رمان نو در سینما

مهرآور جعفری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ما بر روزی که گذشت
با آگاهی و صمیمیت خواهیم گریست.
ما دیگر کاری جز گریستن بر روزی که گذشته است نخواهیم داشت.
زمان خواهد گذشت. هیچ چیز مگر زمان و زمان خواهد آمد. **هیروشیما عشق من**

از دیرباز مساله‌ی زمان یکی از جذاب‌ترین و درعین حال پیچیده‌ترین موضوعات مورد علاقه‌ی متفکران بوده است. اصولاً می‌توان گفت در تاریخ تفکر بشری، وجود و زمان در عرض هم مطرح شده و گسترده‌ترین زمینه‌ی اندیشه را به تسخیر خود درآورده‌اند. اندیشه‌ی فلسفی، بر بنیاد وجود و زمان شکل می‌گیرد و نحوه‌ی تبیین و ارزیابی متفکران از این دو پدیده سرنوشت دیگر مسایل فلسفی را رقم می‌زند. پرسش قدیمی و تکراری «آیا زمان وجود دارد؟» هنوز برای ذهن‌های جست‌وجوگر، به عنوان عرصه‌ای

وسوسه‌برانگیز مطرح است. آغاز اندیشه درباره‌ی زمان، به دورانی ماقبل فرهنگ مکتوب می‌رسد که پاره‌ای از آن‌ها رادر اشعار شاعرانی که بعدها تذکره‌نویسان به ثبت احوال و اقوال آن‌ها پرداختند، می‌توان یافت. در *ایلیاد* و *ادیسه‌ی* هومر، زمان بستری است برای گردش حوادث که انسان را از آن گریزی نیست. در دیگر آثار کهن مانند *وداها*[1] و *گات‌ها*[2] نیز زمان چونان تقدیری ناشناخته و قدرتمند خود را بر اراده‌ی انسانی چیره می‌کند.

زمان برخلاف شکل یکدست و بسیط خود، لایه‌های پیچیده‌ای دارد که متفکران را وادار به نامگذاری‌های گوناگونی بر آن می‌کند

بعدها در جریان بلوغ فکری و فلسفی بشر، زمان به عنوان مقوله‌ای مستقل طرح می‌شود و محوریتی حایز اهمیت می‌یابد. بدون در نظر گرفتن زمان، بررسی و شناخت مباحثی چون رویا، خاطره، شخصیت و حتی اشیا ممکن نیست. زمان برخلاف شکل یکدست و بسیط خود، لایه‌های پیچیده‌ای دارد که متفکران را وادار به نامگذاری‌های گوناگونی بر آن می‌کند. به عنوان مثال می‌توان به «زمان گاهنامه‌ای» و «زمان راستین» اشاره کرد که در پی خواهد آمد. باتوجه به سیر فلسفه نمی‌توان متفکری را یافت که به نحوی هر چند مختصر وارد مبحث زمان نشده باشد. در این نوشتار، در بررسی مقوله‌ی زمان و تأثیر آن بر سینمای نو از نظریات فلاسفه‌ای چون هگل و برگسن بهره می‌گیریم و با تحلیل تأثیر تعیین‌کننده‌ی آن‌ها بر مبدعان و پیشگامان رمان مدرن مانند جویس و پروست و... به مختصات زمان در سینمای ملهم از رمان نو خواهیم پرداخت.

زمان، همواره پرسش مطرح در جهان هستی بوده است. گروهی از فلاسفه تنها موجود زمان‌مند را انسان می‌دانند و بررسی و تحلیل این ویژگی را در صدر فعالیت‌های فکری خود قرار می‌دهند. زمان که در نگاه اول پدیده‌ای بدیهی به نظر می‌آید در چالش با پرسش‌های هستی‌شناسانه به عمیق‌ترین و دشواریاب‌ترین مفاهیم تبدیل می‌شود.

نخستین حکیمان یونان، همروس و هزیود بودند که گفته‌اند صیرورت و زمان ذات هر چیز است و هر چیز از اقیانوس که اصل تغییر است برخاسته است. همین فکر را هراکلیت دنبال کرد و متوجه مشکلات مفهوم زمان بود، اما آن‌ها را مانع و اشکال نمی‌شمرد. زیرا هر واقعیتی را متناقض و در نزاع با خود و با سایر واقعیات می‌دانست و حیات آن را در همین تضاد می‌انگاشت. ادامه‌ی این فکر در فلسفه‌های هگل و برگسن دیده می‌شود.

فیلسوفان حوزه‌ی الئا مثلاً پارمنیدوس و شاگردش زنون، مشکلات مفهوم زمان را جدی گرفتند و به همین جهت منکر واقعیت زمان و از آن‌جا قایل به غیرزمانی‌بودن امر مطلق شدند. زنون در مشاجرات قلمی‌اش با فیثاغوریان مدعی شده است تیری که از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر پرتاب می‌شود در هر لحظه در نقطه‌ی معینی است و بودن در هر لحظه در نقطه‌ای معین همان سکون در آن نقطه است. پس حرکات جزیی عبارت می‌شود از توالی (اگر توالیی وجود داشته باشد) سکنات، اما حرکت کلی اصلاً وجود ندارد. فکر فیلسوفان حوزه‌ی الئا در فلسفه‌ی اسپینوزا و به نحوی در فلسفه‌ی هگل محل و مقامی دارد. افلاطون به دوجهان معتقد است، دنیای محسوس و عالم معقول، وزمان را به دنیای محسوس و بیرون از زمان را به عالم معقول تخصیص داده است. بعدها زمان را نوعی عکس متحرک عالم معقول در دنیای محسوس دانسته است.

ارسطو سعی کرده است زمان را بیشتر از لحاظ طبیعیات تعریف کند و آن را با حرکت مربوط سازد. در فلسفه‌ی ارسطو، زمان دیگر نه از لحاظ مابعدالطبیعه، به عنوان عکس و سایه‌ی ازلیت و ابدیت یا حرکت نفس، بلکه می‌توان گفت از لحاظ طبیعی به عنوان مقدار حرکت از حیث تقدم و تأخر، تعریف شده است. ارسطو، به قول هایدگر، سعی کرده است تا حد امکان، تصوری روشن از زمان، به نحوی که در تجربه‌ی عادی ادراک می‌شود به

حصول آورد. در مسیحیت، به امر زمان اهمیت و اعتبار بیشتری داده‌اند.البته بسیاری از فیلسوفان مسیحی، عقاید راجع به زمان را از سنت‌های افلاطونی و ارسطویی به ارث برده‌اند، اما مهم آن است که آنان مسأله‌ی زمان را به نحو جدیدی مطرح کرده‌اند. سن اگوستین هم مانند افلاطون و نوافلاطونیان عقیده داشت که زمان با نفس بستگی دارد و در نفس است. اما درباره‌ی نحوه وحالت هست بودن آن، به نظر وی گذشته و آینده، وجود ندارد و درباره‌ی آن‌ها جز به صورت حال نمی‌توان فکر کرد: گذشته را با حافظه و آینده را با انتظار باید یکی انگاشت. پس سه زمان حال وجود دارد: یکی حال اشیای گذشته که حافظه است؛ و یکی حال چیزهایی که باید بیایند که انتظار است؛ و یکی هم حال به معنای حقیقی که حال اشیای کنونی وحاضر است. اگوستین درباره‌ی زمان پرسیده است: «پس زمان چیست؟» و خود جواب داده است: «زمان خداوند، اکنون جاودانه است. فراسوی گذر گذشته به اکنون و به آینده وجود دارد. وجودی که ذات زمان است. گذر زمان جلوه‌ای از اکنون جاودانه است. زیرا در جهان ما، که در گوهر خود از جهان مقدس متمایز است. ما تنها در گذر زمان می‌توانیم تجربه‌ی انسانی را فراچنگ آوریم.»

اگوستین از راه درونی کردن زمان انسانی به این پرسش پاسخ داد. او نوشت که زمانی حاضر از چیزهای کنونی و زمانی حاضر از چیزهای آینده همه حقایقی در ذهن هستند. این جابه‌جایی زمان‌ها، خاصه گذشته و آینده، کلید ارتباط هستی زمان‌مند ماست با جاودانگی خداوند. اگر ما جاودانگی خدایی را درک یا بهتر بگوییم حس کنیم از این‌روست که زمان در نیروی پیکربندی در لحظه‌ی کنونی، نشانی از ابدیت وجاودانگی به همراه دارد. آگوستین می‌پرسد: «چگونه زمان هست؟» و خود پاسخ می‌دهد: «در ذهن وجود دارد، چونان یاری دهنده‌ای به ذهن.» وی از روی تجربه‌ی مشخص خود می‌دانست که زندگی آدمی مجموعه‌ای است از لحظات و اجزای پراکنده که معنادار بودن آن منوط به ترکیب این اجزا در قالب یک شکل کلی است. او از قدرت تخریب و آشوبگری زمان باخبر بود.[۳]

در فلسفه‌ی دکارت، مساله‌ی زمان در درجه‌ی دوم اهمیت قرار گرفته است و زمان فقط حالت انگاشته شده است. دکارت تعریف ارسطو از زمان را تصحیح کرده و آن را امری جدا از حرکت دانسته است، زیرا به نظر وی زمان با حرکت، آن اندازه که در تعریف ارسطو تصور شده است، بستگی ندارد و مدت چیزی که تندتر حرکت می‌کند بامدت چیزی که کندتر در حرکت است متفاوت نیست، پس زمان امری است که چون جدا از حرکت است وجود دارد. اما زمان را از آن جهت که اشیا مدت و دوام دارند نباید از آن‌ها جدا انگاشت.

اسپینوزا باز کمتر از دکارت برای زمان نسبت به فضا اهمیت قایل شده است و زمان را حتی تغییر اشیا نمی‌داند، بلکه آن را فقط حالتی از حالات فکر و موجود ذهنی می‌شمارد. لایب‌نیتس زمان را یک امکان آرمانی خوانده است و واقعی بودن آن را ممکن نمی‌داند، زیرا هر آنی صرف‌نظر از محتوای آن، امری کاملاً هم‌جنس با آنات دیگر است و حال آن‌که هیچ دو چیزی درجهان عین هم نیست. زمان هم مانند فضا نظم و ترتیبی است، جز این که فضا ترتیب اشیایی است که با هم وجود دارند و زمان ترتیب اموری است که با هم وجود ندارند. لایب‌نیتس می‌پرسد چرا و چگونه است که تصور زمان در ما تکوین یافته است؟ به این جهت است که ماهمواره خود را موجودی بادوام می‌یابیم و بدین قرار، موجود بودن زمان به دو وجه منطقی و تکوین تصور آن در ما از لحاظ روان‌شناسی تبیین می‌شود.

فیلسوفان تجربی بیش از فیلسوفان عقلی مذهب، به زمان اهمیت نداده‌اند. نیوتن که نظریه‌اش را نه می‌توان مبتنی بر مذهب اصالت عقل دانست و نه بر مبنای مذهب اصالت تجربه، زمان را رهگذر علم خداوند به اشیا، پنداشته است. اگر نظری به تاریخچه‌ی نظریات راجع به زمان بیفکنیم، خواهیم دیدکه در آن‌ها به تدریج زمان از اعتبار و ارزش بیشتری برخوردار می‌شود، چونان که افلاطون سعی داشته است تا از سپهر زمان فراتر رود و بالاتر مرتبه‌ای که برای آن قایل شده، آن را تصویری متحرک و از این‌رو پست‌تر از ازلیت و ابدیت شمرده است. دکارت نیز با معتبر شمردن

عقل و فراورده‌های آن خروج از زمان را خواستار بوده است. دسته‌ای دیگر از متفکران، به ویژه جانشینان کانت، به تخیل (کـه کـانت خـود نـیز بـه آن اهـمیت بسیار مـی‌داده.)

نخستین امری که برای فهمیدن فلسفه‌ی برگسن می‌توانیم انجام دهیم این است که زمان دو صورت دارد: یکی زمان که خود را به شکل فضا به نمایش درمی‌آورد و دیگری زمانی که به صورت بیکرانگی یا دیرند نمایان می‌شود و باید بین این دو فرق گذاشت

توجه کرده‌اند، مانند شلینگ که زمـان را بـه «مـن» وابسـته می‌دانسته، اما به دو قسم زمان قایل شده است، زیـرا اگـر زمان، من باشد یک صورت از زمان نیز هست که با آن، منِ خود را جامد و بـی‌حرکت مـی‌سازیم. هگـل گـاهی مـانند لایب‌نیتس زمان را چون امری انـتزاعـی و آرمـانی در نـظر آورده و گاهی آن را محسوس غیرمحسوس نامیده است، اما آن چه در نظریه‌ی هگل، اساسی به نظرمی‌آید این است که طبیعت زمانی نفی است و زمان، فعالیت و تحرکی است که با آن اشیا پیوسته در تبدّل‌اند. نفی یا بیشتر، حیث منفی به عقیده‌ی هگل، فعل مولد حیات و حتی مولد جهان است. به اعتقاد هگل، زمان توهمی بیش نیست و ناشی ازناتوانی ماست در درک و دریافت کل، از این رو چون ناچار به اجزا می‌پردازیم، رابطه‌ی آن‌ها با یکدیگر را به صورت گـذشت زمان می‌یابیم که جریانی درجهت دیالکتیک تاریخ دارد. این همان سیر تکاملی است که بالاخره به یگانگی و کل محیط منتهی می‌شود. زمان از دیدگاه عـقل نـظری نـاب، چـیزی نیست مگر گذشته‌ای از دست رفته، آینده‌ای نیامده و حالی بدون امتداد. آدمی چگونه می‌تواند در خلأگذشته و آینده یا بر لبه‌ی تیغ زمان حال خانه‌ای مستحکم برای خویش بـنا کند و از این طریق بر آشوب و ناهماهنگی زمان فایق آید؟ به اعتقاد هانری برگسن شکی نیست که زمان جوهر حیات و شاید هر حقیقت دیگری است. زمان عبارت است از تجمع، تکامل و استمرار، و استمرار عبارت است از تکامل دایمی زمان گذشته که در آینده مـی‌خزد و هـر چـه رو بـه پـیش می‌رود، افزون‌تر می‌شود. یعنی زمان گذشته تا زمان حـال ممتد است و در آن بالفعل موجود است وبه فعالیت خود ادامه می‌دهد.به بیان دیگـر زمـان گـذشته مـوجود است و چیزی از آن تـلف نشـده است.[۴] نـخستین امـری کـه بـرای فهمیدن فلسفه‌ی برگسن می‌توانیم انجام دهیم این است که زمان دو صورت دارد: یکی زمان که خود را به شکل فضا به نمایش درمی‌آورد و دیگری زمانی که به صورت بیکرانگی یا دیرند نمایان می‌شود و باید بین ایـن دو فـرق گـذاشت. وقتی می‌خواهیم بدانیم چه زمانی است، نگـاه خـود رابـه صفحه‌ی ساعت می‌اندازیم. امـا آن چـه مـی‌بینیم، زمـان نیست، فقط جابه‌جا شدن عقربه‌های ساعت و در واقع مکان است. البته این گونه تغییر یا تبدیل زمـان بـه مکـان بـرای مرتب و منظم ساختن حرکات و فعالیت ما بدان سان کـه مقتضای محیط اجتماعی است ضـرورت دارد، لیکـن آن، زمان راستین وحقیقی نیست. زمان راستین، زمان دلتنگی‌ها و ملالت‌ها و افسردگی‌های ما و زمان دریغ و دریغاگویی‌ها و ناشکیبایی‌های ما و زمان امیدواری‌ها و آرزومـندی‌های ماست. آن زمان آن گاهی است که ما به آن، وقتی به عبارتی یا به نوایی گوش فرا می‌دهیم، آگاهی داریم؛ در آن گاه مـیان لحظات جدایی نیست.[۵]

از نظر هانری برگسن دو نوع درک از زمان وجود دارد: یکی زمان در نظریه‌های علمی که تابع محاسبات ریاضی است و در گستره‌ای شامل واحدهای مشخص حرکت مـی‌کند. او غیر از این از زمانی صـحبت مـی‌کند کـه مسـتقیماً تـجربه می‌شود و آن را تداوم واقعی یا دوام خالص می‌نامد. زمان عـلمی کـه بـرحسب حـرکت عـقربه‌های ساعت مـحاسبه می‌شود از نظر برگسن توهمی از واقعیت است، زیرا عـلم، حرکت را به چیزی غیر از خودش تقلیل مـی‌دهد و تـداوم واقعی را با تصویری نمادین حاصل از گسـترش در مکـان جایگزین می‌سازد. برگسن توضیح می‌دهد که ایـن تـقطیع تـداوم واقـعی در تـحقیقات عـلمی کـارگشاست، ولی در شناخت ما از خویشتن انسانی اهمیتش را از دست می‌دهد.

تداوم خالص عبارت است از حالت توالی که ضمیر ناخودآگاه ما به هنگام عمل کردن من داراست و از جداکردن وضعیت کنونی از وضعیت قبلی‌اش خودداری می‌کند. برای این منظور، لزومی به جذب کامل احساس گذرا نیست، زیرا در آن صورت، حالت مذکور دوام می‌یابد. حتی لزومی به فراموش کردن حالت قبلی نیز نیست؛ کافی است از مجموعه حالات گذشته و کنونی، کلیتی نظام‌مند به وجود آورد؛ شبیه اتفاقی که هنگام به خاطر آوردن یک قطعه موسیقی برای ما رخ می‌دهد.

به نظر هایدگر زمانِ هر روز ما اساساً زمانی است برای رفع حوایج عملی و فعالیت ما و آن را «زمانِ برای...» می‌نامد. لحظات مختلف این «زمانِ برای...» به اعتبار چیزی از دنیای محیط که یافت شدن آن بستگی به آمدن روزانه دارد، مورخ است. خورشید (این ساعت طبیعی) قوام‌بخش این زمان است و هر ساعت مصنوعی، کم و بیش، مستقیماً برحسب این ساعت طبیعی تنظیم می‌شود. این «زمانِ برای...» که ارسطو آن را وصف کرده است، میان زمان بدوی و مقدم بر نظایر این شماره‌گذاری‌ها، و زمان دقیقاً علمی که غیرمستقیم مورد استفاده‌ی عملی است، جای دارد. زمان غیراصیل، زمان کنجکاوی و هم چنین زمان علمی است. از آن جهت که در علم، از محتوای زمان صرف‌نظر می‌کنند تا فقط صورتی از آن را که از عناصر واقعی هم ساخته شده است بگیرند. «زمان برای...» به اعتقاد هایدگر زمان حقیقتاً اصیل نیست، ما زمان اصیل را ادراک نمی‌کنیم، مگر آن گاه که به دل آگاه شویم که موجوداتی هستیم متناهی و محدود که به پیشواز مرگ خود می‌رویم. زمان همواره به جانب آینده روی دارد و عبارت است از استقبال از این آینده؛ اما این آینده، آینده‌ای است که بن‌بست است و پایان آن مرگ است.[۶]

به گفته‌ی کوستاس آگسلوس «بازی زمان، بازی جهان نه خطی است و نه دوری. سه بعد ندارد بلکه هر یک از ابعادش واحد ـ سه گانه است. هرلحظه از زمان در آنِ واحد هم گذشته است هم حال وهم آینده و هر مرحله‌ای، هر دمی، در مکان ایجاد می‌شود و می‌گذرد. بازی مکانی ـ زمانی به روی ما باز می‌شود و روی نهان می‌کند.»[۷]

تجزیه و درهم شکستن زمان، به ویژه تقابل زمان درونی و بیرونی، از مهم‌ترین خصوصیات مدرنیته است و رمان بی‌تردید گویاترین شکل تأمل در باب زمان مدرن یا بهتر بگوییم زمان‌های مدرن است.

به اعتقاد هایدگر زمان حقیقتاً اصیل نیست، ما زمان اصیل را ادراک نمی‌کنیم، مگر آن گاه که به دل آگاه شویم که موجوداتی هستیم متناهی و محدود که به پیشواز مرگ خود می‌رویم

در رمان مدرن، مفهوم جدیدی از زمان حاکم است. روایت مدرن، زمان مکانیکی را به زمان درونی و انسانی بدل می‌سازد. زمان و فضا در داستان جاری می‌شوند و هر یک در کار دیگری اخلال می‌کند و نویسنده با استفاده از این خاصیت در گذشته و حال و آینده دست می‌بَرَد. مارسل پروست کوشیده است که در آثار خود تصور ذهنی زمان را در موردمسایل مربوط به زندگانی درونی انکار کند و نشان دهد که زمان گذشته و حال در ذهن آدمی، دو کیفیت مجزا و بی‌ارتباط نیستند. در کتاب بزرگ پروست، یعنی در *جست‌وجوی زمان از دست رفته*، داستان در معماری ذهنی زمان مستحیل می‌شود؛ گذشته و حال در هم می‌آمیزند و اگر هم از یکدیگر تشخیص داده شوند فقط از لحاظ کیفیات و عوارض است نه از نظر ماهیت و نفس امر. برای او انقطاع زمانی وجود داشت؛ زمان گذشته می‌توانست برایش زمان حال گردد و دوباره در گذشته ناپدید شود. جای تردید نیست که عقاید پروست دراین باره نزدیک به عقاید برگسن فیلسوف معاصر فرانسوی است. در نظر هر دو، زمان از لحاظ کمیت اهمیت خود را از دست می‌دهد و فقط ارزش کیفی پیدا می‌کند.

معنای استمراردر نظریه‌ی برگسن این است که زمان ماضی موجود است و چیزی از آن تلف نشده است. «بدون تردید اندیشه‌ی ما با قسمتی کوچک از گذشته‌ی ما سروکار دارد، ولی میل و اراده و عمل ما با تمام زمان گذشته ما وارد

فعالیت می‌شود. چون زمان تجمع و تراکم است مستقبل نمی‌تواند ماضی باشد زیرا در هر قدم تجمع و تراکم نویی صورت می‌گیرد.» هر آن و لحظه‌ای نه تنها امر نوعی است، بلکه امر پیش‌بینی نشده‌ای نیز هست؛ تغییر و تبدّل عمیق‌تر از آن است که ما فرض می‌کنیم. به هر حال زندگی برای یک موجود خودآگاه عبارت است از تغییر، و تغییر عبارت است از کمال، وکمال عبارت است از آفرینش لایتناهی خویش.»[8]

به این شکل، ادراک زمان در داستان مدرن به شیوه‌ی برگسن معمول شد. ما دیگر در زمان گذشته در «آن روزی از روزگاران گذشته»ای که اغلب داستان‌سرایان برمی‌گزیدند، نیستیم. زمان در روزگار مدرن همیشه «این جا» و «این دم» است. خواننده اندیشه‌ها و ادراک را در همان لحظه‌ای می‌خواند که به ذهن راه می‌یابند یا احساس می‌شوند. این زمانی است که احساس «این جا» و «این دم» را برمی‌انگیزند. ادبیات معاصر برای کشف زمان گذشته و جست‌وجوی جوابی برای زمان حال، حدّ وحصری قایل نیست. زمان در شیوه‌ی مدرن به گونه‌ای مطرح می‌شود که تقریباً همیشه هست. زمان در این شیوه، زمان روانی است؛ زمان‌ها در هم مستحیل می‌شوند و مرز بین آن‌ها ناشناخته است. گاه گذشته پس است و آینده پیش. اما آن چه فعلیت دارد، همواره زمان حاضر، اکنون، این دم است. به گفته‌ی هانری برگسن این دم گذشتنی است و دگرگون شدنی، جلوه‌ی بودن آن همین گذر است. دیگر نخواهد بود، باید در همان دم که هست دیگر نباشد. هست و گذشته است. در یک زمان دمی که می‌گذرد، با این دم که هست، هم‌زیستی دارد. زمان حاضر، تصویر فعلیت یافته است. هر تصویر، تصویری است بالقوه یا به گفته‌ی برگسن تصویری است در آینه. برگسن، این خطای ذهن که چیزی را که پیشتر دیده و دریافت شده است، اکنون حاضر می‌پندارد، جز آشکارگی همین «گذر زمان» نمی‌داند. زمان مکانیکی چنان که در زندگی روزانه‌ی خویش می‌بینیم، هماهنگ با تیک‌تاک و زنگ ساعت‌های مچی و دیواری به ادراک درمی‌آید، ولی زمان درونی هم وجود دارد که به هیچ طریقی زمان ساعت را به حساب نمی‌آورد. اکنون مسأله‌ی موردتوجه، تضاد شدید بین فاصله‌ی زمانی کوتاهی است که به تسخیر رویداد خارجی درآمده است و اندوخته‌ی سرشار رویاماننـد یک روند آگاهی که سراسر جهان ذهنی را می‌پیماید.[9]

مکاشفه‌ای که برای پدید آمدن این تداوم صورت می‌گیرد، خارج از منطق زمان عادی شکل می‌یابد و ممکن است چند دقیقه به اندازه‌ی چندسال طول بکشد یا چندین سال به سرعت چند ساعت بگذرد. این مکاشفه ممکن است درآینده‌ای متصور نسبت به خاطراتی که از گذشته وجود دارند، صورت بگیرد.

این هجوم احساس‌های غیرقابل پیش‌بینی به گسترش زمان حال می‌انجامد و تنظیم موضوع بر اساس توالی زمان وقایع نیست و حجم بر زمان تفوق دارد. باتوجه به مفهوم زمان در ادبیات کلاسیک، روایت سنتی، تابع نظام زمانی، تقویمی و منطقی است. بنابراین داستان از خلال زمانی معین روایت می‌شود. اما روایت مدرن رشته‌ای گشوده از حوادث است و تابع درهم شدن زمان‌های گذشته، حال و گاه آینده است و نظام منطقی زمان در آن شکسته می‌شود. به اعتقاد پل ریکور، روایت تا آن حد با معناست که ویژگی‌های تجربه‌ی زمانی را به تصویر کشد. دیگر زمان قراردادی و تقویمی که عامل تغییر در روایت سنتی بود، وجودندارد. قصه‌ی امروز با دریافت مایه‌های ذهنی، کیفیت زمانی و مکانی‌اش تغییر می‌یابد. به قول ریکور، طرح داستان، ابزار مؤثری است که به یاری آن می‌توانیم «تجارت زمانی آشفته و بی‌شکل و گنگ» خویش را مجدداً سرو سامان دهیم یا به بیان فنی‌تر، با پیکربندی دوباره‌ی آن به خلق معانی جدید بپردازیم.[10]

آرنولد هاوزر در ادامه‌ی این نظر می‌گوید: «اکنون تأکید بر هم‌زمانی محتویات آگاهی است، برحضور فراگیر گذشته در حال، جریان درهم‌آمیخته‌ی دایمی زمان‌های مختلف... نسبت زمان و مکان و عدم امکان تشخیص و تعریف بعدی که ذهن بر آن حرکت می‌کند.»[11] مقصود، حذف حرکت در زمان است؛ زمان گم شده، پیچیده و سردرگم کننده است و گذشت آن تداومی نیست.

چنان که گفته شد، اندیشه‌های برگسن در نیمه‌ی دوم قرن

نوزدهم اثری عمیق بر هنرمندان گذاشت. پروست اندک زمانی نزد برگسن علم می‌آموخت و تحت تأثیر مطالعات او و ویلیام جیمز، قصه‌ی ذهنی را که ساموئل ریچاردسن در انگلستان پایه‌گذاری کرده بود، تکامل بخشید. سپس جویس، ویرجینیا ولف و فاکنر راه او را ادامه دادند و قصه‌ی ذهنی را گسترش دادند. حافظه که اصل کاوش‌های برگسن است در اثر مهم پروست، ***در جست‌وجوی زمان از دست رفته***، مکان مهمی را اشغال کرد. مفهوم زمانی برگسن (مدت) به عنوان مقیاس هستی و سیر نامریی گذشته که درون آینده تحلیل می‌رود، به عنوان دلمشغولی‌های پروست و پایه‌ی اصلی نوشته‌های او قابل بحث است. پروست به یافتن زمانی می‌پردازد که به تعبیر برگسن می‌توان آن را زمان حقیقی دانست. زمان حقیقی زمانی است که انسان آن را زیسته است و از نظر پروست، جز در انتقال گذشته به اکنون و زیستن آن از طریق خاطره به دست نمی‌آید. او اکنون را مجموعه‌ی گذشته و حال می‌داند. پروست نگران فنا شدن لحظه‌ی گذرا و تغییری بود که زمان در جسم و فکر ما به وجود می‌آورد. گذشته زیباست و پر کردن حفره‌های زمان حال از گذشته به بازیافتن زمان حقیقی می‌انجامد. پروست از خواست خویش برای گرفتن، منزوی کردن و از حرکت بازداشتن پاره‌ای از زمان ناب با کیفیت ناب آن در طول زمانی به کوتاهی جرقه‌ی آذرخش سخن گفته است.

از لحظه‌ای که هنرمند ـ هم چون جیمز جویس ـ به ساختن موسیقی ذهن، یعنی مکمل آگاهی دست می‌زند، گرفتار «این جا» و «این حالی» می‌شود که از طریق آن «تمامی آینده» در «گذشته» غوطه‌ور می‌شود. با این همه، آگاهی زمان را با ابزار ماشینی اندازه‌گیری نمی‌کند. آگاهی مقیاس زمانی خود را داراست. مقیاسی که در درون هر فرد دارای کیفیتی متفاوت است. در *اولیس*، جویس تمام همّ خود را بر آن داشت تادر قالب کلام، هجده ساعت از تجربه را محفوظ نگه دارد؛ هجده ساعتی که به اصطلاح از تمامی ابدیت بازگرفته بود. در آثار جویس همه جا تأکید بر تداوم لحظه، استمرار ناهمگن و تصویر تغییرناپذیر دنیای درهم فرو ریخته است و مفهوم برگسنی زمان دستخوش تغییری نو و تشدید و انحنا می‌شود. اینک، بر هم‌زمانی محتواهای شعور، حضور گذشته در حال، سیلان دوره‌های متفاوت زمان به صورتی پیوسته و همراه با یکدیگر، فوران بی‌نظم تجربه‌ی درونی، نسبی بودن مکان و زمان یعنی امکان‌ناپذیر بودن تشخیص و تعریف وسیله‌ای که ذهن در اوحرکت می‌کند، تأکید می‌شود.

زمان حقیقی زمانی است که انسان آن را زیسته است و از نظر پروست، جز در انتقال گذشته به اکنون و زیستن آن از طریق خاطره به دست نمی‌آید. او اکنون را مجموعه‌ی گذشته و حال می‌داند

در *اولیس*، استفن دیدالوس که در ذهن خویش، خود را برای بحث صحنه‌ی کتابخانه پیرامون شکسپیر آماده می‌کند، چنین می‌اندیشد: «زمان حال را به کارگیر، همین جا را، که تمامی آینده از طریق آن در گذشته غوطه‌ور می‌گردد.» این یادآور فلسفه‌ی برگسن است از «سیر نامریی گذشته که در آینده تحلیل می‌رود.» دیدالوس به هر حال این نظر را وارونه کرده، و با این کار، زمان حال را نقطه‌ی تأکید قرار داده است. آن لحظه، اکنون، که به مجرد بیان شدن یا به احساس درآمدن، بدل به گذشته می‌شود، همان چیزی است که جویس همّ خویش را در *اولیس* صرف گرفتن آن کرد. غرض از طرح آن، تجسم لحظه‌ای است در سراسر زمان، جویس زندگی تمام یک شهر را در طول زمانی معین باز آفرید. بدین نحو که درحدود هجده ساعت از روز شانزدهم ژوئن ۱۹۰۴، یعنی یک صبح تا ساعاتی پس از نیمه شب صبح دیگر را مجسم ساخت. درعین حال او این روز را در پهنه‌ی تاریخ تمام زمان نهاد. به طوری که این هجده ساعت در تمام قرون ثابت می‌شود؛ در حقیقت، ثابت در همان ابدیتی که به نحوی اعجاب انگیز در یکی از خطابه‌های سیمای مرد هنرآفرین در جوانی فراخوانده شده است. جویس دست به آفرینش جهانی کوچک در عالم هستی می‌زند. آیا جای شگفتی است که جویس، هنرمند جوان و اسیر چنان

کابوسی اززمان، یعنی زمان بی‌انتها، بخواهد روز واحدی را از آن برکند و در پوشش کلمات، ثابت و پابرجا نگاه دارد.

رمان‌نویس مدرن می‌کوشد تا لحظه‌ای از زمان را در هر مرحله حتی در آن دمی که از کنارش می‌گریزد نگاه دارد. ممکن است او ساعت‌ها به یک مجسمه، یک عکس، یک دورنما یا یک شهر بیندیشد

روز شانزدهم ژوئن با مراسم تدفینی آغاز، و به تولدی ختم می‌شود. گذشته در بطنِ حال ناپدید می‌گردد و آینده در بطن حال ناپدید می‌شود؛ حال و آینده هر دو به گذشته بدل می‌گردند و دیدالوس ضمن نمایش تیزفکری و فضلش در کتابخانه به تشریح این نکته می‌پردازد که چگونه هنرمند تار و پود تصویر خویش را در طی زمان می‌بافد و می‌شکافد. امکان دارد گذشته وحال از دگرگونی پی در پی برون‌ناشی شوند ولی می‌توان نقطه‌ی رجوع را یافت.

از خصوصیات حرکت جریان ذهنی جابه‌جایی آزاد در زمان است. ذهن بدون هر نوع قیدی و براساس مفهوم شخصی از زمان جریانی سیال دارد. روند فعالیت روان انسان در جهت برقراری ارتباط از تداومی که عقربه‌های ساعت پدید آورده‌اند، پیروی نمی‌کند. هر آن‌چه به ذهن راه یابد در لحظه‌ی کنونی وجود دارد. رخداد این لحظه می‌تواند با شکستن در پاره‌های خویش تا بی‌نهایت ادامه یابد یا به اندازه‌ی جرقه‌ای از شناسایی فشرده شود.

«نسبیت و ناهماهنگی معیارهای زمانی» مطلبی است که در آثار پروست، جویس و ویرجینیا ولف وجود دارد. پروست دوحادثه را که ممکن است سی سال از هم فاصله داشته باشند، چنان نزدیک هم می‌آورد که گویی فقط دو ساعت بین آن‌ها فاصله بوده است. نزد پروست گذشته وحال در هم می‌آمیزند، مرزهای زمان و مکان از میان می‌رود. او هرگز تاریخ‌ها و سال‌ها را ذکر نمی‌کند، هرگز درست نمی‌دانیم که قهرمان قصه‌اش چند سال دارد و حتی روابط زمان‌بندی رویدادها اغلب مبهم می‌ماند. تجربه و رویدادها به دلیل مجاورت زمانی‌شان به هم متصل نمی‌شوند و کوشش برای مرزبندی و تنظیم مرزبندی شده‌ی آن‌ها از دیدگاه او سخت مهمل است. به عقیده‌ی او هر انسانی تجربه‌ی نوعی خود را دارد که به طور ادواری مطرح می‌شود. پسر، جوان و مرد، همواره و در اساس چیزهایی همانند تجربه می‌کنند.[۱۲] مارسلِ نوجوان همان چیزی را تجربه می‌کند که آقای سوان سال‌ها پیش تجربه کرده بود. معنای یک حادثه اغلب پس از آن که سال‌ها از تجربه و تحمل آن گذشته باشد، برای انسان آشکار می‌شود، ولی مشکل بتواند رسوب سال‌هایی را تشخیص دهد که از تجربه‌ی لحظه‌ی کنونی ـ که در او زندگی می‌کند ـ گذشته است. آیا همه‌ی تجربه‌ها گویی در یک زمان اتفاق نمی‌افتند؟ و آیا این هم‌زمانی به راستی نفی زمان نیست؟ آیا این نفی مبارزه‌ای برای بازیافتن زندگی درون نیست که مکان و زمان عینی، ما را از او محروم کرده‌اند؟ جویس نیز برای همان زندگی درونی و همان بی‌واسطگی تجربه مبارزه می‌کند، وقتی مانند پروست زمان منظم تاریخی را درهم می‌شکند و مستهلک می‌کند. در اثر او نیز تبادل‌پذیری متقابل محتواهای شعور بر نظم و ترتیب تاریخی تجربه غلبه می‌کند، برای او نیز زمان مسیری است فاقدجهت که آدمی در او پس و پیش می‌شود.

رمان‌نویس مدرن می‌کوشد تا لحظه‌ای از زمان را در هر مرحله حتی در آن دمی که از کنارش می‌گریزد نگاه دارد. ممکن است او ساعت‌ها به یک مجسمه، یک عکس، یک دورنما یا یک شهر بیندیشد. در *مادام دالووی* اثر مشهور ویرجینیا ولف، راوی داستان حوادث اصلی یک روز آفتابی و زیبای ماه ژوئن را که در لندن گذشته است، تعریف می‌کند. «زمان زندگی» در این رمان تا ساعتی از نیمه شب گذشته ادامه می‌یابد. همپای گذر این «زمان زندگی»، «زمان روایت» پیش می‌رود که چکیده‌ای است از آن، اما براساس ضابطه‌ای‌زمان را خلاصه یا فشرده می‌کند و لحظاتی از آن را برمی‌گزیند. این ضابطه کدام است؟ هم قاعده‌ای است در رمان ویرجینیا ولف و هم مهم‌ترین و سخت‌گیرترین قاعده‌ی زندگی ماست؛ مرگ است (با اشاره به گفته‌ی

هایدگر). و این ضابطه خود براساس زمانی دیگر، زمان ناشناخته استوار است. زمان خاطره یا آن سان که ویرجینیا ولف می‌گوید: زمان باقی. در تأویل پل ریکور، زمان زندگی یا زمان گاهنگارانه، یعنی آن روز تابستانی لندن به یاری ضربه‌های ساعت «بیگ بن و ساعت‌های دیواری و رومیزی خانه‌ی کلاریسا دالووی دانسته می‌شود. این زمان پیوند خود را با زمان خاطره با جاودانگی بی‌نهایت و مرگ در مناسبتی می‌یابد که شخصیت‌های داستان با آن برقرار می‌کنند. واکنش شخصیت‌ها در حکم تجربه‌ی زمان‌مند داستان است... صدای ساعت همان است، دایره‌ها همان گونه محو می‌شوند و زمان گاهنگارانه، زمان ساعت‌ها، زمان زندگی می‌گذرد. زمانِ خاطره و زمانِ متن درونی می‌شوند و با مرگ پیوند می‌یابند. پاره‌ی زندگی که از آن رئالیست‌های قرن نوزدهم بود در رمان ویرجینیا ولف بدل به پاره‌های زمان می‌شود.[۱۳]

جیمز جویس در ***بیداری فینیگان‌ها*** و ***اولیس*** بامسایل زمان، گردش دورانی زمان، تاریخ، نفوذ و جلوه‌ی گذشته در حال و آینده که کل آفرینش را دربرمی‌گیرد، با کیفیت گذار و در عین حال مسلسل‌وار زمان، سروکار دارد. هایدگر در مورد تکرار و توالی می‌گوید: «این گونه‌ای ادراک گذشته و آینده است که قاعده‌ی امروز را ضابطه می‌داند؛ هم چون تکرار رخدادی است از گذشته در امروز، اما نه چنان که بود، بل چنان که امروز می‌نماید، یعنی شکل دیگر اما تحریف شده از رخداد گذشته. و در این معناست که زمان بازیافته تکرار زمان گمشده دانسته می‌شود.»[۱۴] این آگاهی عمیق نسبت به زمان به مفهوم درهم‌آمیزی زمان گذشته و زمان حال در قلب **خشم و هیاهو** اثر ویلیام فاکنر جا دارد. آگاهی پروست در نیاز دردآلودش به بازگرداندن گذشته نهفته بود؛ آگاهی فاکنر زاییده رشد وی در اجتماعی بود که در آن گذشته عملاً حال را در خود غرق کرده بود.

ساختمان و محتوای شاهکار فاکنر، **خشم و هیاهو** تنها در صورتی قابل فهم است که بتوان آفرینش خارق‌العاده‌ی او را با زمان ـ یا با «بی زمان» ـ دریافت. این قصه در ظاهر داستان سه عضو خانواده‌ی کامپسن است، که همراه جریان سیال ذهنشان در خلال سه روز متفاوت گفته می‌شود. به هر حال ضمن این روندخواننده با انحطاط خانواده‌ی کامپسن و بر همین اساس با انحطاط جنوب امریکا آشنا می‌شود و ناگزیر احساس می‌کند که چگونه گذشته زمان حال را بلعیده است. از نظر فاکنر زمان سرچشمه‌ی بدبختی ماست؛ اگر صناعتی که فاکنر به کار می‌بندد، در ابتدا نفی زمان می‌نماید، بدین سبب است که ما مفهوم زمان را با توالی زمان مخلوط و مشتبه می‌کنیم. ساعت و سال از ساخته‌های آدمی است. برای رسیدن به زمان واقعی، این مقیاس ساختگی را که مقیاس هیچ چیزنیست، باید به دور افکند. تا وقتی که تیک تاک چرخ‌های ساعت، زمان را می‌خورد، زمان مرده است. فقط وقتی ساعت از کار بماند، زمان از نو زنده می‌شود. آن چه می‌ماند و کشف می‌شود، زمان حال است، نه آن حد فاصل مطلوبی که جایش به شایستگی میان گذشته و آینده مشخص شده است. زمان حال فاکنر ذاتاً مصیبت بار است. همان رویداد حوادث است که چون بختک روی سینه‌ی ما می‌افتد و ناپدید می‌شود.[۱۵]

در داستان فاکنر، هرگز پیشروی وجود ندارد. هیچ چیز نیست که از آینده برآید. زمان حال بودن یعنی بی‌دلیل پدیدار شدن و فرو رفتن. در **خشم و هیاهو** همه چیز در پشت صحنه می‌گذرد. هیچ چیزاتفاق نمی‌افتد بلکه همه چیز اتفاق افتاده است. زمان حال هیچ نیست مگر همهمه‌ای بی‌قانون،مگر آینده‌ای گذشته. فاکنر با جدیت تمام دست‌اندرکار آفرینش انگاره‌ی هم‌زمانی هم هست: چون در زندگی حقیقی ما این‌جا و در آن واحد می‌شنویم، می‌بوییم و می‌بینیم؛ اثری که فاکنر بااین کارایجاد می‌کند، مشابه اثر مونتاژ فیلم است، بدین معنا که سرعت حرکت تصویرها، و تسلسل گذر آن‌ها از مقابل چشم، موجب برانگیختن فعالیت چندگانه‌ی حواس می‌شوند و این انگاره که همه چیز در آنِ واحد و نه به شکل پی در پی به وقوع می‌پیوندد. تصویر، این حالت را بسیار سهل‌تر از لفظ نشان می‌دهد. در **خشم و هیاهو** زمان گذشته فردی‌تر و نامشخص‌تر است، اما وسوسه‌ای است چنان نیرومند که گاهی زمان حال را می‌پوشاند. احساس هم‌زمانی در قصه را تنها به وسیله‌ی طریقی که کلمات گرد

هم می‌آیند و تصویرهای لفظی کنار هم می‌نشینند، می‌توان به وجود آورد. کوشش نویسنده برای ایجاد حس هم‌زمانی در ما آمیخته به این علم است که او در بُعد زمانی دگرگون شده‌ای کار می‌کند. در قصه معمولاً با شنیدن روایتی تاریخی خود را در گذشته یافته‌ایم. حال آن که تدبیرهای گزیده در *خشم و هیاهو* به قصد تجسم همین دم طرح شده‌اند.

به نظر پروست رستگاری، در خود همین زمان است. در تجلی مجدد و کامل زمان گذشته است، اما به عکس، در نظر فاکنر، زمان گذشته هرگز از دست نمی‌رود؛ بدبختانه همیشه حاضر و وسوسه‌ی دایمی ذهن است

زمان را می‌توان در قصه‌هایی این چنین، مانند پدیداری عمودی و نه افقی توصیف کرد. شکی نیست که فاکنر بر هر بخش داستان، تاریخی گذارده است؛ و این تاریخ همواره روز مشخصی است در گذشته. نشانه‌های او نشانه‌های زمان ساعت و تقویم‌اند. با این حال در طول خواندن کتاب چنین می‌انگاریم که در درون شخصیت‌های او جا داریم، به اندیشه‌ی آنان می‌اندیشیم و شریک تجربه‌های حسی آنان می‌شویم. درست در همان لحظه‌ای که این تجربیات به وقوع می‌پیوندند و این لحظات همان لحظه‌های روان یا زمان آدمی‌اند.

می‌توان گفت فاکنر در *خشم و هیاهو* با جسارت، تسلسل زمانی را، شاید به تقلید از خود ذهن انسان، در هم شکست. ذهن انسان نمی‌تواند خود را با زمان تاریخی یا مکانیکی وفق دهد، بلکه مدام در حال جابه‌جا کردن پاره‌های زمان است از گذشته به حال و به گذشته و بدون اعتنا به تسلسل منطقی. در *خشم و هیاهو*، گسترش درونمایه‌ها و ترکیب آن‌ها با یکدیگر، روابط زمانی را درهم می‌ریزد. نکته‌ای که پروست در جست‌وجویش به دنبال گذشته و زمان ناب است، نمودار احساس وی است که زنگ و تیک تیک یادآورهایی مداوم‌اند، از زمان پس‌گرای، برای ذهنی که در حقیقت فقط در زمان حالی زودگذر، یعنی در گذشته‌ای بی‌پایان زندگی می‌کند. این هدف برتر بر آن است تا تجربه را در حریمی پاسداری کند و بدین سان از رخنه‌ی زمان مصونش بدارد.

به نظر پروست رستگاری، در خود همین زمان است. در تجلی مجدد و کامل زمان گذشته است، اما به عکس، در نظر فاکنر، زمان گذشته هرگز از دست نمی‌رود؛ بدبختانه همیشه حاضر و وسوسه‌ی دایمی ذهن است. از نظر فاکنر، هم چون از نظر پروست، زمان در وهله‌ی نخست چیزی است که جدامی‌کند، اما پروست ترتیب زمانی را لااقل به صورت ظاهر حفظ می‌کند. برای پروست احساسی که باقی است اهمیت دارد و مجموعه احساساتی که از گذشته در اکنون و با اکنون در آمیخته، زمان حال را می‌سازند. جاودانگی که پروست در برابر چشمان ما می‌گشاید، زمان به هم پیچیده است. فاکنر معتقد است آدمی زندگی‌اش را صرف مبارزه با زمان می‌کند و زمان، مانند اسیدی آدم را می‌خورد. او در قلب آثارش، هم‌زمان حال را نشان می‌دهد و تمامی آن چه راکه نمودار گذشته است نیز در خود فرو می‌کشد.

آثار همه‌ی این نویسندگان که ذکر شد، نشان می‌دهند که وقتی یک هنرمند ما را به درون ذهن شخصیت‌هایش می‌برد، دیگر نمی‌تواند در گذشته‌ای تاریخی بر جای ماند و داستانی را از آن چه روی داده است برایمان استخراج کند. او می‌بایست ما را رویاروی چیزی قرار دهد که در حال وقوع است، درست همان لحظه‌ای که کوینتین صفحه‌ی ساعت پدرش را خرد می‌کند، یا بیگ بن طنین ساعت یازده صبح را به گوش خانم دالووی می‌رساند، یا ساعت‌های خیابان آکسفورد، یک و نیم بعدازظهر را نشان می‌دهند. قصد، آگاه ساختن خواننده نسبت به مفهوم خالی از نظم زمانی در زندگی واقعی است. هدف، بازیابی حقیقت زمان است. پروست، جویس و دیگر نویسندگان مدرن هر یک به شیوه‌ی خود کوشیده‌اند تا زمان را مثله کنند، بعضی گذشته و آینده را از آن برمی‌دارند تا آن را به کشف و شهودی از لحظه بدل سازند، بعضی چون دُس پاسوس آن را به صورت حافظه‌ای مرده و بسته درمی‌آورند، لیکن پروست و فاکنر به

سادگی آن را سرمی‌برند بدین گونه که آینده را از آن می‌گیرند. نویسندگان مکتب رمان نو در فرانسه در حقیقت ادامه دهنده‌ی همان روش پیشگامان خود در زمینه‌ی زمان هستند، در آثار آن‌ها نیز کیفیت‌های زمانی دستخوش دگرگونی می‌شود. اما استفاده‌ی نویسندگان نوی فرانسوی از زمان، به شیوه‌ی فاکنر نزدیک‌تر است. آن‌ها ضمن گرفتن تأثیر از جویس نسبت به جریان سیال ذهن او عدم اعتماد و نوعی کناره‌گیری نشان دادند. اما زمان که همواره در قصه‌ی جویس زمان حاضر بود، غالباً نیز در قصه‌ی جدید تنها به زبان حال نوشته می‌شود، به زبانی که گویی فیلم‌نامه است. به نظر ناتالی ساروت، دلنشین‌ترین و موفق‌ترین قصه آکنده از زیر و بم و معناست و از ذهن‌های گوناگون سلسله تظاهراتی زودگذر می‌آفریند که در لحظه‌های خاص زمان دریافت شده‌اند. در آثار او خواننده از یک لحظه به لحظه دیگر کشانده می‌شود. در *مارترو* رویداد خطی و تدریجی کمرنگ و حتی محو می‌شود. زمان رمان دیگر مدعی نیست که به زمان زندگی واقعی شباهت دارد، بلکه به زمان ذهنی می‌پیوندد. ویرجینیا ولف بر تسخیر لحظه می‌کوشد، در حالی که ناتالی ساروت سخن از «هزاران لحظه‌ی تاریک» می‌گوید؛ اینک از خواننده انتظار می‌رود بازتاب پاره‌های باریک جهان را در این تکه‌تکه‌های شکسته‌ی زمان بنگرد.

در رمان نو زمان و مکان چنان به هم پیوسته و در ارتباط تنگاتنگ باهم قرار دارند که دیگر به شیوه‌ی پروست یا جویس نمایان نمی‌شوند؛ پروست و جویس نمایانگر فلسفه‌ی برگسن‌اند و حال آن که قصه‌نویسان نو نمایانگر مکان ـ زمان. آن چه دیده می‌شود روایتی است رها از تسلسل زمانی، جهشی است پیش‌گرا که از طریق بازگشت‌ها به زمان گذشته، پس رانده می‌شود و هم چون فاکنر پیش روی ندارد، بلکه دارای نوعی فروروندگی است، همان پیوند بین گذشته و حال که پروست از آن سخن می‌گوید. این‌جا هم پی می‌بریم که رویدادها می‌توانند (چون تجربه‌ی زندگی روزمره‌ی ما) در یک زمان واحد رخ دهند و ما، سرانجام خود را در زمان حالی پیوسته برون از فضای تاریخی می‌یابیم.

به اعتقاد ساروت، زمان دیگر آن آب روان شتابنده‌ای که رویداد رمان را پیش می‌برد، نیست، بلکه آب راکدی است که در عمق آن تجزیه و تلاش‌های کند و ظریفی صورت می‌گیرد.[16] به نظر می‌رسد این، شباهت بسیاری به همان آب راکد کتاب فاکنر دارد. آن چه دیده می‌شود حذف حرکت است در زمان. در رمان نو، زمان حقیقی، زمان بی‌زمانی است، ماجرا در جایی خارج از زمان روزمره رخ می‌دهد، و شخصیت در بعد زمانی غیرگاه‌شمارانه معنا می‌یابد و شخصیت‌پردازی رمان خود وسیله‌ای برای درک این بُعد متناوب از زمان می‌شود. در بسیاری موارد اشاره‌ای به گذر زمان پاره‌های طرح نمی‌شود، تنها شواهد و نشانه‌هایی را می‌توان حدس زد اما به دقت نمی‌توان زمان روایت را تعیین کرد.

در کتاب‌های دوراس، زمان جریان ندارد. در *مدراتو کانتابیله* گونه‌ای بی‌زمانی وجود دارد؛ متن به تاریخ مشخصی اشاره نمی‌کند و تعیین زمان رویدادهای داستان تنها به صورتی تقریبی میسر است. در باران تابستان نوعی هستی رها از زمان، بر خانواده حاکم است به طوری که سن و سال شخصیت‌ها مشخص نیست. «... در آن روزها سن ارنستو چیزی بین دوازده تا بیست بود...»[17]

در *امیلی ال*، رمان دیگر دوراس، نویسنده بدون توضیح زمان واقعه‌ی داستان، با مهارت در یک جمله خواننده را با زمان گنگ داستان آشنا می‌کند. «... به کیوف رفته بودیم، مانند اغلب اوقات آن تابستان...»[18]

نویسنده به کمک کلمه‌ی تابستان، زمان را محدود کرده است.

در رمان نو، فواصل زمانی که شامل پرش می‌شوند به طرز قابل توجهی طولانی‌تر و پرش‌ها ناگهانی‌تر شده‌اند. پرش به این مفهوم که سخن متوقف شده اما زمان در گذر است به طوری که بسیاری از وقایع حذف شده، ممکن است بین چند ساعت تا چند سال باشد. زمان قصه‌ی نو، زمان انسانی است، چنین زمانی با زمان قراردادی ساعت دیواری، یعنی وقایع‌نگاری قصه‌ی سنتی ربطی ندارد.

به اعتقاد رب‌گریه، فیلم و قصه‌ی امروز در ساختن لحظه،

فاصله‌ی زمانی و توالی زمانی، که ارتباطی با لحظه و فاصله و توالی ساعت دیواری یا تقویم ندارند، با هم برخورد دارند. سپس وی برای روشن کردن زمان در رمان نو چنین گفته است: «در سال‌های اخیر بارها تکرار کرده‌اند که، زمان، قهرمان اصلی قصه‌ی معاصر است، از زمان مارسل پروست و فاکنر، بازگشت به گذشته، انقطاع زمان، در واقع اساس همان ساختمان داستان و طرح آن به نظر می‌رسد؛ بدیهی است که کار سینما هم بر همین پایه استوار شده است. هر اثر سینمایی تازه، اندیشه‌ای است درباره‌ی حافظه‌ی انسان، تردیدها، سماجت‌ها و فاجعه‌های او...» رب‌گریه معتقد است که حادثه در رمان نو زمانی ندارد، اگر زمان گذران واقعاً قهرمان اصلی بسیاری از آثار ابتدای قرن بیستم و آثار متأثر از آن‌ها بوده است ـ هم چنان که وضع قصه‌های قرن نوزدهم نیز به همین منوال بوده است ـ پژوهش‌های تازه، برعکس به نظر می‌رسد که غالباً ساختمان‌های ذهنی محروم از زمان را به روی صحنه می‌آورند؛ و اتفاقاً به همین علت، آثار نو در وهله‌ی نخست آن هم ناراحت کننده می‌نمایند.

در دیدگاه سنتی، مثلاً قصه‌های بالزاک، زمان نقشی داشت و نخستین نقش را هم ایفا می‌کرد: زمان، انسان را می‌ساخت، عامل و مقیاس سرنوشت او بود، چه در عروج به کمالات، و چه در سقوط به منجلاب؛ زمان عامل دگرگونی بود و این دگرگونی درعین حال وثیقه‌ی پیروزی جامعه‌ای در تسخیر جهان و سرنوشت جبری یک طبیعت، یعنی فناناپذیری انسان محسوب می‌شد. سوداها و حوادث فقط در چارچوب زمان جای می‌گرفتند. تولد، رشد، ضعف، افول و سقوط. وحال آن که در قصه‌ی امروز، گویی زمان از محدودیت خود محروم شده است. زمان دیگر جاری نیست، دیگر سازندگی خود را از دست داده است. بی‌گمان علت غیبی که از مطالعه‌ی آثار امروز و مشاهده‌ی فیلم به‌وجود می‌آید، همین است.[19] چنان که اشاره شد، زمان و فضا در داستان جاری می‌شوند و هر یک در کار دیگری اخلال می‌کند و نویسنده در حال و گذشته و آینده دست می‌برد؛ همان گونه که جویس رمان را تجلیات درونی می‌دانست که می‌توان آن را در لحظه‌ای از زمان حال یافت، حالی پیوسته که زمان گذشته در میانش ناپایدار است؛ زمان حالی که ضمن نگارش، پیوسته در حال آفریده شدن است، تکرار می‌شود، مضاعف می‌گردد، تغییر می‌کند، به انکار خود برمی‌خیزد بی‌آن که بر روی هم متراکم شود تا گذشته را بسازد.

لوسین گلدمن اعتقاد دارد که سه رمان نخست رب‌گریه به خصلت شئ واره‌ی جهان او را با حذف هرگونه عنصر زمان‌مند بیان می‌داشتند؛ *حسادت* که عمیق‌تر از همه‌ی آن‌هاست، در یک زمان حال مداوم جای می‌گیرد. چهار فصل از هفت فصل کتاب با واژه‌ی «اکنون» شروع می‌شود.[20] رب‌گریه در این کتاب تداوم داستان را کنار می‌گذارد، بخشی از حوادث خیالی یا حقیقی را در معرض دید خواننده می‌نهد که بدون رعایت زمان معینی در هم ریخته‌اند. زمان‌ها بر هم می‌شوند و نویسنده گذشته‌ی نزدیک را با گذشته‌ای که کمتر نزدیک است برهم می‌ریزد. چنان که گفته شد *حسادت* با کلمه‌ی «اکنون» شروع می‌شود؛ تقویم، موجودی به هم زده است. هم چنان که یک دسته ورق را بُر می‌زنند، داستان چنان تنظیم شده که هر کوشش برای بازسازی زمان وقایع بیرونی، دیر یا زود، منتهی به یک رشته تناقض، یعنی بن‌بست می‌شود. وقایع کتاب، در جایی جز ذهن یک راوی نامریی، یعنی در خیال نویسنده و خواننده اتفاق نمی‌افتند. داستان کتاب *تماشاگر* نیز به صورت پیوسته‌ای گسترش می‌یابد و فقط در نیمه‌ی راه با یک حذف زمانی، گسسته می‌شود و تنها حادثه‌ی کتاب که (یک جنایت است) در همین فاصله‌ی زمانیِ حذف شده رخ می‌دهد. این الگو، یعنی خط پیوسته‌ای که در نیمه راه توسط یک شکاف یا تلخیص زمان از هم می‌گسلد، در تمام سطوح داستان تکرار می‌شود. در *تماشاگر* زمان غیرواقعی است و کل وقایع در پنج دقیقه اتفاق می‌افتند و توالی زمانی به هم خورده است. به اعتقاد آلن رب‌گریه، جهان هستی در حال تغییر شکل است و درهر صورت باز «اکنون» است. در فصلی از کتاب *پاک‌کن‌ها* آمده است:

> دریغا که به زودی زمان دیگر صاحب اختیار نخواهد بود. حوادث امروز محاط از هاله‌ی اشتباه و شک، هر چند خرد و ناچیز، تا چند لحظه‌ی دیگر کار خود را آغاز می‌کنند. تدریجاً نظم

مطلوب را به هم می‌زنند، مـزدورانه در ایـن‌جا و آن‌جـا، پـسی، پیشی، فاصله، آشفتگی، انحنا به بار می‌آورند تا اندک اندک کـار خود را انجام دهند، روزی از روزهـای آغـاز تـابـستان، بی‌نقشه، بی‌مـسیر، بی‌مفهوم، غول‌آسا...»[۲۱]

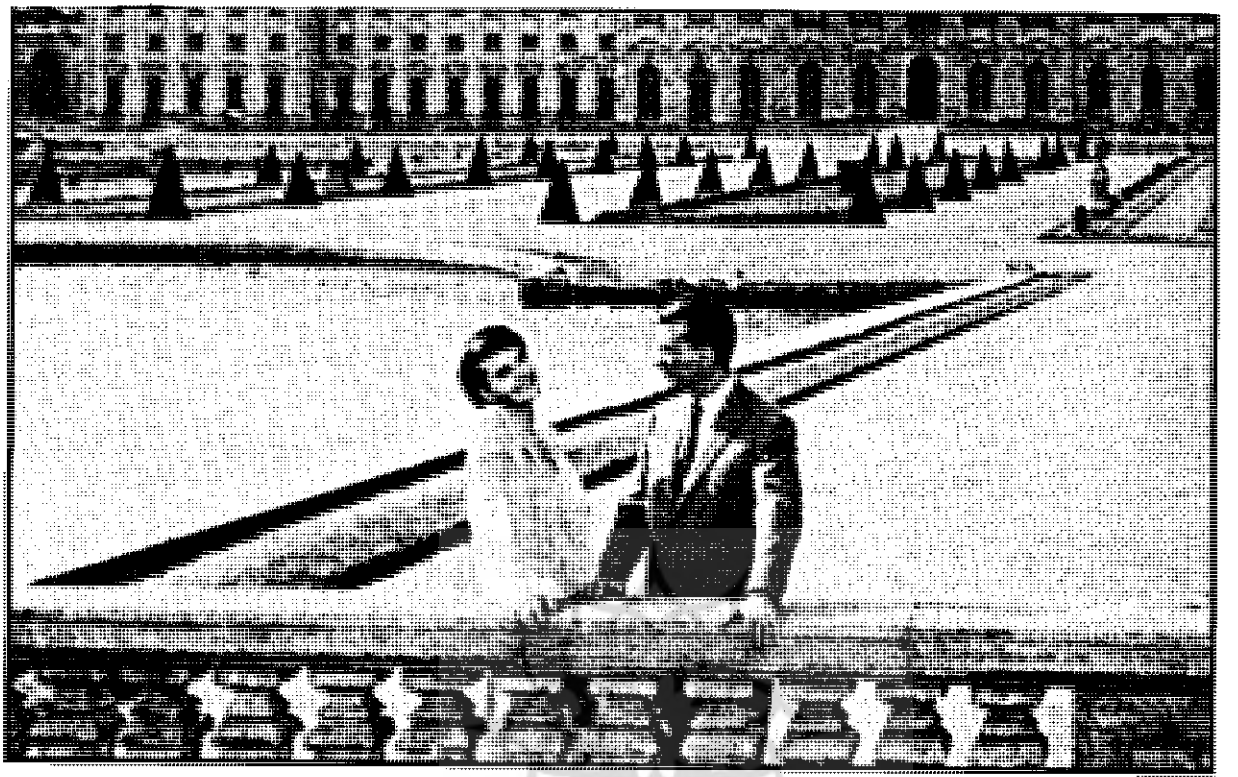
در *پاک‌کن‌ها* حوادثی احتمالی از آینده در ذهن شخصیت‌ها زنده می‌شوند و در زمان حال جریان می‌یابند، هـم چـون صحنه‌ای که مارشا در آن مرگ خویش را در دفتر کار پرفسور ـ در صورت رفتن به ویلای دوپون برای برداشتن مدارک ـ مجسم می‌کند. گاه رجعت به گذشته‌ی دور می‌شود، والاس نقاشی را در ویرانه‌ای می‌بـیند که مشغول کشـیدن تـابلویی است که در همان حال که نویسنده جزییات آن را توصیف می‌کند، به تصویر ویلای محل وقوع جنایت تبدیل می‌شود و گذشته‌ی دور را به تصویر می‌کشد، و گاه رجعت به گذشته صورت می‌گیرد. صحنه‌ای که والاس در ذهن مجسّم می‌کند و خود را در قالب ناشناس بارانی پـوش (قـاتل پـرفسور) می‌بیند.

در رمان نو، زمان داستانی گـاه سـرعت مـی‌گیرد، گـاه کـند می‌شود و گاهی متوقف، و توصیف زیاد انـجام مـی‌شود. مطلب با کیفیت ناهمگن رها از تسلسل زمانی نـظم یـافته دیده شده و پذیرفته می‌شود. بسیاری از این آثار فاقد زمان روایت‌اند.

هسته‌ی مرکزی کتاب‌های کلود سیمون را هم زمان تشکیل می‌دهد اما به شیوه‌ای متفاوت. در *جاده‌ی فلاندر*، تـرتیب زمانی معمول در رمان رعایت نشده است و رفت و برگشت در زمان و بهره‌گیری از شگردهای سینمایی مانند فلاش‌بک، تغییر ناگهانی صحنه‌ها و تداخل آن‌ها در یکدیگر، خواننده را ناگزیر می‌سازد رمان را با دقت بیشتری بخواند و خود در بازسازی رویدادها شرکت کند. آن چه به یاد ژرژ می‌آید نه برحسب ترتیب زمانی آن‌ها که برحسب تـداعـی و وجـود مشابهت و قرینه است. شیوه‌ی نوشتن نیز با همین جریان سیال ذهن وحافظه متناسب است. همه چیز پشت سـرهم می‌آید و به حداقل نقطه‌گذاری بسنده شده است.

میشل بوتور، در یکی از اولین کتاب‌هایش به نام *گذر از میلان* که ساختی نسبتاً سنتی دارد، کوشیده است در کـنترپوان و رویـدادهـای هـم‌زمان؛ روابـط پـیچیده‌ای را کـه بـین شخصیت‌های متعدد در فضای یک عمارت پاریسی برقرار می‌شوند، بازسازی کند.

برعکس، از فضای یک شهر، یعنی شهر بلِستُن است که او قهرمان و راوی رمـان *استفاده از زمان* را در جست‌وجـوی عجیب گذشته و حالش از خلال واقعیتی ظاهراً ملموس و عینی، اما از هم شکافته و مشکوک، که حساب زمان‌هایش از دست می‌رود به حرکت وامی‌دارد؛ و باز هم شاید زمان باشد که محیط اصلی رمـان تـغییر است. بـرخـلاف سـایر پیشگامان رمان نو، میشل بوتور هرگز فکر نمی‌کند که بتواند از قید زمان آزاد باشد، ولی این زمان برخـلاف زمـان آثـار کلاسیک زمان ثابتی نیست که قبلاً به ما داده شده بـاشد، بلکه زمان، گذشته از این که نقش قالبی را برای حوادث رمان بازی می‌کند در عین حال جزو بافت وجـودی مـاست. در سینمای برگرفته از رمان نو نیز زمان این‌گونه شکل می‌گیرد. در سینمای کلاسیک، توصیف منطقی از زمان جریان دارد. زمان جهت مشخصی دارد و دارای خط سیر تکامل است و توالی منظم دارد. در نوع دیگـر سـینما برخـلاف شـیوه‌ی کلاسیک، زمـان اسـتمرار قـطع نـاشدنی خـود را از دست می‌دهد و در زمـان مـی‌توان وقـفه انداخت یـا از کـیفیت هم‌زمانی استفاده کرد. در این نـوع سـینما و بـه پـیروی از خصلت زمان در رمان نو، شخصیت‌ها زمـان را مـی‌بُرند و کوشش آن‌ها برای درهم شکستن زمان می‌تواند بـه عـلت پیچیدگی خود شخصیت‌ها باشد. زمان، غیرخطی و گسسته جلوه می‌کند. غافلگیری عمده این است که تماشاگر قادر به تشخیص وجه زمان نیست، گاهی بی‌زمانی غالب می‌شود. در ایـن گـونه سـینما هـم چـون رمـان نـو، زمـان، تـغییر شکل‌پذیرترین کیفیت و ضربه‌پذیرترین عـنصر است. گـاه حادثه در اثر ابهام زمان، غیرقابل دریافت می‌شود. به طوری که اگر تعاریفی از زمان به آن اضافه نمی‌شد حادثه به‌سادگی قابل برداشت بود. در این نوع، این زمان است که حادثه را در مقطع غیرقابل تفسیری قرار می‌دهد. در رمان نو و فیلم‌های آن، حادثه از متن خود بیرون کشیده مـی‌شود و در زمـان دیگری مورد تفسیر قرار داده مـی‌شود. جـابه‌جایی زمـان،



مقدار زیادی توهم در حادثه ایجاد می‌کند به‌طوری که مخاطب قادر به مطالعه‌ی وقایع نیست، مگر آن که به مختصات زمان پی برده باشد. در فیلم *عاشق* روایت خطی وجود ندارد و زمان به صورت استمرار نامقطع دیده نمی‌شود و با یک تصویر در انتهای فیلم، روایت به زمان حال آورده می‌شود.این تکنیک غافلگیر کننده در بازی با زمان است؛ جابه‌جایی عظیم زمان در این‌جا در واقعه‌ی اصلی ایجاد ابهام می‌کند.

در فیلم *سال گذشته در مارین باد*، هر سکانس به یک یا چند سکانس دیگر به عنوان گاه یک زمان گذشته، گاه آینده وگاه زمان حال رجعت دارد. این دیالکتیک ابهام (داستانی وجود ندارد و حوادثی بی‌انجام و بی‌آغازند) مولد ساختارهای پیچیده‌ای است که مستقل از ساختارهای روایتی و فضایی آن وجود دارد. در این فیلم، مدام مرز بین زمان گذشته و حال درهم می‌شکند و این دو زمان با هم یکی تلقی می‌شوند. زمان‌ها چنان درهم می‌آمیزند که تشخیص آن‌ها از یکدیگر واقعاً ناممکن می‌شود. زمان، پرسش اساسی و مهم‌ترین نکته‌ی ناشناخته در این فیلم است. زمان اساساً خود حادثه است ودر غیاب حادثه‌سازی، زمان عامل اصلی درام است. طوری که تعریف تازه‌ای از حادثه داده می‌شود، و حادثه در زمان نامعین معنا می‌دهد. فیلم، درامی است بدون نمایش و آغاز که در آن رخدادها یکدیگر را دنبال نمی‌کنند و به ویژه از یکدیگر نتیجه نمی‌شوند. ترکیب زمانی شباهت اندکی به وقایع زندگی واقعی دارد. ترکیب زمانی عجیب وغریب آن، صحنه‌هایی از حال، آینده و گذشته را طی نماهای مداوم و در محل جغرافیایی یکسان نشان می‌دهد. ترتیب فلاش‌بک‌ها منطبق برتقدم و تأخر زمانی آن‌ها نیست و هیچ کدام در یک صحنه به طور کامل ارایه نمی‌شود، بلکه به

گونه‌ای مطابق با الگوی داستانی فاکنر درهم و پراکنده‌اند. زن نمی‌داند که آیا سال گذشته در مارین باد بوده است یا نه؟ او نمی‌داند که اکنون درکجاست. ندانستن گذشته ناباوری به امروز است. در این فیلم، مدام این دو زمان (گذشته و حال) با هم به خطا یکی پنداشته می‌شوند و این گذر از منطق چندان پیش می‌رود که سرانجام تماشاگر نمی‌فهمد که آیا اساساً چیزی رخ داده است یا نه؟ زمان هم چون حکم انکار واقعیت مطرح شده است. فیلم، رویدادها را بدون تداوم و درست به همان‌گونه که در ضمیر شکل می‌گیرد، به زمان حال برمی‌گرداند. این که آیا گذشته واقعاً وجود داشته یاتداعی رویدادهای زمان حال است، فیلم به آن پاسخی نمی‌دهد. به اعتقاد رب‌گریه «جهانی که تمامیت فیلم در آن اتفاق می‌افتد، به نحوی روشن، ***جهان زمان حال مداوم*** است که هرگونه توسل به حافظه را ناممکن می‌سازد. دنیایی است فاقد گذشته که هر لحظه به خودی خود کافی است و به تدریج محو می‌شود. این مرد و زن فقط از هنگامی پا به هستی می‌نهند که برای نخستین بار روی پرده‌ی سینما ظاهر می‌شوند: پیش از آن هیچ‌اند و همین که فیلم به پایان می‌رسد دوباره هیچ‌اند. دوران هستی آنان به اندازه‌ی دوام فیلم است. غیر از این تصویری که دیده می‌شود و سخنانی که شنیده می‌شود، واقعیت دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد.»[۲۲] رب‌گریه باور دارد که سال گذشته هیچ اتفاقی نیفتاده است؛ آن چه هست این دم از ذهن می‌گذرد. همه‌ی سرگذشت مارین باد نه در دو سال می‌گذرد، نه در سه روز، بلکه دقیقاً در یک ساعت و نیم اتفاق می‌افتد. انگار زن می‌پذیرد که سال پیش از آن، بین آن دو در مارین بادواقعاً ماجرایی پیش آمده است. تماشاگر در تمام مدت فیلم چنین تصور می‌کند که اتفاقاً در سال گذشته است و در مارین باد حضور دارد.

در فیلم ***ماندگار*** نیز زمان‌ها به شدت درهم می‌آمیزند به طوری که در این‌جا نیز تعیین تقدم و تأخر وقایع مشکل می‌شود. فیلم به طرز بدیعی شروع و نیز به طرز شگفت‌آور و به همان شیوه‌ی آغازین به پایان می‌رسد؛ دایره‌ی زمانی داستانی کامل نمی‌شود و فیلم با صحنه‌ی تصادفی آغاز و پایان می‌یابد؛ با شیوه‌ای کمی متفاوت همان صحنه‌های آغازین، در پایان دوباره از سرگرفته می‌شود و دقیقاً به همین خاطر است که عنوان فیلم توجیه می‌شود. بدین معنا که در یک چنین دنیایی مرگ، دیگر نمی‌تواند چیزی جز خیال و یا شبح باشد و گویا شخصیت‌ها تا ابدیت مسیری دایره‌وار را طی خواهند کرد.

در این گونه فیلم‌ها در تداوم زمانی موجود خلل ایجاد می‌شود نظم زمان تک خطی به هم می‌خورد و ترتیب جدیدی بر آن حاکم می‌شود. رب‌گریه در فیلم‌هایش به طور اختیاری از وقفه‌های روی تصویر که جریان نمایش را ثابت می‌کند، بهره می‌گیرد. در فیلم ***ماندگار***، روند نقل داستان به وسیله پرش‌های ناگهانی قطع می‌شود، هر چند که جریان یا حرکات آغاز شده توسط شخصیت‌های فیلم هنوز پایان نیافته و یا به سختی به اتمام رسیده‌اند. در میان مثال‌های بی‌شمار می‌توان به این نماها اشاره کرد:

[...] به آرامی دست چپش را بالا می‌برد و ساقه‌ای کوچک از چوب را که ورقه ورقه است، حرکت می‌دهد.

[...] به محض این‌که گل‌های میخک باز می‌شوند، نما عوض می‌شود.

[...] او سرش را به آرامی به طرف چپ برمی‌گرداند و چشم‌هایش را نیز در حین حرکت سر به طرف بالا حرکت می‌دهد. وقتی که نگاهش در مقابل دوربین قرار می‌گیرد، نما تغییر می‌کند. [...] N ناگهان به طرف دوربین برمی‌گردد [...] به محض این که N در مقابل دوربین قرار می‌گیرد، طرح قطع می‌شود.

L با یک حرکت دورانی ناگهانی [...] برمی‌گردد و در این حرکت دورانی ناگهانی پلان قطع می‌شود.

این نزاع بین حرکت و بی‌حرکتی موجب درهم ریزی زمان و نیز ایجاد شوک بر تماشاگر می‌شود. در فیلم ***مردی که دروغ می‌گوید*** ساخته‌ی دیگر رب‌گریه نیز همین روند نشان داده می‌شود:

داروساز جاده‌ای از روستا را طی می‌کند، تصویر ثابت می‌شود. دوربین سربازی تفنگ به‌دوش که بازوانش را به آسمان بلند کرده، در داخل قاب قرار می‌دهد و وقفه روی تصویر انجام می‌گیرد.

داروساز در برابر یک گروه از نیروی پلیس سد می‌شود. او با

سربازی مواجه می‌شود که دستش را بلند می‌کند و مسیر را به او نشان می‌دهد.
سربازی به طرف سربازی دیگر خم می‌شود و با او در گوشی صحبت می‌کند. این دو سرباز ثابت می‌ایستند.
تصویر ثابت می‌شود، روایت در لحظات معینی قطع می‌شود و در روند پیشروی زمان اختلال پیش می‌آید.[۲۳]

دوراس به همراه آلن رنه، گذشته را در لفاف حال می‌پوشاند، نه با ارجاع از یکی به دیگری، بلکه با پیوند هم‌زمان آن‌ها به مثابه‌ی جزیی از بافت زمان حال

از آن‌جا که در این‌گونه سینمای مطابق با رمان‌های نو، بازگویی خاطره‌گونه به وفور انجام می‌شود، با بهره‌برداری از ذهنیت‌گرایی، حوادث، دیگر به شکلی عینی رخ نمی‌دهد و زمان در واقع به گذشته‌ی محل اصلی وقایع تبدیل می‌شود. هر چه این فیلم‌ها پیش می‌روند، حوادث با روند خطی زمان رخ نمی‌دهند؛ خط حامل زمان یک ردیف عقب افتاده و درنتیجه زمان ماضی، زمان اصلی این فیلم‌هاست.
زمان حال تنهابه صورت قابی حوادث را دربرمی‌گیرد و زمان گذشته بازسازی می‌شود. در *هیروشیما عشق من*، *عاشق*، *ماندگار* و *سال گذشته در مارین باد*، همه‌ی حوادث در قالب گذشته به بحران می‌رسند و احساس خطری در ارتباط با تکرار آن‌ها به وجود نمی‌آید؛ زمان واقعاً از دست رفته است و به زمان حال، نفوذی صورت نمی‌گیرد. درحالی که در سینمای کلاسیک گذشته به زمان حال می‌رسد تا اهمیت بیابد، حتماً پایان فلاش بک دیده می‌شود، زیرا گذشته جزیی جدایی‌ناپذیر از حال است، اما در این نوع سینما پایان فلاش بک لزوماً دیده نمی‌شود. زمان گذشته پایان یافته تلقی می‌شود. در *عاشق*، دختر از گذشته‌ها کنده می‌شود، زمانی که مرد چینی از طریق مکالمه‌ی تلفنی، پیام عشق خود را به زن می‌دهد، به هیچ‌وجه قادر به بازسازی گذشته نیست. برای آنان خیلی سهل‌انگارانه گذشته فقط گذشته تلقی می‌شود و هیچ کمکی به زمان حال نمی‌کند. تماشاگر نیز با نگریستن به پشت شخصیت، بی‌اهمیتی و غیرقابل دسترس بودن گذشته را در زمانی که شخصیت اصلی دختر جوان به پیرزنی تبدیل شده، می‌بیند (او حتی روی خود را برنمی‌گرداند تا گذشته را ببیند.) زن عکس‌العملی نسبت به حرف‌های عاشقانه‌ی مرد نشان نمی‌دهد، چون حادثه در گذشته اتفاق افتاده است و به زمان حال رخنه‌ای نمی‌کند. خصلت زیبایی شناسانه‌ی فیلم مربوط به همین تعلق خاطر به گذشته و عدم امکان نفوذش به زمان حال است. پایان غافلگیر کننده‌ی فیلم، گذشته را به دست ذهنیات عصیانگر نویسنده در قالب جوانیِ خودش می‌سپرد.
در *هیروشیما عشق من* گذشته بازسازی می‌شود، وقایع این فیلم از این قرار است: یک هنرپیشه زن فرانسوی که به هیروشیما رفته است تا فیلمی درباره‌ی صلح بسازد، با یک مرد ژاپنی آشنا می‌شود. آن‌چه در هیروشیما بین او و مرد ژاپنی رخ می‌دهد او را به یاد گذشته می‌اندازد: ماجرای یک سرباز آلمانی که در جریان جنگ جهانی دوم در شهر زادگاهش نِوِر عاشق او شده بود ـ و در روز آزادی فرانسه کشته می‌شود ـ و پدر و مادر دختر به خاطر این آبرویزی، سر او را تراشیدند و در زیرزمین زندانی‌اش کردند. او حال با ناراحتی متوجه می‌شودکه قیافه‌ی آن آلمانی را از یاد برده است از این رو به مرد ژاپنی اخطار می‌کند که او را هم فراموش خواهد کرد. با تأکید بر وجوه تشابه میان فصل‌های واقع در زمان‌های متفاوت، تناقض‌های موجود بیان می‌شوند.
وقایع اصلی در زمان گذشته پیش آمده‌اند و گذشته محمل حادثه‌هاست. گذشته‌ای که شخصیت موفق شد فراموشش کند، در مکانی دیگر، به زمان حال رخنه می‌کند، ولی کاملاً مستقل از شخصیت‌ها حضور دارد؛ هویت مستقلی دارد اما گاه فرار از آن امکان‌پذیر است. این وقایع در گذشته تجربه شده‌اند، تلاش شخصیت‌ها برای بازآفرینی گذشته، برای زدودن رنج‌ها عبث به نظر می‌رسد. در *هیروشیما عشق من* وقتی که زن کوشش می‌کند تا تصویری واضح از نِوِر ارایه

دهد، مرد از سر استیصال به او می‌گوید که نِور هرگز وجود نداشته است. تصور بیننده به این صورت خواهد بود که مرد می‌خواهد از دردهای زن بکاهد، اما این تفسیر پیش کشیده می‌شود که مرد تصور می‌کند که نِور هرگز وجود نداشته است.

تصاویر به گونه‌ای از زمان حال به گذشته در نوسان‌اند. دوراس به همراه آلن رنه، گذشته را در لفاف حال می‌پوشاند، نه با ارجاع از یکی به دیگری، بلکه با پیوند هم‌زمان آن‌ها به مثابه‌ی جزیی از بافت زمان حال. گذشته نه تنها حال را مشروط می‌کند، بلکه به معنای خود حال است. در گفت‌وگوها به جای زمان ماضی، از زمان حال استفاده شده است. شب، در کافه‌ای بر ساحل رودخانه‌ای در هیروشیما، زن می‌نوشد و خاطرات نِور را مرور می‌کند. تصویرهای او در این‌جا و اکنون، هنگامی که دختر کم سن و سالی بود و پریشان‌حال، در زیرزمین زندانی‌اش کرده بودند، پیوسته جایگزین یکدیگر می‌شوند. مرد ژاپنی می‌گوید: «وقتی تو در زیرزمین هستی من مرده‌ام» سپس نماهایی از مرد آلمانی در حال مرگ بر ساحل رودخانه دیده می‌شود. این امر با یک تک‌گویی درونی توسط زن و طی نماهای پیاپی در خیابان‌های هیروشیما و نِور با حرکت تراولینگ نمایان می‌شود و گذشته و حال، وزن عاطفی یکسانی پیدا می‌کنند. رنه و دوراس برای درگیر کردن تماشاگر، دوباره از طریق هدایت او به درون وسعت عظیم و امکانات پایان‌ناپذیر زمان، تلاش خود را ادامه می‌دهند. آن‌ها از پدیده‌ی «چشم اندازهای زمان» بهره می‌برند. این چشم‌اندازهای زمان کمک می‌کنند که گاهی داستان به شکل ناگهانی در بعد زمانی گذرا قرارگیرد و به این ترتیب بر بعضی عناصر آن تأکید شود. قراردادن رخدادهای زمان حال در چشم‌اندازی از گذشته از مایه‌های اصلی و تکرار شونده‌ی این فیلم است. با بی‌زمانی شخصیت‌ها معلوم می‌شود که گذشته و آینده (زندگی روزمره) آن‌ها تنها به یک شیوه می‌توانند به درون این بی‌زمانی سرک کشد، آن هم وقتی است که به عمق خاصی رسیده باشد و متناسب با عمقش، یعنی آن‌جا که تجربیات عمیق گذشته با تجربیات امروز برابری کنند و یا عمیق‌تر از تجربیات زمان واقعی باشند. در این فیلم بر زمینه‌ی زمان عادی، نوعی پیوستگی بین لحظه‌های استثنایی باقی می‌ماند و شکافی در گذشته می‌تواند به شکافی در زمان حال تبدیل شود.[۲۴]

با تأثیرگذاری از نظریات برگسن، گذشته هم چون الگویی در امروز باز زاده می‌شود؛ آن چه به یاد می‌آید، واقعیتی تازه است؛ رخداد دیروز در امروز حاضر می‌شود و زمان حاضر تنها تصویری است از آن‌چه بر آنان (زن فرانسوی و مرد ژاپنی) گذشته است. در این فیلم، واقعه (در زمان واقعی) و رجوع به گذشته (در زمان روانی) مستقل از هم نیستند. اگر رجوع به گذشته نبود، واقعه رخ نمی‌داد، زیرا این‌ها متقابلاً به هم وابسته‌اند و قسمت‌هایی از زمان گذشته در زمان حال و به عکس حل می‌شوند. شیوه‌ای که این ادراک را از زمان حال به دست می‌دهد، نوعی یکنواخت ساختن گذشته و آینده در درون زمان حال است. این ارجاعات به زمان گذشته در این فیلم در زمان واقعی با روایت درهم تنیده شده تا چشم‌انداز معمول زمان را از بین ببرند و تأثیر هم‌زمانی به وجود آورند. زمان و فراموشی، مضمون درونمایه‌ی اصلی فیلم است. برای مارسل پروست، زمان نابود می‌کرد و خاطره حفظ می‌کرد، اما برای رنه، اول خاطره است که نابود می‌کند و سپس زمان است که ترمیم می‌کند. زمان بطیء و متراکم در *هیروشیما عشق من* همان زمان رمان نوست.

> زمانی فرا خواهد رسید که ما برای آن چه در اطرافمان شکل می‌گیرد نامی نخواهیم یافت و کاملاً به تدریج نام آن از خاطر ما فراموش می‌شود.

در *سال گذشته...* نیز همانند *هیروشیما عشق من*، شخصیت‌ها اسیر زمانی هستند که قادر به اثبات آن نیستند: در راهروهای پرپیچ و خم عمارتی وسیع، مردی با زنی برخورد می‌کند و می‌کوشد خاطره‌ی گذشته را در او بیدار کند. آن طور که مرد به یاد می‌آورد، آن‌ها سال گذشته با هم ملاقات داشته‌اند. مرد آن چه را که در سال گذشته رخ داده است، ذکر می‌کند و سعی در متقاعد ساختن زن دارد. زمان آشنایی، محل آشنایی، عشق آن‌ها به هم، حضور مجسمه و بحث راجع به آن، همه را راوی به تصویر می‌کشد و ایکس (مرد) تصویر

گذشته را با تمام جزییات به زمان حال می‌کشاند. فیلم با درهم شدن زمان‌ها شکل تازه‌ای از گسست زمان روایی را می‌آفریند. در این‌جا نیز زمان به صورت خطی و منظم پیش نمی‌رود، قطعه‌هایی از گذشته در کنار زمان حاضر شکل می‌گیرند و روایت به گونه‌ای اسرارآمیز، تنها در زمان حالِ جاودانه تصویر می‌شود.

در این فیلم، گذشته با ماهیتی به شدت شک‌پذیر، غیرقابل اثبات و به گونه‌ای اعتمادناپذیر، منعکس می‌شود و هیچ گونه توفیقی در سندیت بخشیدن به گذشته به دست نمی‌آید. همه‌ی زیبایی فیلم در سپردن گذشته به حیطه‌ی توهم و بی‌اعتباری است و نه نفی کامل موجودیت آن. تجربه‌ی زمان گذشته قابل تکرار نیست. حوادث گذشته به زمان حال رخنه‌ای ندارند و کوشش برای اثبات آن‌ها از جای دیگری، یعنی از زمان حال باید آغاز شود. همه‌ی حوادث زمان حال پذیرفتنی هستند، ولی در مورد حوادث گذشته، آن‌ها به توهم، تخیل و تصور سپرده می‌شوند.

زمان‌پریشی در طول فیلم به دو شکل ظاهر می‌شود: یکی وقتی روند داستان قطع می‌شود و توسط کلام وقایع گذشته به خاطر می‌آید؛ در جای دیگر کلام با پرش به آینده به رخدادهایی که هنوز واقع نشده‌اند می‌پردازد. تماشاگر فیلم نمی‌فهمد که آیا اساساً چیزی رخ داده یا نه؟ زن گذشته را باور ندارد. آن چه هست این لحظه از ذهن او می‌گذرد. زمان مکانیکی تسلیم زمان روانی می‌شود و آلن رنه یک جریان سیال ذهنی در فیلم می‌پروراند. سرگردانی در زمان، تعلیق، حضور گذشته، حال و آینده بی‌هیچ فاصله و مرزی و هم‌زمان صورت می‌گیرد. تقدم و تأخر گاهنگارانه وجود ندارد. در یک سکانس، زن در گوشه‌ای روی مبل در سمت راست تصویر و ایکس در سمت چپ تصویر نشسته‌اند. این قسمت آشکارا در زمان حال رخ می‌دهد. مرد درباره‌ی گذشته با زن صحبت می‌کند و راجع به ملاقاتشان و صحبت‌های همدیگر در کنار مجسمه وآب نما سعی در متقاعد کردن او دارد. در میان این گفت‌وگو مناظری در باغ دیده می‌شوند که به نظر می‌رسد متعلق به سال گذشته باشند.

ایکس می‌گوید: «*تو همیشه در فاصله‌ی مشخص با من ایستاده بودی.*» با این کلام تصور می‌شود که به راستی ملاقات‌هایی در قبل صورت گرفته است. یک رشته اتفاقات، به کرات در زمان‌های مختلف به نمایش درمی‌آیند و تمایز سنتی بین گذشته و حال زدوده می‌شود. فلاش بک‌ها درهم و پراکنده‌اند و توسط دگرگونی ناشی از ارجاعات به گذشته، در حکمروایی گذشت زمان متعارف، خلل پدید می‌آید و ماهیت ذهنی زمان تشدید می‌شود. برای دامن زدن به وجوه ابهام‌آمیز زمانی در این نوع سینمای تأثیر گرفته از رمان نو، تکنیک‌هایی به‌کار گرفته شده‌اند. به مرزهای زمانی رجوع به گذشته ـ هنگامی که آغاز شده یا پایان می‌یابد ـ اشاره نمی‌شود.

عدم استفاده از جلوه‌های تصویری در جابه‌جایی‌های زمانی، وجه مشخصه‌ی قوی این فیلم‌هاست و فصل مشترک بین صحنه‌های گذشته وحال بدون استفاده از دیزالو می‌آید. این مسأله مانند سینمای موج نو، صرفاً یک مقوله‌ی زیبایی‌شناسانه نیست، بلکه تکنیکی است که تأکید کننده درهم ریختگی زمانی روایت در این فیلم‌هاست و استفاده از همگذاری و ناپدیدی تصویر، به عنوان تمهیدهایی برای اشاره به گذشت زمان و تغییر زمان در آن‌ها منسوخ شده است. این دو تمهید به جای این که علایمی قراردادی باشند وسایلی انعطاف‌ناپذیر شده‌اند. گذشت زمان دیگر نه به وسیله‌ی همگذاری، بلکه با یک پرش واضح وآشکار القا می‌شود. به این‌گونه، ترتیب فلاش‌بک‌ها منطبق بر تقدم و تأخر زمانی آن‌ها نیست، آن‌ها پراکنده‌اند و تغییر زمان به کلی مبهم است. مشخص نیست زمان گذشته و زمان حال کدام است. دیگر آن پیوند تکنیکی که بین حال وگذشته وجود داشت، از میان رفته است. مورد بعدی، از میان رفتن ساختار دکوپاژی در فلاش‌بک‌هاست. در سینمای کلاسیک غالباً در تصویر کردن گذشته، ساختار معین و منظمی وجود دارد و به طور منطقی بازگشت به گذشته با یک نمای معرف، لانگ شات آغاز می‌شود و سپس به نماهای نزدیک می‌رسد و بعد دوباره به زمان حاضر برمی‌گردد؛ یعنی یک رشته نما به طور منظم، فلاش‌بک را می‌سازند. اما در

سینمای متأثر از رمان نو، این ساختار درهم می‌ریزد و گذشته لزوماً با یک سیستم دکوپاژی منظم پیش نمی‌رود. بسیاری از نماهای متوسط و نزدیک در فیلم *سال گذشته...* هویت زمان حاضر را ندارند و حدس می‌زنیم که این‌ها باید متعلق به زمان گذشته باشند. مثلاً صحنه‌ای در زمان گذشته با یک نمای نزدیک یا متوسط شروع می‌شود. به این صورت فلاش‌بک با ساختار دکوپاژی درهم ریخته‌ای القا می‌شود. حتی ممکن است تنها یک نما مبتنی برخود باشد و فقط با آن نما فلاش‌بک انجام شود. بسیاری از بازگشت به گذشته‌ها در فیلم *سال گذشته در مارین با...*، *هیروشیما عشق من* و *ماندگار* به این صورت انجام می‌شوند، و گاه ساختار فلاش‌بک‌ها در این نوع سینما در یک زمان بسیار کوتاه انجام می‌گیرد. در *سال گذشته در مارین باد* فلاش‌بک‌ها به صورت تک نماهایی که فلاش زده می‌شوند و فوری ناپدید می‌گردند، دیده می‌شود. گاه تنها در سه ثانیه، فلاش بک هم چون جرقه‌ای در ذهن یکی از شخصیت‌ها به تصویر کشیده می‌شود. و این برخلاف روش کلاسیک آن است که یک فلاش بک باید زمان بخصوص و قابل فهمی برای تماشاگر داشته باشد. این زمان حداقل دو یا سه دقیقه است.

گاه با درهم‌ریختن هم‌خوانی نوری دو نما یا دو صحنه‌ی متوالی، در تداوم زمانی اختلال و آشفتگی ایجاد می‌شود. در این نوع سینما، هم‌خوانی نوری غالباً به عمد رعایت نمی‌شود، مثلاً در همین فیلم وقتی زن از تراس به داخل اتاق می‌آید از یک نور خیلی شدید ناگهان به نور خیلی تیره می‌رسد و این به ابهام زمانی فیلم دامن می‌زند. گاه اطلاعات تصویری داده می‌شود که مربوط به گذشته است و صدا مربوط به زمان حال و برعکس. در *سال گذشته...* در صحنه‌ای که زن در سالن کنسرت نشسته است، آن چه شنیده می‌شود کلام راوی است، کلامی که هیچ ارتباطی با آن لحظه ندارد و به این طریق با جدا ساختن اطلاعات صوتی و تصویری، لایه‌های زمانی متفاوت به وجود آمده است. زمان حال و گذشته هر یک در ساختار مستقل خود به شکل آگاهانه‌ای بر پرده تصویر می‌شوند. تصویر، زمان خاصی را نشان می‌دهد و صدا از زمانی دیگر سخن می‌راند. میان صدا (زمان حال) و تصویر (زمانی غیر از زمان حال) گسیختگی زمانی وجود دارد. جداکردن صدا از تصویر و مسیر جداگانه‌ای که به هر یک از این‌ها داده شده، تأثیر زمان درونی را ایجاد می‌کند.

این گونه سینما، توانایی بیننده را نسبت به سازمان بخشیدن به زمان ساقط می‌کند در نتیجه حافظه را که مشمول مرور زمان است، مورد سؤال قرار می‌دهد. انگیزه‌ی علت و معلولی بازگشت به گذشته جای خود را به انگیزه‌های ذهنی شخصیت‌ها می‌دهد و مرتب پرش، وقفه و اغتشاش در سیر زمانی وقایع شکل می‌گیرد، به عبارتی زمان دیگر پیوسته نیست. یکدستی زمان از بین می‌رود و زمان معنای متداول خود را از دست می‌دهد و مفهومی جدید می‌یابد. پرش زمانی مهم‌ترین مسأله در سینمای متأثر از رمان نوست: زمان حوادثی که در دنیای راستین رخ نداده‌اند؛ از دیدگاه عینی ناموجود به وجود آمده است. زمان گاهنامه‌ای محو می‌شود وزمان ذهنی مطرح می‌شود. حضور دو زمان گذشته و امروز در ذهن، وسوسه‌ی دایمی این فیلم‌هاست و تغییر زمان در این نوع سینما اغلب نه از طریق زمان نیوتنی، بلکه از طریق زمان ذهنی توجیه می‌شود.[25] ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. Vedas (به معنای دانش و معرفت)، قدیمی‌ترین متون مقدس هندی که در حدود ۱۵۰۰ تا ۸۰۰ پ.م. جمع‌آوری شده‌اند.

۲. Gathas (قدیمی‌ترین بخش *اوستا*، کتاب مقدس زردشتی)؛ در مجموع هفده *گات* یا سرود وجود دارد که آن‌ها را سخنان خود زردشت می‌دانند.

۳. احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***. تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۰؛ صص ۶۲۹ و ۶۳۰.

۴. قاسم خان، علیرضا؛ «***فلسفه‌ی برگسن و سینمای آلن رنه***»، ***فصلنامه‌ی هنر***. شماره‌ی ۲۸، بهار ۷۴، ص ۵۹۲.

۵. وال، ژان؛ ***بحث در مابعدالطبیعه***. ترجمه‌ی یحیی مهدوی، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۰، ص ۳۷۵.

۶. این مطلب، خلاصه‌ای است از فصل زمان در کتاب ***بحث در مابعدالطبیعه***، پیشگفته.

۷. جهانبگلو، رامین؛ ***نقد عقل مدرن***، تهران، فرزان، ۱۳۷۶؛ ص ۳۰۰.

۸. قاسم خان، همان، ص ۵۹۳.

۹. احمدی، بابک؛ ***از نشانه‌های تصویری تا متن***، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۱، ص ۲۸۱.
۱۰. فرهادپور، مراد؛ ***یادداشتی درباره‌ی زمان و روایت***، ***ارغنون***، شماره‌ی ۹ و ۱۰، سال سوم، بهار و تابستان ۱۳۷۵، ص ۲۸.
۱۱. هاوزر، آرنولد؛ ***تاریخ اجتماعی هنر***، ج ۴، ترجمه‌ی مجید امین مؤید، تهران، چاپخش، ۱۳۶۲، ص ۲۹۲.
۱۲. هاوزر، آرنولد؛ همان، ج ۳ و ۴. ص ۳۸۵.
۱۳. احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***، ص ۶۵۱.
۱۴. همان، ص ۶۶۴.
۱۵. سارتر، ژان پل؛ «***زمان در نظر فاکنر***»، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، ***کتاب امروز***، مهر ۱۳۵۰، ص ۱۸.
۱۶. ساروت، ناتالی؛ ***عصر بدگمانی***. ترجمه‌ی اسماعیل سعادت، تهران، نگاه، ۱۳۶۴، ص ۶۸.
۱۷. دوراس، مارگریت؛ ***باران تابستان***، ترجمه‌ی قاسم روبین، تهران، چکام، ۱۳۷۰، ص ۱۰.
۱۸. دوراس، مارگریت؛ ***امیلی ال***. ترجمه‌ی شیرین بنی‌احمد، تهران، چکامه، ۱۳۷۰، ص ۱۱.
۱۹. رب گریه، آلن؛ ***قصه‌ی نو انسان طراز نو***، ترجمه‌ی محمدتقی غیاثی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۰، ص ۲۹۴.
۲۰. گلدمن، لوسین؛ ***جامعه‌شناسی ادبیات***. ترجمه‌ی محمد پوینده، تهران، هوش و ابتکار، ۱۳۷۱، ص ۵۶۵.
۲۱. سیدحسینی، رضا؛ ***مکتب‌های ادبی***، تهران، نگاه ونیل، چ ۹، ۱۳۶۶، ص ۵۶۵.
۲۲. رب گریه، آلن؛ همان، صص ۷۶ و ۷۷.
23. Allemand, Roger - Michel, Alain Robbe - Grillet. Editions du seuil 1997, PP,107-108.
۲۴. لاکتنگ، ولفگانگ. آ، «***هیروشیما عشق من. زمان و پروست***»، ترجمه‌ی نازنین مفخم، ***کلک***، شهریور ۷۴، شماره‌ی ۶، ص ۲۹۰.
25. Ivanov, V.V., Functions & Categories of film Language. Russian poetics in translation 8. 1981, P. 35.