غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۱۹۳ – ۲۱۸

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

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

چکیده

در نظر ژیل دلوز، مجاز (virtual) بعد مثالی (ideal) واقعیت است و تصویر مجازی بخش غیرقابل‌تجزیهٔ مفهوم کریستال ـ زمان است. این پژوهش بر آن است تا به تبیین مفهوم «مجاز» و «تصویر مجازی» در فلسفهٔ ژیل دلوز بپردازد و ازآن‌جاکه فرضیهٔ اصلی این پژوهش تأثیر مفهوم تصویر مجازی بر ساختار روایی در جنبش سینمای هنری اروپاست، ازاین‌رو درجهت 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)، و *جاویدان* (۱۹۶۳) خواهد پرداخت تا نشان دهد فیلم‌های مذکور با تمرکز بر مفهوم تصویر مجازی چگونه به خلق کریستال زمانی در ساختار روایی خود موفق شده‌اند. هم‌چنین این مقاله درپی دست‌یابی به الگویی واحد برای خوانش و واکاوی این نوع روایات زمان‌محور است. روش کلی این تحقیق به‌شیوهٔ توصیفی است و با بررسی کیفی و با استفاده از موردپژوهی و با درنظرگرفتن چهارچوب نظری تفکرات ژیل دلوز درمورد سینما و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای و بررسی موردی فیلم‌ها، این آثار را موردمطالعه قرار خواهد داد.

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

* 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

۱. مقدمه

تمرکز و خط فکری ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی (۱۹۹۵–۱۹۲۵)، در سینما الهام‌گرفته از تفکرات هانری برگسون بوده است و او نخستین‌بار با مقالهٔ مفصلی به‌نام مفهوم تفاوت نزد برگسون در سال ۱۹۵۶ و سپس با کتاب *برگسونیسم* در سال ۱۹۶۶ بر این مسئله صحه نهاده است. این تأثیرپذیری در کتاب *سینما ۱؛ تصویر ــ حرکت* معطوف به مبحث مکان در سینماست و در کتاب *سینما ۲؛ تصویر ـ زمان* به بحث در رابطه با زمان می‌پردازد.

به‌زعم دلوز، اگر ذات سینما به‌عنوان یک تمامیت در نظر گرفته شود یا به مرزهایش کشانده شود، درکی از حیات را آشکار می‌کند که از برداشت هانری برگسون دربارهٔ سینما 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 و مجازی هم‌راه می‌کند و درنتیجه دو نوع زمان حال معرفی می‌کند 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 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 «تصویر مجازی» در شکل‌گیری زمان کریستالی و جایگاه آن را در فلسفهٔ ژیل دلوز تبیین کند و سپس به تأثیری که این مفهوم در روایت، به‌خصوص روایت سینمایی در سینمای جنبش هنری اروپا، یعنی سینمای رایج اروپا در دههٔ ۶۰، میلادی گذاشته است بپردازد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

ژیل دلوز (Gilles Deleuze 1989) در کتاب *سینما ۲؛ تصویر ــ زمان* (*Cinema II: The Time-Image*)، متأثر از آرای هانری برگسون درباب زمان، به پی‌ریزی و تبیین نگاهش به مقولهٔ زمان در سینما می‌پردازد. او با الهام از مفهوم دیرند در فلسفهٔ برگسون و با واکاوی اندیشه‌های مرتبط به زمان، الگوهای زمانی خویش در سینما و روایت را معرفی می‌کند که مهم‌ترین و پیچیده‌ترین

شکل نمود زمانی در روایت برخورده با خاطرات و مقولهٔ تصویر واقعی و مجازی است که شکل‌دهندهٔ ایدهٔ زمان کریستالی است.

در کتاب *ماده و یاد؛ ره‌یافتی به رابطهٔ جسم و روح* هانری برگسون (۱۳۷۵) به مفهوم دیرند در ارتباط با زمان درونی و بیرونی می‌پردازد که به‌نوعی پایهٔ آرای ژیل دلوز درباب زمان است. به‌اعتقاد برگسون، دیرند همان درک و تجربهٔ شهودی انسان از مفهوم زمان است، یعنی تداوم و پویایی گذشته در لحظهٔ به‌سوی آینده.

مقالهٔ «مفهوم معنا در منطق معنای دلوز»، نوشتهٔ شکورزاده و دیگران (۱۴۰۱)، با بررسی مفهوم معنا در کتاب *منطق معنای* دلوز و ارائهٔ تبیینی از هستی‌شناسی، منطق معنای او به معنا در زمان و معرفی زمان آیونی در دیدگاه دلوز می‌پردازد. جان اومایلرکا (John Ó Maoilearca 2016) در مقالهٔ «برگسون سینمایی: از تصویر مجازی تا ژست واقعی» (The Cinematic Bergson: From Virtual Image to Actual Gesture) به تأثیر تفکرات هانری برگسون درباب سینما در شکل‌گیری مفهوم تصویر مجازی نزد ژیل دلوز می‌پردازد. مقالهٔ «واقعیت مجاز: برگسون و دلوز» (The Reality of the Virtual: Bergson and Deleuze) نوشتهٔ کیت آنسل پیرسون (Keith Ansell Pearson 2005) نیز به همین‌گونه درپی ارائهٔ پیشینهٔ فلسفی ــ تاریخی مفهوم مجاز و تصویر مجازی از برگسون تا دلوز است. او با اشاره به کتاب *برگسونیسم* (*Bergsonism*)، نوشتهٔ ژیل دلوز (1966)، طریق توسعه‌یافتن مفهوم تصویر مجازی در تفکرات ژیل دلوز و تبدیل آن به سنگ‌بنای مفهوم کریستالی از زمان می‌پردازد.

الله‌وردی‌پور و دادفر (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «واکاوی مفهوم زمان (یا صیروت) دلوزی در عکاسی» به‌سبک فوتومنتاژ به مفهوم زمان، دیرند، یا استمرار دلوزی در هنر عکاسی در سبک فتومونتاژ می‌پردازند و در این راه، ضمن استناد به نقاشی‌های فرانسیس بیکن، سعی در تحلیل آثار بیکن تحت مفهوم زمان دیرندی دلوز دارند. این مسئله، با فرض این‌که مفاهیم در عکاسی نقشی حرکت‌محور و خالق با اصل صیرورت در فتومونتاژ دارند، فتومونتاژ را یک حرکت خالق در سیالیت می‌داند که زمان و فضا را در اختیار می‌گیرد.

مقالهٔ «خاطرهٔ گذشته‌ای دیگر؛ برگسون، دلوز، و یک نظریهٔ جدید درباب زمان» (The Memory of Another Past: Bergson, Deleuze and a New Theory of Time)، نوشتهٔ آلیا الساجی (2004) به بررسی تئوری‌های 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

گذشتهٔ بازنمایی‌نشده باشد. نگارنده در این مقاله، در مسیر رسیدن به مفهوم تصویر مجازی، به واکاوی مفهوم زمان در فلسفه برگسون می‌پردازد: بازخوانی مفهوم خاطره دریچه‌ای بر نظریات اولیهٔ برگسون درباب شهود می‌گشاید.

«زمان‌شدن»، 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 مقاله با معرفی اجمالی سه ترکیب زمانی ژیل دلوز آغاز می‌شود و پس‌ازآن درپی بسط‌دادن موضوع اصلی، یعنی زمان، به‌سمت مفهوم زمان و دیرند در فلسفهٔ برگسون، که درواقع سرآغاز تفکرات ژیل دلوز درباب زمان است، می‌پردازد.

سیر تحول روایت در هنر سینما و تغییراتی که در دورهٔ سینمای هنری اروپا، یعنی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در مبحث و الگوهای روایی شکل گرفته است در دو جلد کتاب *روایت در فیلم داستانی* (۱۳۷۳ و ۱۳۷۵)، نوشتهٔ دیوید بوردول (David Bordwell)، کتاب *نظریه‌های روایت* (۱۳۹۱) نوشتهٔ والاس مارتین، وهم‌چنین کتاب *نقطهٔ دید در سینما؛ نظریهٔ روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک* (۱۳۸۶) اثر ادوارد برانیگان موردبررسی و تحلیل قرارگرفته است. در همین زمینه، استیون جی. کلمان (1987) در مقالهٔ «زمان سینمایی؛ ره‌گیری یک مفهوم» (The Cinematic Novel: Tracking a Concept) به شکل‌گیری روایت مدرن و نفوذ رمان نو در سینما پرداخته است و آن را در رویکردی تاریخی بررسی می‌کند. تمرکز نگارنده در این مقاله بر سیر تاریخی اتفاقات در سینماست. مقالهٔ «خاطرهٔ ظاهرشده؛ بررسی مفهوم کریستال زمان در فلسفهٔ ژیل دلوز و تأثیرش بر فیلم‌های تارکوفسکی» (The Appearing Memory: Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky on "Crystal-image") نوشتهٔ الکساندر کوزین (2009) به بررسی تحلیلی فیلم‌های تارکوفسکی براساس ایدهٔ کریستال ـ زمان (crystal-time) ژیل دلوز می‌پردازد. مفهوم کریستال ـ زمان در فلسفهٔ دلوز حاصل تأملات وی بر مفهوم دیرند در فلسفهٔ هانری برگسون است. ازاین‌رو پژوهشگر در مسیر واکاوی مفهوم کریستال ـ زمان، ناگزیر به پرداختن به مفهوم دیرند است.

۳. روش پژوهش

روش پژوهش این مقاله تحلیلی ـ توصیفی است. این مقاله، ضمن بررسی منابع کتاب‌خانه‌ای هم‌چون کتاب و مقاله، سعی دارد تا به تبیین مفهوم تصویر مجازی و کریستال ـ زمان بپردازد؛ بدین دلیل به آرای ژیل دلوز و هانری برگسون ارجاع داده شده تا به درکی بهتر از این مفهوم

دست یابد 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 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 حد و مرز 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، و *جاویدان* ۱۹۶۹) برای بررسی الگوی ساختاری از میان فیلم‌های تأثیرگذار جنبش سینمای هنری اروپایند.

۴. چهارچوب نظری

۱.۴ زمان، تصویر مجازی، و مفهوم کریستال ــ زمان

پرداختن به مفهوم تصویر مجازی امری پیچیده است، ازآن‌جاکه در تعریف این مفهوم باید به سه وجه ۱. تاریخ نورشناسی، که در آن تصویر مجازی به‌معنای تصویری است که نمی‌توان آن را روی صفحه‌ای نمایش داد؛ ۲. علوم رایانه، جایی که در آن مفهوم مجازی مستقیماً در ارتباط با تصویر نیست؛ و ۳. که پیچیده‌ترین وجه مفهومی آن است، در فلسفه پرداخت.

هانری برگسون، فیلسوف فرانسوی، در سال ۱۸۹۶ در کتاب *ماده و یاد؛ ره‌یافتی به رابطهٔ جسم و روح* با وام‌گیری این اصطلاح از تاریخ نورشناسی برای اولین‌بار دربارهٔ این مفهوم نوشت و تصویر مجازی را مترادف با شهود دانست: وقتی پرتو نور از یک محیط به محیطی دیگر گذر می‌کند معمولاً با تغییر جهت هم‌راه است، اما چگالی دو محیط متفاوت ممکن است به‌گونه‌ای باشد که برای یک زاویهٔ تابش معین شکست پرتوها دیگر امکان‌پذیر نباشد؛ آن‌گاه ما شاهد یک بازتاب کامل خواهیم بود. درواقع نقطهٔ نورانی یک تصویر مجازی ایجاد می‌کند که اصلاح نمادی از این واقعیت است که پرتوهای نورانی نمی‌توانند راه خود را دنبال کنند، درست همانند شهود.

اما مفهوم تصویر مجازی در فلسفهٔ هانری برگسون و کتاب *ماده و یاد* جایگاهی بس پیچیده‌تر از تنها بازنمایی واقعیت دارد. این مفهوم نزد هانری برگسون تنیده با مفهوم زمان است. فضایی از خودانگیختگی، تغییر، و فرایند شدن است؛ فضایی که از طریق آن سوژه به‌سمت هویتی گرایش می‌یابد که پیش‌ازآن وجود نداشته است (Wilson 2022: 138). تصویر

مجازی حامل حواس متعددی است که با قراردادن گذشتهٔ نزدیک برای زمان حال یا انبساط مجاز برای ثبت خاطرات می‌تواند همانند پلی میان زمان حال و گذشتهٔ غیربازنمودی عمل کند. تصویر مجازی یا به‌زعم برگسون پلی برای گذشتهٔ غیربازنمودی از حافظه مفهومی درهم‌تنیده بر نه‌تنها ساختار زمان از منظر برگسون، بلکه بر مفهوم خاطرهٔ ناب در فلسفهٔ اوست که بعدها خط اصلی تفکرات ژیل دلوز درباب زمان را بنا می‌نهد. بدین منظور این مقاله در مسیر تبیین مفهوم تصویر مجازی ناگزیر به پرداختن به مفهوم زمان در فلسفهٔ هانری برگسون است.

برگسون (1922) در کتاب *تداوم و هم‌زمانی* (*Duration and Simultaneity*) 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 زمانی‌که 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؟

به‌عقیدهٔ برگسون «زمان عبارت است از تجمع و تکامل و استمرار، و استمرار عبارت است از تکامل دائمی زمان گذشته که در مستقبل فرومی‌رود و هرچه روبه‌پیش می‌رود افزون‌تر می‌شود» (دورانت ۱۳۸۶: ۳۹۵) 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 با مبحث یادآوری (recollection) اشتراک می‌دهد و تعاریف کمی و کیفی از زمان را، که از دیرباز در تفکر اساطیری و البته فلسفه مطرح بود، در ارتباط با مقولهٔ یادآوری اجماع کرد و عنوان کرد که انسان همواره با دو نوع یادآوری روبه‌روست که آن‌ها نیز کمی و کیفی‌اند؛ خاطره، که یادآوری کیفی است و حافظه، که یادآوری کمی است. 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 درواقع 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» (صلیبا ۱۹۷۸: ۳۸۳).

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). این وجه از گذشته، یا همان خاطرهٔ ناب، دارای شخصیتی مجازی است و به همین دلیل برگسون این خاطرهٔ ناب را خاطره‌ای مجازی می‌داند و در استدلال آن اضافه می‌کند که هرگاه می‌خواهیم خاطره‌ای را بازیابی کنیم تا بخشی یا دوره‌ای را فرابخوانیم، عمل به‌خودبازگشتن (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 می‌دهیم و آگاه می‌شویم که از این طریق باید خویش را از زمان حال جدا کنیم و سپس، همانند عمل متمرکزشدن عدسی در عکاسی، برای بازیابی تصاویر آن خاطرات ناب متمرکز می‌شویم، هم‌چون عکس‌هایی ثابت که به‌ذات تبلور زمان گذشته‌اند. این پدیدهٔ خاص سینما برگسون را بر این داشت که برای ذهن انسان و درک حرکت یا همان زمان حال سازوکاری چون ابزار سینمایی متصور شود. برگسون در مشخص‌کردن تفاوت بین حافظه و خاطره اصطلاح تصویر ـ خاطره را معرفی می‌کند؛ یعنی گذشتهٔ مجازی موجب می‌شود که زمان به‌ظاهر 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 می‌شوند (Al-Saji 2004).

برای ژیل دلوز این خاطرهٔ ناب یا همان تصویر ـ خاطره زیربنای مفهوم تصویر مجازی است و معتقد است که تصویر خاطرات و رؤیاها هرکدام به‌نوعی تصاویری مجازی‌اند، چراکه برای مبدل‌شدن به واقعیتی در زمان حاضر نیاز به جدایی از تصویر واقعی زمان حال دارند تا در زمان حال جدا شد از آن، مجازاً مصور شوند.

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، چراکه 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 نیز، به‌عنوان یک پیرو برگسون، بحث دربارهٔ دیرند را در نظریات خود ادامه می‌دهد. او معتقد است که اگر به مفهوم دیرند با دقت توجه شود، این مسئله حادث می‌شود که هر آن از زمان دارای لحظه‌ای است که وابسته به نوع خاص حادث شدنش دارای کیفیتی می‌شود که با سایر لحظات تفاوت دارد.

دلوز با استفاده از آرای 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 پیوستهٔ 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: ۴۸).

در اولین الگوی زمان، زمان به‌مثابهٔ یک دور (circle) است. زمان دوری همان زمان اسطوره‌ای و دوره‌ای (time periodic) 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. این ترکیب برپایهٔ گذشته شکل گرفته است؛ گذشته نه به‌معنای لحظهٔ سپری‌شده، بلکه گذشته به‌منزلهٔ گذشته‌ای ناب. این نکته نشان می‌دهد که گذشتهٔ مجازی چه‌طور باعث گذشتن حال می‌شود و ازآن‌جاکه کل گذشته به‌طور هم‌زمان با هر حال هم‌زیستی دارد، می‌توان گفت که هر مجموعه از زمان‌های حال را به‌روی حال جدید می‌گشاید. به‌علاوه، ازآن‌جاکه کل گذشته باز است و با خود نیز مدام اختلاف پیدا می‌کند، زمان همواره کیفیتی بازگشت‌ناپذیر می‌یابد. حال در این ترکیب منفعل تنها با گذشته معنا می‌شوند، چراکه زمان حال زنده که ماهیت اصلی این ترکیب را می‌سازد تحت‌تأثیر گذشته‌ای مجازی قرار می‌گیرد و این گذشتهٔ مجازی، ازآن‌جاکه 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 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 می‌دهد. هنگامی‌که ما به تصویر چیزی در آینه‌ای معمولی می‌نگریم، اگرچه می‌دانیم این تصویری مجازی است، ولی آن را نه تصویر، بلکه خود شیء می‌دانیم، درحالی‌که این تصویر مجازی بدون اصل واقعی وجود ندارد. بنابراین، گذشته تصویر مجازی 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 (همان: ۱۴۸).

از منظر دلوز، 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؛ یعنی در آن واحد واقعی است و مجازی، حال است و گذشته، و مادی است و مثالی. تعریفی که دلوز برای بیان این حالت دوگانه ارائه می‌دهد بلور است، بلوری که وجوه مختلفش را واقع ـ مجاز، حال ـ گذشته، و مادی ـ مثالی تشکیل می‌دهد و چون تصاویر درون یک بلور به‌سادگی قابل‌شخیص و تمیز نیستند.

تصاویر درون بلور عینیت و ذهنیت توأمان دارند و به‌سبب همین غیرقابل تشخیص‌بودنشان، 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. گذشتهٔ مجازی با حال خاص خود مثل بازتابی در آینه ارتباط خواهد داشت، اما حال واقعی هم با گذشتهٔ مجازی‌اش، که انگار بازتاب خود آن است، ارتباط دارد (Deleuze 1989: 72).

این ترکیب تصویر چندگانه از زمان ارائه می‌دهد که در برخورد توأمان حال واقعی و گذشتهٔ 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 گذشتهٔ مجازی و حال واقعی قرار دارد و در این ره‌گذر همواره زمان چیزی جدید می‌شود، به‌مانند نوعی نوسان و ارتعاش که از اعماق یک ماده در گذشته به‌سمت آینده می‌گسترد. به‌عبارت‌دیگر، 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 است و دیگری زمان گذشته‌ای است که هم‌زیست حال قبلی بوده است.

۲.۴ زمان و روایت

بوردول روایت را این‌گونه تعریف می‌کند: «روایت عبارت است از زنجیره‌ای از رویدادهای علّی واقع در زمان و فضا (مکان)» (بوردول ۱۳۷۷: ۷۳). به‌عقیدهٔ بوردول، مجموعه‌ای از رویدادهای اتفاقی را که فاقد نظم خاصی باشند نمی‌توان به‌عنوان یک داستان درک کرد. زمانی یک داستان یا یک روایت شکل می‌گیرد که بتوان برای رویدادها زمان و مکان تعریف کرد و بین رویدادها رابطهٔ علّی وجود داشته باشد. از نظر لیوتار، روایت‌ها مانند صافی‌های زمان‌مندند و کارکردشان انتقال بار هیجانی رویداد به رشته‌ای از واحدهای اطلاعاتی است که می‌تواند به چیزی شبیه معنا منتهی شود (لیوتار ۱۳۹۳: ۹۳). روایت ماهیتاً وابسته به زمان است. روایت ابزاری بیانی برای بشر است که نه‌تنها وابسته به زمان است، 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 به‌نوبهٔ خود تا آن حد با معناست که ویژگی‌های تجربهٔ زمانی را به‌تصویر بکشد» (Ricoeur 1988: 3).

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) و 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 چه میزان از بازهٔ زمانی روایت را به خود اختصاص می‌دهد. ژنت تدوام 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 سینمای متأثر از مفهوم تصویر مجازی نگاهی متفاوت به عنصر زمان، خاطره، و گذشته دارد که این نوع نگاه با سینمایی دیگر قابل‌قیاس نیست. زمان سینمای کلاسیک زمانی است خطی و عنصری است که درخدمت علیت حوادث و برقراری نظم و نتیجهٔ منطقی در زنجیرهٔ حوادث است، حال‌آن‌که در سینمای هنری، زمان متأثر از خاطرات یا تصاویر مجازی خود به دغدغهٔ اصلی بدل می‌شود که سایر عناصر سینمایی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. 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. برای مثال، در رجوع به گذشتهٔ ذهنی و خلق تصویر مجازی، 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). 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 دوباره‌اند و زمان نامشخص و تعریف‌ناشده مقوله‌ای است که شامل همهٔ روابط زمانی دیگر می‌شود. قاب همان چیزی است که حافظهٔ شخصیت دربرابر ما می‌گذارد. 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 (همان: ۱۴۷) و پس‌ازآن زمان 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.

در این نوع روایت، تمرکز اصلی بر شخصیتی است که هم‌راه ذهنیت او روایت به‌پیش می‌رود. فیلم، برطبق نظر مانستربرگ، همانا عینیت‌بخشیدن 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. برای مثال، او مدعی می‌شود که نمای نزدیک همانا عینیت‌بخشیدن به توجه و رجوع به گذشته عینیت‌بخشیدن به کارکرد حافظه و یادآوری است (مانستربرگ ۱۹۷۰: ۳۸، ۴۱)

۶. یافته‌ها

فیلم‌های: *هیروشیما عشق من*، ساختهٔ آلن رنه (۱۹۵۹)، *سال گذشته در مارین باد* ساختهٔ آلن رنه (۱۹۶۱)، و *جاویدان*، ساختهٔ آلن رب گریه (۱۹۶۳)، از میان فیلم‌های ساخته‌شده توسط کارگردانان جبههٔ چپ جنبش سینمای هنری اروپا براساس تمرکزشان بر مبحث زمان و خاطرات انتخاب شده‌اند.

در تحلیل فیلم‌ها، براساس موارد ذکرشده، ابتدا به مبدأ شخصیت یا همان منبع ذهنیت می‌پردازیم، سپس به مقولهٔ زمان، نوع چینش مقاطع زمانی، و بازهٔ زمانی معرفی‌شده در فیلم می‌رسیم و درآخر شرایط ذهنیت را بازمی‌خوانیم که شامل تقسیم‌بندی صحنه‌های ذهنی، تصاویر مجازی، و خاطرات و تمهیدات مورداستفاده در ورود و خروج رجوع به گذشته‌ها می‌شود. بررسی می‌کنیم تا مشخص شود که 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)

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

- نحوهٔ معرفی

تصویر: فیلم با سکانسی مونتاژی 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 ۱۳ دقیقهٔ ابتدایی فیلم را به خود اختصاص داده‌است و در پایان این سکانس مونتاژی به چهرهٔ زن در زمان حال می‌رسیم.

صدا: هم‌زمان با سکانس مونتـاژی (montage sequence) اشـاره‌شـده، صـدای مبـدأ شخصیت، یعنی الی (بازیگر زن فرانسوی)، به‌صورت راوی شنیده می‌شود.

ب) زمان

- جهان‌زمان فیلم

جهان‌زمان فیلم از دورترین بخش خاطرات شخصیت، در اوایل دههٔ ۱۹۴۰ مـیلادی، یعنی سال‌های ۱۹۴۱ یا ۱۹۴۲، آغاز می‌شود. هرچند در فـیلم بـه زمـان خاصـی اشـاره نمی‌شود، اما باتوجه‌به کلیدهای زمانی شخصـیت اصـلی و اتفاقـات تـاریخی مـی‌تـوان محدوده‌های جهان‌زمانی را مشخص کرد.

الی، منبع ذهنیت فیلم، اشاره می‌کنـد کـه آشـنایی‌اش بـا سـربازی آلمـانی در سـن ۱۸سالگی رخ می‌دهـد و زمـانی‌کـه او ۲۰ سـال سـن داشـت، سـرباز آلمـانی در روز آزادسازی شهر نور (Nevers) فرانسه در زمان جنـگ جهـانی دوم، یعنـی سـال ۱۹۴۴، به‌قتل می‌رسد.

جهان‌زمانی 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 سـن ۲۲سـالگی در پـاریس زنـدگی می‌کرده است.

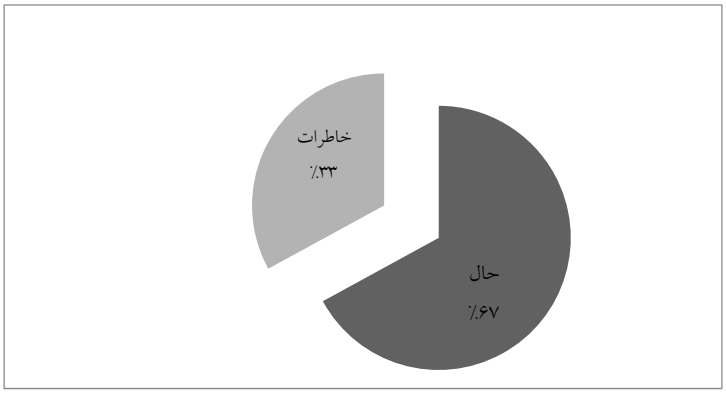
- الگوی زمانی فیلم

در فیلم *هیروشیما عشق من*، زمان حال واقعی به‌صورت خطی در گـذر اسـت، اما گذشتهٔ (تصویر) مجازی یا همان خاطرات به‌سبب اتفاقاتی که در زمان حال در جریان‌اند روایت می‌شوند، بدین ترتیب که لوی (مرد معمـار ژاپنـی) بـا سـؤالات خویش و اصرار بر آشنایی بیش‌تر با الی و زندگی خصوصی او در جوانی، هرگـاه بخشی از خاطرات منبع ذهنیت را به زمان حال مـی‌کشـد؛ ازایـن‌رو جهـان‌زمـانی گذشتهٔ مجازی بدون منطق گاه‌شمارانه و به‌سـبب عمـق تـأثیر خـاطرات بـر منبـع ذهنیت روایت می‌شوند.

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

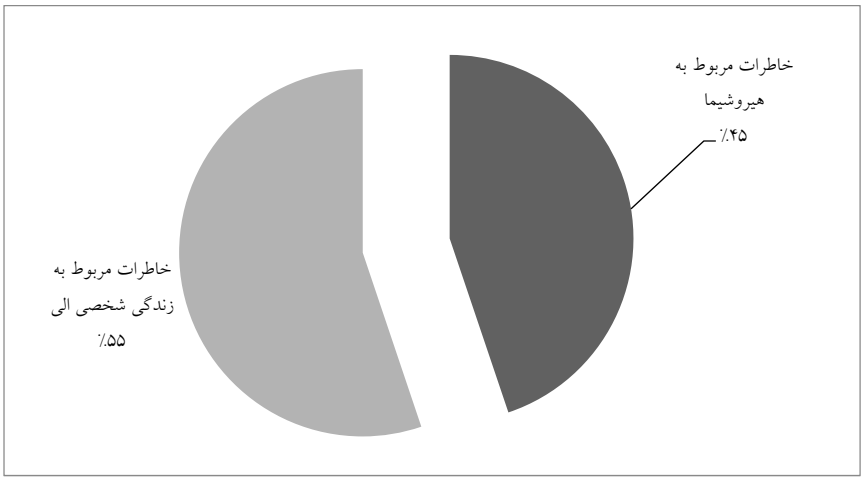
جدول ۱. الگوی زمانی فیلم *هیروشیما عشق من*

	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 ۱. نسبت جهان‌های زمانی فیلم *هیروشیما عشق من*

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



شکل ۲. نسبت بخش‌های جهان گذشتهٔ 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 جهان‌زمانی گذشتهٔ مربوط به هیروشیما و بمباران اتمی است، بخش دوم جهان‌زمانی گذشتهٔ مجازی فیلم که متمرکز بر دوران خاصی از زندگی الی (منبع ذهنیت) است.

ج) شرایط ذهنیت

- عامل مؤثر در ظهور خاطرات

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

- 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 جهان‌زمانی حال واقعی و گذشتهٔ مجازی برون‌نگرند.

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 برهم‌گذاری‌شدهٔ (superimposed images/ dissolves) چهرهٔ زن به نماهای خاطرات هم‌راه‌اند و در برخی بخش‌ها 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)

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.

- 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

- جهان‌زمان فیلم

جهان‌زمان 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 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 ایدهٔ تصویر مجازی یا کریستال ـ زمان ژیل دلوز دانست. براساس ایدهٔ کریستال ـ زمان، تکه‌های زمانی مجازی ـ واقعی یا حال ـ گذشته مانند تصاویری که 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 وجوهات 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

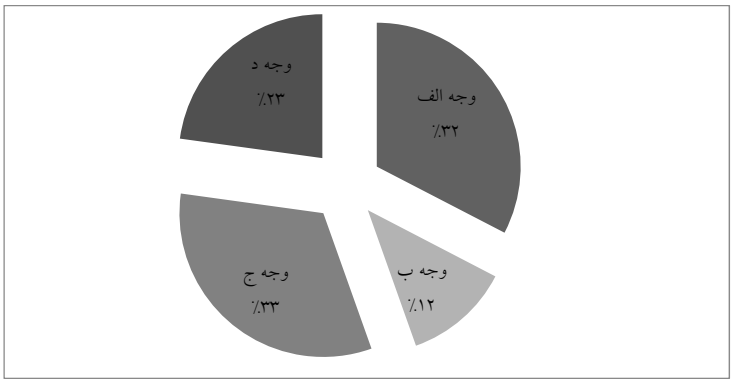
وجه ج) پوشیدن کت و شلوار تیره و پاپیون

وجه د) پوشیدن کت و شلوار تیره 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	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 ۳. نسبت جهان های زمانی (وجوهات کریستال ـ زمان) فیلم *سال گذشته در مارین باد*

ج) شرایط ذهنیت

- 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 را از سوی سازندهٔ فیلم برای بیننده 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 که 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.

- 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 رب گریه ۱۹۶۳)

الف) مبدأ شخصیت (منبع ذهنیت)

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

- نحوهٔ معرفی

تصویر: فیلم با تصاویر پراکنده و قطعه‌قطعه از شهر، مرد فرانسوی، و 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 نظرگاه (point of view/ pov) 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

- جهان‌زمان فیلم

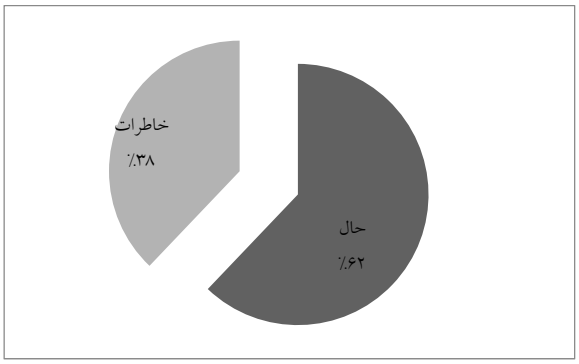
جهان‌زمانی فیلم از دورترین بخش خاطرات شخصیت مربوط به جایی پس از اولین دیدار مرد و زن با یک‌دیگر است، اما در فیلم هیچ نشانه‌ای برای تعیین یا محدودکردن بازهٔ زمانی داستان فیلم ارائه نمی‌شود؛ بدین دلیل جهان‌زمانی نامتعین و ناشناخته است، حتی دیرند خاطرات نیز به‌دلیل ارائه‌نشدن هیچ‌گونه کلید زمانی مشخص نیست.

- الگوی زمانی فیلم

در فیلم *جاویدان*، زمان حال واقعی به‌صورت خطی در گذر است و اتفاقات سیر گاه‌شمارانهٔ خود را طی می‌کنند، اما در جهان‌زمانی گذشتهٔ مجازی یا همان خاطرات این قطعات بدون هرگونه منطق گاه‌شمارانه و به‌سبب عمق تأثیر خاطرات بر 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 ۴. نسبت جهان‌های زمانی فیلم *جاویدان*

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

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

ج) شرایط ذهنیت

- عامل مؤثر در ظهور خاطرات

عامل مؤثر در ظهور خاطرات را می‌توان به‌طور کـل شخصـیت زن دانسـت. در ۳۶ دقیقهٔ ابتدایی فیلم، مرد، به‌دلیل دلبستگی به زن، خـاطرات را مـرور مـی‌کنـد، پـس‌ازآن، به‌دلیل غیب‌شدن زن و انتظار مرد برای دیدن دوبارهٔ زن، خاطرات مشـترک آن‌هـا بـرای مرد متبلور می‌شود و در مرحلهٔ سوم، در دقیقـهٔ ۶۵، پـس از مـرگ زن، زمـانی‌کـه مـرد به‌دنبال دلیل ترس و فرار زن می‌گردد، خاطرات باز ظاهر می‌شوند.

- تقسیم‌بندی صحنه‌های ذهنی

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

- خاطرات یا صحنه‌های رجوع به گذشته

برد خاطرات که صحنه‌های رجوع به گذشته را می‌سازند اشاره به اولین دیدار مرد با 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 بر آن بوده تا به مفهوم تصویر مجازی در فلسفهٔ ژیل دلوز و سپس به تأثیر این مفهوم بر روایت در هنرهای روایی، چون سینما، پرداخته شود. این هدف در دل خویش منجر به شناخت چگونگی تأثیر آرای برگسون بر ژیل دلوز 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 البته سینمای ذهنیت باتوجه‌به مباحث دلوز در سینمای مبتنی‌بر تصویر مجازی (کریستال ـ زمان) و الگویی از عناصر مهم و تأثیرگذار در این سینما معرفی شد که عبارت‌اند از مبدأ 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.

ازآن‌جاکه سینما هنری است که محدودیت‌ها و مرزبندی‌های جغرافیایی بر ارائهٔ آثارش تأثیری ندارد، در کم‌ترین زمان ممکن به هر نقطه‌ای از جهان می‌رسد و بر انتظار مخاطبان 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 مقاله و براساس همین الگو، به تحلیل سه فیلم از جنبش سینمای هنری اروپا پرداخته شد. فیلم‌ها از میان فیلم‌های دههٔ ۶۰ و ۷۰ میلادی انتخاب شده‌اند و از ساخته‌های جنبش سینمای هنری اروپایند. در این انتخاب، تمرکز بر فیلم‌هایی بوده که مبتنی‌بر خاطرات‌اند و دارای چینش زمانی غیرخطی‌اند. این فیلم‌ها درواقع پایه‌های شکل‌گیری روایت سینمایی با زمان کریستالی‌اند و بیش‌ترین مطابقت را با مباحث مطرح‌شده در این مقاله داشتند.

این مقاله هم‌چنین درپی یافتن الگویی برای تحلیل و خوانش ساختاری سینمای مبتنی‌بر تصویر مجازی (کریستال ـ زمان) بود و طبق نتایج به‌دست‌آمده، الگوی پیش‌نهادشدهٔ این پژوهش را براساس مباحث مربوط به روایت در سینمای ذهنیت، همان‌گونه‌که در تحلیل فیلم‌های جنبش سینمای هنری اروپا به‌کار گرفته شد، می‌توان به‌عنوان الگویی تحلیلی در خوانش ساختار روایت در این نوع سینما دانست.

این مقاله قدمی است کوچک در تبین 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 است؛ و امید است که این مقاله آغازی برای پژوهش‌های گسترده‌تری بر این مبحث در آینده قرار گیرد.

کتاب‌نامه

الله‌وردی‌پور، محمدعلی و پدرام دادفر (۱۴۰۱)، «واکاوی مفهوم زمان (یا صیروت) دلوزی در عکاسی به‌سبک فوتومنتاژ»، مجلهٔ *پژوهش‌های فلسفی*، س ۱۶، ش ۳۸.

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 علی قلی بیانی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

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

بوردول، دیوید (۱۳۷۵)، *روایت در فیلم داستانی*، سیدعلاءالدین 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.

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

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

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

دورانت، ویل (۱۳۸۶)، *تاریخ فلسفه*، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی، تهران: علمی و فرهنگی.

راف، جان (۱۳۸۸)، «دلوز و آثارش»، ترجمهٔ مصطفی امیری، *کتاب ماه فلسفه*، ش ۲۰، اردیبهشت.

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

شکورزاده، پریسا، علی فتح طاهری، و عبدالرزاق حسامی‌فر (۱۴۰۱)، «مفهوم "معنا" در منطق معنای ژیل دلوز»، مجلهٔ *پژوهش‌های فلسفی*، س ۱۶، ش ۴۰، doi: 10.22034/jpiut.2022.52158.3254.

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

صلیبا، جمیل (۱۳۸۵)، *فرهنگ فلسفی*، ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران: حکمت.

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

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

Al-Saji, A. (2004), "The Memory of Another Past: Bergson, Deleuze, and a New Theory of Time", *Cont Philos Rev*, vol. 37, 203-239.

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

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

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

Deleuze, Gilles (1994), *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press, Chicago: University of Chicago,

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

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

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*, vol. 33 , no. 3.

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

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

Pearson, Keith Ansell (2005), "The Reality of the Virtual: Bergson and Deleuze", *MLN*, vol. 120, no. 5, 1112-1127: <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 Simultaneit' 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, Kathleen Blamey and David Pellauer, Chicago: The University of Chicago Press.

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

Wilson, E. (2022), "How and Where to Find a Virtual Image", in: *Bildhafte Räume*, Begehbare Bilder, Leiden: Brill Fink, <https://doi.org/10.30965/9783846767238_010>.