تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۹/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۱۱/۱۶

سید علی روحانی[۱]، عماد ابوعطاالملشی[۲]

نظریه‌ی خاطره-زمان هانری برگسون و تأثیر آن بر روایت در سینمای معاصر ایران

چکیده

مفهوم زمان و ماهیت آن، همواره چون معمایی تاریک و جذاب در برابر اندیشه‌ی آدمی رخ می‌نماید و سردرگمی و نیافتن پاسخی روشن برای این معما، دلیل جذابیت عامل زمان برای انسان‌ها بوده است. این مقاله قصد دارد تا علاوه بر تبیین و تحلیل مباحث معاصر در حوزه‌ی زمان و خاطره، به تأثیری که تأملات نظری جدید این حوزه بر روایت در سینمای مدرن ایران داشته، بپردازد.

این پژوهش بر آن است که نشان دهد سینمای مبتنی بر خاطرات، از عنصر زمان به گونه‌ای بهره می‌برد که تنها توسط آرای فلسفی کسانی چون هانری برگسون و ژیل دلوز، توانایی تحلیل جامع آن را دارد. در روایتِ سینمای مبتنی بر خاطرات، عواملی چون مبدأ روایت، زمان، قاب‌بندی و شرایط ذهنیت، اهمیت بسیاری می‌یابند و در برخورد این نوع روایت ذهنی با حافظه و خاطره، عواملی چون زمان‌پریشی و انواع رجوع به گذشته‌های بیرونی، درونی و مرکب مطرح می‌شوند. در این پژوهش، پس از توضیح مفهوم خاطره و زمان نزد برگسون و دلوز، تاثیرات و تغییراتی که این نگاه بر سینما و عنصر روایت در آن گذارده است بررسی، و در ادامه برخی از آثار سینمای معاصر ایران که ساختار روایی مدرنی دارند، با نیّت دست‌یابی به الگویی واحد برای خوانش این نوع سینما تحلیل می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: خاطره و زمان، روایت، هانری برگسون، ژیل دلوز، سینمای ایران

[۱] استادیار گروه سینما، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: alirouhani1@gmail.com
[۲] کارشناس ارشد سینما، دانشگاه سوره، مدرس حق‌التدریس دانشگاه جامع علمی کاربردی
E-mail: emad.abouata@gmail.com

مقدمه

زمان، به مثابه‌ی یکی از تجربیات وجودی آدمی، هیچ‌گاه برای انسان مفهومی ثابت نداشته و همچون سوالی بزرگ، همواره اندیشمندان و دانشمندان را به تفکر برای یافتن پاسخی در تعریف آن واداشته است. زمان، می‌گستراند و محدود می‌کند، هویدا و پنهان می‌کند، ابنا بشر و سایر موجودات را تحت فرمان خویش دارد و در هر موردی دستور ظاهر و مخفی شدن پدیده‌ها را می‌دهد (تروتزکی، ۱۹۹۸: ۴). از دیدگاه افلاطون، زمان تابع ابدیتی است بی‌کران. از این رو ذات همین زمانِ متغّیر، به زمان ثابتی در عالم مُثل برمی‌گردد (عادل، ۱۳۸۹: ۱۲).

در این میان، سینمای متأثر از خاطرات از مصادیق مهم تجربه‌ی زمان در زیست انسانی به شمار می‌آید. سینمای متأثر از خاطره، دارای روند روایی خاصی است که با روایت کلاسیک تفاوت زیادی دارد. از این رو منطق زمانی در ساختار روایی این سینما به هم می‌ریزد و نظمی جدید حاکم می‌گردد که تنها از جنبه‌ی ذهن و روان‌شناسی شخصیت‌ها می‌توان آن را دریافت.

به همین دلیل در سال‌های اخیر، مباحث مربوط به ذهنیت و خاطره در سینما با مقبولیت خاصی همراه بوده و پژوهندگان و سینماگران با آشنایی با برخی از تأملات مهم نظری در این‌باره، آثاری را مورد توجه قرار داده‌اند که در آن‌ها زمان به صورت یک تجربه‌ی اصیل در فرایند مشاهده مورد تأکید قرار می‌گیرد، که این اقبال در برخی از مهم‌ترین آثار سینمای اندیشمندانه‌ی ایران نیز قابل مشاهده است.

چارچوب نظری

در عصر جدید، تأملات نظری درباره‌ی زمان، متأثر از آرای هانری برگسون و پیروانش بوده است. برگسون باور نداشت که زمان، صرفاً تغییر و دگرگونی در چارچوب یک هویت باشد، و بهترین روش توضیح زمان را کمک گرفتن از حرکات مکانی نمی‌دانست. بلکه او باور داشت که زمان را با انطباق موضعی معادلات ذهنی و تبدیل آن‌ها به حالت‌های جدید می‌توان فهمید (دلوز، کولبروک و باگیو، ۱۳۹۰). برگسون در تعریف زمان، از روان‌شناسی کمک می‌گیرد و زمان را به مبحث یادآوری[۱] ربط می‌دهد. او تعاریف کمّی و کیفی از زمان را که از دیرباز در تفکر اساطیری و البته فلسفه مطرح بود در ارتباط با مقوله‌ی یادآوری اجماع نمود، و عنوان کرد که انسان همواره با دو نوع یادآوری روبه‌روست که آن‌ها نیز کمّی و کیفی‌اند. خاطره[۲] که یادآوری کیفی است و حافظه[۳] که یادآوری کمّی به شمار می‌آید (فروغی، ۱۳۸۸: ۲۷۷). او اذعان داشت که دلیل تفاوت در یادآوری‌ها ناشی از متفاوت بودن منشاء آن‌ها است، به آن معنا که حافظه به واسطه‌ی کارکرد سلول‌های مغز[۴] حادث می‌شود، اما خاطره نتیجه‌ی کارکرد ذهن است. وی معتقد بود که در حافظه، مقوله‌ی یادآوری با مکان‌مند کردن پدیده‌ها انجام می‌پذیرد، مانند به یادآوردن یک عکس یا یک متن. 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 تأخّر، نه از روی عادت و تکرارِ ناشی از حرکت همانند به یادآوردن یک قطعه شعر، بلکه چون لحظه‌ای یگانه است که در ذهن یادآوری می‌شود (برگسون، ۱۳۷۵: ۹۵). خاطره از جایی در اعماق آگاهی به سطح می‌رسد و هر آنچه که در ارتباط با گذشته است، حتی با علم به این که زمان از لحظه‌ی وقوع آن‌ها گذر کرده، با به خاطر آوردن زنده می‌شود و به زمان حال پیوند می‌یابد. او معتقد است گذشته به دو صورت بقا پیدا می‌کند: در حرکاتی که به عادات جسمانی تبدیل شده‌اند، و در تصاویر ذخیره شده‌ای که از ذهن برمی‌خیزند، بنابراین حافظه را باید به دو نوع حافظه‌ی عادتی، که کارکردی جسمانی است، و حافظه‌ی محض و ناب، که ذخیره‌ی کل

گذشته‌ی ماست، تقسیم کرد (شوارتس، ۱۳۸۲: ۳۳). از نظر برگسون، حافظه‌ی عادتی به کمک گذشت ثانیه‌ها زمان را درک می‌کند و حافظه‌ی ناب، که همان خاطرات است فارغ از قرارداد ثانیه‌ها و زمان فیزیکی، با نوعی دیگر از زمان که زمانی است درونی و ادراکی سر و کار دارد. در نفس ما حافظه حامل استمرار و خادم زمان است؛ حافظه آن‌قدر از گذشته‌ی ما را در اختیار می‌گذارد که در هر وضع و حادثه‌ای که پیش می‌آید، مقدار فراوانی از حالات متعاقب آن را به ما عرضه می‌دارد (دورانت، ۱۳۸۶: ۳۹۵).

برگسون برای تبیین زمان کیفی واژه‌ی دیرند[۵] 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 تعقّلی از زمان است (صلیبا، ۱۹۷۸: ۳۸۳). درک و تجربه‌ی درونی ما از مفهوم زمان، همان تجربه‌ی دیرند است، یعنی آنچه که تداوم و پویایی گذشته در لحظه به سوی آینده است. به زعم برگسون، دیرند شاید شبیه‌ترین چیز به یک قطعه موسیقی باشد که چون کلیتی تفکیک و تقسیم‌ناپذیر در حرکتی مستمر ارائه می‌گردد. از این منظر دیرند اساساً نامتعین است؛ آینده‌ای به راستی گشوده و پیش‌بینی‌ناپذیر. برگسون زمان‌های گذشته و حال را بر اساس واقعی و مجازی بودن آن‌ها تفکیک می‌کند و معتقد است که «گذشته‌ی واقعی به حافظه مربوط است و نه خاطره. خاطره نیز به واسطه‌ی خاطره-تصویر یادآوری می‌شود، در حالی که یادآوری حافظه از طریق مکان است» (برگسون، ۱۳۷۵: ۱۷۱). برگسون این طرز یادآوری به کمک خاطره-تصویر را همانند عمل واضح‌سازی دوربین عکاسی می‌داند.

او درک این زمان حقیقی یا دیرند را امری کاملاً شهودی می‌داند و معتقد است که اگر بخواهیم به کمک هوش و عقل آن را درک کنیم، ناخودآگاه در مغز، زمان را تبدیل به حرکاتی مکانی می‌کنیم و در نتیجه، حقیقت این زمان حقیقی یا دیرند را از بین می‌بریم. چرا که شهود مستلزم نگاهی متافیزیکی[۶] است که با آزاد ساختن خودمان از جهانی که با دانش و عقل و بر اساس کنشی کارآمد شکل یافته است، تحقق می‌یابد.

پس از هانری برگسون، ژیل دلوز بحث پیرامون دیرند را به شیوه‌ی خود در نظریاتش ادامه داد. او معتقد است اگر به مفهوم دیرند با دقت توجه شود، این مسئله حادث می‌گردد که هر آن از زمان، دارای لحظه‌ای است که وابسته به نوع خاصِ حادث شدنش دارای کیفیتی می‌گردد که با سایر لحظات تفاوت دارد. او مفهوم وجودی زمان را با اصطلاحاتی چون واقعی[۷] و مجازی[۸] همراه می‌کند و در نتیجه دو نوع زمانِ حال معرفی می‌نماید که یکی زمان حال زنده[۹] است؛ زمانی که متداوم است و پیوسته، و دیگری زمان حالِ گذرنده[۱۰]، که با گذشته و آینده مرتبط است. در واقع دلوز با استفاده از آرای برگسون به سه گونه ترکیب زمانی، دو نوع برای زمان حالِ زنده و یکی هم برای زمان حالِ گذرنده قائل می‌شود (شیخ مهدی، ۱۳۸۲: ۱۴۸). در ترکیب نخست، زمان حال از ارتباط پیوسته‌ی 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 (همان). در اولین گونه‌ی زمان از منظر دلوز، زمان به مثابه‌ی یک دور[۱۱] است. زمان دوری، همان زمان اسطوره‌ای و فصلی[۱۲] است، یعنی تکرار یک چیز پس از گذشت زمان از نقاط اصلی‌اش. این نقاط می‌تواند تکرارهای طبیعی ساده‌ای چون طلوع روزانه‌ی خورشید، آمدن بهار و رفتن تابستان و یا عناصر تراژدی باشد که به اعتقاد دلوز به طور چرخه‌ای عمل می‌کنند (راف، ۱۳۸۸: ۱۶). ترکیب دوم زمان، 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 نبوده است، باید با زمان حال هم‌زمان و هم‌زیست باشد (تروتزکی،

۱۳۸۲: ۹۳). زمان حال، وقتی که زمان حال جدیدی ظاهر می‌گردد باید به صورت گذشته ساخته شود، و این اتفاق تنها در حالتی رخ می‌دهد که درست همان لحظه که حال است به سمت گذشته شدن برود، چرا که هر چیزی که مربوط به گذشته است قبل‌تر ساخته شده، یعنی پیش از زمان حال، و همین امر می‌تواند توضیحی باشد بر این که چرا هر زمان حال وقتی حال است، گذشته نیز هست. در این الگو از زمان هیچ چیز برنمی‌گردد، برای آن که 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، ۱۹۹۴: ۸۱).

همان‌گونه که مشخص است، ترکیب دوم، زمان را از حالت دوری و چرخه‌ای خارج می‌کند. در این وضعیت زمان تبدیل به خط راستی می‌شود که از گذشته، حال و آینده تشکیل گردیده است. دلوز در تبیین الگوی سوم زمانی چنین عنوان می‌کند که [زمان] «حال» بیرون می‌ایستد، اما فقط گذشته را می‌پاید و محیطی را فراهم می‌آورد که در آن «حال» می‌گذرد و «حال‌ها» یکدیگر را رصد می‌کنند (دلوز، ۱۹۹۴: ۱۲۳). از این رو، سومین ترکیب زمانی دلوز به این طریق رخ می‌دهد که زمان حالِ 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 کریستالی تشبیه می‌کند که دو سطح آن را حال واقعی و گذشته‌ی مجازی تشکیل می‌دهند. دلوز معتقد است که زمان سینمایی در واقع همین ترکیب سوم از زمان است. «زمان حالی که می‌گذرد و در این گذر، امکان تصویرشدن حال واقعی و گذشته‌ی مجازی را در قاب‌های پی‌درپی تصاویر فیلم ایجاد می‌نماید. در این ترکیب زمان حال، هم در بردارنده‌ی حال‌های متوالی است و هم شامل گذشته. پس در این صورت، زمان حال گذرنده‌ای که در ترکیب سوم وجود دارد، حاصل پیوندی فعال است و زمانی دوگانه. یعنی در آن واحد، واقعی است و مجازی، حال است و گذشته، مادی است و مثالی» (دلوز، ۱۹۸۹: ۸۳-۶۹).

طرح مساله

خاطره-زمان و سینما

روایت در سینمای متأثر از تفکرات برگسون و دلوز، با شخص یا اشخاصی همراه است که درکشان از زمان، درونی، کیفی و ذهنی است. پس در این نوع سینما، روایت با تمام شاخصه‌هایش دست‌خوش تغییر می‌گردد. فیلم دارای قالب زمانی مدونی است که ناگزیر در هنگام تماشای آن، این نظم زمانی بر بیننده تحمیل می‌گردد و او در آن هنگام، نقشی در نظم و ترتیب حوادث و یا تکرارشان ندارد. سینما بسیاری از روند روایت‌گری‌اش را با تنظیم و سامان‌دهی به عنصر زمان پیش می‌برد. روایت با پدید آوردن آنات مختلف زمانی و برقرار ساختن پیوندی میان آن‌ها، با گنجاندن الگوهای معنادار در زنجیره‌های زمانی، با اشارت داشتن بر پایانی که تا اندازه‌ای محاط در آغاز آگاهی بوده است و آغاز آگاهی که رو به سوی پایانی دارد، با آشکار ساختن معنای زمان و تحمیل آن معنا بر زمان، زمان را می‌خواند و به ما می‌آموزد که زمان را چطور بخوانیم (پرینس، ۲۰۰۰: ۱۲۹). ما نیز از طریق استنباط، روابط زمانی درون داستان را درک می‌کنیم، بدین‌گونه که طرح‌واره‌های خویش را با روایت و نشانه‌هایی که روایت در دسترس ما قرار داده است، تطبیق می‌دهیم. در خوانش روایت در سینمای مدرن به کمک آرای برگسون و دلوز، زمان، خود به دغدغه‌ی اصلی بدل می‌گردد که همه چیز تحت جایگاه او قرار دارد. شکاف بین زمان‌های سپری شده و حال یا اکنون، تأثیرات زمانی که از نقطه‌ای دور بر زمان حال متمرکز گشته و آینده‌ی شخصیت‌ها را دگرگون می‌سازد، و به هم ریختن منطق زمانی وقوع حوادث در فیلم، همه حکایت از آن دارند که

در این سینما، زمان عاملی است حیاتی، چرا که این سینما توجه خود را از عالم بیرون به ذهن انسان‌ها معطوف ساخته است؛ جایی که ممکن است خاطره‌ای طغیان کند یا ادراکی صورت بگیرد، به صورتی که زمان حال حاضر از معنا و استمرار آن ناشی شود. از این رو، طرح‌افکنیِ معطوف به آینده، در فرایند واگشایی گذشته و احیای آن به مثابه‌ی دستاوردی برای حال، به نفع زمانِ غیر بشری از بین رفته است؛ زمانی که عادت را از بین می‌برد، زیرا ما زمان را به عنوان چیزی که به ما تعلق دارد درک نمی‌کنیم، بلکه آن را قوّه‌ای برای تفاوت می‌دانیم. از سویی دیگر، خاطره اصولاً مفهومی است چندوجهی. این را اگر در ارتباط با مفهوم روایت مورد توجه قرار دهیم شاید چندوجهی بودنش بیشتر به نظر برسد. در این سینما، یعنی سینمای مبتنی بر خاطرات، عنصر زمان به‌گونه‌ای بی‌هویت و بی‌تاریخ می‌شود که گویی اندیشه و تفکر، فراتر از زمان در حرکت است و این اندیشه است که تماشاگر به دنبالش حرکت می‌کند. اندیشه در خاطره‌ها، ذهن‌ها، یادها و یادآوری‌ها شکل می‌گیرد. حال و گذشته در هم ادغام می‌شوند و روایت در بی‌زمانی مسیر خود را باز می‌یابد (عادل، ۱۳۸۹: ۱۹۶). این زمان، زمانی است به ظاهر بی‌اهمیت، تا جایی که شاید به نظر برسد صرفاً آن چیزی است که به خاطر می‌آید. اما همین خود دلیلی است بر اهمیت این زمان، چرا که به گفته‌ی برگسون، خاطرات بر حسب عمقی که در احساس ما به جای می‌گذارند در زمان حال متمرکز می‌شوند؛ گذشته‌ای که در حال به یاد آورده می‌شود و «کل زمان حال در گذشته موجود است و گذشته خود در زمان حال حاضر می‌ماند» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۹۸).

خاطره-زمان و تأثیر آن بر اجزای روایت

برای فهم چگونگی کارکرد مفهوم خاطره-زمان در آرای برگسون و دلوز در سینمای داستانی مدرن، ناچاریم تأثیرات آن را در اجزای مختلف عمل روایت بررسی کنیم، چرا که برخلاف بیشتر فیلم‌های کلاسیک، در سینمای داستانی مدرن به دلیل ارجاع آشکار تمامی عناصر روایت به منبع ذهنیت یا شخصیت مبداء، عناصر روایی به شکل محسوسی برجسته می‌شوند. در این راه، تحلیل ادوارد برانیگان از اجزای روایت می‌تواند راهگشا باشد. به باور او، در این نوع سینما شیوه‌ی روایت از منظر شخصیت اول (که گاهی از مفهوم سوبژکتیو برای بیان آن استفاده می‌شود)، آن است که همه‌ی شش جزء عمل روایت به خود شخصیت یا منبع ذهنیت ارجاع داشته باشند (برانیگان، ۱۳۸۶: ۱۴۷). شش جزئی که به باور برانیگان عبارتند از مبداء، رؤیت، زمان، قاب، موضوع شناسایی و ذهن. به عنوان مثال در یک صحنه‌ی رجوع به گذشته‌ی[۱۳] ذهنی، مبداء به صورت یک شخصیت در نظر گرفته می‌شود، رؤیت همان خویشتن‌نگری شخصیت است، زمان همان زمان ذهنی شخصیت است، قاب همان چیزی است که حافظه‌ی شخصیت در برابر ما می‌گذارد، موضوع عبارت است از نمایش حافظه و ذهن، و حالت حافظه‌ی شخصیت است. همه‌ی شش واحد بازنمایی به شخصیت ارجاع داده می‌شوند و وحدت آن بازنمایی نیز دقیقاً به خود شخصیت به عنوان فاعل شناسایی راجع است؛ این وحدت را می‌توان، گفتن یا بازنمایی ذهنی نامید (همان). 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 رؤیت 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. در همه‌ی موارد، یک شخصیت از طریق فعل رؤیت که متوجه یک شیء است، مبداء آفرینش مکان برای تماشاگر قرار می‌گیرد (همان، ۱۵۰). شخصیت مبداء، اولین عنصر روایت است که در این نوع سینما اهمیت زیادی دارد، چرا که در این نوع روایت، آن‌گونه که در مباحث برگسون و دلوز هم مشخص گردید،

همواره نیاز به شخصیتی است که با خاطرات خود زمان را به پیش می‌برد یا به معنای دقیق‌تر می‌گستراند. معرفی مبداء و منبع ذهنیت معمولاً از یکی از راه‌های زیر و یا توأمان با ترکیب آن‌ها صورت می‌گیرد. راه اول، به‌کارگیری عامل تصویری است. عامل تصویری در یک فیلم و از همان دقایق ابتدایی، با همراهی تصویری شخصیت، مخاطبان را با مبداء و منبع ذهنیت آشنا می‌سازد. در تداوم این رویکردِ تصویری، نماهای تعقیبی، مکث‌های طولانی دوربین بر شخصیت، ارائه‌ی قاب‌های نامتعارف از شخصیت و نمایش نمای نقطه‌ی دید از شخصیت، مورد استفاده قرار می‌گیرند.

شیوه‌ی دوم، استفاده از عامل صوتی است که همانا به کارگیری عاملی صوتی برای معرفی مبداء ذهنیت است، که معمولاً به استفاده از صدای راوی می‌انجامد، که مخاطب را با بیان احساسات و یا شرایط خویش با خود همراه می‌سازد. در سینمای مبتنی بر خاطرات، چنان‌که گفته شد، عامل زمان خود نوعی بی‌زمانی در خود دارد، چرا که این زمان، زمانی خطی نیست و به جلو یا عقب نمی‌رود، بلکه بسط و گسترش می‌یابد. در زمان کریستالی، وجوه گذشته یا حال بودن رویدادها تنها در تناسب با یکدیگر مشخص می‌گردد.

سومین عنصر بازنمایی را قاب در نظر می‌گیریم؛ قاب وظیفه‌ی تثبیت قلمروی ذهنیت را دارد. قاب نسبت به یک مبداء تعریف می‌شود و مبداء روایت ذهنی، همان شخصیت یا نقطه‌ی خاص در مکان است. هنگامی که دوربین در آن نقطه جای می‌گیرد یا اندکی به آن نزدیک می‌شود، خواهیم گفت که قاب‌بندی از آن نقطه صورت گرفته است. این خلاصه‌ی آن گزاره است که می‌گوید: منطق مکانی، شخصیت را با گفتن روایت درگیر می‌کند که این به معنی تلاطم شخصیت و موقعیت دوربین در مکان، مثل نمای نقطه‌ی دید است (برانیگان، ۱۳۸۶: ۱۵۲).

شرایط ذهنی شخصیت، آخرین جزء مهم از بازنمایی است که انواع ذهنیت را معین می‌کند. چنان‌که پیش از این ذکر شد، مفهوم ذهنی در چارچوب فرهنگ قابل ارائه و طرح است. مقوله‌ی ذهنی، نظام‌های اندیشه یا حالات درونی فردی را شامل است و معمولا در مقابل دنیای خارجی یا بدن و جسم فرد قرار می‌گیرد (همان).

به طور خلاصه، در روایت سینمای مبتنی بر خاطرات یا روایت ذهنی، عواملی چون مبداء روایت، زمان، قاب‌بندی و شرایط ذهنیت اهمیت بسیاری می‌یابند و در برخورد این نوع روایت ذهنی با حافظه و خاطره، عوامل زمان‌پریشی، خصوصاً انواع رجوع به گذشته‌های بیرونی، درونی و مرکب دارای حساسیتی خاص‌اند که در ارائه و ساخت چنین فضای روایی‌ای، دقت و عدم دقت در به کارگیری عواملِ ذکر شده، در ایجاد ابهام دارای منطق در روایت و یا تبدیل شدن روایت به اثری صرفاً مبهم و نامنسجم، بسیار تعیین‌کننده است.

یافته‌ها

در سینمای ایران فیلم‌های زیادی از منظر ذهنیت ساخته شده‌اند، اما در این بین تعداد فیلم‌هایی که ذهنیت‌شان مبتنی بر خاطرات گذشته باشد، کمتر است. با این حال، تعداد فیلم‌هایی که در سال‌های اخیر با این نگاه تولید شده‌اند رو به فزونی است، و این خود حاکی از محبوبیت این نوع سینما در میان سینماگران ایرانی، به‌خصوص در سال‌های اخیر می‌باشد. برای تبیین یافته‌های پژوهش، فیلم‌های درخت گلابی (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۵)، مزرعه‌ی پدری (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۸۲)، پله‌ی آخر (علی مصفا، ۱۳۹۰)، و آسمان زرد کم‌عمق (بهرام توکلی، ۱۳۹۱) بر اساس تمرکزشان بر مبحث خاطرات انتخاب شده‌اند. در

تحلیل فیلم‌ها، بر اساس اجزای روایت که پیش‌تر بدان‌ها اشاره شد، ابتدا به مبداء شخصیت یا همان منبع ذهنیت می‌پردازیم و تعداد آن و نحوه‌ی معرفی‌اش را مشخص می‌کنیم، پس از آن به مقوله‌ی زمان، نوع چینش مقاطع زمانی، و بازه‌ی زمانی معرفی شده در فیلم می‌رسیم، و سپس قاب‌بندی را بررسی می‌کنیم. در بحث قاب‌بندی، علاوه بر تصویر، عامل صدا را نیز به بوته‌ی تحلیل می‌نهیم، و در آخر شرایط ذهنیت –شامل تقسیم‌بندی صحنه‌های ذهنی، عناصری که شخصیت را به عمق خاطرات می‌رساند، و تمهیدات مورد استفاده در ورود و خروج رجوع به گذشته‌ها– را بررسی می‌کنیم (همان‌گونه که اشاره کردیم، رؤیت و موضوع شناسایی از اجزای ثابت روایت در نوع کلاسیک و مدرن آن هستند) تا مشخص گردد، عناصر تأثیرگذار بر روند روایت در این نوع سینما، در فیلم‌های ذکر شده چگونه به کار گرفته شده‌اند.

درخت گلابی (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۵)

الف: مبداء شخصیت (منبع ذهنیت)

– **تعداد منابع ذهنیت:** یک نفر؛ محمود، که برای نوشتن کتاب خود پس از سال‌ها به باغ پدری‌اش در دماوند برگشته‌است.

– نحوه‌ی معرفی

تصویر: فیلم با پلان‌های حرکتی که تعقیب‌کننده‌ی مبداء شخصیت است آغاز می‌گردد و به نمای نقطه‌ی دید شخصیت تبدیل می‌شود که باغبان پیر را نگاه می‌کند.

صدا: همراه پلان ذکر شده در بالا، صدای مبداء شخصیت؛ محمود، به صورت راوی به گوش می‌رسد: تمام درختان باغ دماوند بار داده‌اند جز درخت گلابی، و این حقیقت رسواکننده را باغبان پیر سمج، هر روز صبح به گوش من می‌رساند. چشم را که باز می‌کنم، پشت پنجره‌ام ایستاده.

ب: زمان

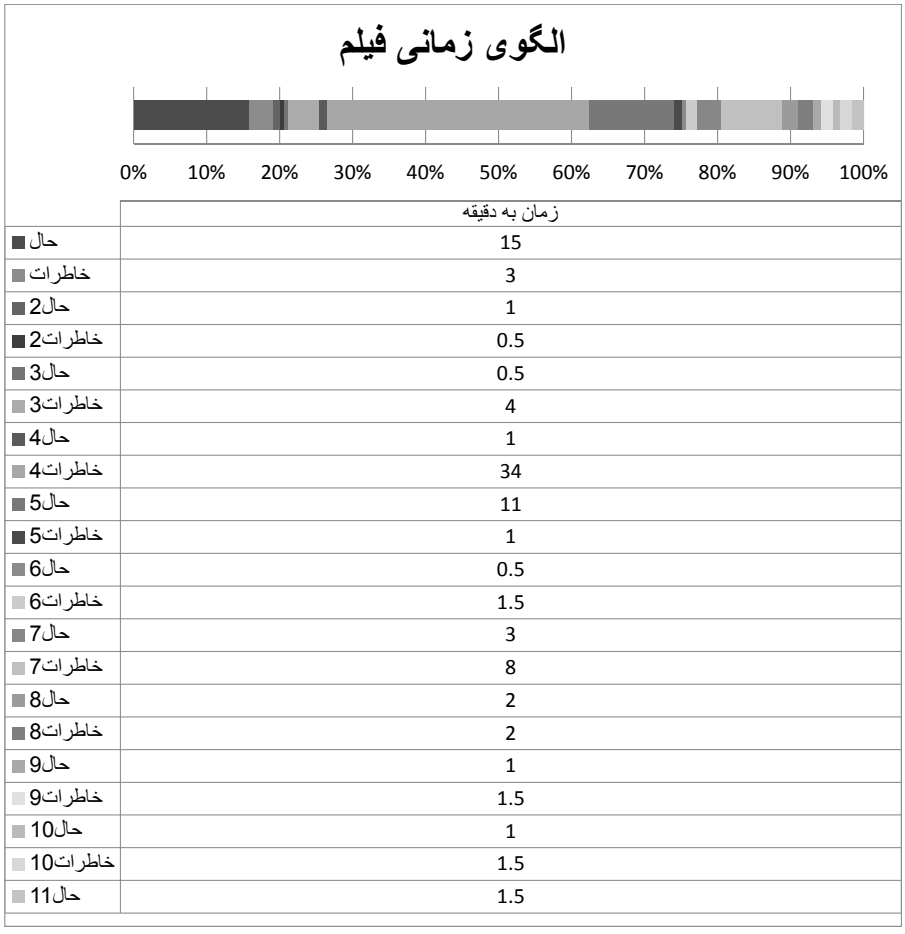
– جهان زمان فیلم

جهان زمان فیلم از دورترین بخش خاطرات شخصیت، در آخرین تابستانی که در باغ دماوند بوده، یعنی سن دوازده سالگی اوست. اما هیچ‌گونه بازه‌ی زمانی مشخصی مابین نقاط آغاز و پایان دوره‌های زمانی درون فیلم وجود ندارد و کارگردان تنها نشانه‌هایی برای متمایز نمودن این نقاط در فیلم جای داده است، مانند دوازده‌سالگی مبداء شخصیت، جوانی او که با انقلاب در ایران هم‌زمان است، و زمان حال. بدین ترتیب جهان زمانی فیلم نامشخص است.

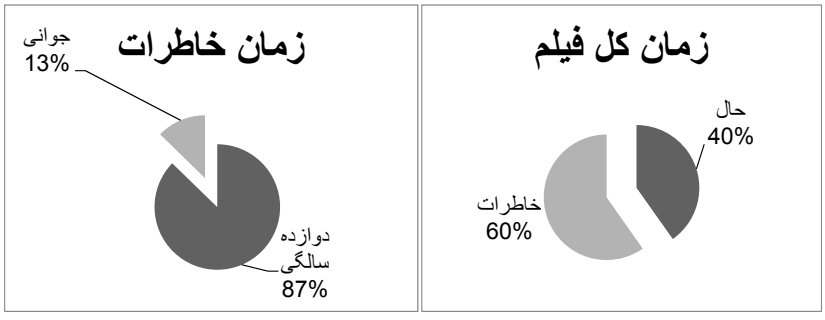
– الگوی زمانی فیلم

در فیلم درخت گلابی، زمان حال واقعی به صورت خطی در گذر است، اما گذشته‌ی مجازی یا همان خاطرات به سبب عمق تأثیرشان روایت می‌گردند، بدین حالت که خاطرات، که خود به دو بخشِ خاطرات دوازده سالگی و خاطرات جوانی تقسیم می‌شوند، بدون منطق گاه‌شمارانه متبلور می‌گردند.

ترتیب چینش قطعات مختلف زمانی، که در این فیلم شامل زمان حال و خاطرات است، در جدول زیر مشخص است:



	زمان به دقیقه
حال	15
خاطرات	3
حال2	1
خاطرات2	0.5
حال3	0.5
خاطرات3	4
حال4	1
خاطرات4	34
حال5	11
خاطرات5	1
حال6	0.5
خاطرات6	1.5
حال7	3
خاطرات7	8
حال8	2
خاطرات8	2
حال9	1
خاطرات9	1.5
حال10	1
خاطرات10	1.5
حال11	1.5



حال واقعی، ۳۲ دقیقه از زمان فیلم را به خود اختصاص داده است.
گذشته‌ی مجازی یا همان خاطرات، ۵۵ دقیقه از زمان فیلم را به خود اختصاص داده است.

ج: قاب‌بندی

- تمهیدات تصویری به کار رفته در زمان حال و خاطرات

قاب‌بندی‌ها و حرکات دوربین، در صحنه‌های مربوط به خاطرات و زمان حال تفاوتی با یکدیگر ندارند، اما از لحاظ دمای رنگی و رنگ‌بندی، صحنه‌ها دارای تفاوت‌اند؛ صحنه‌های مربوط به زمان حال دمای رنگی سردی دارند، صحنه‌های مربوط به خاطرات دوازده سالگی دمای رنگی گرم دارند، و خاطرات دوران جوانی سیاه و سفید[۱۴]اند.

– تمهیدات صوتی به کار رفته در زمان حال و خاطرات

در پاره‌ای از لحظات فیلم، پاساژهای زمانی و رفت و برگشت‌های بین حال و خاطرات از طریق تمهیدات صوتی انجام می‌پذیرد، هرچند که بیشتر این بار بر دوش تصویر است. اما شاید اشاره به صدای راوی (محمود)، مهم‌ترین بخش تمهیدات صوتی است، صدایی که وقتی در ذهن محمود طنین‌انداز می‌گردد، صدای محیط و آدم‌های اطراف یا قطع می‌شود و یا به عنوان زیرصدای صدای راوی قرار می‌گیرد.

د: شرایط ذهنیت

– تقسیم‌بندی صحنه‌های ذهنی

همان‌طور که از ابتدای فیلم مشخص می‌گردد، با کلیدها و نشانه‌های موجود در ابتدای فیلم، صحنه‌های ذهنی قرار است محدود به خاطرات شخصیت مبداء باشند. این امر تا دقیقه‌ی هفتاد فیلم به خوبی پیش می‌رود، اما در بیست و چند دقیقه‌ی پایانی، سه بار، در دقایق مختلف، شخصیت مبداء درگیر تصاویری ذهنی می‌گردد که در آن چهار دانشجو به سؤال کردن از او و نقد آثارش می‌پردازند، که هیچ نشانه‌ای برای وجود این صحنه‌ها در فیلم وجود ندارد.

– خاطرات یا صحنه‌های رجوع به گذشته

برد خاطرات که صحنه‌های رجوع به گذشته را می‌سازند اشاره به واقعه‌ی ماقبل فیلمی دارند. خاطرات دوازده سالگی محمود دورترین نقطه‌ای است که مخاطب را با خود همراه می‌کند. از لحاظ فرمی، صحنه‌های رجوع به گذشته یا خاطره، علامت دارند. غالبا این علامت‌ها با برش‌های نوری همراه‌اند، ولی در برخی موارد نیز صدای راوی، علامت میان صحنه‌ی خاطره و صحنه‌ی زمان حال است.

در ابتدا محمود در به‌یادآوری خاطرات دچار مشکل است، تصاویر بسیار به هم بی‌ربط و خاطرات مخدوش‌اند، به طوری که در اولین ظهور خاطرات محمود، هفت پلان جدا از هم، که با محوشدن‌های کوتاه به هم متصل شده‌اند، رفته رفته واضح می‌گردند و صدای گنگ آن‌ها نیز در این بین شفاف می‌شود.

بار دیگر که خاطرات محمود بازمی‌گردد، همه چیز واضح‌تر است و صدای راوی اطلاعات مربوط را می‌دهد: دوازده سال دارم و ...

این‌بار پس از آمدن به زمان حال واقعی، گذشته‌ی مجازی آن‌قدر قوی شده که با صدایی از اعماق خاطرات، محمود را به درون خود می‌کشد و مخاطب را با خاطرات‌اش همراه می‌کند.

مزرعه‌ی پدری (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۸۲)

الف: مبداء شخصیت (منبع ذهنیت)

– عداد منابع ذهنیت: یک نفر؛ محمود شوکتیان (مهدی احمدی) که برای مراسمی جهت معرفی کتاب جدیدش پس از سال‌ها به دزفول بازگشته است.

– نحوه‌ی معرفی:

تصویر: فیلم با نماهایی از محمود آغاز می‌گردد که مستأصل در جستجوی خانواده‌اش است. برخی نماها با سرعت کند و آهسته[۱۵] هستند و گاهی نیز نماهای نقطه‌ی دید محمود را می‌بینیم که به اطراف خود در جست‌وجوی خانواده‌اش می‌نگرد.

صوتی: همراه نماهای ذکر شده در بالا، صدای محمود به صورت راوی بر روی تصاویر می‌آید.

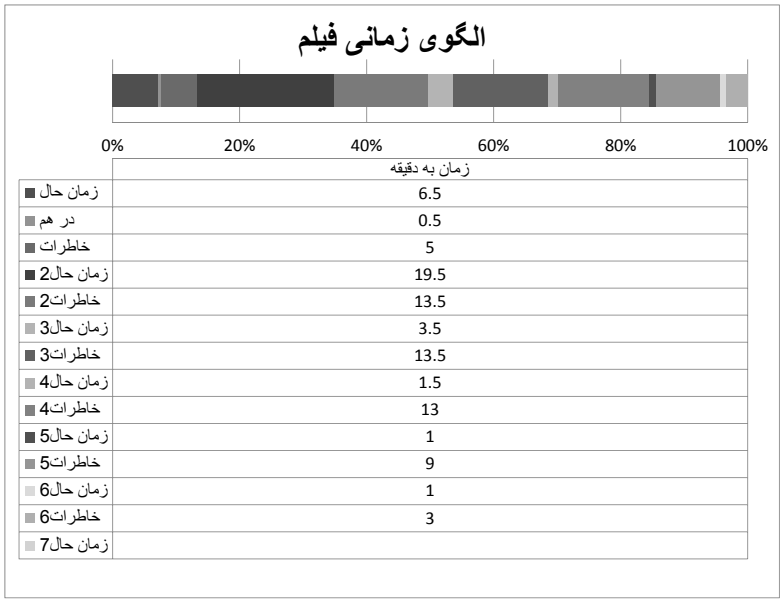
صدای محیط نیز کاملا جنبه‌ای ذهنی دارد. اصوات در هم تنیده می‌شوند، گاهی با سرعتی آهسته‌تر از معمول‌اند و گاهی بیش از حد پرطنین[۱۶].

ب: زمان

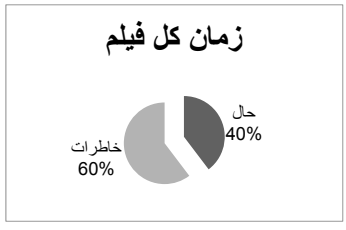
- جهان زمان فیلم: سال‌ها پس از اتمام جنگ هشت ساله‌ی ایران و عراق، شخصیت مبداء به خاطراتی در زمان جنگ بازمی‌گردد که مسیر زندگی او را تغییر داده است. اما مقیاس زمانی یا همان بازه‌ی زمانی بین زمان حال و خاطرات، مشخص نیست.

- الگوی زمانی فیلم: زمان حال واقعی و گذشته‌ی مجازی هر دو به صورت خطی پیش می‌روند.

ترتیب چینش قطعات مختلف زمانی، که در این فیلم شامل زمان حال و خاطرات است، در جدول زیر آمده است.



	زمان به دقیقه
زمان حال	6.5
در هم	0.5
خاطرات	5
زمان حال2	19.5
خاطرات2	13.5
زمان حال3	3.5
خاطرات3	13.5
زمان حال4	1.5
خاطرات4	13
زمان حال5	1
خاطرات5	9
زمان حال6	1
خاطرات6	3
زمان حال7	



زمان حال ۳۷:۳۰ از زمان فیلم را در بر می‌گیرد.

گذشته‌ی مجازی یا همان خاطرات، ۵۷ دقیقه از فیلم را به خود اختصاص می‌دهد.

ج: قاب‌بندی

- تمهیدات تصویری به کار رفته در زمان حال و خاطرات

نماهای با سرعت کند، نزدیک شدن‌های دوربین به شخصیت مبداء با حرکاتی آهسته و نرم، چرخش‌های سریع دوربین به اطراف در مقام نمای نقطه‌ی دید، همه و همه در هر دو بخش زمان حال و خاطرات دیده می‌شود، و بخش‌های مختلف حال و خاطرات، هیچ یک نشانی خاص ندارند.

از لحاظ رنگ‌بندی‌ها و تفاوت دمای رنگی نیز هیچ‌گونه تفاوتی دیده نمی‌شود و تنها گریم شخصیت مبداء در دو زمان متفاوت است.

– تمهیدات صوتی به کار رفته در زمان حال و خاطرات

صداهای ذهنی شخصیت مبداء، گاه به صورت صدای راوی و گاه با تغییرات و جلوه‌های خاص صوتی در صدای محیط ظاهر می‌گردد.

د: شرایط ذهنیت

– تقسیم‌بندی صحنه‌های ذهنی

تیتراژ فیلم، تصاویری از نقطه‌ی دید شخصیت مبداء به صورتی مبهم است، که پس از برش مستقیم آن نماها به شخصیت مبداء و پس از آن نماها و صداهای ذهنی شخصیت و اضافه شدن صدای خود محمود به صورت راوی، در همان ابتدای فیلم شرایط ذهنی حاکم در این فیلم را نمایان می‌کند.

– خاطرات یا صحنه‌های رجوع به گذشته

برد خاطرات که صحنه‌های رجوع به گذشته را می‌سازند اشاره به واقعه‌ای ماقبل فیلمی دارند و از این نظر به طور کامل برون‌نگرند.

از لحاظ فرمی، صحنه‌های مربوط به خاطرات، بدون علامت و هیچ‌گونه تمهید صوتی و تصویری خاصی به صحنه‌های زمان حال متصل می‌شوند و به طور کامل با برش‌های مستقیم، که گاهی با رفت و برگشت‌های کوتاه و سریعی نیز همراه است، اتفاق می‌افتد، که موجب پیچیدگی بیشتر میان دو فضا می‌گردد. این پیچیدگی در زمان‌هایی از فیلم با اطلاعاتی که توسط گفت‌وگوهای موجود در فیلم داده می‌شود نیز گاهی افزایش می‌یابد.

در ابتدا این رفت و بازگشت‌ها سریع‌ترند، ولی رفته رفته با وضوح بیشتر خاطرات و متمرکز شدن آن‌ها، داستان درون خاطرات نیز پیوستگی خویش را می‌یابد.

اما پیوستگی بین خاطرات و توهمات و زمان حال، که در این فیلم همگی به شخصیت مبداء ارجاع دارند، در طول فیلم به طور کامل حفظ نمی‌گردد و در یک سوم پایانی فیلم، فیلم‌ساز برای توضیح بیشتر و رفع ابهامات احتمالی آن برای مخاطب، چندین بار این رجوع به شخصیت مبداء را می‌شکند.

پله‌ی آخر (علی مصفا، ۱۳۹۰)

الف: مبداء شخصیت (منبع ذهنیت)

– تعداد منابع ذهنیت

خسرو (علی مصفا)، لیلی (لیلا حاتمی) و دکتر امین (علیرضا آقاخانی)، هر سه منبع ذهنیت در این فیلم محسوب می‌شوند.

– نحوه‌ی معرفی

تصویر: در بخش تصویر، تنها معرفی شخصیت‌های فیلم انجام می‌پذیرد و نشانه‌ای مبنی بر اینکه شخصیتی منبع ذهنیت است وجود ندارد.

صدا: در دقیقه‌ی چهار، خسرو به عنوان راوی داستان معرفی می‌شود؛ خسرو (صدای راوی): ماجرای مرگ من شاید از اینجا شروع میشه، از همون روزی که با امین تو کافه قرار داشتیم... راستش من قبل از مردنم هم ترتیب وقایع گذشته رو قاطی می‌کردم... پس به ترتیب وقایع کاری نداشته باشید.

ب: زمان

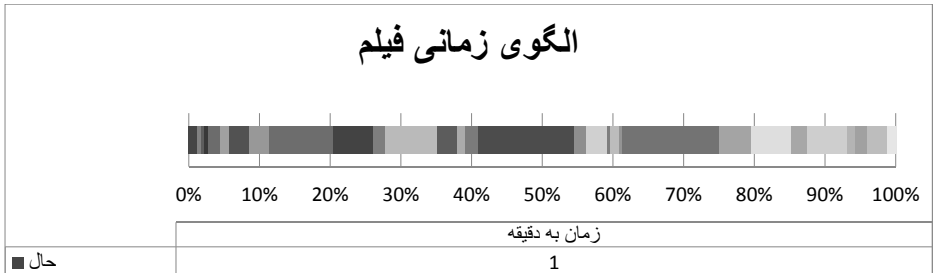
- جهان زمان فیلم

جهان زمان فیلم، نامشخص است. فقط از طریق روز مرگ خسرو می‌توان اتفاقات را به قبل و بعد از آن تقسیم نمود.

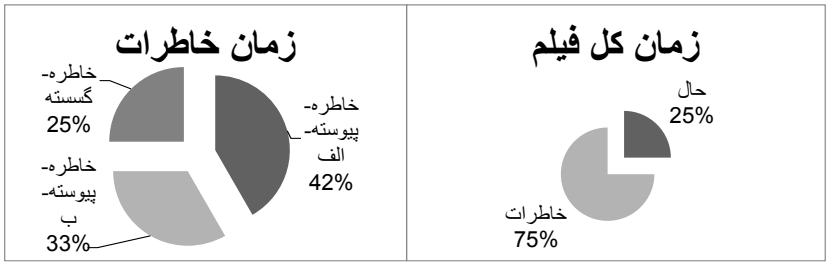
- الگوی زمانی فیلم

روایت، چه در زمان حال (پس از مرگ خسرو) و چه در زمان گذشته و خاطرات (پیش از مرگ خسرو)، نظم و منطق خطی ندارد و همه چیز در این فیلم به جهت افزایش ابهام برای مخاطبان شکل گرفته است.

ترتیب چینش قطعات مختلف زمانی، که در این فیلم شامل زمان حال و خاطرات است، در جدول زیر مشخص است.



	زمان به دقیقه
حال	1
خاطره-پیوسته-الف	0.5
حال2	0.5
خاطره-پیوسته-الف2	0.5
حال3	1.5
خاطره-گسسته	1
حال4	2.5
خاطره-گسسته2	2.5
خاطره-گسسته3	8
خاطره-پیوسته-الف3	5
خاطره-گسسته4	1.5
خاطره-پیوسته-ب	6.5
خاطره-پیوسته-الف4	2.5
خاطره-گسسته5	1
خاطره-پیوسته-الف5	1.5
خاطره-پیوسته-ب2	12
خاطره-گسسته6	1.5
خاطره-پیوسته-ب3	2.5
خاطره-گسسته7	0.5
خاطره-پیوسته-ب4	1
خاطره-گسسته8	0.5
خاطره-پیوسته-الف6	12
حال5	4
حال6	5
خاطره-پیوسته-الف7	2
حال7	5
خاطره-پیوسته-الف8	1
حال8	1.5
خاطره-پیوسته-الف9	2.5
حال9	1



۲۲ دقیقه از زمان فیلم، به حال اختصاص دارد.
گذشته‌ی مجازی یا همان خاطرات، ۶۶ دقیقه از فیلم را تشکیل می‌دهد.

ج: قاب‌بندی

– تمهیدات تصویری به کار رفته در زمان حال و خاطرات

از نظر قاب‌بندی‌ها، حرکات دوربین، و حتی فضا و دمای رنگی، خاطرات و زمان حال هیچ تفاوتی با یکدیگر ندارند.

– تمهیدات صوتی به کار رفته در زمان حال و خاطرات

عامل صوتی تنها در حالت صدای راوی جنبه‌ی ذهنی یافته است. خسرو راوی اصلی فیلم است و در لحظاتی لیلی روایت‌گر می‌شود، که البته این زمان‌ها کوتاه‌اند. در لحظاتی خاص نیز صدای خسرو و لیلی، که یک چیز را روایت می‌کنند، در هم تنیده می‌شود.

د: شرایط ذهنی

– تقسیم‌بندی صحنه‌های ذهنی

صحنه‌های خاطرات و زمان حال در ترکیبی نامعمول با تصاویر ذهنی قرار می‌گیرند. در مواردی نیز صدای راوی باعث تبدیل صحنه‌ای عادی به صحنه‌ای ذهنی می‌گردد.

– خاطرات یا صحنه‌های رجوع به گذشته

برد خاطرات به دورترین نقطه‌ی زمانی مشخص نیست، ولی در موردی به کودکی خسرو می‌رسد. در جایی جدای آن خاطرات، جوانی لیلی، و همین‌طور به صورت گسسته و پراکنده تصاویری مبهم از زمان‌های مختلف یادآوری می‌گردد.

از لحاظ فرمی، رجوع به گذشته‌ها بدون علامت و همگی برون‌نگرند.

تغییر یافتن صحنه‌های حال به خاطرات به زیبایی با ادامه دادن حرکات دوربین، رفت و برگشت میان صحنه‌های زمان حال و خاطرات توسط حرکات سیال دوربین، برش مستقیم، و یا حتی در نماهای کنش-واکنش انجام می‌گیرد، و در ایجاد ابهام‌هایی که بیننده را به فکر وا می‌دارد از این نظر موفق است. اما در نمایش نقاط دید شخصیت‌ها و یا همراهی دوربین با شخصیت مورد نظر، فیلم دچار ابهامات رفع ناشدنی است. برای مثال در صحنه‌ی مربوط به خاطره‌ی دوران جوانی لیلی، نمایی که از نقطه نظر لیلی دیده می‌شود تبدیل به نمایی از نقطه نظر شخصی دیگر می‌شود که فاعلش مشخص نیست، یا در جایی دیگر که خاطره‌ی کودکی خسرو است و غیر از خود او کس دیگری حضور ندارد، با صدای لیلی پیش می‌رود. ابهام روایت در این بخش بیش از اینکه به دلیل ایجاد گمراهی برای مخاطب باشد، گویی حاکی از ضعف فیلم در حفظ قوانین روایی خویش است.

آسمان زرد کم‌عمق (بهرام توکلی، ۱۳۹۱)

الف: مبدا شخصیت (منبع ذهنیت)

- تعداد منابع ذهنیت

مهران (صابر ابر)، شخصیت مبداء و منبع ذهنیت فیلم است. صدای او به عنوان راوی، تماشاگران را به جنبه‌های پنهان فیلم آگاه می‌سازد و به قطعات پیچیده‌ی زمانی فیلم، با دادن اطلاعات، نظم می‌دهد.

- نحوه‌ی معرفی

تصویر: نمایی ثابت از مهران که غزل را نگاه می‌کند و بعد از آن نمای نقطه‌ی دید مهران را می‌بینیم.

صدا: صدای مهران، به عنوان راوی، فیلم را آغاز می‌کند: من غزل رو گم کردم، کسی رو که بیشتر از هر چیزی تو دنیا دوست داشتم... درست از روزی که وارد اون خونه شدیم همه چیز شروع کرد به از بین رفتن. همه چیز، آروم آروم از هم پاشید. اون خونه، تو اون عصر بارونی، مثل یه حفره‌ی تیره، مثل یه دام بود. خالی و پوسیده.

تا انتهای فیلم نیز مهران به عنوان راوی همراه روایت می‌ماند و شخصیت دیگری نیز برای اضافه شدن منبع ذهنیت معرفی نمی‌گردد.

ب: زمان

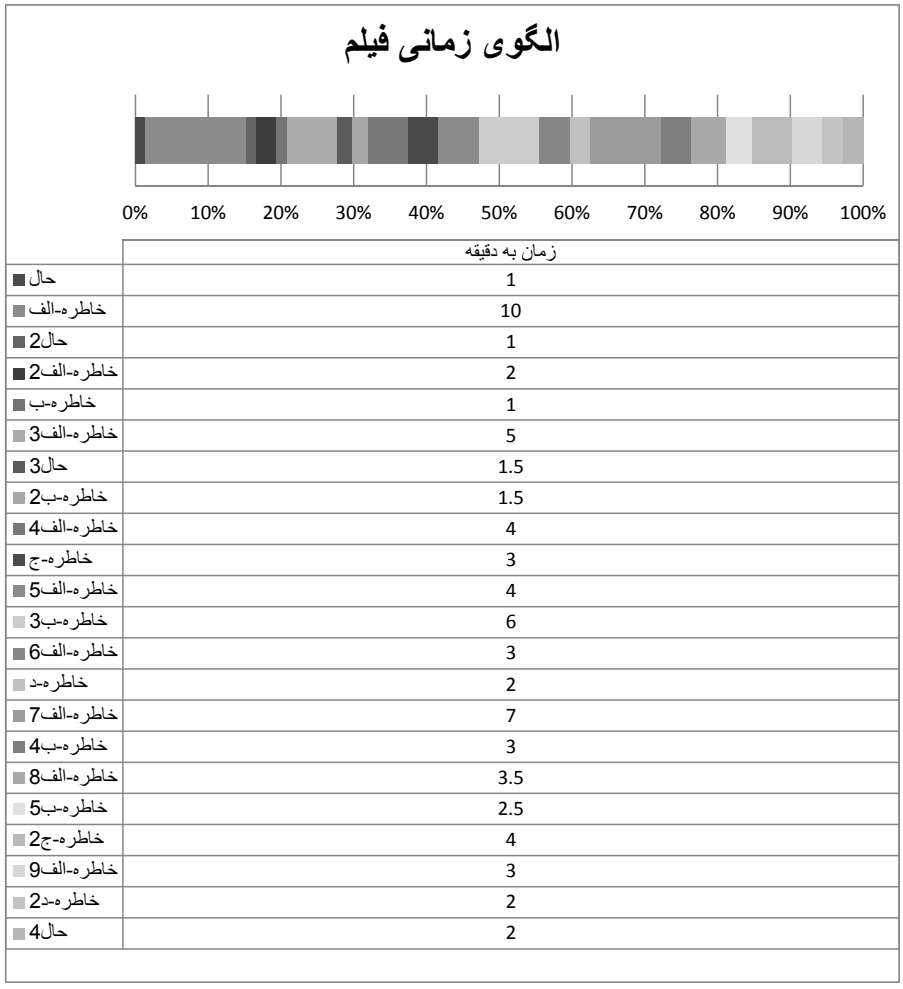
- جهان زمان فیلم

جهان زمان فیلم به روزی اشاره دارد که مهران و غزل برای نصب کردن تختی در خانه‌ای مخروبه و قدیمی به آنجا می‌روند. زمان این روز مشخص نیست و دیگر جهان‌های خاطرات نیز تنها با توجه به همین روز مشخص می‌گردند. از این رو جهان زمانی فیلم، جهانی نامشخص است.

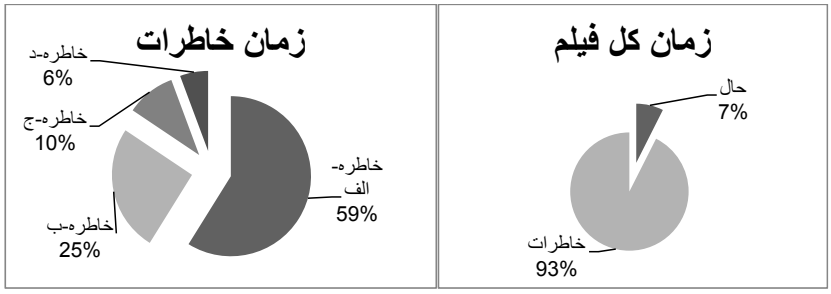
- الگوی زمانی فیلم

دو بخش کلی زمانی فیلم، جهان زمانی خاطرات و جهان زمانی حالِ واقعی‌اند. هیچ یک از این دو بخش روایتی خطی ندارند. در زمان حال، ترتیب چینش پلان‌ها و نظم روایی، بیشتر دایره‌وار است. در بخش خاطرات نیز، جهانِ خاطرات نقطه‌ای ثابت دارد که روایت هرچه از آن جلوتر و عقب‌تر می‌رود، باز همه چیز را به نقطه‌ی آغاز خویش باز می‌گرداند.

بخش مربوط به خاطرات نقطه‌ی زمانی مشخصی دارد که چیدمان وقایع در این بخش را با توجه به همین نقطه می‌توان نظم و ترتیب داد. ترتیب چینش قطعات مختلف زمانی، که در این فیلم شامل زمان حال و خاطرات است، در جدول زیر مشخص است.



	زمان به دقیقه
حال	1
خاطره-الف	10
حال2	1
خاطره-الف2	2
خاطره-ب	1
خاطره-الف3	5
حال3	1.5
خاطره-ب2	1.5
خاطره-الف4	4
خاطره-ج	3
خاطره-الف5	4
خاطره-ب3	6
خاطره-الف6	3
خاطره-د	2
خاطره-الف7	7
خاطره-ب4	3
خاطره-الف8	3.5
خاطره-ب5	2.5
خاطره-ج2	4
خاطره-الف9	3
خاطره-د2	2
حال4	2



زمان حال واقعی ۵:۳۰ است.
گذشته‌ی مجازی ۶۸:۳۰ از زمان فیلم را در بر می‌گیرد که خود به چهار بخش تقسیم می‌شود:
خاطره- الف: روز رفتن به خانه
خاطره- ب: یک ماه و نیم بعد
خاطره- ج: چهار ماه بعد
خاطره- د: یک سال و هفت ماه بعد

ج: قاب‌بندی

- تمهیدات تصویری به کار رفته در زمان حال و خاطرات

نماهای مربوط به زمان حال و خاطرات، از نظر جنس، رنگ و نور، تفاوتی ندارند. قاب‌بندی‌ها در هر دو مورد یکسان است. تنها گریم شخصیت‌ها در مقاطع مختلف فرق می‌کند.

- تمهیدات صوتی به کار رفته در زمان حال و خاطرات

صدای راوی (مهران) در سرتاسر فیلم وجود دارد و در خاطرات و حال، هرگاه که نیاز به اطلاعاتی باشد راوی اطلاعات لازم را روی تصاویر به مخاطب می‌دهد.

د: شرایط ذهنی

- تقسیم‌بندی صحنه‌های ذهنی

صحنه‌های ذهنی فیلم، که بخش عمده‌ی فیلم را در بر دارد، به طور کامل مربوط به خاطرات است؛ خاطراتی که با اطلاعاتی که مهران می‌دهد پیوستگی خویش را می‌یابند.

در این بین نکته‌ای که هیچ توجیهی در روایت فیلم ندارد، خاطرات بخش ج، یعنی خاطرات مربوط به چهار ماه بعد از روز ورود است. مهران به عنوان راوی و دانای کل فیلم در زندان است، ولی روایت، مهران را در سرتاسر این بخش رها کرده، صدای مهران اتفاقات درون خانه را روایت می‌کند، در حالی که هیچ آگاهی از آن ندارد.

- خاطرات یا صحنه‌های رجوع به گذشته

برد خاطرات به دورترین نقطه‌ی ظهور مشخص نیست؛ روزی خاص که معلوم نمی‌گردد چقدر از زمان حال دور است، ولی به علت تأثیری که بر زندگی مهران داشته است، مدام در هر لحظه‌ای او را به سمت خود می‌کشد.

از لحاظ فرمی، صحنه‌های رجوع به گذشته، تمامی برون‌نگرند و به واقعه‌ای ماقبل فیلمی اشاره دارند.

به غیر از عامل صدا، در عرصه‌ی تصویر، هیچ تمهیدی برای ورود و خروج از صحنه‌ها وجود ندارد و همین امر موجب پویایی خاصی بین مقاطع خاطرات می‌گردد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، تلاش بر آن بوده تا پس از تحلیل و بررسی جریان فلسفی معاصر در حوزه‌ی خاطره- زمان، به تأثیری که این تفکرات بر روایت سینمایی داشته‌اند نگاهی شود و سینمای معاصر ایران با این

رویکرد مورد نقد و بررسی قرار گیرد، تا در این بین بر اساس الگوهای مشخص این سینما، فیلم‌های معاصر سینمای ایران از لحاظ توفیق و یا عدم توفیق در رسیدن به فرم مطلوب در ارائه، بررسی شود. از آنجایی که روایت، در سینمای مبتنی بر خاطرات، پیچیدگی‌ها و ابهامات بسیاری دارد، برای ترجمان و خوانش چنین آثاری نیازمند دست‌یابی به الگویی واحد هستیم. این الگو، پس از ادراک هستی‌شناسانه‌ی مبحث زمان، آن‌گونه که در نظریات برگسون و پس از او دلوز متجلی گردید، نیازمند ترکیب با مسأله‌ی روایت و شش جزء عمل روایت‌گری است.

بهره بردن از این الگو نه تنها به منظور خوانش و تحلیل گفتمان‌های این سینما مثمر ثمر خواهد بود، بلکه آگاهی یافتن از آن در امر تولید و آشنایی با امکانات بیانی این نوع سینما نیز بسیار مفید است، چرا که تولید آثاری از این دست در سینمای ایران، تنها با دیدن و حتی تحلیل یکی دو مورد از فیلم‌های موجود، بدون آگاهی از مباحث پایه‌ای و بررسی جزء به جزء الگوهای این سینما، امری خطاست. این که بیشتر فیلم‌های تولید شده‌ی سینمای مبتنی بر خاطرات، یا اقتباسی از رمان‌ها و داستان‌ها هستند و یا کپی‌هایی از فیلم‌های تولیدی روز سینمای جهان‌اند نیز شاید دلیلی دیگر بر این مدعا باشد. گویی به هر دلیلی، سینماگران به جای تمرکز بر اصول شکل‌گیری این سینما، تلاش و کوشش خود را بر نوعی آزمون و خطا در رسیدن به سینمای مبتنی بر خاطرات گذارده‌اند، و با این همه، فیلم‌ها تنها از لحاظ پراکندگی زمانی و به‌هم‌ریختگی‌های نظم روایی به نتیجه رسیده‌اند. ولی در مباحث شخصیت، شرایط ذهنیت و حتی استفاده از قاب‌بندی، عناصر تصویری و صوتی و حتی ایجاد میزانسن‌های ذهنی، ناموفق‌اند.

این پژوهش، قدمی است کوچک در تبیین موارد اصلی این سینما، با توجه به جریان فکری شکل‌دهنده‌ی آن در آرای فلاسفه، و از آنجا که سینما به سرعت در حال رشد و تغییر است، نیازمند ادامه یافتن و تکمیل می‌باشد. امید است که این مقاله آغازی برای پژوهش‌های گسترده‌تری درباره‌ی این مبحث در آینده باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Recollection
2. Souvenir
3. Memoire
4. Brain
5. Duration
6. Metaphysics
7. Actual
8. Virtual
9. Living Present
10. Present to Past
11. Circle
12. Periodic Time
13. Flashback
14. Black and white
15. Slow Motion
16. Reverberation

منابع

- برانیگان، ادوارد (۱۳۸۶)، *نقطه‌ی دید در سینما: نظریه‌ی روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک*، ترجمه‌ی مجید محمدی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- برگسون، هانری (۱۳۷۵)، *ماده و یاد؛ رهیافتی به رابطه‌ی جسم و روح*، ترجمه‌ی علی قلی بیانی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران.
- تروتزکی، فیلیپ (۱۳۸۲)، *زمان شدن*، ترجمه‌ی امید نیک فرجام، کتاب ماه هنر، مهر و آبان، شماره‌ی ۶۱ و ۶۲، صفحات ۹۰-۱۰۲.
- دلوز، ژیل؛ کولبروک، کلر؛ باگیو، رونالد (۱۳۹۰)، *ادراک، زمان و سینما*، ترجمه‌ی مهرداد پارسا، نشر رخداد نو، تهران.
- دورانت، ویل (۱۳۸۶)، *تاریخ فلسفه*، ترجمه‌ی عباس زریاب خوئی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- شوارتس، سنفورد (۱۳۸۲)، *آنری برگسون*، ترجمه‌ی خشایار دیهیمی، نشر ماهی، تهران.
- شیخ مهدی، علی (۱۳۸۲)، *جستاری بر زمان در تصویر سینمایی*، کتاب ماه هنر، مهر و آبان، شماره‌ی ۶۱ و ۶۲، صفحات ۱۳۸-۱۵۰.
- صلیبا، جمیل (۱۳۸۵)، *فرهنگ فلسفی*، ترجمه‌ی منوچهر صانعی دره بیدی، نشر حکمت، تهران.
- عادل، شهاب‌الدین (۱۳۸۹)، *تحولات معاصر در مفهوم زمان سینمایی*، نشر دانشگاه هنر، تهران.
- فروغی، محمدعلی (۱۳۸۸)، *سیر حکمت در اروپا*، نشر هرمس، تهران.

- Deleuze, Gilles (1989) Cinema 2: *The Time-Image,* Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1994) *Difference and Repetition,* Paul. R. Patton, Columbia university of Chicago, Chicago.
- Prince, Gerald (2000) *On Narratology/ In Narrative Reader,* Martin Macquillan, London and New York Rutledge, New York.
- Turetzky, Philip (1998) *Time,* London and New York Rutledge, New York

Received: 19 Dec 2015
Accepted: 5 Feb 2016

Henry Bergson's Theory of Memory–Time and its Influence on Contemporary Iranian Cinema Narrative

Seyyed Ali Rouhani, Assistant Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
Emad Abooata Amlashi, MA in Cinema, Soore University, Tehran, Iran.

Abstract

In this research, at the first step the concept of memory and time are explained from Bergson and Deleuze's perspective. Then the influences and changes caused by these ideas are explained as well. After that, it comes the analysis of some of contemporary Iranian films which have a modern narrative structure in order to formulate a single pattern for reading this kind of films.

Time as an experience of human life never has a steady sense for mankind. All the great thinkers and scientists have tried to find an answer for the big question time. In recent years, time and memory are favored topics among theoreticians and filmmakers. By having some of the most important ideas about these subjects in their minds, they focused on works which emphasis on the concept of time as an original experience in the process of observation. This point of view also can be traced in the serious works of Iranian cinema. In modern times, all the ideas about perception of time are influenced by Bergson and his followers' ideas. Bergson did not believe in time as only a series of changes and alterations within the framework of an identity. He did not believe of moving in space as the best way of explaining time either. After Bergson, Gilles Deleuze continued the discussion about duration from his own stand point of view. He believes if the concept of durations be examined precisely, the result would be the fact that each part of time has its own moment and regarding its special way of happening has a unique quality, which makes it different from other moments. In the films influenced by Bergson and Deleuze ideas, narrative is based on the inner, subjective and qualified perception of time by the characters. As a result, narrative and all its elements alter in this kind of cinema. Film has an inevitable time cast and this time order imposes on the audience during the experience of watching film and the audiences cannot do anything to change the order and repetition of events. Most of the narrative process in film shaped by ordering and organizing the element of time. Many films have been made from a subjective point of view in Iranian cinema but only a few of them have memory of the past as their dominant theme. But in recent years, the production of these kind of films has increased and it shows the popularity of this perspective among Iranian filmmakers in recent years. In order to explain the result of research, four films have been selected because of their emphasis on concept of memory: The Pear Tree (Darush Mehjouie, 1996), Father's farm (Rasoul Mollagholipor, 2002), Last Step (Ali Mosaffa, 2011) and The Yellow, Shallow Sky (Bahram Tavvakoli, 2012). In this research, after the analysis of contemporary philosophical ideas about memory–time and its influence on narrative in film, Iranian contemporary cinema has been analyzed from this stand point of view. This research aims at finding out how these kinds of films were successful to deliver these ideas.

Keywords: Memory and Time, Narrative, Henry Bergson, Gilles Deleuze, Iranian Cinema