غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۱۸۷ – ۲۱۳

مفهوم تصویر مجازی در فلسفهٔ ژیل دلوز و تاثیر آن بر جنبش سینمای هنری اروپا

مرجان نادرزاده گوارشکی*
علی مرادخانی، حمیدرضا افشار*****

چکیده

در نظر ژیل دلوز، مجاز (Virtual)بعدمثالی (ideal) واقعیت است و تصویر مجازی بخش غیرقابل تجزیهی مفهوم کریستال–زمان است. این پژوهش بر آن است تا به تبیین مفهوم "مجاز" و "تصویر مجازی" در فلسفه ی ژیل دلوز بپردازد و از آنجایی که فرضیه ی اصلی این پژوهش تاثیر مفهوم تصویر مجازی بر ساختار روایی در جنبش سینمای هنری اروپاست، ازین رو در جهت اثبات این فرضیه، پس از تبیین مفهوم تصویر مجازی و جایگاه آن در الگوی زمان کریستالی، به بررسی برخی از فیلم‌های جنبش سینمای هنری اروپا؛ هیروشیما عشق من ۱۹۵۹– سال گذشته در مارین باد ۱۹۶۱– جاویدان ۱۹۶۳ خواهد پرداخت تا نشان دهد فیلم‌های مذکور با تمرکز بر مفهوم تصویر مجازی چگونه به خلق کریستال زمانی در ساختار روایی خود شده اند. همچنین این مقاله در پی دستیابی به الگویی واحد برای خوانش و واکاوی این نوع روایات زمان محور است. روش کلی این تحقیق به شیوه توصیفی است و با بررسی کیفی و با استفاده از موردپژوهی و با در نظرگرفتن چارچوب نظری تفکرات ژیل دلوز در مورد

* 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: ۱۴۰۱/۱۰/۰۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۴

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). 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.

سینما و با استفاده از منابع کتابخانهای و بررسی موردی فیلمها، این آثار را مورد مطالعه قرار خواهد داد.

کلیدواژه‌ها: تصویر مجازی، کریستال–زمان، روایت، ژیل دلوز، جنبش سینمای هنری اروپا.

۱. مقدمه

تمرکز و خط فکری ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی (۱۹۹۵–۱۹۲۵) در سینما، الهام گرفته از تفکرات هانری برگسون بوده است و او نخستین بار با مقاله ی مفصلی به نام مفهوم تفاوت نزد برگسون در سال ۱۹۵۶ و سپس با کتاب برگسونیسم در سال ۱۹۶۶ بر این مساله صحه نهاده است. این تاثیر پذیری در کتاب سینما۱: تصویر–حرکت معطوف به مبحث مکان در سینماست و در کتاب سینما۲: تصویر–زمان، به بحث در رابطه با زمان می پردازد.

به زعم دلوز اگر ذات سینما به عنوان یک تمامیت در نظر گرفته شود یا به مرزهایش کشانده شود، درکی از حیات را آشکار می کند که از برداشت هانری برگسون در رابطه با سینما نیز رادیکال‌تر است. از نظر دلوز مسئله‌ی زمان این نیست که آیا شامل مجموعه‌های الف یا مجموعه‌های ب است. حال و گذشته هریک 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 هرچیز اشاره به ترکیبات دارند، نه به لحظات یا حتی نام لحظات.(تروتزکی،۱۳۸۲:۹۱) او مفهوم وجودی زمان را با اصطلاحاتی چون واقعی و مجازی همراه می‌کند. و در نتیجه دو نوع زمان حال معرفی می‌نماید که یکی زمان حال زنده است؛ زمانی که متدوام است و پیوسته. و دیگری زمان حال گذرنده که با گذشته و آینده مرتبط است.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 می‌گردند.

این مقاله بر این است تا در ابتدا مفهوم "تصویر مجازی" در شکل گیری زمان کریستالی و جایگاه آن را در فلسفه ی ژیل دلوز تبیین نماید و سپس به تاثیری که این مفهوم در روایت، به‌خصوص روایت سینمایی در سینمای جنبش هنری اروپا، یعنی سینمای رایج اروپا در دهه‌ی ۶۰ میلادی گذارده‌است، بپردازد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

ژیل دلوز(Gilles Deleuze) در کتاب سینما۲: *تصویر- زمان* (Cinema II: The Time-Image) ۱۹۸۹، متاثر از آرای هانری برگسون در باب زمان به پی ریزی و تبیین نگاهش به مقوله زمان در سینما می پردازد. او با الهام از مفهوم دیرند در فلسفه ی برگسون و با واکاوی اندیشه های مرتبط به زمان، الگوهای زمانی خویش در سینما و روایت را معرفی می کند که مهمترین و پیچیده ترین شکل نمود زمانی در روایت برخورده با خاطرات و مقوله ی تصویر واقعی و مجازی است که شکل دهنده ی ایده ی زمان کریستالی است.

در کتاب *ماده و یاد* (Matter and Memory): *رهیافتی به رابطه جسم و روح* (۱۳۷۵) هانری برگسون به مفهوم دیرند، در ارتباط با زمان درونی و بیرونی می پردازد،که به نوعی پایه ی آرای ژیل دلوز در باب زمان است. به اعتقاد برگسون دیرند همان درک و تجربه ی شهودی انسان از مفهوم زمان است؛ یعنی تداوم و پویایی گذشته در لحظه ی به سوی آینده.

مقاله ی مفهوم معنا در منطق معنای دلوز (۱۴۰۱) نوشته ی شکورزاده، فتح طاهری، حسامیفر؛ با بررسی مفهوم معنا در کتاب منطق معنای دلوز و ارائه تبیینی از هستی شناسی، منطق معنای او به معنا در زمان، و معرفی زمان آیونی در دیدگاه دلوز میپردازد. جان اومایلرکا (John Ó Maoilearca)، در مقاله ی برگسون سینمایی: از تصویر مجازی تا ژست واقعی (The Cinematic Bergson: From Virtual Image to Actual Gesture) (۲۰۱۶) به تاثیر تفکرات هانری برگسون در باب سینما در شکل گیری مفهوم تصویر مجازی نزد ژیل دلوز می پردازد. مقاله ی واقعیت مجاز: برگسون و دلوز (The Reality of the Virtual: Bergson and Deleuze) (۲۰۰۵) نوشته ی کیت آنسل پیرسون (Keith Ansell Pearson) نیز به همین گونه در پی ارائه ی پیشینه ی فلسفی-تاریخی مفهوم مجاز و تصویر مجازی از برگسون تا دلوز است. او با اشاره به کتاب برگسونیسم (Bergsonism, 1966) نوشته ی ژیل دلوز طریق توسعه یافتن مفهوم تصویر مجازی در تفکرات ژیل دلوز و تبدیل آن به سنگ بنای مفهوم کریستالی از زمان می پردازد.

اللهوردی پور و دادفر (۱۴۰۱) در مقاله ای با عنوان واکاوی مفهوم زمان (یا صیروت) دلوزی در عکاسی به سبک فوتومنتاژ، به مفهوم زمان، دیرند یا استمرار دلوزی در هنر عکاسی در سبک فتومونتاژ می پردازد و در این راه ضمن استناد به نقاشی های فرانسیس بیکن، سعی در تحلیل آثار بیکن، تحت مفهوم زمان دیرندی دلوز است. این مثاله با فرض این که مفاهیم در عکاسی، نقشی حرکت محور و خالق با اصل صیرورت در فتومونتاژ دارند، فتومونتاژ را یک حرکت خالق در سیالیت میداند که زمان و فضا را در اختیار میگیرد.

مقالـه‌ی *خـاطره گذشـته‌ای دیگـر: برگسـون، دلـوز و یـک نظریـه جدیـد در بـاب زمـان* (The memory of another past: Bergson, Deleuze and a new theory of time)، نوشـته آلیا الساجی (۲۰۰۴)، به بررسی تئوری‌های مختلف در باب زمان با تمرکز بر مفهـوم زمـان در نظریات هانری برگسون و ژیل دلوز می‌پردازد. ایده‌ی اصلی مقاله بر مفهوم تصویر مجـازی در اندیشه‌های دلوز استوار است. تصویر مجازی می‌تواند به عنوان پلی میـان زمـان حـال گـذرا و زمـان گذشـته بازنمـایی نشـده، باشـد. نگارنـده در ایـن مقالـه در مسـیر رسـیدن بـه مفهـوم تصویر مجازی، به واکاوی مفهوم زمان در فلسفه برگسون می پردازد: بازخوانی مفهوم خـاطره، دریچه ای بر نظریات اولیه‌ی برگسون در باب شهود، می‌گشاید.

زمان شـدن نوشـته ی فیلیـپ تروتسـکی(Philip Turetzky) ترجمـه‌ی امیـد نیـک فرجـام، مقاله‌ای است که در آن به بررسی ترکیب‌های مختلف زمانی معرفی شده از سـمت ژیـل دلـوز می‌پردازد، این مقاله با معرفی اجمالی سه ترکیب زمانی ژیل دلوز آغاز می‌گـردد، و پـس از آن درپی بسط دادن موضوع اصلی، یعنی زمـان، بـه سـمت مفهـوم زمـان، و دیرنـد در فلسـفه‌ی برگسون، که در واقع سرآغاز تفکرات ژیل دلوز در باب زمان است، می‌پردازد.

سیر تحول روایت در هنر سـینما و تغییراتـی کـه در دوره‌ی سـینمای هنـری اروپـا یعنـی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در مبحث و الگوهای روایی در دو جلد کتاب *روایت در فیلم داسـتانی* (۱۳۷۳ و ۱۳۷۵)، دیوید بوردول(David Bordwell)، کتاب *نظریه‌های روایت* (۱۳۹۱) نوشته ی والاس مـارتین، وهمچنـین کتـاب *نقطـه‌ی دیـد در سـینما: نظریـه روایـت و ذهنیـت در سینمای کلاسیک* (۱۳۸۶) ادوارد برانیگان مورد بررسی و تحلیل قرارگرفته شده است. در همین رابطه استیون جی. کلمان در مقاله‌ی *زمان سینمایی: رهگیری یک مفهوم* (The Cinematic Novel: Tracking A Concept) (۱۹۸۷). به شکل گیری روایت مدرن، و نفوذ رمان نـو در سـینما را در رویکردی تاریخی بررسی میکند. تمرکز نگارنده در ایـن مقالـه بـر سـیر تـاریخی اتفاقـات در سینماست. مقاله *خاطره‌ی ظاهر شده: بررسی مفهوم کریستال زمان در فلسفه ژیل دلوز و تـاثیر اش بـر فـیلم هـای تارکوفسـکی* (The appearing memory: Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky on 'crystal-image') نوشته الکساندر کوزین(۲۰۰۹)، به بررسی تحلیلـی فـیلم‌هـای تارکوفسکی، براساس ایده‌ی کریستال–زمـان (Crystal-Time) ژیـل دلـوز مـی پـردازد. مفهـوم کریسـتال–زمـان در فلسـفه‌ی دلـوز، حاصـل تـاملات وی بـر مفهـوم دیرنـد در فلسـفه‌ی هانری برگسون است. از این رو پژوهشگر در مسیر واکاوی مفهوم کریستال–زمان، نـاگزیر بـه پرداختن به مفهوم دیرند است.

۳. روش پژوهش

روش پژوهش این مقاله، تحلیلی- توصیفی است. این مقاله ضمن بررسی منابع کتابخانه‌ای هم‌چون کتاب و مقاله سعی دارد تا به تبیین مفهوم تصویر مجازی و کریستال-زمان بپردازد، بدین دلیل به آرای ژیل دلوز و هانری برگسون ارجاع داده شده تا به درکی بهتر از این مفهوم دست یافته و از آن در کاویدن یافته‌ها در آثار سینمایی، بهره بگیرد. در مباحث مربوط به روایت در رمان نو و روایت در سینما نیز سعی بر استفاده از رمان های شاخص این جریان و منابع مرجع و کتب تخصصی حوزه ی سینما بوده است. برای گزینش نمونه‌های مرتبط با پژوهش، از روش مطالعهٔ موردی استفاده شده‌است. روش مطالعهٔ موردی یکی ازانواع روش پژوهشی است که در فرایند آن پژوهشگر برای دستیابی به‌نتایج، به‌پژوهش یک یا چند نمونهٔ 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. فیلم های انتخاب‌شده (هیروشیما عشق من ۱۹۵۹- سال گذشته در مارین باد ۱۹۶۱- جاویدان ۱۹۶۹)،برای بررسی الگوی ساختاری، نیز از میان فیلم های تاثیر گذار جنبش سینمای هنری اروپا هستند.

۴. چهارچوب نظری

۱.۴ زمان، تصویر مجازی و مفهوم کریستال-زمان

پرداختن به مفهوم تصویر مجازی امری پیچیده است، از آنجایی که در تعریف این مفهوم باید به سه وجه؛ ۱- تاریخ نورشناسی که در آن تصویر مجازی به معنای تصویری است که نمی‌توان آن را روی صفحه ای نمایش داد. ۲- علوم رایانه جایی که در آن مفهوم مجازی مستقیما در ارتباط با تصویر نیست و ۳- که پیچیده ترین وجه مفهومی آن است، در فلسفه پرداخت.

هانری برگسون فیلسوف فرانسوی در سال ۱۸۹۶ در کتاب ماده و یاد؛ رهیافتی به رابطه ی جسم و روح با وام گیری این اصطلاح از تاریخ نورشناسی برای اولین بار در رابطه با این مفهوم نوشت و تصویر مجازی را مترادف با شهود دانست: وقتی پرتوی نور از یک محیط به محیطی دیگر گذر می کند، معمولا با تغییر جهت همراه است. اما چگالی دو محیط متفاوت ممکن است به گونه ای باشد که برای یک زاویه ی تابش معین، دیگر شکست پرتوها دیگر امکان پذیر نباشد. آنگاه ما شاهد یک بازتاب کامل خواهیم بود. در واقع نقطه ی نورانی یک

تصویر مجازی ایجاد می کند که اصلاح نمـادی از ایـن واقعیـت اسـت کـه پرتوهـای نـورانی نمی‌توانند راه خود را دنبال کنند. درست همانند شهود.

اما مفهوم تصویر مجازی در فلسفه ی هانری برگسون و کتاب ماده و یـاد، جایگـاهی بـس پیچیده تر از تنها بازنمایی واقعیـت دارد. ایـن مفهـوم نـزد هـانری برگسـون تنیـده بـا مفهـوم زمان است. فضایی از خودانگیختگی، تغییر و فرآیند شدن است، فضایی که از طریق آن سـوژه به سمت هویتی گرایش می یابـد کـه پـیش از آن وجـود نداشـته است(ویلسـون، 138:2022). تصویر مجازی حامل حواس متعددی است که با قرار دادن گذشته ی نزدیک برای زمان حـال، یا انبساط مجاز برای ثبت خـاطرات مـی توانـد هماننـد پلـی میـان زمـان حـال، و گذشـته ی غیر بازنمودی عمل کند. تصویر مجازی یا به زعم برگسون پلی برای گذشته ی غیربازنمودی از حافظه مفهومی در هم تنیده بر نه تنها ساختار زمان از منظر برگسون، بلکه بر مفهوم خاطره ناب در فلسفه ی اوست که بعد ها خط اصلی تفکرات ژیل دلـوز در بـاب زمـان را بنـا مـی نهـد. بدین منظور این مقاله در مسیر تبیین مفهوم تصویر مجازی ناگزیر به پرداختن به مفهوم زمان در فلسفه ی هانری برگسون است.

برگسون در *کتاب تداوم و همزمانی* (Duration and Simultaneity) *(۱۹۲۲)* اشاره می کند؛ ما همه می‌پذیریم که زمان، بدون قبل و بعـد تصـور نمـی‌شـود، چـرا کـه زمـان دارای تـوالی و استمرار است، با این وجود نکته‌ی مهم در این بحث این است که در جایی که حافظـه وجـود نداشته باشد، یا آگاهی وجود نداشته باشد، در صورت عدم زمان واقعی و یا مجازی، و یا حتی زمانی که خاطره‌ای حضور نداشته باشد، نمـی‌تـوان قبـل و بعـدی بـرای زمـان متصـور شـد. 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؟

بـه عقیـده‌ی برگسـون «زمـان عبـارت اسـت از تجمـع و تکامـل و اسـتمرار، و اسـتمرار عبارت است از تکامـل دائمـی زمـان گذشـته کـه در مسـتقبل فـرو مـی‌رود و هرچـه رو بـه پیش می‌رود افزونتر می‌شود» (دورانت، ۳۹۵:۱۳۸۶) و این یعنی زمـان گذشـته تـا زمـان حـال ادامه دارد، در آن بالفعل موجود است و به فعالیت خود ادامه می‌دهد. ایـده‌ی مفهـوم اسـتمرار نقطه‌ی مرکزی در تفکرات و نظریات برگسون است که با او و در تمـام نوشـته هـای معنـایی کامل‌تر و جامع‌تر به خود می‌گیرد، «استمرار یعنی ابتکار و نوآوری، خلق فرم‌های بدیع، تکامـل مداوم مفاهیمی تازه». (برگسون،۲۱:۱۹۳۴). او در تعریف زمان، از روان‌شناسی کمک می‌گیـرد و زمان را به مبحث یادآوری(Recollection) اشتراک می‌دهد. و تعاریف کمی و کیفی از زمان که

از دیرباز در تفکر اساطیری و البته فلسفه مطرح بود را در ارتباط با مقولهی یادآوری اجماع نمود و عنوان کرد 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، ۹۵: ۱۳۷۵)

او اصطلاح تداوم را در واقع همان زمان کیفی میداند و برای این زمان کیفی واژهی دیرند را بهکار میبرد و «معتقد است که زمان حقیقی همین دیرند است که گذران و سیلان آن، معنای اصلی زمان را شامل میشود، در حالیکه زمان ریاضی و تقویمی، معنای تعقلی از زمان است.» (صلیبا، ۳۸۳:۱۹۷۸)

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،۸۲:۱۳۹۳). این وجه از گذشته، یا همان خاطره ی ناب، دارای شخصیتی مجازی است و به همین دلیل برگسون این خاطره ی ناب را خاطره ای مجازی می داند، و در استدلال آن اضافه می کند؛ هرگاه می خواهیم خاطره ای را بازیابی کنیم تا بخشی یا دوره ای را فرابخوانیم عمل به خود بازگشتن (sui generis: Sui generis is a Latin expression that translates to "of its own kind." It refers to anything that is peculiar (to itself; of its own kind or class را انجام می دهیم و آگاه می شویم که ازین طریق باید خویش را از زمان حال جدا کنیم و سپس همانند عمل متمرکز شدن عدسی در عکاسی، برای بازیابی تصاویر آن خاطرات ناب، متمرکز می گردیم. همچون عکسهایی ثابت که به ذات تبلور زمان گذشتهاند. این پدیدهی خاص سینما، برگسون را بر این داشت که برای ذهن انسان و درک حرکت یا همان زمان حال، سازوکاری چون ابزار سینمایی متصور گردد. برگسون در مشخص نمودن تفاوت بین حافظه و خاطره ، اصطلاح تصویر–خاطره را معرفی میکند. یعنی گذشتهی مجازی موجب میگردد که زمان به ظاهر گذشته به زمان حال وارد و یادآوری شود. بدین حال امور موجود در اعماق ذهن که البته در گذشته قرار دارند همچون یک تصویر عکاسی به زمان حال بدل میگردند(الصاجی، ۲۰۰۴).

برای ژیل دلوز، این خاطره ی ناب یا همان تصویر–خاطره زیربنای مفهوم تصویر مجازی است، و معتقد است تصویر خاطرات و رویاها هرکدام به نوعی تصاویری مجازی هستند چرا که برای مبدل شدن به واقعیتی در زمان حاضر، نیاز به جدایی از تصویر واقعی زمان حال دارند تا در زمان حال جدا شد از آن، مجازا مصور گردند.

به زعم دلوز، ذات سینما که به تمامی در نظر گرفته شود یا به مرزهایش کشانده شود، درکی از حیات را آشکار می کند که حتی از برداشت برگسون نیز رادیکال‌تر است. از نظر دلوز مسئله‌ی زمان این نیست که آیا شامل مجموعه‌های الف یا مجموعه‌های ب است. چرا که 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 هرچیز اشاره به ترکیبات دارند، نه به لحظات یا حتی نام لحظات.(تروتزکی،۹۱:۱۳۸۲) 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 Present) است؛ زمانی که متدوام است و پیوسته. و دیگری زمان حال گذرنده (Present to Past) که با گذشته و آینده مرتبط است. دلوز نیز به عنوان یک پیرو برگسون، بحث پیرامون دیرند را در نظریات خود ادامه می‌دهد، او معتقد است اگر به مفهوم دیرند با دقت توجه شود، این مسئله حادث می گردد که هر آن از زمان، دارای لحظه‌ای است که وابسته به نوع خاص حادث شدن‌اش دارای کیفیتی می‌گردد که با سایر لحظات تفاوت دارد.

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 مرتبا 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 می کند.(شیخ مهدی،۱۴۸:۱۳۸۲)

در اولین الگوی زمان، زمان به مثابه یک دور(Circle) است. زمان دوری، همان زمان اسطوره‌ای و دوره ای (time Periodic) 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 استعلایی است و به واسطه‌ی تناقض‌هایی ذاتی عمل می‌کند که نشان می‌دهند چرا گذشته‌ی ناب، گرچه هرگز

حال نبوده‌است (تروتزکی،۱۳۸۲:۹۳) 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. این ترکیب برپایه‌ی گذشته شکل گرفته‌است، گذشته نه به معنای لحظه‌ی سپری شده بلکه گذشته به منزله‌ی گذشته‌ای ناب. این نکته نشان می‌دهد که گذشته‌ی مجازی چه‌طور باعث گذشتن حال می‌شود. و از آنجا که کل گذشته به‌طور هم‌زمان با هر حال هم‌زیستی دارد، می‌توان گفت که هر مجموعه از زمان‌های حال را به روی حال جدید می‌گشاید. به‌علاوه از آنجا که کل گذشته باز است و با خود نیز مدام اختلاف پیدا می‌کند، زمان همواره کیفیتی بازگشت ناپذیر می‌یابد. حال در این ترکیب منفعل تنها با گذشته معنا می‌گردند چرا که زمان حال زنده که ماهیت اصلی این ترکیب را می سازد تحت‌تاثیر گذشته‌ای مجازی قرار می‌گیرد و این گذشته‌ی مجازی از آنجایی که تنها لحظه و آنی از گذشته نیست، چون امری پاینده، ادامه می‌یابد.

سومین ترکیب زمانی دلوز 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. هنگامی‌که 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–مجازی حال است. از این رو دلوز اصطلاحات تصویر–خاطره، تصویر–رویا و تصویر–بلور را برای این منظور به‌کار می‌برد که در آینه زمان حال گذرنده شکل می‌گیرد.(شیخ مهدی، همان:۱۴۸)

از منظر دلوز 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. یعنی در آن واحد واقعی است و مجازی، حال است و گذشته، مادی است و مثالی. تعریفی که دلوز برای بیان این حالت دوگانه ارائه می‌دهد، بلور است، بلوری که وجوه مختلف‌اش را واقع–مجاز، حال–گذشته و مادی–مثالی، تشکیل می‌دهد و چون تصاویر درون یک بلور به سادگی قابل تشخیص و تمییز نیستند.

تصاویر درون بلور عینیت و ذهنیت توامان دارند و به سبب همین غیرقابل تشخیص بودنشان، عدم قطعیت عینی را به توهمی عینی تبدیل می‌کنند. تصویر نسبت به چیز واقعی مجاز است اما چیزی که تنها در بلور دیده می‌شود نسبت به تصویر واقعی، مجاز است.

این امر را که حال واقعی است یا مجازی، فقط از بیرون از بلور می‌توان مشخص کرد، خارج از حال، فقط با اشاره به کل گذشته یا حال‌های قبلی؛ بلور هم به حال‌های قبلی گسترش می‌یابد و هم سطوحی بازتر از گذشته را در بر می‌گیرد. بنابراین در درون بلور غیرقابل تمیزبودن واقع و مجاز ادامه خواهد یافت. گذشته‌ی مجازی با حال خاص خود مثل بازتابی در آینه ارتباط خواهد داشت، اما حال واقعی هم با گذشته‌ی مجازی‌اش، که انگار بازتاب خود آن است، ارتباط دارد.(دلوز،۱۹۸۹:۷۲)

این ترکیب تصویر چندگانه از زمان ارائه می‌دهد که در برخورد توامان حال واقعی و گذشته‌ی مجازی با یکدیگر است. این ترکیب با تفکیک وضع مجاز از واقع و استمرار حال، چیزی جدید، یعنی آینده را می‌سازد. هرآن در برخورد دائمی با گذشته‌ی مجازی و حال واقعی قرار دارد و در این ره‌گذر همواره زمان چیزی جدید می‌شود. به مانند نوعی نوسان و ارتعاش که از اعماق یک ماده در گذشته به سمت آینده می‌گسترد. به عبارت دیگر، همان آنی که زمان گذشته را می‌سازد، جای خود را به آن بعدی می‌دهد، این شدن‌های زمانی در دو جهت متفاوت در حرکت‌اند. یکی رو به آینده دارد و با عث حرکت زمان حال در حال بعدی و دیگری زمان گذشته‌ای است که هم‌زیست حال قبلی بوده‌است.

۲.۴ زمان و روایت

بوردول روایت را اینگونه تعریف می‌کند: «روایت عبارت است از زنجیره‌ای از رویدادهای علی واقع در زمان و فضا(مکان)».(بوردول،۱۳۷۷:۷۳) به عقیده‌ی بوردول مجموعه‌ای از رویدادهای اتفاقی که فاقد نظم خاصی باشند را نمی‌توان به عنوان یک داستان درک کرد. زمانی یک داستان یا یک روایت شکل می‌گیرد که بتوان برای رویدادها زمان و مکان تعریف کرد و بین رویدادها رابطه‌ی علی وجود داشته باشد. از نظر لیوتار 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) روایت، ماهیتا وابسته به زمان است. روایت ابزاری بیانی برای بشر است که نه تنها وابسته به زمان می‌باشد بلکه از طریق آن زمان‌مندی را درک می‌کند، 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)

ژنت در کتاب *گفتمان روایی* به تقسیم‌بندی انواع چینش های 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 رابطه ی زمانی میان زمان داستان و زمان متن برقرار است: ۱–نظم و ترتیب، ۲–تداوم(دیرند) و ۳–بسامد.

رابطه ی 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، ۹۲:۲۰۰۰). 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 تدوام را درواقع 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) اندازه گیری می‌کنیم» (ژنت، ۸۷:۱۹۸۰) و طبق این اندازه گیری‌ها 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 آن ها) باشد.

۵. طرح مسئله

روایت در سینمای متاثر از مفهوم تصویر مجازی، نگاهی متفاوت نسبت به عنصر زمان، خاطره و گذشته دارد که این نوع نگاه، با سینمایی دیگر قابل قیاس نیست. زمان سینمای کلاسیک، زمانی‌است خطی و عنصری است که در خدمت علیت حوادث و برقراری نظم و نتیجه‌ی منطقی در زنجیره‌ی حوادث است. حال آنکه در سینمای هنری، زمان، متاثر از خاطرات و یا تصاویر مجازی، خود به دغدغه‌ی اصلی بدل می‌گردد که سایر عناصر سینمایی را تحت شعاع قرار می دهد. از این منظر روایت سینمای هنری از همه‌ی انواع ذهنیت که ادوارد برانیگان (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 برانیگان، اقتضای فعل روایت شخصیت آن است که همه‌ی اجزای فعل روایت یعنی مبدا، قاب، ذهن، روئیت، و موضوع شناسایی به شخصیت ارجاع داشته باشند. به عنوان مثال در رجوع به گذشته‌ی ذهنی و خلق تصویر مجازی، مبدا به صورت یک شخصیت در نظر گرفته می‌شود. در همه‌ی موارد، «یک شخصیت از طریق فعل رویت که متوجه یک شی است، مبدا آفرینش مکان برای تماشاگر قرار می‌گیرد»(برانیگان،۱۳۸۶:۱۵۰). روئیت همان خویشتن‌نگری 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 ناشده، مقوله‌ای است که شامل همه‌ی روابط زمانی دیگر می‌شود. قاب همان چیزی است که حافظه‌ی شخصیت در برابر ما می گذارد. 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. (برانیگان،۱۳۸۶:۱۴۷) و پس از آن زمان و ذهن اهمیت بیشتری از روئیت و موضوع شناسایی می‌یابند، چرا که دو مورد آخر از عوامل تعیین کننده‌ی ماهیت این نوع از روایت نیستند و در تمام انواع سینمای کلاسیک و مدرن ثابت‌اند.

در این نوع روایت، تمرکز اصلی بر شخصیتی است که همراه ذهنیت او روایت به‌پیش می‌رود. فیلم بر طبق نظر مانستربرگ همانا عینیت بخشیدن به آگاهی انسان است، حوادث فیلم که توسط این رسانه از محدودیت‌های فیزیکی مکان، زمان و علیت رهایی یافته‌اند، با وقایع دنیای درونی یعنی توجه، یادآوری، تخیل و احساس مواجه می‌شوند، به عنوان مثال او مدعی می‌شود که نمای نزدیک همانا عینیت بخشیدن به توجه و رجوع به گذشته عینیت بخشیدن به کارکرد حافظه و یادآوری است. (مانستربرگ،۱۹۷۰:۳۸.۴۱)

۶. یافته‌ها

فیلم‌های: هیروشیما عشق من؛ ساخته‌ی آلن رنه- ۱۹۵۹، سال گذشته در مارین باد-آلن رنه-۱۹۶۱، و جاویدان-آلن رب گریه-۱۹۶۳، از میان فیلم‌های ساخته شده توسط کارگردانان جبهه چپ جنبش سینمای هنری اروپا بر اساس تمرکزشان بر مبحث زمان و خاطرات انتخاب شده‌اند.

در تحلیل فیلم‌ها، بر اساس موارد ذکر شده، ابتدا به مبدا شخصیت یا همان منبع ذهنیت می‌پردازیم. سپس به مقوله زمان، نوع چینش مقاطع زمانی، بازه‌ی زمانی معرفی شده در

فیلم می‌رسیم، و در آخر شرایط ذهنیت را بازمی‌خوانیم، که شامل تقسیم‌بندی صحنه‌های ذهنی، تصاویر مجازی، خاطرات و تمهیدات مورد استفاده در ورود و خروج رجوع به گذشته‌ها می‌شود، را بررسی می‌کنیم 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)

الی بازیگر زن فرانسوی که برای نقش آفرینی در فیلمی ضد–جنگ به هیروشیما رفته‌است.

- نحوه معرفی

تصویر: فیلم با سکانسی مونتاژی از تصاویر ترکیبی از دو شخصیت اصلی فیلم و تصاویر آرشیوی از بیمارستان ها، ساختمان ها، مردم شهر و بمباران هیروشیما و تلفات ناشی از آن شروع می‌شود، این سکانس مونتاژی ۱۳ دقیقه ی ابتدایی فیلم را بخ خود اختصاص داده‌است و در پایان این سکانس مونتاژی به چهره ی 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 می توان محدوده‌های جهان زمانی را مشخص کرد.

الی منبع ذهنیت فیلم، اشاره می کند 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 با توجه به کدهای ارائه شده در فیلم، زمانی که الی در سن ۲۲ سالگی در پاریس زندگی می‌کرده‌است.

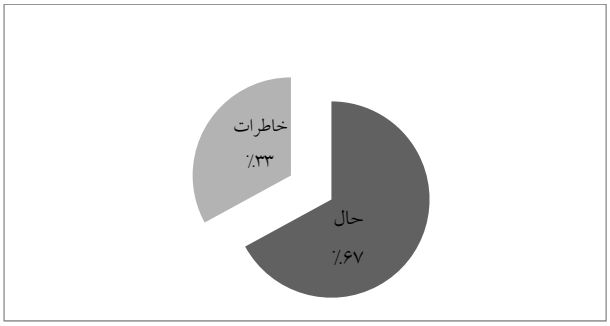
- الگوی زمانی فیلم

در فیلم هیروشیما عشق من، زمان حال واقعی به صورت خطی در گذر است، اما گذشته ی (تصویر) مجازی و یا همان خاطرات به سبب اتفاقاتی که در زمان حال در جریان‌اند، روایت می‌شوند، بدین ترتیب که لوی (مرد معمار ژاپنی) با سوالات 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:

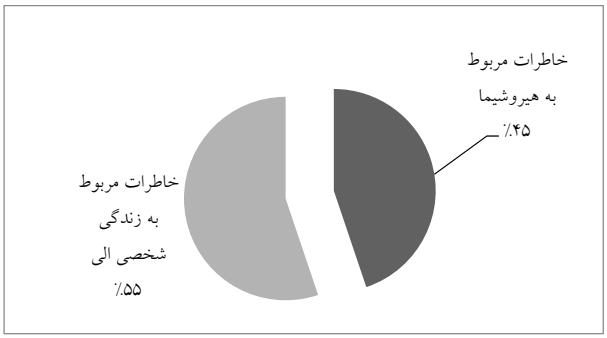
جدول ۲. الگوی زمانی فیلم هیروشیما عشق من

	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 ۳. نسبت جهان های زمانی فیلم هیروشیما عشق من

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



شکل ۴. نسبت بخش های جهان گذشته ی مجازی فیلم هیروشیما عشق من

تصویر مجازی یا همان خاطرات، ۲۹ دقیقه از زمان فیلم را به خود اختصاص داده‌است 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: 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 زندگی‌اش.

- خاطرات یا صحنه‌های رجوع به گذشته

برد خاطرات که صحنه های 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 گذاری‌شده (Superimposed Images/ Dissolves) ی 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 مشخص ترین علامت در تشخیص انتقال میان جهان‌های زمانی است.

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

الف: مبدا شخصیت (منبع ذهنیت)

یک نفر، مرد شماره یک (آلبرتازی) که با تکرار وقایعی مربوط به سال گذشته سعی در راضی‌کردن زن (سیریگ) 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 مجسمه های 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 کاملا جدا از تصویر دارد، کارکرد دوگانه‌ی میان صدا و تصویر در تکمیل یکدیگر از طریق همراهی، محیط سازی و طبیعی سازی 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 هیچ گونه 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 می توان 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 تصویر مجازی یا کریستال-زمان ژیل دلوز دانست. 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 کاملا 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

وجه ب: پوشیدن کت و شلوار روشن و کراوات

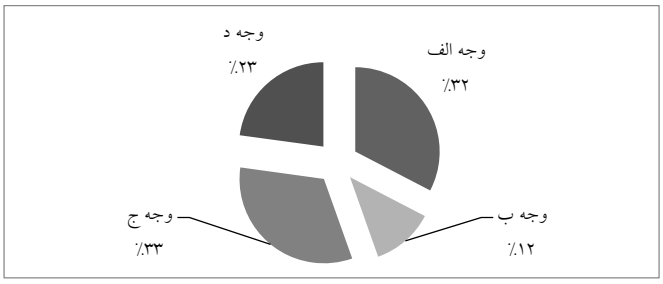
وجه ج: پوشیدن کت و شلوار تیره و پاپیون

وجه د: پوشیدن کت و شلوارتیره و کراوات

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

جدول ۴. الگوی زمانی فیلم سال گذشته در مارین باد

	زمان به دقیقه
الف	8
ج	9
د	1
ج۲	2
د۲	2
الف۲	2
ب	3
ج۳	2
د۳	1
الف۳	2
ج۴	4
الف۴	1
ج۵	4
د۴	2
ب۲	1
د۵	2
ب۳	1
ج۶	1
ب۴	1
د۶	5
الف۵	1
د۷	1
ب۵	4
ج۷	1
د۸	2
الف۶	3
ب۶	1
الف۷	5
د۹	2
ج۸	1
الف۸	2
ج۹	2
الف۹	1
ج۱۰	4
الف۱۰	4
د۱۰	3
الف۱۱	1



شکل ۶. نسبت جهان های زمانی (وجوهات کریستال-زمان) فیلم سال کذشته در مارین باد

ج: 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 توی کاخ، ایستایی عکس‌های نصب شده بر دیواره های کاخ و غیره، اولین کلیدهای آشناکننده‌ی 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 رفت و آمد 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 رفت و برگشت 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 کاملا بدون علامت است.

۳.۶ جاویدان (آلن رب‌گریه، ۱۹۶۳)

الف: مبدا شخصیت(منبع 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 کاملا خنثی 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 نامتعین و ناشناخته‌است، حتی دیرند خاطرات نیز بدلیل ارائه‌نشدن هیچ گونه کلید زمانی مشخص‌نیست.

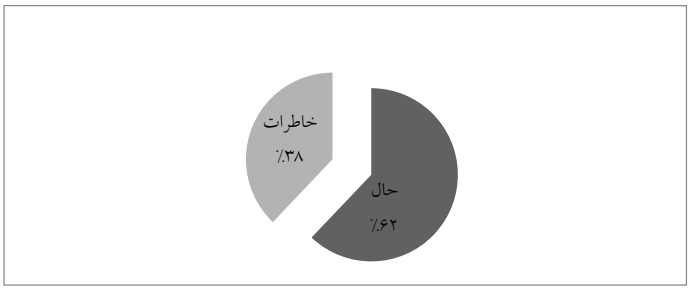
- الگوی زمانی فیلم

در فیلم جاویدان، زمان حال واقعی به صورت خطی در گذر است، و اتفاقات سیر گاه‌شمارانه 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 شـامل زمـان حال و خاطرات است در جدول زیر مشخص است:

جدول ۶. 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 ۸ نسبت جهان های زمانی فیلم جاویدان

حال واقعی ۵۹ دقیقه از زمان فیلم را طی ۱۲ قطعه به خود اختصاص داده‌است

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

ج: شرایط ذهنیت

- عامل موثر در ظهور خاطرات

عامل موثر در ظهور خاطرات را می‌توان به طور کل شخصیت زن دانست، در ۳۶ دقیقه ی ابتدایی فیلم مرد به دلیل دلبستگی به زن خاطرات را مرور می‌کند، پس از آن به دلیل غیب شدن 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 صحنه های رجوع به گذشته در فیلم جاویدان درون‌نگرند. از لحاظ

ساختاری، صحنه‌های خاطرات یا رجوع به گذشته، عموما با نمایش تک نماهایی بسیار کوتاه در حد یک یا دو ثانیه از زن آغاز می‌شوند.

۷. نتیجه‌گیری

در این مقاله، تلاش بر آن بوده تا به مفهوم تصویر مجازی در فلسفه‌ی ژیل دلوز پرداخته شود، و سپس به تاثیر این مفهوم بر روایت در هنرهای روایی، چون سینما. این هدف در دل خویش منجر به شناخت چگونگی تاثیر آرا برگسون بر ژیل دلوز، و تاثیراتش بر روایت در دوران مختلف، و به تبع آن شکل گیری روایتی متفاوت و نوین در الگوی فیلم سازی مدرن شد. الگوهای روایی سینمای کلاسیک و البته سینمای ذهنیت را با توجه به مباحث دلوز در سینمای مبتنی بر تصویر مجازی (کریستال–زمان) و الگویی از عناصر مهم و تاثیر گذار در این سینما معرفی گشت که عبارتند از: مبدا شخصیت یا همان منبع ذهنیت، زمان، و شرایط ذهنیت که اشاره به الگوی ظهور و پیگیری خاطرات، تصویر مجازی 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 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 شکل گیری آن است، به همین دلیل با مشخص نمودن الگوی این سینمای خاص در این مقاله 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 گشته‌اند و از ساخته های جنبش سینمای هنری اروپا می‌باشند، در این انتخاب، تمرکز بر فیلم‌هایی بوده که مبتنی بر خاطرات‌اند، و دارای چینش زمانی غیر خطی می‌باشند. این فیلم ها در واقع پایه های شکل گیری روایت سینمایی با زمان کریستالی اند، و بیشترین مطابقت را با مباحث مطرح شده در این مقاله داشتند.

این مقاله همچنین در پی یافتن الگویی برای تحلیل و خوانش ساختاری سینمای مبتنی بر تصویر مجازی (کریستال–زمان) نیز بود، و طبق نتایج بدست آمده، الگوی پیشنهاد شده‌ی این پژوهش بر اساس مباحث مربوط به روایت در سینمای ذهنیت، همانگونه که در تحلیل فیلم‌های جنبش سینمای هنری اروپا بکار گرفته‌شد، را می‌توان به عنوان الگویی تحلیلی در خوانش ساختار روایت در این نوع سینما دانست.

این مقاله، قدمی است کوچک، در تبین 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 این رساله، آغازی برای پژوهش‌های گسترده‌تری بر این مبحث در آینده قرار گیرد.

کتاب‌نامه

اللهوردی پور, محمدعلی, دادفر, پدرام. (۱۴۰۱). واکاوی مفهوم زمان (یا صیروت) دلوزی در عکاسی به سبک فوتومنتاژ. مجله پژوهش های فلسفی, ۱۶(۳۸), ۹۲-۱۱۸.

doi: 10.22034/jpiut.2022.50338.3121

برانیگان، 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.

بوردول، دیوید (۱۳۷۳)، *روایت در فیلم داستانی*، جلد۱، سید علاالدین طباطبایی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.

بوردول، دیوید (۱۳۷۵)، *روایت در فیلم داستانی*، جلد۲، سید علاالدین طباطبایی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.

پروست، مارسل (۱۳۶۹)، *در جستجوی زمان از دست رفته: کتاب اول؛ طرف خانه‌ی سوان*، مهدی سحابی، نشر مرکز، تهران

تروتزکی، فیلیپ (۱۳۸۲)، *زمان شدن*، امید نیک فرجام، کتاب ماه هنر، مهر و آبان، شماره ۶۱و۶۲، 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*، مهراد پارسا، نشر رخ داد نو، تهران.

دورانت، ویل (۱۳۸۶)، *تاریخ فلسفه*، عباس زریاب خوئی، انتشارات علمی و فرهنگی، 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 فلسفهٔ تهران در سال ۱۳۷۴ ایراد نمود)، تابستان، شماره ۸، صفحات ۴۷-۶۰

شکورزاده, پریسا, فتح طاهری, علی, حسامی فر, عبدالرزاق. (۱۴۰۱). مفهوم «معنا» در منطق معنای ژیل دلوز. مجله پژوهش های فلسفی, ۱۶(۴۰), ۴۰۷-۴۲۸. doi: 10.22034/jpiut.2022.52158.3254

شیخ مهدی، علی (۱۳۸۲)، *جستاری بر زمان در تصویر سینمایی*، کتاب ماه هنر، مهر و آبان، شماره ۶۱و۶۲، صفحات ۱۳۸-۱۵۰

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

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

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

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, Huge tomlinson, Athlone Press, Londen

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

O Maoilearca, John. (2016). The Cinematic Bergson: From Virtual Image to Actual Gesture. Journal of French and Francophone Philosophy. 24. 203-220. 10.5195/JFFP.2016.777.

Pearson, Keith Ansell. "The Reality of the Virtual: Bergson and Deleuze." MLN, vol. 120, no. 5, 2005, pp. 1112–27. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/3840700. Accessed 14 May 2023.

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

Wilson, E. (2022). "How and Where to Find a Virtual Image". In Bildhafte Räume, begehbare Bilder. Leiden, The Netherlands: Brill | Fink. doi: https://doi.org/10.30965/9783846767238_010