. در واقع خاطره، آن نوع یادآوری است که وابسته به مکان نیست و در نتیجه، دارای زمان کیفی است و به دلیل همین عدم وابستگی به تقدم و تاخر، نه از روی عادت و تکرار ناشی از حرکت همانند به یادآوردن 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 واژه‌ی دیرند را به کار می‌برد و «معتقد است که زمان حقیقی همین دیرند است که گذران و سیلان آن، معنای اصلی زمان را شامل می‌شود، در حالی که زمان ریاضی و تقویمی، معنای عقلی از زمان است». (برگسون ۱۹۳۴)

درک و تجربه‌ی درونی ما از مفهوم زمان، همان تجربه‌ی دیرند است. به زعم برگسون، دیرند شاید شبیه‌ترین چیز به یک قطعه موسیقی باشد که چون کلیتی تفکیک و تقسیم‌ناپذیر در حرکتی مستمر ارائه می‌گردد.

استمرار ترکیب زمانی است که با توسعه روایت خطی، چیزی که متشکل از حرکت از گذشته، حال و تا آینده است، متفاوت می‌باشد، و این مستلزم ترکیب زمانی است از خاطرات که ابعاد زمانی مختلف را به یکدیگر پیوند می‌زند، درست مانند یک قطعه‌ی موسیقی، یک ملودی که دلالت بر اسلوبی خاص از پیکربندی دارد در واقع شکلی از ترکیب زمانی استمرار است (گوئرلاک، ۲۰۰۶: ۶۱).

هرچند هر قطعه‌ی موسیقی متشکل از اجزای تفکیک شده‌ای به نام نت 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 لحظه‌ی آن نت ورود می‌یابد. او با یک نمودار مختصر، زمان‌های گذشته و حال را براساس واقعی یا مجازی بودن هر یک به هنگام یادآوری، ترسیم می‌کند.

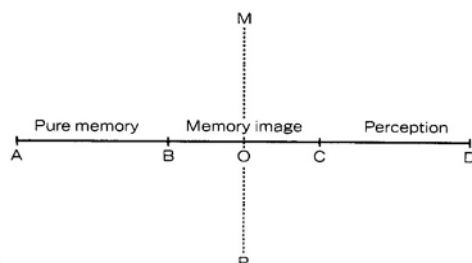


Fig. 2

شکل ۱. نسبت خاطره ناب و گذشته مجازی^۱

براساس نمودار او اگر نقطه‌ی O زمان حال واقعی در نظر گرفته شود. A محل خاطره‌ی ناب در اعماق آگاهی انسان است که در زمان گذشته‌ی مجازی قرار می‌گیرد. در دیرند دو مفهوم ظاهراً مغایر تداوم و توالی ترکیب شده‌اند، زیرا گذر از یک لحظه به لحظه‌ای دیگر مستلزم استمرار فزاینده‌ی آنات متداخل در فرآیندی تقسیم ناپذیر است. در واقع، بدون ترکیب تداوم 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، کولبروک، باگیو، همان: ۲۶) توسل به خاطرات، مانند تصویر خاطره نشان‌گر پیوند عمیق شخص با گذشته‌ی مجازی خویش است، اما حاصل قرار دادن خود در امر نهفته در گذشته می‌باشد. یعنی انسان برای متوسل شدن به خاطره‌ای، خود را به گذشته یا به سطحی خاص از گذشته می‌رساند و در آن قرار می‌دهد. «اما خاطره‌ی ما هنوز نهفته می‌ماند» (دلوز، ۱۳۹۳: ۸۲).

برگسون اهمیت حافظه (خاطره) را در به یاد آوردن امور گذشته و خاطرات خاطرنشان ساخته است. او اضافه می‌کند که «امور گذشته معدوم نیستند، موجودند فقط از منشا اثر بودن افتاده‌اند» (فروغی، ۱۳۸۸: ۳۰۷) این امور گذشته همان‌اند که به زعم برگسون خاطره می‌گردند و بعدها به سطح آگاهی می‌رسند اما هرگز بی اثر نمی‌شوند. از این رو خاطرات، تبلور گذشته در زمان حال یا امکان باز زیستن لحظاتی خاص از زندگی پشت سر گذاشته‌اند.

هنگامی که در طی گذشت زمان، بین شی مورد استفاده و انسان استفاده‌گر نوعی ارتباط عاطفی برقرار گردد، آن شی از حالت ابزاری خارج شده و در اثر التفات انسان معنایی دیگر می‌یابد، به طوری که بعضی از اشیا پس از گذشت زمان به نشانه‌هایی از خاطرات گذشته‌ی انسان مبدل می‌گردند و تاریخ‌دار می‌شوند. (موسوی حجازی، ۱۳۸۲: ۶۳) نکته‌ی مهم در بحث خاطرات، همانا گذر زمان است، همان‌طور که 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، فاصله‌ی زمانی یا به عبارتی دیگر، عمق زمان را می‌دهد، کارکرد ویژه‌ی خاطره، تنظیم یادها در بعد گذشته و گذشته‌ی سپری شده 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 به یاد آوریم، همچنان در ما به زندگی ادامه می‌دهند و در نتیجه محدوده‌های حافظه شخصی و آگاهانه‌ی ما همانند شعور فعلی مان مرزهای مطلق ندارند. و در فراسوی این مرزها، خاطراتی وجود دارند، به همان‌گونه که ادراک‌ها و استنتاج‌هایی نیز هستند. (پروست، ۱۳۶۹: ۵۷)

تفکرات برگسون، نزد دلوز، که در آغاز با مقاله‌ی مفصل او در سال ۱۹۵۶ با نام مفهوم تفاوت نزد برگسون و پس از آن با کتاب برگسونیسم *Bergsonism* در سال ۱۹۶۶ همراه بود، الهام بخش نظریات سینمایی دلوز گشت. این تاثیر پذیری در کتاب سینما ۱: تصویر-حرکت معطوف به مبحث مکان در سینماست و در کتاب سینما ۲: تصویر - زمان، به بحث در رابطه با زمان می‌پردازد.

به زعم دلوز، ذات سینما که به تمامی 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 مسئله‌ی زمان این نیست که آیا شامل مجموعه‌های الف یا مجموعه‌های ب است. حال و گذشته هر یک شامل روابط ب هستند. اما هیچ‌یک به تنهایی 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 هر چیز 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 در نتیجه دو نوع زمان حال معرفی می‌نماید که یکی

زمان حال زنده *Living Presen* 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 آرا برگسون به سه گونه 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، در نتیجه 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، ۱۴۸:۱۳۸۲)

در اولین الگوی زمان، زمان به مثابه یک دور *Circle* است. زمان دوری، همان زمان اسطوره‌ای و دوره‌ای *Periodic time* است. در مفهوم زمان به مثابه دور، یعنی توالی لحظاتی که قانون خارجی بر آن حاکم است، معنای غایت *Destiny* نهفته است. (راف، ۱۶:۱۳۸۸)

ترکیب دوم گذشته‌ی ناب پیشینی را در زمان می‌سازد. این ترکیب، ترکیبی استعلائی است و به واسطه‌ی تناقض‌هایی ذاتی عمل می‌کند که نشان می‌دهند چرا گذشته‌ی ناب، گرچه هرگز حال نبوده‌است (تروتزکی، ۹۳:۱۳۸۲) همان‌گونه که 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 گردیده است. «در این الگو از زمان هیچ چیز بر نمی‌گردد، برای آن‌که حس از آن چیزی که روی داده است تشکیل شود، باید فرآیندهای فعالی از سنتز در کار باشد تا معنایی به رویدادهای گذشته بدهد.» (دلوز، ۸۱:۱۹۹۴) این ترکیب برپایه‌ی گذشته شکل گرفته‌است، گذشته نه به معنای لحظه‌ی سپری‌شده بلکه گذشته به منزله‌ی 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 گذشته‌ی 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 گذشته‌ی مجازی تشکیل می‌دهند. توضیح آن‌که، هنگامی که ما به تصویر چیزی در آینه‌ای معمولی می‌نگریم. اگرچه می‌دانیم این تصویری مجازی است ولی آن را نه تصویر بلکه خود شی می‌دانیم در حالی که این

تصویر مجازی بدون اصل واقعی وجود ندارد. بنابراین گذشته، تصویر حال است. از این رو دلوز اصطلاحات تصویر-خاطره، تصویر-رویا و تصویر-بلور را برای این منظور به کار می‌برد که در آینه زمان حال گذرنده شکل می‌گیرد. (شیخ مهدی، همان: ۱۴۸)

دلوز معتقد است که زمان سینمایی در واقع همین ترکیب سوم از زمان است. زمان حالی که می‌گذرد و در این گذر، امکان تصویر شدن حال واقعی و گذشته‌ی مجازی را در قاب‌های پی‌درپی تصاویر فیلم ایجاد می‌نماید.

۲.۴ زمان و روایت

از نظر لیوتار راه‌های بی‌شماری برای روایت یک داستان وجود دارد، اما روایت به معنای دقیق کلمه عبارت از ابزاری فنی است که امکان ذخیره‌سازی، نظم‌دهی و بازیابی واحدهای اطلاعاتی یعنی رویدادها را به مردم می‌دهد. به بیان 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 به نوبه‌ی خود تا آن حد با معناست که ویژگی‌های تجربه‌ی زمانی را به تصویر بکشد» (ریکور، ۱۹۸۸: ۳) 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 جست و جوی *زمان از دست رفته*، اثر مارسل پروست نشان داد که چگونه نظریاتش با عمل درمی‌آمیزد (ژنت، ۱۹۸۰). از نظر او، سه نوع رابطه‌ی زمانی میان زمان داستان و زمان متن برقرار است: ۱. نظم و ترتیب، ۲. تداوم (دیرند) و ۳. بسامد.

رابطه‌ی اول یا همان نظم و ترتیب بنا بر نظریات ژنت، به بررسی نظم زمانمندان‌ه‌ی روایت می‌پردازد که «مبتنی است بر مقایسه‌ی میان ترتیبی که رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در ساخت روایی انتظام می‌یابند، با ترتیب زنجیره‌ای که همین رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در داستان دارند» (ژنت، ۲۰۰۰: ۹۲). و بسامد نیز به تعداد دفعات تکرار یا روایت یک واقعه در متن اشاره دارد، مانند روایت یکباره‌ی یک واقعه که تنها یکبار اتفاق افتاده، و یا روایت چندباره‌ی همان اتفاق. تداوم (دیرند) به بررسی روابط میان گستره‌ی زمان و رویداد می‌پردازد، اینکه هر رویداد چه میزان از بازه‌ی زمانی روایت را به خود

اختصاص می‌دهد. ژنت تداوم را در واقع نسبت میان زمان متن و حجم متن می‌داند و ازین رو آن را عنصری مهم در تعیین ضرباهنگ روایت داستان قرار می‌دهد. «سرعت روایت را با توجه به رابطه‌ی بین تداوم داستان (برحسب دقیقه، ساعت، روز، ماه و سال) و تداوم متن (تعداد سطرها یا صفحات) اندازه‌گیری می‌کنیم» (ژنت، ۱۹۸۰: ۸۷) و طبق این اندازه‌گیری‌ها رابطه‌ی میان زمان روایت و زمان واقعی ممکن است به صورت؛ شتاب ثابت، شتاب مثبت (حذف برخی برهه‌های زمانی) و یا شتاب منفی (مکث در برخی برهه‌های زمانی و یا توصیف و توضیح مکرر آن‌ها) باشد.

۵. طرح مسئله

روایت در سینما متأثر از مفهوم دیرند، نگاهی متفاوت نسبت به عنصر زمان دارد که این نوع نگاه، با سینمایی دیگر قابل قیاس 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 بصورت خطی کمک می‌کند، در این سینما زمان عنصری است که در خدمت علت حوادث و برقراری نظم و نتیجه‌ی منطقی در زنجیره‌ی حوادث است. حال آنکه در سینمای هنری، زمان، خود به دغدغه‌ی اصلی بدل می‌شود که همه چیز تحت جایگاه او قرار دارد. از این منظر روایت سینمای هنری از همه‌ی انواع ذهنیت که ادوارد برانینگان *Edward Branigan* ذکر کرده است بهره می‌جوید. رویاها، خاطرات، هذیان‌ها، خیال‌پردازی‌ها، اوهام و دیگر حالات ذهنی می‌توانند در تصویر یا صدای فیلم تجسم یابند.

از نظر برانینگان، اقتضای فعل روایت شخصیت آن است که همه‌ی اجزای فعل روایت یعنی مبدا، قاب، ذهن، روایت، و موضوع شناسایی به شخصیت ارجاع داشته باشند. به عنوان مثال در رجوع به گذشته‌ی ذهنی، مبدا به صورت یک شخصیت در نظر گرفته می‌شود. در همه‌ی موارد، «یک شخصیت از طریق فعل روایت که متوجه یک شی است، مبدا آفرینش مکان برای تماشاگر قرار می‌گیرد» (برانینگان، ۱۳۸۶: ۱۵۰). این نکته که در روند داستان شاید شاهد بیش از یک مبدا آفرینش ذهنی باشیم، بسته به بستر شکل‌گیری داستان امری اجتناب‌ناپذیر است، اما همواره نکته‌ی اصلی مشخص بودن، مبدا و منبع ذهنیتی است که روایت را پیش می‌برد. روایت همان خویش‌نگری شخصیت است. زمان همان زمان ذهنی شخصیت است که می‌تواند حال، گذشته، آینده یا نامشخص باشد.

حال، گذشته و آینده، نتیجه‌ی قدرت متن برای ایجاد توالی یعنی ایجاد نظم و بعد از آن تنظیم دوباره هستند. و زمان نامشخص و تعریف نشده، مقوله‌ای است که شامل همه‌ی روابط زمانی دیگر می‌شود. قاب همان چیزی است که حافظه‌ی شخصیت در برابر ما می‌گذارد (بدین معنی که حافظه، همان اصل جامع و مانع تعریف‌کننده‌ی بازنمایی است). موضوع همان شرایط ذهنی شخصیت است که عبارت است از نمایش حافظه، و ذهن و حالت حافظه‌ی شخصیت که نوعی منطق اسمی یا تلائم بازنمایی است. همه‌ی شش واحد بازنمایی شخصیت ارجاع می‌شوند و وحدت آن بازنمایی نیز دقیقاً به شخصیت به عنوان فاعل شناسایی راجع است؛ این وحدت را می‌توان گفتن یا بازنمایی ذهنی نامید». (برایگان، ۱۳۸۶: ۱۴۷) در این نوع روایت، تمرکز اصلی بر شخصیتی است که همراه ذهنیت او روایت به پیش می‌رود و پس از آن زمان، قاب و ذهن اهمیت بیشتری از روایت و موضوع شناسایی می‌یابند، چرا که دو مورد آخر از عوامل تعیین‌کننده‌ی ماهیت این نوع از روایت نیستند و در تمام انواع سینمای کلاسیک و مدرن ثابت‌اند.

۶. یافته‌ها

فیلم‌های *هیروشیما عشق من*؛ *ساخته‌ی آلن رنه* - ۱۹۵۹، *سال گذشته در مارین باد-آلن رنه* - ۱۹۶۱، و *جاویدان-آلن رنه* - ۱۹۶۳، از میان فیلم‌های ساخته شده دهه‌های شصت و هفتاد میلادی که توسط کارگردانان جبهه‌ی چپ جنبش سینمای هنری اروپا انتخاب شده‌اند، جنبش سینمایی که در دهه‌ی ۶۰ میلادی پا گرفت و مبنای این جنبش سینمایی مخالفت و رد قوانین و تکنیک‌های سینمای تجاری هالیوود در فیلم سازی بود. این جنبش سینمایی، دارای روند روایی خاصی است که نه تنها با روایت کلاسیک تفاوت زیادی دارد، بلکه با تمام فیلم‌های غیر ذهنی نیز متفاوت است. در روایت کلاسیک، نظم و چارچوب خاصی حاکم بود که با قرار دادن ضرب الاجل‌های 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 به سمت تفسیر آشکار روایت می‌رود و پیش‌بینی‌های علی و معلولی در پیرنگ، جای خود را به خوانش‌های متفاوت از روند روایت و ذهن شخصیت‌ها می‌دهد. در واقع در این سینما روایت ممکن است از قبل به بیننده هشدار می‌دهد یا حتی عامدانه او را گمراه سازد، یا دیگر

آنکه با جایگزینی قطعات مرتب زمانی که حای اطلاعات پیوسته‌اند، به پراکنده‌گی نظم و ترتیب ارائه‌ی این اطلاعات دست زند و توجه مخاطب را به خود جلب کند. در این انتخاب، تمرکز بر فیلم‌هایی بوده که مبتنی بر خاطرات‌اند، و دارای چینش زمانی غیرخطی می‌باشند و همچنین رمان نویسان مکتب ادبی رمان نو نیز در ساخت آن، چه به عنوان فیلمنامه نویس و یا کارگردان نقش داشته‌اند. این فیلم‌ها با رویکرد پیش رو و نامتعارف در آن زمان به نوعی نقشی تاثیرگذار بر شکل‌گیری روایت سینمایی با طرح‌واره‌های زمانی پیچیده نسبت به سایر آثار سینمایی زمان خود داشته‌اند، طرح‌واره‌های روایی زمانی که با توجه به مباحث مطرح شده در این پژوهش جلوه‌گر مفهوم دیرند هستند.

در تحلیل فیلم‌ها، بر اساس موارد ذکر شده، ابتدا به مبدا شخصیت یا همان منبع ذهنیت می‌پردازیم و تعداد آن و نحوه‌ی معرفی‌اش را مشخص می‌نمائیم. سپس به مقوله زمان، نوع چینش مقاطع زمانی، بازه‌ی زمانی معرفی شده در فیلم می‌رسیم. سپس قاب‌بندی را بررسی می‌کنیم، در بحث قاب بندی، علاوه بر تصویر، عامل صدا را نیز به بوت‌های تحلیل می‌نهمیم و در آخر شرایط ذهنیت را بازمی‌خوانیم، که شامل تقسیم‌بندی صحنه‌های ذهنی، عناصری که شخصیت را به عمق خاطرات می‌رساند و تمهیدات مورد استفاده در ورود و خروج رجوع به گذشته‌ها می‌شود، تا مشخص گردد عناصر تاثیر گذار بر روند روایت در این نوع سینما، در فیلم‌های ذکر شده چگونه بکار گرفته شده‌اند.

۱.۶ هیروشما عشق من (آلن رنه، ۱۹۵۹)

الف: مبدا شخصیت (منبع ذهنیت)

- تعداد منابع ذهنیت:

یک نفر، الی بازیگر زن فرانسوی که برای نقش آفرینی در فیلمی ضد-جنگ به هیروشیما رفته‌است.

- نحوه‌ی معرفی:

تصویر: فیلم با سکansı موتنازی از تصاویر ترکیبی از دو شخصیت اصلی فیلم و تصاویر آرشیوی از بیمارستان‌ها، ساختمان‌ها، مردم شهر و مباران هیروشیما و تلفات

ناشی از آن شروع می‌شود، این سکانس مونتاژی ۱۳ دقیقه‌ی ابتدایی فیلم را بخ خود اختصاص داده‌است و در پایان این سکانس مونتاژی به چهره‌ی زن در زمان حال می‌رسیم. صدا: همزمان با سکانس مونتاژی *montage sequence* اشاره شده، صدای مبدا شخصیت یعنی الی (بازیگر زن فرانسوی) به صورت راوی شنیده می‌شود.

ب: زمان

- جهان زمان فیلم:

جهان زمان فیلم از دورترین بخش خاطرات شخصیت، در اوایل دهه‌ی ۱۹۴۰ میلادی، یعنی سال‌های ۱۹۴۱ یا ۱۹۴۲ آغاز می‌شود، هر چند در فیلم به زمان خاصی اشاره نمی‌گردد اما با توجه به 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 ۱۸ سالگی رخ می‌دهد و زمانی که او ۲۰ سال سن داشت، سرباز آلمانی در روز آزادسازی شهر نور *Nevers* فرانسه در زمان جنگ جهانی دوم، یعنی سال ۱۹۴۴ به قتل می‌رسد.

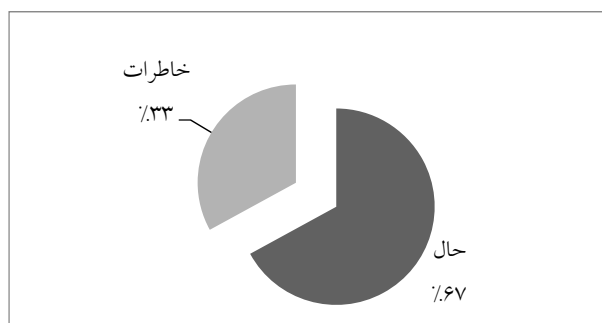
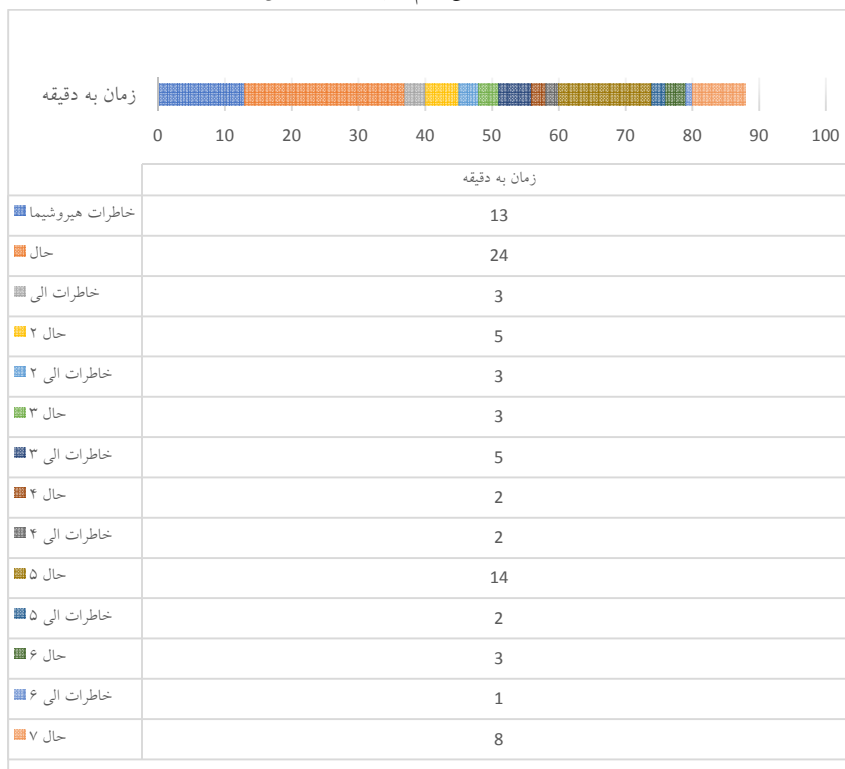
جهان زمانی دیگری که بخش اول خاطرات فیلم را به خود اختصاص می‌دهد مربوط به واقعه‌ی بمباران اتمی شهر هیروشیماست که در سال ۱۹۴۵ رخ داده‌است، یعنی باز هم باتوجه‌به کدهای ارائه شده در فیلم، زمانی که الی در سن ۲۲ سالگی در پاریس زندگی می‌کرده است.

- الگوی زمانی فیلم:

در فیلم هیروشیما عشق من، زمان حال واقعی به صورت خطی در گذر است، اما گذشته‌ی مجازی و یا همان خاطرات به سبب 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، ازین رو جهان زمانی گذشته‌ی مجازی بدون منطق گاه‌شمارانه و به سبب عمق تاثیر خاطرات بر منبع ذهنیت روایت می‌گردند.

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

جدول ۲. الگوی زمانی فیلم هیروشیما عشق من^۲



شکل ۳. نسبت جهان‌های زمانی فیلم هیروشیما عشق من

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



شکل ۴. نسبت بخش‌های جهان گذشته مجازی فیلم هیروشیما عشق من

گذشته‌ی 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 گذشته‌ی مربوط به هیروشیما و بمباران اتمی است. بخش دوم جهان زمانی گذشته‌ی مجازی فیلم که متمرکز بر دوران خاصی از زندگی الی (منبع ذهنیت) است.

ج: قاب‌بندی

- تمهیدات تصویری بکار رفته در زمان حال و خاطرات:

قاب بندی‌ها 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؛ قاب بندی‌ها بیشتر تراز با خط افق هستند، نماها بازنند 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، قاب بندی‌ها بیشتر غیر تراز با خط افق هستند، نماها معمولاً بسته‌تر هستند با تمرکز بر چهره‌ی الی، تا ازین طریق تاکید بیشتری بر ذهنیت و شرایط ذهنی او کنند.

- تمهیدات صوتی بکار رفته در زمان حال و خاطرات:

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

د: شرایط ذهنیت

- عامل موثر در ظهور خاطرات:

عامل موثر در ظهور خاطرات شخصیت مرد فیلم (لوی) است، در بخش اول فیلم مرد با آغاز مکالمه درمورد هیروشیما، و در بخش دوم، باز بنا بر اصرار مرد از زن برای تعریف کردن داستان زندگی اش.

- خاطرات یا صحنه‌های رجوع به گذشته:

برد خاطرات که صحنه‌های رجوع به گذشته را می‌سازند اشاره به دو واقعه‌ی تاریخی در دو برهه‌ی زمانی متفاوت دارد. هر دوی این وقایع مربوط به زمانی پیش از آغاز زمان داستان فیلم‌اند. ازین نظر صحنه‌های رجوع به گذشته و یا رفت و برگشت میان جهان زمانی حال واقعی و گذشته‌ی مجازی، برون نگرند.

از لحاظ ساختاری، انتقال از زمان حال به خاطرات، علامت دارند. این علامت‌ها اما برای تمام صحنه‌های خاطرات یکی نیست. در برخی بخش‌ها، خاطرات در هنگام تبلور با نماهای برهم گذاری شده (Superimposed Images/ Dissolves) چهره‌ی زن به نماهای خاطرات همراه‌اند و در برخی بخش‌ها نیز با رفت و آمدهای 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: مبدا شخصیت (منبع ذهنیت)

- تعداد منابع ذهنیت:

یک نفر، مرد شماره یک (آلبرتازی) که با تکرار وقایعی مربوط به سال گذشته سعی در راضی کردن زن (سیرینگ) برای یادآوری مرد و فرار با او دارد.

- نحوه‌ی 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 تو در توی 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 دوگانه‌ی میان صدا و تصویر در تکمیل یکدیگر از طریق همراهی، محیط‌سازی و طبیعی‌سازی فضای فیلم را به چالش می‌کشد و ساختاری متفاوت برای آن ایجاد می‌کند.

ب: زمان

- جهان زمان فیلم:

جهان زمان فیلم سال گذشته در مارین باد، زمانی نامشخص است، ازین رو که هیچ‌گونه مبدا زمانی برای تشخیص زمان وقوع داستان فیلم ارائه نمی‌شود. تنها عامل مشخص فیلم اشاره‌ی پی‌درپی منبع ذهنیت فیلم (مرد شماره یک) به اتفاقات سال گذاشته است، بنابراین می‌توان برد اتفاقات و یا دیرند فیلم را یک سال در نظر گرفت.

- الگوی زمانی فیلم:

از نظر الگوی زمانی، شاید فیلم سال گذشته در مارین باد را بتوان نزدیک‌ترین بازنمود سینمایی از ایده‌ی بلور زمان یا کریستال - زمان ژیل دلوز دانست که خود برگرفته از مفهوم دیرند هانری برگسون است. بر اساس ایده‌ی کریستال - زمان، تکه‌های زمانی مجازی - واقعی، و یا حال - گذشته به مانند تصاویری درون یک کریستال می‌توان دید، پخش شده‌اند، و این تکه تکه‌های تصاویر دوگانه‌ی مجازی-واقعی بدون هیچ نشانه‌ای و یا هیچ‌گونه ترتیب زمانی و گاه‌شمارانه در پی یکدیگر ظاهر می‌شوند. بنابراین در تحلیل الگوی زمانی فیلم مرز کاملاً مشخصی برای جداسازی مجاز از واقعیت وجود ندارد. اما با هدف مشخص نمودن الگوهای زمانی، می‌توان از کلیدهای دیگر موجود در فیلم به گونه‌ای برای مشخص نمودن و یا تمییز وجوهات این کریستال بهره برد.

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

وجه الف: عدم حضور فیزیکی منبع ذهنیت و وجود صدای راوی

۴۶ غرب‌شناسی بنیادی، سال دوازدهم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰

وجه ب: پوشیدن کت و شلوار روشن و کراوات

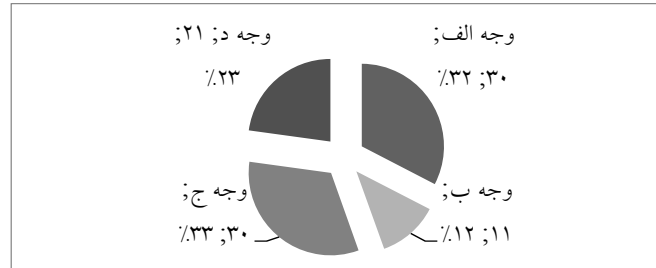
وجه ج: پوشیدن کت و شلوار تیره و پاپیون

وجه د: پوشیدن کت و شلوار تیره و کراوات

بر این اساس و با توجه به الگوی ارائه‌شده، ترتیب چیش قطعات مختلف زمانی این فیلم در جدول زیر مشخص است:

جدول ۴. الگوی زمانی فیلم سال گذشته در مارین باد





شکل ۶. نسبت جهان‌های زمانی (وجوهات کریستال-زمان) فیلم سال گذشته در مارین باد

ج: قاب‌بندی

- تمهیدات تصویری بکار رفته در زمان حال و خاطرات:

قاب‌بندی‌ها و حرکات دوربین در تمام وجوه کریستال-زمان فیلم سال گذشته در مارین باد مشابه یکدیگر است، در تمام وجوه این کریستال، حرکات دوربین نرم، نزدیک و دور شدن‌های آهسته‌ی 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.

- تمهیدات صوتی بکار رفته 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

- عامل موثر در ظهور خاطرات:

در ابتدای فیلم، زمانی که صدای راوی را بر روی سکانس عنوان‌بندی فیلم و سپس بر روی نماهای پی‌درپی از اندرونی کاخ می‌شنویم، در واقع پیامی از سوی سازنده‌ی فیلم برای بیننده را می‌شنویم، تکرار پی‌درپی جملات درون تک‌گویی، تصاویر مشابه درون دالان‌های تو در تو کاخ، ایستایی عکس‌های نصب شده بر دیواره‌های کاخ و غیره، اولین کلیدهای آشنا کننده‌ی مخاطب با شرایط ذهنی موجود در فیلم و شخصیت‌های فیلم است. در واقع مخاطب فیلم سال گذشته در مارین باد، با داستانی تمام شده روبروست، با تکه‌های جدا جدا شده از پیکری ثابت و با تکرار و تکرار پی در پی قطعات یک داستان و

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

- خاطرات یا صحنه‌های رجوع به گذشته:

برد خاطرات که صحنه‌های رجوع به گذشته را می‌سازند و یا به عبارت دیگر دیرند میان وجوه مختلف این کریستال هر چند نامشخص است اما طبق کلیدهای موجود به اتفاقی در سال گذشته باز می‌گردد، ازین نظر صحنه‌های رجوع به گذشته و یا رفت‌وبرگشت میان وجوه مختلف کریستال-زمان فیلم سال گذشته در مارین باد، برون‌نگرند. از لحاظ ساختاری، انتقال و رفت و برگشت میان وجوه مختلف زمانی نیز کاملاً بدون علامت است.

۳.۶ جاویدان (آلن رب‌گریه، ۱۹۶۳)

الف: مبدا شخصیت (منبع ذهنیت)

- تعداد منابع ذهنیت:

یک نفر، مرد فرانسوی (ژاک دونیول-والکروز) که برای کار به استانبول آمده‌است.

- نحوه‌ی معرفی:

تصویر: فیلم با تصاویر پراکنده و قطعه قطعه از شهر، مرد فرانسوی، زن و مرد غریبه‌ای که همیشه با سگ‌هایش است، آغاز می‌شود. مرد معلم فرانسوی که منبع ذهنیت است از دخل آپارتمانش به بیرون نگاه می‌کند و نماهایی از دریا، پیرمرد ترک، مرد غریبه و زن را می‌بینیم، گویی که این تصاویر نماهای نقطه نظر (POV / point of view) مرد معلم است. صدا: عامل صدا در آغاز فیلم، و در همراهی با تصاویر اشاره شده کاملاً خفتی است و محدود به صداهای محیطی *Ambience* و موسیقی است.

ب: زمان

- جهان زمان فیلم:

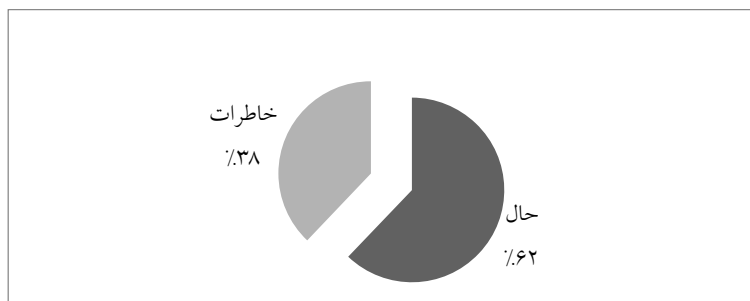
جهان زمانی فیلم از دورترین بخش خاطرات شخصیت مربوط به جایی پس از اولین دیدار مرد و زن با یکدیگر است. اما در فیلم هیچ نشانه‌ای برای تعیین و یا محدود نمودن بازه‌ی زمانی داستان فیلم ارائه نمی‌گردد، بدین دلیل جهان زمانی نامتعیین و ناشناخته‌است، حتی دیرند خاطرات نیز بدلیل ارائه‌نشدن هیچ گونه کلید زمانی مشخص نیست.

- الگوی زمانی فیلم:

در فیلم جاویدان، زمان حال واقعی به صورت خطی در گذر است، و اتفاقات سیر گاه‌شمارانه‌ی خود را طی می‌کنند، اما در جهان زمانی گذشته‌ی مجازی و یا همان خاطرات این قطعات بدون هرگونه منطق گاه‌شمارانه و به سبب عمق تاثیر خاطرات بر منبع ذهنیت روایت می‌گردند. ترتیب چینش قطعات مختلف زمانی این فیلم که شامل زمان حال و خاطرات است در جدول زیر مشخص است:

جدول ۶. الگوی زمانی فیلم جاویدان





شکل ۸ نسبت جهان‌های زمانی فیلم جاویدان

حال واقعی ۵۹ دقیقه از زمان فیلم را طی ۱۲ قطعه به خود اختصاص داده است گذشته‌ی مجازی و یا همان خاطرات ۳۶ دقیقه از زمان فیلم را در طی ۱۳ قطعه به خود اختصاص داده است.

ج: قاب‌بندی

- تمهیدات تصویری بکار رفته 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، در قطعات مربوط به جهان زمانی گذشته‌ی مجازی اما نماها عموماً همراه با نماهای نقطه نظر مرد و قاب‌بندی‌های بسته از چهره‌های مرد و زن است.

- تمهیدات صوتی بکار رفته در زمان حال و خاطرات:
عامل صدا در زمان حال واقعی عنصری خشی است و معطوف به صدای طبیعی محیط و موسیقی فیلم است.

د: شرایط ذهنیت

- عامل موثر در ظهور خاطرات:
عامل موثر در ظهور خاطرات را می‌توان به طور کل شخصیت زن دانست، در ۳۶ دقیقه ابتدایی فیلم مرد به دلیل دلبستگی به زن خاطرات را مرور می‌کند، پس از آن به دلیل غیب‌شدن زن و انتظار مرد برای دیدن دوباره‌ی زن خاطرات مشترک آنها برای مرد

متبلور می‌شوند و در مرحله‌ی سوم نیز در دقیقه‌ی ۶۵ پس از مرگ زن، زمانی که مرد به دنبال دلیل ترس و فرار زن می‌گردد خاطرات باز ظاهر می‌گردند.

- تقسیم‌بندی صحنه‌های ذهنی:

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

- خاطرات یا صحنه‌های رجوع به گذشته:

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

۷. نتیجه‌گیری

در این مقاله تلاش شده مفهوم دیرند در فلسفه‌ی هانری برگسون روشن شود، و سپس به تاثیر آن بر 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 تاثیراتش بر روایت در دوران مختلف، و به تبع آن شکل‌گیری روایتی متفاوت و نوین در الگوی فیلم‌سازی مدرن شد. الگوهای روایی سینمای کلاسیک و مدرن را با توجه به مباحث برگسون و دلوز در سینمای مبتنی بر دیرند (خاطره-زمان) و الگویی از عناصر مهم و تاثیرگذار در این سینما معرفی گشت که عبارتند از: مبدا شخصیت یا همان منبع ذهنیت، زمان، قاب‌بندی و شرایط ذهنیت که اشاره به الگوی ظهور و پیگیری خاطرات و صحنه‌های رجوع به گذشته دارد.

از آنجایی که سینما هنری است که محدودیت‌ها و مرزبندی‌های جغرافیایی بر ارائه‌ی آثارش تاثیری ندارد، از این رو، علاقه‌مندی روز افزون 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 شکل دهنده‌ی آن و تحلیل جریان اصلی شکل‌گیری آن است، به همین دلیل با مشخص نمودن الگوی این سینمای خاص در این پژوهش و بر اساس همین الگو، تحلیل سه فیلم از جنبش سینمای هنری اروپا پرداخته شد. فیلم‌های انتخاب شده، از میان فیلم‌های دهه‌ی شصت و هفتاد میلادی انتخاب شده‌اند و از ساخته‌های جنبش سینمای هنری اروپا می‌باشند، در این انتخاب، تمرکز بر فیلم‌هایی بوده که مبتنی بر خاطرات‌اند، و دارای چینش زمانی غیر خطی می‌باشند. این فیلم‌ها در واقع پایه‌های شکل‌گیری روایت سینمایی بر اساس مفهوم دیرند هستند، و بیشترین مطابقت را با مباحث مطرح شده در این مقاله داشتند.

- در ابتدا فیلم هیروشیما عشق من؛ ساخته‌ی آلن رنه - ۱۹۵۹ مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌است. رویکرد خاص آلن رنه در نحوه‌ی روایت داستان در ترکیب با اثر مارگریت دوراس یکی از برترین نویسندگان مکتب ادبی رمان نو، موجب روایتی غیرخطی، غیر گاه‌شمارانه 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 گذشته‌ی مجازی، علامت دارند. این علامت‌ها اما برای تمام صحنه‌های خاطرات یکی نیست. در برخی بخش‌ها، خاطرات در هنگام تبلور با نماهای برهم‌گذاری شده‌ی چهره‌ی زن به نماهای خاطرات همراه‌اند و در برخی بخش‌ها نیز با رفت و آمدهای 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 به صورت خطی در گذر است، اما گذشته‌ی مجازی و یا همان خاطرات به سبب اتفاقاتی که در زمان حال در جریان‌اند، روایت می‌شوند، ازین رو جهان زمانی گذشته‌ی مجازی بدون منطق گاه‌شمارانه و به سبب عمق تاثیر خاطرات بر منبع ذهنیت روایت می‌گردند.

- فیلم سال گذشته در مارین باد، در سال ۱۹۶۱، پس از تجربه‌ی موفق آلن رنه با دوراس، این بار در پی همکاری او با یکی از پایه‌گذاران جنبش ادبی رمان نو، یعنی آلن رب گریه پدید آمد. در این فیلم هیچ‌گونه مرزی در گذر از خاطرات به زمان حال واقعی و زمان گذشته‌ی مجازی وجود ندارد و در واقع مخاطب را در

شبکه‌ای از تلاقی زمان‌های متفاوت رها می‌کند. جهان زمان فیلم سال گذشته در مارین باد، زمانی نامشخص است، ازین رو که هیچ‌گونه مبدا زمانی برای تشخیص زمان وقوع داستان فیلم ارائه نمی‌شود و نمی‌توان مبدا یا کلیدی برای جهان‌های زمانی فیلم در نظر گرفت. در واقع مخاطب این فیلم با داستانی تمام شده روبروست، با تکه‌های جدا جدا شده از پیکری ثابت و با تکرار و تکرار پی در پی قطعات یک داستان، هیچ‌گونه علامتی در رفت و آمد میان وجوه مختلف این کریستال زمانی وجود ندارد و در تمام مواقع گذر از یک وجه به وجه دیگر کریستال بصورت مستقیم، در مکانی ثابت، زمانی ثابت و حتی در حالتی ثابت از شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد. از لحاظ ساختاری نیز، انتقال و رفت و برگشت میان وجوه مختلف زمانی نیز کاملاً بدون علامت است، بدین معنی که در نماهای ربط دهنده‌ی میان یک وجه با وجهی دیگر هیچ‌گونه انتقال نوری، و یا صوتی اتفاق نمی‌افتد.

- و فیلم سوم، جاویدان، ساخته‌ی آلن رب‌گریه در ۱۹۶۳ است که پس از تجربه‌ی 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 گذشته‌ی مجازی که شامل صحنه‌های رجوع به گذشته‌ی درون‌نگر که به صورت قطعاتی از پازلی بزرگ‌تر چیده شده‌اند، معلق نگاه می‌دارد. در فیلم جاویدان، زمان حال واقعی به صورت خطی در گذر است، و اتفاقات سیر گاه‌شمارانه‌ی خود را طی می‌کنند، اما در جهان زمانی گذشته‌ی مجازی و یا همان خاطرات این قطعات بدون هرگونه منطق گاه‌شمارانه و به سبب عمق تاثیر خاطرات بر منبع ذهنیت روایت می‌گردند. برد خاطرات که صحنه‌های رجوع به گذشته را می‌سازند اشاره به اولین دیدار مرد و زن دارد و پس از آن تمامی خاطرات در لابه لای گشت و گذار و مکالمات این دو پس از اولین دیدار شکل می‌گیرد. از لحاظ ساختاری، صحنه‌های خاطرات یا رجوع به گذشته، عموماً با نمایش تک نماهایی بسیار کوتاه در حد 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 تکرار شده 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 با توجه به جریان فکری شکل‌دهنده‌ی آن در آرا فلاسفه و از آنجایی که سینما، به سرعت در حال رشد و تغییر است، نیازمند ادامه یافتن 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 (۱۹۹۱، ۱۳۲).
۲. تمامی جداول و نمودارهای بدون ارجاع در متن، توسط نگارندگان تهیه شده است.

کتاب‌نامه

- برایگان، ادوارد (۱۳۸۶)، *نقطه‌ی دید در سینما: نظریه‌ی روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک*، مجید محمدی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- برگسون، هانری (۱۳۷۵)، *ماده و یاد؛ رهیافتی به رابطه‌ی جسم و روح*، علی قلی بیانی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران.
- بورردول، دیوید (۱۳۷۳)، *روایت در فیلم داستانی*، جلد ۱، سید علالدین طباطبایی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- بورردول، دیوید (۱۳۷۵)، *روایت در فیلم داستانی*، جلد ۲، سید علالدین طباطبایی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- پروست، مارسل (۱۳۶۹)، *در جستجوی زمان از دست رفته: کتاب اول؛ طرف خانه‌ی سوان*، مهدی سبحانی، نشر مرکز، تهران.
- تارکوفسکی، آندری (۱۳۸۷)، *زمان مأمور*، قباد ویسی، انتشارات آتا، تهران.
- تروتزکی، فیلیپ (۱۳۸۲)، *زمان شدن*، امید نیک فرجام، کتاب ماه هنر، مهر و آبان، شماره ۶۱ و ۶۲، صفحات ۹۰-۱۰۲.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۳)، *برگسونیسم*، زهره اکسیری و پیمان غلامی، نشر روزبهان، تهران.
- دلوز، ژیل. کولبروک، کلر. باگیو، رونالد (۱۳۹۰)، *ادراک، زمان و سینما*، مهرداد پارسا، نشر رخ داد نو، تهران.
- راف، جان (۱۳۸۸)، *کتاب ماه فلسفه*، مصطفی امیری، اردیبهشت، شماره ۲۰، صفحات ۳-۳۱.
- ریکور، پل (۱۳۷۴)، *تاریخ، خاطره، فراموشی*، نشریه‌ی گفتگو (ترجمه‌ی متن سخنرانی‌ای است که ریکور در انجمن فلسفه تهران در سال ۱۳۷۴ ایراد نمود)، تابستان، شماره ۸، صفحات ۴۷-۶۰.
- شوارتس، سنفورد (۱۳۸۲)، *آتری برگسون*، خشایار دیهیمی، نشر ماهی، تهران.

مفهوم «دیرند» در فلسفه هانری برگسون و ... ۵۷

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

ضمیران، محمد (۱۳۸۲)، *مفهوم زمان در اندیشه‌ی بشری*، کتاب ماه هنر، مهر و آبان، شماره ۶۲ و ۶۱، صفحات ۱۳-۱۹

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

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۹۳)، *نا انسانی*، محمدعلی جعفری، انتشارات مولی، تهران

مارتین، والاس (۱۳۹۱)، *نظریه‌های روایت*، محمد شهباز، نشر هرمس، تهران

موسوی حجازی، بهار (۱۳۸۲)، *شی و زمان، مطالعه‌ای در تاثیر زمان بر تولید اشیا*، کتاب ماه هنر، مهر و آبان، شماره ۶۲ و ۶۱، صفحات ۶۰-۶۴

- Al-Saji, A. (2004), *The memory of another past: Bergson, Deleuze and a new theory of time*. Cont Philos Rev 37, 203-239.
- Bergson, H (1934), *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, Mabelle L Andison, Wisdom Library, New York
- Bergson, H (1922), *Duration and Simultaneity*, Leon Jacobson, Indianapolis & New York: Bobbs-Merrill.
- Deleuze, Gilles, (1998), *Cinema II: The Time-Image*, Hugué tomkinson, Athlone Press, London
- Deleuze, Gilles, (1994), *Difference and Repetition*, Pual.R.Patton, Columbia university of Chicago, Chicago
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, (1989), *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Robert Hurley, Helen Lane, New york Rutledge, New York
- Genette, G. (2000), *Order in narrative in narrative reader*, Martin Macquillan, London and New York: Routledge.
- Genette, G. (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press.
- 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, 33(3), 467-477.
- 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, 2(1), 103-117.
- Kumar, Shiv. k, (1963), *Bergson & the stream of consciousness novel*, New York Rutledge, New York
- 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, 45(1), 105-120.

Prince, Jerald (2000), *On Narattology/ In Narrative Reader*, Martin Macquillan, London and New York Rutledge, New York

Ricoeur, Paul (1979), *The Human Experience of Time and Narrative*, Research in Phenomenology, 1979, Vol. 9 (1979), pp. 17-34

Ricoeur, Paul (1988), *Time and Narrative-Vol3*, Kathleen Blamey & David Pellauer, the university of Chicago press, Chicago

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