



A comparative study of the concept of time in *The Blind Owl* and its film adaptation based on the viewpoints of Henri Bergson and Gilles Deleuze

Heydari. Ghazaleh¹-Salahi. Asgar^{2*}-Akbari Beyragh. Hasan³

1: PhD student of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.

2: Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (Corresponding Author) (a_salahi@uma.ac.ir)

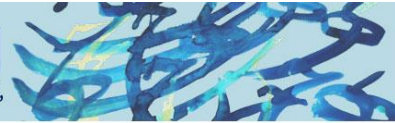
3: Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Semnan, Semnan, Iran: (hakbari@semnan.ac.ir)

Abstract: One of the common elements between literature and cinema is the subject of time, for which two characteristic features are observed; quantitative time, which is objective and qualitative time, which has a mental existence. Henri Bergson based his philosophical views of the concept of time on subjective consciousness. Later, Gilles Deleuze extended Bergson's view of time to cinema. The current research, a descriptive-comparative study, aims to investigate the concept of qualitative time based on the opinions of Henri Bergson and Gilles Deleuze in Sadeq Hedayat's novel, *The Blind Owl* (*Būff Cūr*) and its film adaptation, directed by Raúl Ruiz. According to this research, despite the difference in the written and visual media of literature and cinema, the concept of quality time is discerned as a common element in both works. To this end, the author and filmmaker have used a variety of internal time techniques, including diurnal cycles, intuition, reminiscences, time interferences, and time crystal components. Ruiz's film is a free adaptation, and its main plot and subplot are different from the novel. However, regarding the concept of time and the characteristics of mental time, it is consistent with Hedayat's effect. Among the findings of the present research, in addition to revealing the differences and similarities between the novel and the film from the perspective of qualitative time, it is possible to point out the common elements that can be adapted in literature and cinema based on the concept of time.

Key words: adaptation, time, *The Blind Owl*, Henri Bergson, Gilles Deleuze.

- Gh. Heydari; A. Salahi; H. Akbari Beyragh (2024). A comparative study of the concept of time in *The Blind Owl* and its film adaptation based on the viewpoints of Henri Bergson and Gilles Deleuze, *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies* 15(36), 87-118.

Doi: [10.22075/jlrs.2023.30770.2285](https://doi.org/10.22075/jlrs.2023.30770.2285)



سال پانزدهم - شماره ۳۶ - تابستان ۱۴۰۳

صفحات ۸۷-۱۱۸ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۲/۰۳/۰۸ - بازنگری ۱۴۰۲/۰۶/۱۳ - پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۱

بررسی تطبیقی مفهوم زمان در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن براساس دیدگاه هانری برگسون و ژیل دلوز

غزاله حیدری^۱ / عسگر صلاحی^۲ / حسن اکبری بیرق^۳

۱: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

۲: استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. (نویسنده مسئول)

۳: دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

a_salahi@uma.ac.ir

hakbari@semnan.ac.ir

چکیده: یکی از عناصر مشترک میان ادبیات و سینما، مبحث زمان است. در مورد زمان دو ویژگی شاخص وجود دارد؛ یک، زمان کمی که عینی است و دوم، زمان کیفی که وجودی ذهنی دارد. هانری برگسون بنیان آرای فلسفی خود را درباره مفهوم زمان بر آگاهی ذهنی قرار داد. پس از آن، ژیل دلوز دیدگاه برگسون در باب زمان را به سینما بسط داد. پژوهش حاضر بر آن است با مطالعه‌ای توصیفی-تطبیقی به بررسی مفهوم زمان کیفی براساس آرای هانری برگسون و ژیل دلوز در رمان بوف کور اثر صادق هدایت و فیلم اقتباسی آن، به کارگردانی رانول رویز پردازد. مطابق این پژوهش، با وجود تفاوت در دو رسانه مکتوب و تصویری ادبیات و سینما، مفهوم زمان کیفی به‌عنوان عنصری مشترک در هر دو اثر مشاهده می‌شود. نویسنده و فیلمساز برای دستیابی به این مهم، از انواع تکنیک‌های زمان درونی از جمله: دیرند، شهود، مرور خاطرات، تداخل‌های زمانی و مؤلفه‌های کریستال زمان بهره برده‌اند. هرچند فیلم رویز اقتباسی آزاد است و داستان‌های اصلی و فرعی آن با رمان متفاوت است، اما درخصوص مفهوم زمان و ویژگی‌های زمان ذهنی، با اثر هدایت تطابق دارد. از دستاوردهای پژوهش حاضر، علاوه بر آشکار کردن تفاوت‌ها و شباهت‌های رمان و فیلم بوف کور از منظر زمان کیفی، می‌توان به دستیابی بر عناصر مشترک قابل انطباق در ادبیات و سینما براساس مفهوم زمان اشاره کرد.

کلیدواژه: اقتباس، زمان، بوف کور، هانری برگسون، ژیل دلوز.

- حیدری، غزاله؛ صلاحی، عسگر؛ اکبری بیرق، حسن (۱۴۰۳). بررسی تطبیقی مفهوم زمان در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن براساس دیدگاه هانری برگسون و ژیل دلوز. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۶، صفحات ۸۷-۱۱۸.

Doi: [10.22075/jlrs.2023.30770.2285](https://doi.org/10.22075/jlrs.2023.30770.2285)

۱. مقدمه

مطالعه تطبیقی میان ادبیات داستانی و اقتباس سینمایی غالباً برپایه عنصری مشترک در این دو رسانه صورت می‌گیرد. یکی از مقوله‌های مشترک میان ادبیات و سینما، مبحث زمان است. در مورد مفهوم زمان دو ویژگی شاخص وجود دارد؛ یک، زمان کمی که عینی است و دوم، زمان کیفی که وجودی وابسته به ذهن دارد. اگرچه بسیاری از اندیشمندان به بررسی مفهوم زمان پرداخته‌اند، اما تنها برخی از آنها با این ایده که زمان کیفیتی ذهنی است، موافق بوده‌اند. هانری برگسون^۱ (۱۸۵۹-۱۹۴۱)، فیلسوف فرانسوی، از ایده تجربه ذهنی زمان حمایت می‌کند. او معتقد بود زمان ناب، که آن را «دیرند» نامید، صرفاً در ذهن ما وجود دارد. آرای برگسون درباره زمان ذهنی تأثیر بسزایی بر ادبیات و رمان مدرن گذاشت. پس از او ژیل دلوز^۲ (۱۹۲۵-۱۹۹۵)، متفکر اهل فرانسه، دیدگاه زمان کیفی برگسون را در حوزه سینما به کار برد و براساس نظریات او به بررسی مفهوم زمان در سینما پرداخت.

ادبیات از دیرباز بستری مناسب برای بیان مفاهیم فلسفی از جمله مفهوم زمان بوده است. عنصر زمان به شیوه‌های مختلفی در ادبیات آشکار می‌شود؛ اول، به عنوان موضوع اشعار، خطابه‌ها و داستان‌ها. این روش از طریق پرداختن به مسئله چستی زمان، تغییر و حرکت آن و مرگ و زوال صورت می‌گیرد. کاربرد دوم، زمان به عنوان مقوله‌ای جهت تحلیل و تأویل آثار ادبی است. کاربرد سوم، ارائه تحلیلی فراتر از اثر و براساس زمان‌های اجتماعی و تاریخی است. از سوی دیگر، در سینما نیز مسئله زمان به فاصله اندکی از شکل‌گیری سینما مورد توجه قرار گرفت و تا امروز جریانی مؤثر تلقی می‌شود. چنان‌که بخش عمده‌ای از یک فیلم به عنوان رسانه‌ای تصویری، به نحوه بازنمایی و نشان دادن زمان با استفاده از تکنیک‌های فیلمسازی تعلق دارد.

1. Henri Bergson
2. Duration
3. Gilles Deleuze

در پژوهش حاضر، کاربرد دوم از مسئلهٔ زمان که تحلیل محتوای اثر ادبی و اقتباس سینمایی آن براساس زمان است، مبنای کار قرار خواهد گرفت. این پژوهش سعی دارد با اتکا به آرای هانری برگسون و ژیل دلوژ به تحلیل و مقایسهٔ مفهوم زمان ذهنی و تجربهٔ زمان کیفی در رمان بوف کور اثر صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰) و اقتباس سینمایی آن، اثر رائل رویز^۱ (۲۰۱۱-۱۹۴۱)، فیلمساز اهل شیلی، بپردازد. در بررسی زمان کیفی یادآوری‌ها، خاطرات، رؤیاهای، درهم آمیختگی زمان‌ها و به‌طور کلی هر آنچه در ذهن شخصیت‌ها و خارج از امور بیرونی پدیدار می‌شود، مورد کاوش قرار می‌گیرد.

از آن جهت که سینما و ادبیات دو رسانهٔ متفاوت، یکی متعلق به کلام و دیگری متعلق به تصویر است، تحلیل این متون بر پایهٔ ادبیات تطبیقی به شیوهٔ مکتب امریکایی صورت خواهد گرفت. مبنای این مکتب تطبیق ادبیات ملت‌ها با یکدیگر و نیز مطالعات بین‌رشته‌ای است که شامل مقایسه ادبیات با سایر هنرها می‌شود.

۲. اهداف و ضرورت تحقیق

بخش عمده‌ای از محتوای ادبیات داستانی مدرن ارتباطی مستقیم با زمان ذهنی و تجربهٔ کیفی از گذر زمان دارد. همچنین زمان و نحوهٔ بازنمایی آن از ویژگی‌های آشکار رسانهٔ سینما است. با توجه به گستردگی مفاهیم زمان در فلسفه معاصر و حضور پایدار انواع این مفاهیم در ادبیات و سینما، تجزیه و تحلیل چگونگی نمود زمان در این دو رسانه متفاوت کلامی و تصویری ضروری می‌نماید. مقایسهٔ نحوه بازتاب زمان به‌عنوان عنصری مشترک در ادبیات و سینما، نه تنها به دریافتی عمیق از متون منجر می‌شود، بلکه راهگشای پژوهش‌هایی نوین در مطالعات بین‌رشته‌ای خواهد شد.

پرسش‌هایی که پژوهش حاضر در پاسخ به آن برمی‌آید، عبارت است از این که آیا در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن مفهوم زمان کیفی طبق آرای برگسون جریان دارد؟ آیا نشانه‌های تصویرزمان دلوژ در اثر داستانی بوف کور و فیلم آن مشاهده

بررسی تطبیقی مفهوم زمان در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن براساس دیدگاه... - ۹۱

می‌شود؟ چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در نحوه بیان مفهوم زمان در این دو رسانه وجود دارد؟

فرضیه‌ای که در این مقاله مطرح شده، وجود مفهوم کیفی زمان و عناصر آن در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن است که با وجود تفاوت این دو رسانه، به‌عنوان عنصری مشترک در هر دو اثر پدیدار می‌شود.

۳. پیشینه پژوهش

در زمینه بررسی زمان در اقتباس‌های سینمایی از رمان، پژوهش‌هایی انجام شده است که به تعدادی از آنها اشاره می‌شود. مقاله‌ی حیاتی، صافی و میرزایی (۱۳۹۸) با عنوان «تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی مورد مطالعه داستان و فیلم اقتباسی شوهر آهو خانم»، مقاله‌ی مبینی و فرضی شوب (۱۴۰۰) با عنوان «بررسی چگونگی اقتباس فیلم هامون از رمان بوف کور براساس نظریه زمان روایی ژرار ژنت» که هر دو پژوهش به بررسی تطبیقی زمان از منظر زمان روایی ژنت پرداخته‌اند. خارج از بحث اقتباس، صالح حق‌شناس (۱۳۹۳) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی تطبیقی مفهوم زمان از دیدگاه هانری برگسون در بوف کور صادق هدایت و خشم و هیاهو ویلیام فاکنر» مفهوم زمان از دیدگاه برگسون را مطرح کرده است و تحلیلی تطبیقی از روایت شناختی سیلان ذهن و بازتاب خاطرات از نظر سطح زبانی میان این دو اثر ارائه کرده است. درباره کریستال زمان دلوز نیز پژوهش‌های مختلفی صورت گرفته است؛ از جمله: مقاله‌ی روحانی و ابو عطا املشی (۱۳۹۹) با عنوان «ساختار زمانی بر ادبیات رئالیسم جادویی و تأثیر آن بر سینما براساس نظریه ژیل دلوز» که فیلم‌های متأثر از رئالیسم جادویی را از لحاظ زمان روایی واکاوی می‌کند. در پایان، مقاله‌ای از ناصر ملکی و معین مرادی (۲۰۱۸) با عنوان 'The Shadow Worlds that Run Parallel to the Real World: Deleuzian Time-Images and Virtualities in Paul Auster's Sunset Park' به بررسی آرای ژیل دلوز در باب زمان بر رمان سانست بلوار اثر پل آستر می‌پردازد. با وجود این، علی‌رغم آنکه دلوز در تنظیم نظریات تصویر زمان از رمان نیز متأثر بوده است و همواره به آثار بورخس، هرمان ملویل، فلوربر، رب گریه، پروست،

آستر و... اشاره می‌کند، تاکنون هیچ پژوهشی براساس دیدگاه تصویرزمان دلوژ بر رمان‌های فارسی از جمله، بوف کور انجام نشده است. علاوه بر آن، تاکنون مقایسه‌ای نیز میان رمان بوف کور و اقتباس سینمایی این اثر بر مبنای نظریه زمان ذهنی برگسون و دلوژ صورت نگرفته است.

۴. مبانی نظری، آرای برگسون، دیرند

ژیل دلوژ، فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی، نظریات سینمایی خود را در دو کتاب سینما ۱: تصویر حرکت^۱ و سینما ۲: تصویر زمان^۲، بر پایه آرای هانری برگسون درباره مفهوم زمان به‌ویژه دو مبحث دیرند و حافظه بنا کرده است. با توجه به نقش عمده برگسون و نظریه‌های او در اندیشه دلوژ در باب مفهوم زمان، ضروری است در ابتدا به برگسون و دیدگاه او درباره زمان پرداخته شود.

مفهومی که برگسون از زمان مطرح می‌کند فلسفه‌ای شهودی براساس آگاهی ذهنی است. برگسون «علاوه بر نقش فیزیکی زمان، معتقد بود ادراک زمان با نفس نیز صورت می‌گیرد» (شکری و شمسی‌زاده، ۱۳۹۷: ۲۱۳). ایده بنیادین او دیرند است که براساس آن میان دو شکل از زمان تمایز قائل می‌شود: زمان خالص و زمان ریاضی. دیرند امری کیفی است که در تقابل با زمان کمی قرار دارد، غیرقابل اندازه‌گیری است؛ زیرا از حرکت و فضا اخذ نشده است و تنها از طریق ذهن درک می‌شود. «دیرند اساساً ادامه‌ای است از آنچه دیگر وجود ندارد به آنچه وجود دارد. این زمان واقعی است، درک و زندگی می‌شود. دیرند دلالت بر آگاهی دارد و ما آگاهی را در قلب امور قرار می‌دهیم. به این دلیل که زمانی پایدار را به آن‌ها نسبت می‌دهیم. با این حال، زمان پایدار، قابل اندازه‌گیری نیست؛ چه آن را درون خود بدانیم و چه آن را خارج از خود تصور کنیم» (BERGSON, 1965: 49). طبق دیدگاه برگسون، براساس مفهوم دیرند،

1. Cinema 1: The Movement Image
2. Cinema 2: The Time-Image

نمی‌توان زمان را به گذشته، حال و آینده تقسیم کرد؛ زیرا «دیرند محض امری فشرده است و زمان واقعی هیچ لحظه‌ای ندارد» (BERGSON, 1965: 52)؛ بنابراین، در دیرند محض هم‌زمانی در جریان است؛ به گونه‌ای که بخش‌های زمان درهم آمیخته می‌شود و یک کل جدایی‌ناپذیر را تشکیل می‌دهد.

۵. حافظه ارادی^۱ و غیرارادی^۲

اساسی‌ترین ایده برگسون آن است که او از دو نوع مختلف حافظه ارادی و غیرارادی یاد می‌کند و میان آنها تفاوت قائل می‌شود: «ما با دو حافظه متفاوت از لحاظ نظری مستقل روبه‌رو هستیم. اولین (حافظه ارادی) در قالب حافظه تصاویر، همه وقایع زندگی روزمره ما را همان‌طور که در زمان رخ می‌دهند، ثبت می‌کند. هیچ جزئیاتی را نادیده نمی‌گیرد؛ به هر واقعیت، به هر ژست، مکان و تاریخ آن می‌پردازد و صرف نظر از فایده یا کاربرد عملی، گذشته را صرفاً به دلیل ماهیت خود ذخیره می‌کند» (Bergson, 1991: 82). این حافظه با اراده شخص کار می‌کند؛ بنابراین، می‌توان آن را به‌عنوان اندوخته‌ای در نظر گرفت که فرد ناچار است به آن بازگردد و هر آنچه را که به دنبالش است، پیدا کند. با این حال، حافظه غیرارادی یا خاطره ناب به شیوه‌ای متفاوت عمل می‌کند و در به یاد آوردن گذشته راهی آزاد دارد. از نظر برگسون حافظه دوم کاملاً متفاوت از نوع اول است. «حافظه غیرارادی در واقع یک یادآوری است؛ اما نوعی از یادآوری که عمیقاً متفاوت با حافظه ارادی است. حافظه غیرارادی همیشه متمایل به عمل، مستقر در حال است و نگاه به آینده دارد و از گذشته فقط حرکات هماهنگ هوشمندانه‌ای را حفظ کرده است که نشان‌دهنده اتفاق‌های انباشته در گذشته است. این حافظه رویدادهای گذشته را بازیابی می‌کند، نه در تصاویر حافظه که آنها را به یاد می‌آورند، بلکه در نظم معین و ویژگی سیستماتیکی که حرکات واقعی با آن انجام می‌شوند» (Bergson, 1991: 82). مطابق دسته‌بندی برگسون، خاطره (حافظه

1. Voluntary memory
2. Involuntary memory

غیرارادی) امری معنوی و غیرمادی است که در یاد مانده است؛ حال آنکه حافظه (ارادی) امری بیرونی و مادی است و به یاد آورده می‌شود؛ بنابراین، خاطره به زمان گذشته تعلق دارد و مکان‌مند نیست؛ زیرا با استمرار (دیرند) مرتبط است «دیرند الزاماً حافظه، آگاهی و آزادی است. دیرند همان آگاهی و آزادی است؛ زیرا در ابتدا حافظه است» (دلوز، ۱۳۹۴: ۶۹)؛ اما حافظهٔ ارادی صرفاً با اکنون در ارتباط است. در حافظهٔ ارادی امور گذشته از بین نرفته‌اند و موجودند؛ اما از تأثیرگذاری بازمانده‌اند. فرق حال و گذشته این است که امور گذشته در عمل کنونی دخالت ندارند، آنچه در عمل کنونی دخالت دارد، آن را حال حاضر می‌نامیم. پس فراموشی در برابر امور گذشته به دلیل پرداختن به امور زندگی است و اگر شخص از مشغلهٔ زندگی فارغ شود (مثلاً شخص در حال احتضار)، تمام امور گذشته برای او حاضر خواهد بود (فروغی، ۱۳۹۶: ۷۱۴).

۶. دلوز و تأثیرپذیری از برگسون

فلسفهٔ زمان هانری برگسون تأثیر عمیقی بر تفکر ژیل دلوز گذاشت. برگسون مکانیسم سینمایی را توهمی کاذب می‌دانست و از فیلم به‌عنوان استعاره‌ای برای حرکت مکان‌مند غیرواقعی بهره می‌برد. به عقیدهٔ او «اگر حرکت مجموعه‌ای از موقعیت‌ها و تغییر مجموعه‌ای از حالت‌ها باشد، بنابراین زمان از بخش‌های متمایز در مجاورت یکدیگر تشکیل می‌شود. در آن صورت این توالی شبیه به تصاویر یک فیلم سینمایی است» (Bergson, 2007: 12-13). علی‌رغم اندیشهٔ ضدتکنولوژی سینمای برگسون، ژیل دلوز، فیلسوف و نظریه‌پرداز هوادار فلسفهٔ او، ضمن آنکه مفهوم دیرند برگسون را در تفکرات خود در حوزهٔ سینما به کار گرفت، به نقد دیدگاه او مبنی بر توهم کاذب بودن سینما پرداخت. دلوز با الهام از مفهوم دیرند نظریهٔ نوینی در عرصهٔ سینما عرضه کرد؛ «برگسون، مکانیسم سینمایی را «توهم سینماتوگرافیک»^۱ و درواقع، ادراکی کاذب می‌دانست و با آن مخالف بود؛ اما بخش مهمی از تلاش دلوز در

کتاب‌های سینما این است که نشان دهد سینما در ذات خود با تأملات برگسونی هم‌خوانی دارد» (پارسا خانقاه و فتح طاهری، ۱۳۹۹: ۲۸). دلوز معتقد است: «اگر به مفهوم دیرند با دقت توجه شود، این مسئله حادث می‌شود که هر آن از زمان، دارای لحظه‌ای است که وابسته به نوع خاص حادث شدنش دارای کیفیتی می‌شود که با سایر لحظات تفاوت دارد. او مفهوم وجودی زمان را با اصطلاحاتی چون واقعی^۱ و مجازی^۲ همراه می‌کند و در نتیجه دو نوع زمان حال معرفی می‌کند که یکی زمان حال زنده^۳ است؛ زمانی که متداوم است و پیوسته و دیگری زمان حال گذرنده^۴ که با گذشته و آینده مرتبط است» (روحانی و املشی، ۱۳۹۹: ۴۵۵).

از نظر دلوز، «سینما در قرن بیستم دو مفهوم متفاوت از زمان را بیان کرده است. به موجب آن دو کتاب سینما ۱: تصویر حرکت و سینما ۲: تصویر زمان، دگرگونی ادراک فلسفی غرب از رابطه بین حرکت و زمان را نشان داده‌اند. تصویر حرکت، مفهوم کلاسیک از زمان را بیان می‌کرد؛ در حالی که تصویر زمان که پس از جنگ جهانی دوم پدیدار شد، یک مفهوم مدرن بود» (Martin-Jones, 2006: 19-20). دلوز تحلیل می‌کند که می‌توان «تصویر زمان مستقیم» را در سینمای پس از جنگ جهانی اول یافت؛ به ویژه در جنبش نئورئالیستی ایتالیا و موج نوی فرانسه. به این ترتیب، «تصویر زمان» در مقابل «تصویر حرکت» قرار می‌گیرد که مشخصه فیلم‌های کلاسیک و مبتنی بر روایت است. دلوز در سینما ۲: تصویر زمان با ارائه فلسفه‌ای سینمایی از طریق مضامینی مانند خاطرات و رؤیاهای کریستال زمان و عناصر سازنده کریستال، نشان می‌دهد و این مسئله را مطرح می‌کند که چگونه نشانه‌های دیداری می‌توانند موجب ایجاد تصویر زمان شوند. او پاسخ این پرسش را که چگونه ممکن است لحظه‌ای به لحظه بعد متصل شود، در

1. actual
2. virtual
3. living present
3. present to past

مبحث حافظه غیرارادی می‌یابد؛ زیرا «به نظر می‌رسد طی یادآوری رویدادی در گذشته، جریان روبه‌جلوی زمان حال معکوس می‌شود» (Bogue, 2003: 111).

۷. کریستال زمان

فلش‌بک‌های متداول و سکانس‌های مربوط به رؤیا ممکن است به سمت نقطه غیرقابل تشخیص امر واقعی و مجازی گرایش داشته باشند؛ اما به ندرت به آن نقطه می‌رسند. در واقع، آن‌ها به‌طور کلی در ساختاری قرار می‌گیرند که واقعی و مجازی را از یکدیگر تفکیک می‌کند؛ اما دلوز اذعان می‌کند: در برخی تصاویر این نقطه تشخیص‌ناپذیری و هم‌گرایی قابل مشاهده است. او این نقطه را که در زمان شکاف ایجاد می‌کند «کریستال زمان^۱» می‌نامد؛ بنابراین، کریستال زمان که در تصویر زمان مشاهده می‌شود، آن لحظه‌ای است که وجوه زمان با یکدیگر ترکیب می‌شود و تصویر نیز ترکیبی از انواع مختلف لایه‌های زمان را تولید می‌کند.

دلوز در نظریه کریستال زمان بار دیگر از تحلیل‌های برگسون یاری می‌جوید. برگسون در مقاله‌ای در سال ۱۹۰۸ با عنوان «حافظه حال و بازشناسی کاذب» پدیده «دژاوو^۲» را معرفی و بررسی می‌کند. «برگسون اظهار می‌کند که این معنای دشوار از تجربه رویدادی که مربوط به حال است و در گذشته تجربه شده است به واسطه عملکرد زمان، ادراک و حافظه صورت می‌گیرد. برگسون اظهار می‌کند که خاطرات و اظهارات تنها باید از حیث کیفی از یکدیگر متمایز باشد. همچنین نتیجه می‌گیرد که خاطره‌ای که از گذشته وجود دارد، تصویرحافظه‌ای است که مانند انعکاس آینه عمل می‌کند و باید از منظر همسانی امر بالفعل (واقعی) و بالقوه (مجازی) در نظر گرفته شود» (فتح‌طاهری و پارسا، ۱۳۹۵: ۴۶). بر همین اساس «میان ابژه واقعی که در تصویر آینه‌ای منعکس می‌شود و ابژه مجازی که از سمت خود و به‌طور همزمان، ابژه واقعی را منعکس می‌کند

1. The time crystal
2. Déjà vu

بررسی تطبیقی مفهوم زمان در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن براساس دیدگاه... - ۹۷

"ادغام" وجود دارد؛ شکل‌گیری یک تصویر با دو طرف واقعی و مجازی. گویی تصویری در آینه یا عکس یا کارت پستال زنده شده و به شکل مستقل به واقعیت منتقل شده است» (Deleuze, 1989: 68)؛ بنابراین، تصویر بلورین ادغام تصویری واقعی با تصویر مجازی «خود» و یک تصویر دووجهی است که یک وجه آن در ادراک حال و واقعیت و وجه دیگر آن غرق در خاطره گذشته و امر مجازی قرار دارد.

از نظر دلوز تصویر بلورین، مکانیزم مرکزی سینمای مدرن است. زمان در سینمای مدرن از طریق آشکال ذهنی در خالص‌ترین حالت خود قرار دارد و در برابر ما ظاهر می‌شود. زمان گاهشمارانه و زمان کنش در سینمای کلاسیک به زمان «استعلایی»، زمانی ذهنی، در سینمای مدرن تبدیل می‌شود (کواچ، ۱۳۹۹: ۵۳).

۸. رمان بوف کور

به باور پژوهشگران، بوف کور رمانی مدرن دارای مشخصه‌های سوررئالیسم (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۴) و نیز نخستین رمان مدرنیستی به زبان فارسی است. این رمان «نه فقط نخستین رمان بالغ و پیشرفته، بلکه درعین حال اولین رمان مدرنیستی به زبان فارسی است» (کاتوزیان، ۱۳۹۹: ۷۵)؛ بنابراین، بوف کور را می‌توان «سرچشمه همه داستان‌های مدرنی دانست که پس از او در ایران نوشته شده است» (میرعابدینی، ۱۳۹۶: ۱/۶۶۳). یکی از ویژگی‌های آشکار رمان‌های مدرنیستی به‌ویژه سوررئالیستی که در بوف کور نیز مشاهده می‌شود، دگرگون شدن خط زمان است. ادبیات مدرن تحت تأثیر اندیشه‌های هانری برگسون به شکست زمان، گریز از زمان گاهشمارانه، به کار بردن جریان سیال زمان، رجوع به خاطرات و سیر در رؤیا روی آورد. در این دوره مطابق الگویی که برگسون ارائه کرده است، «زمان دیگر رشته‌ای از لحظات متوالی تلقی نمی‌شود که قرار باشد رمان‌نویس به ترتیب و گهگاه با نگاه‌های تعمّدی به گذشته ارائه کند، بلکه جریان‌های دائمی در ذهن فرد قلمداد می‌شود که در آن، وقایع گذشته دائماً به سمت حال سرازیر می‌شوند و بازنگری گذشته با پیش‌بینی آینده درهم می‌آمیزد» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۰۸-۱۰۹). به این ترتیب در رمان مدرنیستی «وقایع ممکن است براساس یک تجربه ذهنی بیان

شوند که در آن واقعیت و ادراک ناخودآگاه در هم گره می‌خورند. زمان تاریخی یا واقعی ممکن است با زمان شخصی مربوط به احساسات و خاطرات و عواطف اشتباه گرفته شود» (وارد، ۱۳۸۹: ۵۱).

ترفند شکست زمان و برهم‌خوردگی خط مستقیم زمان در رمان بوف کور نیز مشاهده می‌شود. عدم سیر زمان در خط مستقیم، منجر به تداخل‌های زمانی در بوف کور شده است و بوف کور را در ردیف مدرن‌ترین رمان‌های جهان قرار می‌دهد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۷). از سوی دیگر بوف کور قصه‌ای بی‌زمان است. «در بوف کور اصلاً زمان و مکان وجود ندارد و به این معنا بوف کور پیش از تاریخ، شاید حتی پیش از زمان، اتفاق می‌افتد» (کاتوزیان، ۱۳۹۹: ۶۹).

داستان بوف کور از دو بخش مرتبط با هم در دو زمان متفاوت تشکیل شده است. «یکی قصه راوی و فرشته؛ دیگری قصه راوی و لکاته. قصه اول در «حال حاضر» یعنی تهران حدود ۱۳۰۰ اتفاق می‌افتد؛ و قصه دوم در روزگار قدیم، در شهر ری پیش از مغول» (کاتوزیان، ۱۳۹۹: ۱۳). «میان این دو بخش رابطه علت و معلولی وجود ندارد؛ رابطه آنها مثل رابطه دو آینه است که نه صاف‌اند نه موازی؛ اما هر تصویری در یکی از آنها، هم سرچشمه تصویری است که در دیگری است، هم بازتابی از آن، در عین حال ناآشنا» (اسحاق‌پور، ۱۳۷۳: ۷۵).

در بخش اول راوی ساکن خانه‌ای در بیرون خندق در شهر ری است. حرفه او نقاشی روی قلمدان است و همیشه نقشی یکسان روی قلمدان می‌کشد که عبارت است از زنی در لباس سیاه که شاخه‌ای گل نیلوفر آبی به پیرمردی هدیه می‌دهد که به حالت جوکیان هند چمباتمه زده و زیر درخت سروی نشسته است. میان دختر و پیرمرد جوی آبی وجود دارد.

ماجرا از اینجا آغاز می‌شود که روزی راوی از سوراخ رف پستوی خانه‌اش منظره‌ای را که همواره نقاشی می‌کرد، می‌بیند و مفتون نگاه دختر (اثیری) می‌شود. تا این که در

غروبی زن را نشسته در کنار در خانه‌اش می‌یابد. مدتی بعد زن در رختخواب راوی به طرز اسرارآمیزی جان می‌دهد... پس راوی تصمیم می‌گیرد برای مرتب کردن افکارش نقاشی خود و نقاشی گلدان را جلوی منقل تریاک روبه‌روی خود بگذارد، شراب بنوشد و تریاک بکشد. راوی بر اثر استعمال تریاک به حالت خلسه می‌رود و در عالم رؤیا به سده‌های قبل بازمی‌گردد و خود را در محیطی متفاوت می‌یابد که علی‌رغم جدید بودن، برایش کاملاً آشناست.

بخش دوم ماجرای راوی در این دنیای تازه (در چندین سده قبل) می‌گذرد. از اینجا به بعد راوی مشغول نوشتن و شرح ماجرا برای سایه‌اش می‌شود که شکل جغد است و با ولع هرچه تمام‌تر هرآنچه را راوی می‌نویسد، می‌بلعد. راوی در این بخش شخص جوان، اما بیمار و رنجوری است که زنش (که راوی او را به نام اصلی نمی‌خواند، بلکه از وی با عنوان لکاته یاد می‌کند) حاضر به همبستری با شوهرش نیست، اما ده‌ها فاسق دارد. راوی همچنین به ماجرای آشنایی پدر و مادرش که یک رقاصه هندی بوده‌است، اشاره می‌کند. نیز این نکته را یادآوری می‌کند که از کودکی نزد عمه خود، مادر لکاته، بزرگ شده‌است. راوی در تمام طول بخش دوم رمان به تقابل خود و رجاله‌ها اشاره می‌کند و از ایشان ابراز تنفر می‌کند.

۹. فیلم بوف کور

اقتباس در مفهوم امروزی عبارت است از «انتقال یا جابه‌جایی آشکار و گسترده یک اثر یا آثار خاص. این انتقال می‌تواند شامل تغییر رسانه (ادبیات به فیلم) یا نوع ادبی (حماسی به رمان) یا ایجاد تغییر در چارچوب کلی و در نتیجه آن، تغییر در بافت اثر شود» (هاجن، ۱۳۹۶: ۲۳). چنین پیوندی منجر به شکل‌گیری قواعدی برای تبدیل و انتقال آثار ادبی به فیلم شده‌است که به سه روش لفظ به لفظ، وفادارانه و آزاد صورت می‌گیرد.

رائول روییز، فیلمساز اهل شیلی، فیلم بوف کور^۱ را در سال ۱۹۸۷ ساخت. فیلم، محصول فرانسه و اقتباسی آزاد از رمان بوف کور صادق هدایت است. بوف کور روییز، طرح منسجمی از رمان را دنبال نمی‌کند و شباهت‌های آن با اثر هدایت نسبتاً کم است. به‌عنوان مثال، روییز مسئله اصلی کتاب را که بر رابطه دشوار راوی با همسرش تأکید دارد، نادیده می‌گیرد. باوجوداین، فیلمساز از مضامین بوف کور هدایت مانند ترس از مرگ، احساس گناه درونی و تنهایی غافل نبوده است. همچنین از برخی عناصر داستانی رمان در جهت فرم فیلم استفاده کرده است؛ مانند عمویی که ناگهان از ناکجا پدیدار می‌شود، نورگیر، لاشه حیوانات در قصابی، بیماری راوی، زنی که به‌طور ناگهانی در اتاق خواب قهرمان می‌میرد، انتقال طولانی مدت جسد، رقیب عشقی و... از سوی دیگر، وقایعی خارج از رمان را بر داستان فیلم می‌افزاید؛ از جمله: فیلمی با حال‌وهوایی شرقی که پیوسته در حال پخش است. با این حال، فیلمساز در فرم و محتوا تأثیر عمده‌ای از مفهوم کیفی زمان و آمیختگی زمانی رمان گرفته است.

بوف کور، فیلمی سوررئال است که التهاب‌ها، خیالات و هذیان‌های ذهن شخصیت اصلی را به تصویر می‌کشد. فیلم روییز نیز مانند کتاب دو قسمت است. داستان فیلم در دو زمان حال حاضر در فرانسه و گذشته‌ای بسیار دور در مراکش رخ می‌دهد. سه گونه متفاوت از تصاویر در کل فیلم وجود دارد: واقعیت، رؤیا و فیلمی در حال پخش. رؤیا به زمان گذشته متعلق است و زمینه‌ای شرقی و عربی دارد. واقعیت در زمان حال و در پاریس معاصر می‌گذرد. فیلم در حال پخش نیز زمینه‌ای شرقی دارد و نقطه اتصال گذشته و حال است. در طول فیلم، این تصاویر سه گانه به‌طور مداوم در یکدیگر آمیخته می‌شوند.

1. La chouette Aveugle

قسمت اول فیلم که در زمان حال می‌گذرد، به‌طور مستقیم از داستان هدایت الهام گرفته شده است. شخصیت اصلی پروجکشن^۱ سینمایی است که فیلم‌های عربی پخش می‌کند. فیلم‌هایی که به‌ظاهر، تماشاگر به آن بی‌تفاوت است و مانند جغدهای نابینا تماشا می‌کند. روزی به‌طور اتفاقی با دیدن رقص بازیگر زن فیلم، برای اولین بار توجهش به فیلمی که وظیفه پخشش را برعهده داشت، جلب می‌شود. از همکاریش (قاسم) می‌شنود که این فیلم سانسور شده است. تماشای این رقص سرآغاز تصورات و خیالات شخصیت اصلی است. داستان‌های فرعی دیگری نیز در این میان وجود دارد؛ شامل: همکار و رقیب خشن راوی (قاسم)، معشوقه لال قاسم به نام فاطمه، حضور همیشگی عموی خنزرپنزی راوی، حضور برادرزاده جوان راوی، آمدن زن بازیگر فیلم به اتاق راوی و مردن در آنجا (همانند: زن اثری رمان)، یافتن راهی برای دفن پیکر مثله‌شده زن به‌همراه عمو و درنهایت، انداختن اعضای زن به رودخانه.

قسمت دوم در زمان گذشته و دوره باستان اسپانیا می‌گذرد. در این قسمت، فیلم با فیلم عربی در حال پخش درهم می‌آمیزد. دو رشته روایی درهم آمیخته در این بخش وجود دارد؛ یکی درباره مردی که کارش بریدن سر گناهکاران است (بخشی که در داستان هدایت نیست) و دیگری درباره برادران دوقلو در گرانادا^۲ که دیوانه‌وار عاشق رقصنده‌ای هستند (این بخش برگرفته از داستان هدایت است).

از هنگامی که روایت دوم آغاز می‌شود، فیلم به‌صورت مداوم در حال رفت‌وبرگشت به زمان معاصر و گذشته است. همچنین در این مرحله ادغام در هویت شخصیت‌های فیلم صورت می‌گیرد. ایده‌ای که برگرفته از رمان است؛ از جمله: فاطمه و رقصنده، برادرزاده راوی و خود او، عمو و راوی.

۱۰. مفهوم زمان در رمان و فیلم بوف کور

۱۰-۱. بی‌زمانی

1. projectionist
2. Grenada

حافظه غیرارادی به واسطه تداوی احساس‌های گذشته در زمان حال فعال می‌شود. این حافظه بافت مورد نظر را درونی ساخته و قلمرو گذشته را با احساس کنونی تفکیک‌ناپذیر می‌سازد» (دلوز، ۱۳۹۷: ۸۸). حافظه غیرارادی در بوف کور ارائه‌دهنده تصویری جاودانه از گذشته نیست؛ بلکه بی‌زمانی مطلقی است که رو به سوی انحطاط و مرگ دارد. در بوف کور «بسیاری از صحنه‌ها با مفهوم مرگ همراه است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۴). سعادت دیدار با زن اثری دیری نمی‌پاید؛ چراکه زن پس از ورود به خانه راوی در زمان کوتاهی می‌میرد و این خوشبختی نه تنها مستمر نیست، بلکه ناپایداری آن بلافاصله به احساس مرگ و نیستی ختم می‌شود.

«حالا من می‌توانستم حرارت تنش را حس بکنم و بوی نمناکی که از گیسوان سنگین سیاهش متصاعد می‌شود بیویم، نمی‌دانم چرا دست لرزان خودم را بلند کردم. چون دستم با اختیار خودم نبود و روی زلفش کشیدم؛ زلفی که همیشه روی شقیقه‌هایش چسبیده بود، بعد انگشتانم را در زلفش فروبردم، موهای او سرد و نمناک بود، سرد، کاملاً سرد. مثل اینکه چند روز می‌گذشت که مرده بود» (هدایت، ۱۳۵۱: ۲۴).

راوی بعد از این اتفاق اذعان می‌کند: «تا دنیا دنیا است تا من بوده‌ام یک مرده، یک مرده سرد و بی‌حس و حرکت در اتاق تاریک با من بوده است» (هدایت، ۱۳۵۱: ۲۵). عبارت تا دنیا دنیا است، به نوعی بر جاودانگی اشاره دارد، از ازل تا ابد از گذشته تا حال و آینده. راوی خود را همیشگی می‌داند. او همواره بوده و احتمالاً در کالبد‌های مختلف وجود داشته است که همیشه مرده‌ای با او در اتاقی تاریک همراه بوده است، از ازل تا ابد. این احساس ازلی و ابدی فارغ از زمان گاه‌شمارانه است. این بی‌زمانی جاودان بوف کور «از ابدیت زندگی نمی‌گوید؛ بلکه ابدیت مرگ را به یاد می‌آورد» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۴۲). راوی برای رهایی از رنج دردهایی که نمی‌توان آن را به کسی اظهار کرد، به واسطه افیون به خواب و رؤیا پناه می‌برد. تمام اتفاق‌های بوف کور در بی‌خبری و بی‌زمانی حاصل از خواب و افیون و چه بسا در یک شب به وقوع می‌پیوندد.

بررسی تطبیقی مفهوم زمان در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن براساس دیدگاه... - ۱۰۳

«این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد؛ چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزء اتفاقات و پیش‌درآمدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می‌کنند آن را با لبخند شکاک و تمسخر آمیز تلقی بکنند؛ زیرا بشر هنوز چاره و دوايي براي پيدا نکرده و تنها داروی آن فراموشی به‌توسط شراب و خواب مصنوعی به‌وسیله افیون و مواد مخدره است. ولی افسوس که تأثیر این‌گونه داروها موقت است و به‌جای تسکین، پس از مدتی بر شدت درد می‌افزاید» (هدایت، ۱۳۵۱: ۹).

بی‌زمانی و ابدیت روبه‌مرگ در فیلم بوف کور نیز به‌مانند کتاب مشاهده می‌شود. شخصیت اصلی فیلم همچون راوی رمان، در بستر بیماری و روبه‌مرگ است. در همین حال احتضار دچار رؤیاها، اوهام و خیالاتی می‌شود که همگی تداعی‌گر مرگ و نیستی است. همان‌طور که دایه، لکاته و... در رمان، مرگ راوی را انتظار می‌کشند، شخصیت فیلم نیز افرادی را مشاهده می‌کند که در انتظار فرارسیدن مرگ او هستند. دکورهای تکراری صحنه، تاریکی پایدار و نبود نور جز در صحنه‌هایی اندک، عناصری است که به‌ایستایی زمان و تداعی کردن مرگ کمک کرده است. چنین تکنیک‌هایی افشاکنده شبی بی‌پایان در ذهن آشفته راوی در بستر مرگ است؛ چنان‌که شخصیت اصلی در پایان فیلم اذعان می‌کند:

«متوجه شدم که روز نزدیک شده است، در پایان آن روز تقریباً پنجاه ساله شده بودم» (دقیقه نود و سه).

بنابراین، با توجه به دکور و فضای صحنه باید درباره زمان‌های ارائه‌شده تردید کرد؛ چراکه در چند لحظه کمی چنین اتفاق‌های فراوانی ناممکن است؛ اما در بی‌زمانی مطلق آمیخته با مرگ ممکن می‌شود؛ مانند صحنه‌ای که لحظه‌ای پس از مرگ زن اثری، صورت او کرم می‌بندد؛ همان‌گونه که در کتاب، ورود زن اثری با مرگ او توأم است.

بنابراین، در هر دو اثر بی‌زمانی مطلق در جریان است؛ اما نه یک بی‌زمانی منجر به جاودانگی بلکه ابدیتی رو به مرگ و نیستی. این بی‌زمانی، حالت خطی زمان کمی را از کار می‌اندازد و موجب سیلان زمان و گذاری ذهنی به گذشته و حال می‌شود.

۱۰-۲. خواب و رؤیا

در دیدگاه دلوز یکی از حالت‌های درک زمان خالص خواب است. «گاهی ما اگر چیزی را در زندگی جست‌وجو می‌کنیم که مطابق با وضعیت ماهیت‌های اصلی باشد، آن را در این و یا در آن شخصیت نخواهیم یافت؛ بلکه اغلب در یک حالت عمیق و درونی به دست خواهیم آورد. این حالت عمیق و درونی همان خواب است» (دلوز، ۱۳۹۷: ۶۹). رؤیا مؤلفه‌ای است که بنیان سوررئالیسم در سینما و ادبیات را تشکیل می‌دهد. سوررئالیست‌ها می‌کوشند با ورود به جهان رؤیا، واقعیت‌های عملی را که نقش بازدارندگی دارند، سرکوب کنند و با برقراری ارتباط میان دو جهان مجزای خواب و بیداری به جنبه‌های پنهان واقعیت پی ببرند. از نظر آنان «رؤیا مانند تفکر، یک وسیله شناخت است و باید با همین عنوان تحلیل شود» (سیدحسینی، ۱۳۹۷: ۱/۲). در رؤیا، زمان از حالت خطی خارج می‌شود و به صورت عنصری سیال، تصاویری تودرتو از خاطرات گذشته و اوهامی غیرواقعی ارائه می‌کند. از آنجا که رمان و فیلم بوف کور آثاری سوررئال هستند، خواب و رؤیا نقش بسزایی در آن دو ایفا می‌کند.

راوی بوف کور خواب را عنصری برای فراموشی دنیای بیرون می‌داند و آرزوی خوابی عمیق را دارد که از طریق آن از زمان خطی و امور بیرونی بگریزد و با پناه بردن بر درون، هستی خود را احساس نکند. این حالت زمانی برای راوی بوف کور به وجود می‌آید که بر اثر مصرف تریاک به خوابی عمیق فرومی‌رود و گذشته بر او پدیدار می‌شود. این غرق شدن در اوهام و رؤیا که منجر به خروج از زمان خطی شده است تا اندازه‌ای نظم زمان را برهم می‌ریزد که راوی را به دوران طفولیت بازمی‌گرداند.

بررسی تطبیقی مفهوم زمان در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن براساس دیدگاه... - ۱۰۵

«کم کم حالت خمودت و کرختی به من دست داد، مثل یک نوع خستگی گوارا و یا امواج لطیفی بود که از تنم تراوش می کرد. بعد حس کردم که زندگی من رو به قهقرا می رفت. مندرجاً حالات و وقایع گذشته و یادگارهای پاک شده، فراموش شده زمان بچگی خودم را می دیدم. نه تنها می دیدم، بلکه در این گیرودارها شرکت داشتم و آنها را حس می کردم و لحظه به لحظه کوچک تر و بچه تر می شدم» (هدایت، ۱۳۵۱: ۴۲).

و فراتر از آن، در رؤیای ناشی از این اتفاق، راوی به جهانی متعلق به هزاران سال پیش پا می گذارد.

«در دنیای جدیدی بیدار شده بودم. محیط و وضع آنجا کاملاً به من آشنا و نزدیک بود؛ به طوری که بیش از زندگی و محیط سابق خودم با آن انس داشتم؛ مثل اینکه انعکاس زندگی حقیقی خود من بود؛ یک دنیای دیگر ولی به قدری به من نزدیک و مربوط بود که به نظرم می آمد در محیط اصلی خودم برگشته ام» (همان، ۴۵).

رؤیای راوی با این امر آغاز می شود که در پس قتلی که انجام داده است با لباسی خونین منتظر داروغه است تا او را دستگیر کنند. راوی رمان بارها به وسیله استعمال تریاک بر چنین وضعیتی نائل می آید و اغلب خاطرات بی زمان و مکان خود را در چنین حالتی روایت می کند. به ویژه روایت پررمزوراز لکاته و پیرمرد خنزرپنزی که پس از خواب آلودگی ناشی از تریاک و «حالت خمودت و کرختی» آغاز می شود. چنین اتفاقی در طول روایت دوم تکرار می شود و حتی گاه منجر به حالت خواب در خواب می شود که بر فردی رو به مرگ و در حال احتضار رخ می دهد. روایت دوم (لکاته) با به خواب رفتن راوی آغاز می شود و به خواب های تودرتوی دیگر می انجامد که شامل مشاهداتی است از شهری عجیب با مردمانی مرده، حضور پدرزن، برادرزن و... به این ترتیب، راوی از طریق خواب، لایه هایی غیرواقعی و واقعی از گذشته های خویش را با زمان حال پیوند می زند.

«پلک های چشمم که پایین می آمد یک دنیای محو جلوم نقش می بست. یک دنیایی که همه ش را خودم ایجاد کرده بودم و با افکار و مشاهداتم وفق می داد... از شب خیلی

گذشته بود که خوابم برد. ناگهان دیدم در کوچه‌های شهر ناشناسی که خانه‌های عجیب و غریب به اشکال هندسی، منشور، مخروطی، مکعب با دریچه‌های کوتاه و تاریک داشت آزادانه گردش می‌کردم و به راحتی نفس می‌کشیدم؛ ولی مردم این شهر به مرگ غریبی مرده بودند» (همان، ۸۶).

فیلم نیز همانند کتاب مملو از تداعی‌های تودرتو در عالم خواب است؛ منتها نه به واسطه مواد مخدر، بلکه تأکید بر هذیان‌های فردی در حال احتضار است که دچار انواع کابوس‌ها، خواب‌ها و مرور گذشته‌هایی ناخوشایند می‌شود. سیالیت دوربین، حرکت بیش از اندازه آن، استفاده از تکنیک‌هایی مانند جلوه، تلاًؤ دائم نور بر روی دیوارهای موجود در صحنه و... ابزارهایی است که در راستای انعکاس ذهن پریشان و خواب‌زده‌ی راوی و بازتاب رؤیاها به کار رفته است. از طریق این خواب‌های تودرتوست که راوی همانند کتاب به گذشته‌هایی دور و افسانه‌ای وارد می‌شود. چهره زن بازیگر معاصر تبدیل به رقاصی یهودی در قلب تاریخ می‌شود که همچون بوگام داسی، مادر راوی، برادرانی دوقلو را مفتون خود کرده است. همچنین از طریق این خواب‌هاست که پیرمرد خنزرپنزی کابوس‌وار از خاطراتی تاریک بر راوی آشکار می‌شود. زن اثری نیز در همین هذیان‌های راوی روبه‌مرگ به خانه راوی رجوع می‌کند و مثله می‌شود. به این ترتیب بسیاری از اوهام و رؤیاها مانند کتاب است. با این حال برخی موارد نیز مختص خود فیلم است و با رمان ارتباطی ندارد؛ مانند زمانی که در هذیان و خواب تصور می‌کند فاطمه، معشوقه همکارش، قادر است تصاویر فیلم‌ها را در دست راست و صداها را در دست چپ خویش بگیرد و حتی ببلعد و راوی از این طریق، در رؤیا به دنیای تصاویر و صداها خورده شده وارد می‌شود (دقیقه شصت)؛ به این ترتیب، علی‌رغم تفاوت در نحوه ورود به عالم رؤیا در فیلم و کتاب، خواب و رؤیا در هر دو

بررسی تطبیقی مفهوم زمان در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن براساس دیدگاه... - ۱۰۷

اثر منجر به سیالیت زمان، دور شدن از زمان گاهشمار و درونی شدن هرچه بیشتر زمان شده است؛ بنابراین، به درک زمان خالص و دریافت مفهوم کیفی زمان منجر شده است.

۱۰-۳. دیرند

دیرند، زمانی کیفی و کلی منسجم است که نمی‌توان آن را به حال، گذشته و آینده تقسیم کرد. برگسون «تلاش می‌کند با بی‌زمانی درونی و ذهنی، زمان حال را ابدی سازد» (تسلیمی، ۱۳۹۱: ۹۸). چنین کیفیتی از زمان و امتداد زمان حال به‌ندرت در بوف کور که درون‌مایه آن از اساس بر مرگ و تاریکی بنا شده است، اتفاق می‌افتد. تنها در یک بخش با چنین زمان نابی مواجه می‌شویم و آن لحظه‌ای است که راوی سرمست از در اختیار داشتن پیکری جان‌زن‌اثری، خود را برای کشیدن نقاشی مرده‌ او مهیا می‌کند. در آن هنگام است که لذت ناشی از این اتفاق، زمان حال را در نظر او امتداد می‌بخشد. این استمرار زمان تا جایی در ذهن راوی پیش می‌رود که گذر زمان را حس نمی‌کند و تمام آنچه راوی در آن لحظات درک می‌کند، زمانی درونی شده و ممتد است.

«نمی‌دانم تا نزدیک صبح چند بار از روی صورت او نقاشی کردم؛ ولی هیچ‌کدام موافق میل نمی‌شد، هرچه می‌کشیدم پاره می‌کردم. از این کار نه خسته می‌شدم و نه گذشتن زمان را حس می‌کردم» (هدایت، ۱۳۵۱: ۲۸).

در فیلم نیز با چنین امتدادی از زمان مواجه هستیم؛ اما نه در موقعیت مشابه. کشیدن نقاشی از بدن زن‌اثری در فیلم وجود ندارد؛ زیرا از اساس شغل شخصیت فیلم نقاشی نیست؛ اما ارتباط پیشه‌شخصیت اصلی فیلم با هنر، امکان زمان ذهنی و استمرار را فراهم کرده است. صحنه رقص زن که شخصیت اصلی فیلم برای نخستین بار بر پرده سینما مشاهده می‌کند، چنین کیفیتی خالص از زمان را دربردارد. راوی چنان غرق در لذت تماشای رقص است که زمان گاهشمار را از دست می‌دهد و اکنون این زمان ناب است که در ذهن او امتداد می‌یابد تا جایی که همچون راوی کتاب با خود می‌گوید:

«مدت زیادی به شیشه چسبیده بودم. چند دقیقه یا چند ساعت به تماشا ایستاده بودم»

(دقیقه ششم).

۱۰-۴. شهود

از نظر برگسون نمی‌توان از زمان حال به گذشته رفت و نیز نمی‌توان گذشته را براساس زمان‌های حال بازسازی کرد؛ اما می‌توان بدون اتکا به عقل و تنها به وسیله شهود یک‌باره در خود گذشته قرار گرفت (دلوز، ۱۳۹۷: ۸۶). در بوف کور راوی پس از مرگ زن اثری برای مدت زمانی نامعلوم به شهود نائل می‌آید.

«در این لحظه افکارم منجمد شده بود. یک زندگی منحصر به فرد در من تولید شده بود ... در این لحظه من در گردش زمین و افلاک، در نشو و نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران شرکت داشتم، گذشته و آینده، دور و نزدیک با زندگی احساسی من شریک و توأم شده بود» (هدایت، ۱۳۵۱: ۲۶).

این لحظه که راوی آن را درک کرده است همان شهود و موجب هم‌بودی زمان‌هاست؛ همان کریستال زمان است که واقعی و مجازی را در هم آمیخته است؛ لحظه‌اکنونی که به دو بخش قسمت شده؛ حالی که روی به سوی آینده دارد و حالی که به سمت گذشته بازمی‌گردد. راوی قادر است یک‌مرتبه از حال به سوی گذشته قدم بردارد و خاطرات ازلی خویش را به یاد بیاورد یا به آینده رفته و آنچه را پس از مرگ زن اثری بر او خواهد رفت، ترسیم کند. این همان شهود است که در یک آن بر هنرمند وارد می‌شود و خلق اثری هنری را الهام می‌کند. راوی در چنین حالتی از زمان گاه‌شمار خارج شده است و با زمانی درونی سیر آفاق و انفس می‌کند. چنان‌که خود می‌گوید: «در این مواقع است که یک هنرمند حقیقی می‌تواند از خود شاهکاری به وجود بیاورد» (همان).

چنین دریافت و لحظه‌ای از شهود در فیلم مشاهده نمی‌شود؛ اما نشانه‌های آن به تأثیر از رمان به صورت درهم آمیختگی زمانی و رفت و آمد مکرر به زمان حال و گذشته در فیلم وجود دارد. شخصیت اصلی با تماشای رقص زن بر پرده سینما (دقیقه ششم) مجذوب زن می‌شود و در آن لحظه چنان زمان را گم می‌کند که گمان می‌برد مدت

بررسی تطبیقی مفهوم زمان در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن براساس دیدگاه... - ۱۰۹

زیادی مشغول تماشا بوده است؛ حال آنکه زمان رقص در فیلم چندان طولانی نیست. از سوی دیگر راوی می‌اندیشد: «کاملاً مطمئن بودم قبلاً جایی دیدمش، شعله چشمانش، همه چیز آن قدر آشنا بود که انگار روح من و او پیشتر یکدیگر را دیده‌اند» (دقیقه ششم).

۱۰-۵. شخصیت مدرن

در تصویر زمان، دلوز تغییری در تصویراندیشه را بیان می‌کند. این تغییر، مغایر با روحیه فردگرایانه تصویرکنش است که در آن فرد قادر به تغییر موقعیت خود بود. «در تصویر زمان، فرد دیگر قدرت تأثیرگذاری بر موقعیت خود ندارد و پیوند حسی حرکتی شکسته شده یا حداقل معلق است و شخصیت تصویر زمان از تداوم خطی زمان فضا جدا می‌شود» (Martin-Jones, 2006: 22)؛ بنابراین، شخصیت مدرن برخلاف قهرمان کلاسیک، از نظر فیزیکی قادر به انجام کنش و واکنش نیست. شخصیت مدرن، بدون تحرک و صرفاً از طریق سفر میان خاطرات، رؤیا و خواب گذر زمان را به‌طور مستقیم تجربه می‌کند.

از یک شخصیت منفعل که از «رجاله»های دنیای بیرون بریده است و سرتاسر زندگی‌اش در چارچوب خانه‌ای بیرون از شهر، نقاشی روی قلمدان و روی آوردن به مشروب و افیون می‌گذرد، توقعی جز بی‌تحرکی نمی‌توان داشت.

«بعد از او من دیگر خودم را از جرگه آدم‌ها، از جرگه احمق‌ها و خوشبخت‌ها به کلی بیرون کشیدم و برای فراموشی به شراب و تریاک پناه بردم. زندگی من تمام روز میان چهار دیوار اتاقم می‌گذشت و می‌گذرد. سرتاسر زندگی‌ام میان چهار دیوار گذشته است. تمام روز مشغولیات من نقاشی روی جلد قلمدان بود. همه وقتم وقف نقاشی روی جلد قلمدان و استعمال مشروب و تریاک می‌شد و شغل مضحک نقاشی روی قلمدان را اختیار کرده بودم» (هدایت، ۱۳۵۱: ۱۱).

چنین شخصیتی هرگز مانند قهرمان‌های فعال کلاسیک همگام با روابط علی و معلولی داستان خطی دنبال رقم‌زدن حادثه نیست. راوی بوف کور همچون شخصیت‌های

سینمای مدرن، اساساً شخصیتی است که به بی‌حرکتی در مقابل حرکت فیزیکی روی آورده است. این بی‌حرکتی راوی را از زمان خطی خارج می‌کند و با هجوم رؤیا و خاطره درک تجربه مستقیم از زمان را بر او وارد می‌کند. زمان گاهشمارانه دشمن راوی است. حتی شغل هنری راوی نیز در راستای سکونی درونی فارغ از زمان خطی بیرونی است. دلوز معتقد است: در مقایسه با حس‌های بیرونی و مادی تنها هنر است که امری درونی و ارائه‌دهنده زمانی خالص است. «نشانه‌های هنری زمان باز یافته را به ما می‌دهند؛ زمان اصیل و مطلق که دربرگیرنده تمام زمان‌های دیگر می‌باشد» (دلوز، ۱۳۹۷: ۳۹). راوی‌گريزان از زمان تاریخی و نشانه‌های مادی وابسته به حافظه، شغلی را برگزیده است که ارتباط مستقیمی با گذرندان زمان به صورتی درونی بدون کنش و ارتباط با جهان بیرونی دارد.

هرچند شخصیت اصلی فیلم اهل استعمال افیون نیست، اما همانند راوی کتاب هیچ نوع تعاملی با مردم جز همکار خود، ندارد. راوی فیلم نیز همانند رمان، به هیچ وجه شخصیتی پرتحرک و در پی رقم زدن حوادث متعدد نیست. شخصیت اصلی فیلم آن‌چنان که دلوز تأکید می‌کند، نه در الگوی حسی حرکتی کلاسیک، بلکه در موقعیت بصری صوتی خالص قرار دارد؛ شخصیتی بیناشده که به جای حرکت، نیاز به دیدن و مشاهده دارد (Deleuze, 1989: 128). از این رو است که شخصیت فیلم خواه به واسطه بیماری، خواه به دلیل سکون ذاتی، خود را به دست خاطرات و هذیان‌ها و رؤیاها سپرده است و ناظر بر زمان درونی است. هرچند برخلاف راوی رمان، پیشه نقاشی ندارد، اما حرفه‌اش در ارتباط مستقیم با هنر است. او پروجکشن سینما است. از طریق این شغل و هنر سینما است که جهان‌هایی درونی، ماورای جهان گاهشمار بیرونی بر او گشوده می‌شود و او بدون هیچ کنشی، تنها ناظر و بیننده حوادث است.

۱۰-۶. قدرت‌های کاذب

از نظر دلوز ممکن است روایت‌های گذشته در کریستال زمان صادق نباشند. روایت صادقانه در زمانی گاهشمارانه رقم می‌خورد؛ اما در توصیفی کریستالی «روایت از صادق بودن، یعنی ادعای صادق، بازمی‌ایستد و اساساً جعل می‌شود. این قدرتی کاذب است که جایگزین حقیقت می‌شود؛ زیرا هم‌زمانی حال‌های غیرقابل ترکیب، یا هم‌زیستی گذشته‌های غیرواقعی را مطرح می‌کند» (Deleuze, 1989: 131)، تشخیص درست یا نادرست بودن حقیقت چنین روایت‌هایی ناممکن است.

در سرتاسر بوف کور چنین روایت‌های بلورینی جریان دارد. راوی خود اعتراف می‌کند روایت‌هایی که نقل می‌کند، ممکن است حقیقت نداشته باشد: «من سعی خواهم کرد این خوشه را بفشارم ولی آیا در آن کمترین اثر از حقیقت وجود خواهد داشت یا نه، این را دیگر نمی‌دانم» (هدایت، ۱۳۵۱: ۴۹) و در ادامه می‌گوید: «در هر صورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم» (همان).

بنابراین، حتی به گفته‌های خود نیز اعتماد ندارد. با توجه به آنکه راوی قابل اعتماد نیست و گفته‌های خود را نقض می‌کند، مخاطب نیز تشخیص نمی‌دهد دنیاهایی که راوی خلق می‌کند واقعیت زندگی و خاطرات اوست یا حاصل اوام بیماری در حال احتضار است. لحظه‌ای که به خواب رفته است و در جهان رؤیاست، در عالم خواب شروع به نگارش می‌کند و این خود نیز جهان دیگری است. جهان یادداشت‌های راوی غیرقابل اعتمادی که جهت‌گرای از خود، دنیاهای کاذب متعدد خلق می‌کند.

«از وقتی که بستری شدم، در یک دنیای غریب و باورنکردنی بیدار شده بودم که احتیاجی به دنیای رجاله‌ها نداشتم. یک دنیایی که در خودم بود. یک دنیای پر از مجهولات ... شب، موقعی که وجود من در سرحد دو دنیا موج می‌زد، کمی قبل از دقیقه‌ای که در یک خواب عمیق و تهی غوطه‌ور بشوم خواب می‌دیدم، به یک چشم به هم زدن من زندگی دیگری به غیر از زندگی خودم را طی می‌کردم، در هوای دیگر نفس می‌کشیدم و دور بودم. مثل اینکه می‌خواستم از خودم بگریزم و سرنوشتم را تغییر دهم» (همان، ۶۷-۶۶).

از سوی دیگر روایتی کاذب «حول همزیستی لحظات زمان می چرخد که نتیجه آن ترکیبی از گذشته، حال و آینده است. این نشان می دهد حال و آینده صرفاً ابعادی از گذشته هستند» (Brix, 2009: 285). راوی ادعا می کند: «میخ طویله ای که به دیوار کوبیده شده جای ننوی زخم بوده و شاید بعدها وزن بچه های دیگر را متحمل شده است» (هدایت، ۱۳۵۱: ۴۹).

راوی که خود پیش از این اذعان کرده است که گذشته، آینده و حال برای او یکسان است (همان)، به گونه ای اتاق خود را شرح می دهد که گویا میان گذشته، حال و آینده در تردد است. میخ طویله جای ننوی او و زنش بود، راوی این خاطره را در حال حاضر روایت می کند و در عین حال معتقد است در زمان های پس از او این میخ طویله وزن کودکانی دیگر را متحمل شده است. این سیلان زمان در بوف کور است که با خلق دنیاها و دروغین روایت داستان را مخدوش می کند. در بخشی دیگر طبق خواسته خود به کودکی رجوع کرده است. دختر بچه ای را با لباس سیاه مشاهده می کند؛ اما اینکه چنین منظره ای را در دنیای خواب دیده است یا بیداری تردید دارد و مخاطب را نیز به تردید می افکند.

«این دفعه با چشم های جسمانی، خودم او را دیدم که از جلو من گذشت و ناپدید شد. آیا او موجودی حقیقی و یا یک وهم بود؟ آیا در خواب دیده بودم و یا در بیداری بود؟ هرچه کوشش می کردم که یادم بیاید بیهوده بود» (هدایت، ۱۳۵۱: ۷۱).

راوی نه تنها خود را از هر گونه زمان گاهشمارانه مبرا می شمارد، بلکه چنین زمانی منظم و تاریخمند را دون شأن خود و متعلق به دنیای رجاله ها می داند؛ اما چگونه می توان به گفته های شخصی اعتماد کرد که گذشته، حال و آینده برایش یکسان است؟ کدام دنیایی که روایت می کند، واقعی است؟ کدام متعلق به گذشته، حال و آینده است؟ در یک دنیا زن اثیری، راوی و پیرمرد قاری وجود دارد و در دنیایی دیگر با لکاته، پیرمرد خنزرنزری و راوی مسلول مواجهیم. در جهان دیگر لکاته و راوی در کودکی به سر

بررسی تطبیقی مفهوم زمان در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن براساس دیدگاه... - ۱۱۳

می‌برند و سرمامک بازی می‌کنند. دنیای دیگری نیز وجود دارد که متعلق به مادر راوی و عمو یا پدر اوست. هیچ‌کدام از روایت‌های گذشته قابل اعتماد نیستند و تمیز صدق و کذب آن‌ها ناممکن است.

در فیلم نیز با دنیاهای متعدد و دروغین مواجه هستیم که تشخیص واقعی یا غیرواقعی بودن آن‌ها ممکن نیست. برخی از این دنیاهای کاذب با کتاب قرابت دارد؛ مانند عالم خواب و وهم که موجب تشخیص ندادن درستی یا نادرستی حوادثی است که در این عوالم رخ می‌دهد. برخی جزئیات مختص خود فیلم است؛ هرچند نگاهی به داستان دارد. از جمله: برادرزاده‌ی راوی که حقیقت حضورش مورد تردید است؛ زن لالی که سخن می‌گوید؛ شخصی که راوی در طول فیلم به‌عنوان همکار معرفی می‌کند و نقطه‌ی مقابل شخصیت خود اوست و پس از برداشتن نقاب، خود راوی است؛ حضور زن اثیری در خانه‌ی راوی زنی که در جهانی دیگر معشوقه‌ی همکار او و در زمان گذشته در یک زندگی متفاوت زنی زیبارو است؛ روایت‌های مغشوشی از زن یهودی، پدری که مرده و عمویی که مجنون شده است؛ حضور مداوم پیرمرد خنزرنپزری یا عمو با اقرار راوی مبنی بر اینکه «راضی شده‌ام به جلد عمویم بروم» (دقیقه سی و یک). همچنین، اعتراف راوی بر اینکه در حال تماشای صحنه‌ی مرگ خود است و در همین لحظه، بازیگری در حال بازی کردن نقش او است (دقیقه چهل و چهار)؛ شغل شخصیت اصلی داستان در حال حاضر کار در سینما است و همین شخصیت با چهره‌ای دیگر در مراکش باستان پیشه‌ی قصابی داشته و رجاله‌ها، جاعلان، دزدان، متجاوزان، مرتکبان به انواع گناه را به امید آنکه روحشان نجات یابد، سر می‌بریده است (دقیقه هشتاد و پنج). تمام این داستان‌ها و حکایت‌های متفاوتی که عرضه‌کننده‌ی جهان‌هایی متکثر هستند، تشخیص واقعیت دنیاها را از کذب دشوارتر می‌کند. در هیچ‌کدام از دنیا‌هایی که فیلم ارائه می‌دهد نشانی از صدق وجود ندارد. اگر حقیقتی هم در کار باشد، چنان آغشته به مجاز است که قابل تمیز نیست.

از نظر دلوز، رقص متعلق به کریستال زمان و نمودی است از کثرت دنیاها که قادر است شخصیت را وارد رؤیاهای مختلف کند. «رقص دیگر صرفاً حرکت جهان نیست، بلکه گذر از جهانی به جهان دیگر، ورود به جهان دیگر، شکستن و کاوش است رقص تنها وسیله ورود به دنیای دیگر است، به رؤیا یا گذشته دیگر» (Deleuze, 1989: 63). در رمان، راوی ضمن تشریح رقص مادرش، بوگام داسی، حکایت عمو و پدر دوقلوی خود را توصیف می‌کند.

«بوگام داسی مثل برگ گل باز می‌شده، لرزشی به طول شانه و بازوهایش می‌داده، خم می‌شده و دوباره جمع می‌شده است، این حرکات که مفهوم مخصوصی در برداشته و بدون زبان حرف می‌زده است، چه تأثیری ممکن است بر پدرم کرده باشد ... پدرم به قدری شیفته بوگام داسی می‌شود که به مذهب دختر رقااص، به مذهب لینگم می‌گردد» (هدایت، ۱۳۵۱: ۵۵).

راوی با توصیف رقص مادر، پا به دنیایی دیگر در زمان گذشته می‌گذارد؛ دنیای بوگام داسی و پدر. در این توصیف، نویسنده برای ایجاد تصویری واضح از رقص بوگام داسی در ذهن مخاطب و ارائه توصیفی دقیق از ویژگی‌های زن، فضا و موقعیت، بوگام داسی را به گل تشبیه می‌کند. «تشبیه در رمان و داستان می‌تواند با توصیف فضا و همچنین احوال درونی و ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها، بر عمق تصویرسازی اثر بیفزاید» (اسدی و حسینی، ۱۳۹۸: ۲۷). پس از آن تصویرسازی، پرده از ماجرای جدیدی در گذشته برداشته می‌شود. راوی از عشق عمو بر مادر می‌گوید و از آزمون «مارناگ» که در تصاحب بوگام داسی بین پدر و عمو رخ می‌دهد؛ اما پیش از آزمون، پدر از بوگام داسی تقاضا می‌کند که یک بار دیگر مقابل او برقصد.

«آزمایش از این قرار بوده که پدر و عمویم را بایستی در یک اتاق تاریک مثل سیاه‌چال با یک مارناگ بیندازند و هر یک از آن‌ها که او را مار گزید طبیعتاً فریاد می‌زند ... قبل از اینکه آن‌ها را در سیاه‌چال بیندازند پدرم از بوگام داسی خواهش

بررسی تطبیقی مفهوم زمان در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن براساس دیدگاه... - ۱۱۵

می کند یک بار دیگر جلوی او برقصد، رقص موزون معبد را بکند، او هم قبول می کند و به آهنگ نی لبک مارافسا جلو روشنایی مشعل با حرکات پرمعنی موزون و لغزنده می رقصد و مثل مارناگک پیچ و تاب می خورد» (هدایت، ۱۳۵۱: ۵۶).

اهمیت رقص در فیلم بوف کور بیش از داستان است و نقشی بنیادین در آن ایفا می کند. راوی به واسطه مشاهده رقص بازیگر زن سینما است که سیلان زمان را تجربه می کند؛ به دنیای ذهنی وارد می شود و از جهانی به جهان دیگر می رود. از تماشای رقص زن عرب بازیگر در سینمای پاریس، جهانی از گذشته های دور در مراکش کهن بر او گشوده می شود. در دنیای کهن، با اقتباسی آزاد از ماجرای بوگام داسی زن رقص یهودی قلب دو برادر را با حرکات موزون خود تسخیر می کند و سرانجام یکی از برادرها می میرد و دیگری به جنون می رسد. این برادر مجنون در جهانی دیگر مربوط به زمان آینده، (مانند: رمان) عموی راوی و پیرمردی خنزرپنزی است. در هر دو دنیا، راوی نظاره گر رقص بازیگر در زمان حال و رقص زن یهود در زمان گذشته است.

۱.۱ نتیجه گیری

در این پژوهش، سعی بر آن بوده است که پس از معرفی آرای هانری برگسون و ژیل دلوز درباره زمان کیفی، به واکاوی مفهوم زمان در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن براساس دیدگاه آنها پرداخته شود تا از این رهگذر بتوان به مؤلفه هایی مشترک براساس عنصر زمان دست یافت که قابل انطباق در ادبیات و سینما باشد. با بررسی مفهوم زمان در رمان و فیلم بوف کور براساس نظریات زمان برگسون و دلوز، به تکنیک هایی مشترک از مفهوم زمان کیفی دست یافته شد که با وجود تفاوت در دو رسانه کلامی و تصویری ادبیات و سینما، در هر دو اثر ارائه شده است. در هر دو اثر، بی زمانی روبه مرگ و نیستی در جریان است. این بی زمانی که موجب سیلان زمان شده است، زمان کیفی را جایگزین زمان کمی گاهشمارانه کرده است. از آنجا که رمان و فیلم بوف کور آثاری سوررئال هستند، نقش خواب و رؤیا در هر دو برجسته است. در تفاوتی اندک، راوی رمان به واسطه استعمال تریاک وارد عالم خواب و رؤیا می شود؛

در حالی که شخصیت فیلم رؤیایها را به واسطه تماشای رقص زن بازیگر یا حالت احتضار دریافت می‌کند. خواب و رؤیا در هر دو اثر منجر به درک زمان خالص و دریافت مفهوم کیفی زمان شده است. دیرند و استمرار زمان در رمان و فیلم وجود دارد؛ اما موقعیتی که راوی رمان استمرار زمان را احساس می‌کند با وضعیتی که شخصیت فیلم آن را درمی‌یابد، متفاوت است. بازگشت به گذشته به واسطه شهود در بخش کوتاهی از رمان جریان دارد، در فیلم چنین مؤلفه‌ای به طور آشکار رخ نمی‌دهد؛ اما نشانه‌های آن همانند رمان به صورت تداخل زمان‌های حال و گذشته مشاهده می‌شود. از عناصر تصویر زمان دلوز که در کتاب و فیلم وجود دارد، وجود شخصیت اصلی منفعل است. در رمان و فیلم، راوی برخلاف قهرمان‌های کلاسیک حرکات فیزیکی ندارد؛ بلکه همانند شخصیت‌های سینمای مدرن به عالم خواب و رؤیا پناه برده است. از دیگر ویژگی‌های تصویر زمان موجود در این آثار، دو مؤلفه قدرت‌های کاذب و رقص است که هر دو متعلق به کریستال زمان هستند. قدرت‌های کاذب، در هر دو اثر موجب ایجاد جهان‌های متعدد غیرواقعی شده است. عنصر رقص راه را برای عبور از زمان حال به گذشته و مرور خاطرات هموار کرده است. به این ترتیب، هرچند فیلم رویز اقتباسی آزاد است که داستان‌های اصلی و فرعی موجود در آن تا اندازه زیادی با رمان متفاوت است، اما در خصوص مفهوم زمان و مؤلفه‌های زمان کیفی با رمان هدایت تطابق دارد و هر دو اثر از نظر زمان درونی و ارائه آن دارای جوهری مشترک هستند. مفهوم زمان از دیرباز در ادبیات مطرح بوده و از آغاز شکل‌گیری سینما نیز همواره از مسائل پراهمیت این رسانه بوده است؛ بنابراین، بررسی تعامل ادبیات و سینما براساس مفهوم زمان، به ویژه مسئله زمان کیفی که کمتر به آن پرداخته شده است، می‌تواند منجر به پژوهش‌های میان‌متنی در زمینه ادبیات و سینما شود و به بررسی‌های جدیدی در این زمینه بیانجامد.

منابع

- اسحاق پور، یوسف (۱۳۷۳)، **بر مزار هدایت**، ترجمه باقر پرهام، تهران: باغ آینه.

بررسی تطبیقی مفهوم زمان در رمان بوف کور و اقتباس سینمایی آن براساس دیدگاه... - ۱۱۷

- اسدی، علیرضا و حسینی، سارا (۱۳۹۸)، کارکرد تشبیه در فضاسازی رمان سمفونی مردگان، فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، دوره ۱۰، شماره ۱۹، صص ۲۵-۵۰.

- تسلیمی، علی (۱۳۹۱)، رباعی‌های خیام و نظریه کیمیت زمان، تهران: آمه.

- _____ (۱۳۹۳)، پیام هدایت و نظریه شرق و غرب‌شناسی، تهران: آمه.

- پارسا خانقاه، مهرداد و فتح طاهری، علی (۱۳۹۹)، نسبت میان فلسفه و سینما: پژوهشی براساس فلسفه سینمایی ژیل دلوز، فلسفه، سال ۴۸، شماره ۱، صص ۲۱-۴۰.

- پاینده، حسین (۱۳۸۹)، نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسا مدرنیسم، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

- دلوز، ژیل (۱۳۹۴)، برگسونیسم، ترجمه زهره اکسیری و پیمان غلامی، چاپ دوم، تهران: روزبهان.

- _____ (۱۳۹۷)، مارسل پروست و نشانه‌ها، ترجمه الله‌شکر اسداللهی تجرق، چاپ دوم، تهران: نشر علمی.

- روحانی، علی و ابوعطا املشی، عماد (۱۳۹۹)، ساختار زمانی در ادبیات رئالیسم جادویی و تأثیر آن بر سینما براساس نظریه ژیل دلوز، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۵، شماره ۲، صص ۴۴۹-۴۷۵.

- سیدحسینی، رضا (۱۳۹۴)، مکتب‌های ادبی؛ جلد اول، چاپ نوزدهم، تهران: نگاه.

- شگری، یدالله و شمسی‌زاده، سمانه (۱۳۹۷)، بررسی استعاره زمان در تاریخ بیهقی با رویکرد زبان‌شناسی شناختی، فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، دوره ۹، شماره ۱۸، صص ۲۱۱-۲۳۲.

- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، داستان یک روح، چاپ ششم، تهران: فردوس.

- فتح‌طاهری، علی و پارسا، مهرداد (۱۳۹۵)، هستی، زمان و سینما بررسی تأثیر هانری برگسون بر فلسفه سینمایی ژیل دلوز، هنرهای زیبا _ هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۱، شماره ۱، صص ۳۵-۵۰.

- فروغی، محمدعلی (۱۳۹۶)، سیر حکمت در اروپا، چاپ دهم، تهران: زوار.

- کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۹۹)، درباره بوف کور هدایت، چاپ نهم، تهران: مرکز.

- کواج، آندراش بالینت (۱۳۹۹)، مدرنیسم در سینما، ترجمه محمدرضا سهرابی، تهران: علمی و فرهنگی.

- میرعابدینی، حسن (۱۳۹۶)، صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد اول و دوم، چاپ ششم، تهران: چشمه.

- وارد، گلن (۱۳۸۹)، پست‌مدرنیسم، ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کریمی، چاپ سوم، تهران: ماهی.

- هاجن، لیندا (۱۳۹۶)، **نظریه‌ای در باب اقتباس**، ترجمه مهسا خداکرمی، تهران: مرکز.

هدایت، صادق (۱۳۵۱)، **بوف کور**، تهران: جاویدان.

-Bergson, Henri (1965), **Duration and Simultaneity**, Translated by Leon Jacobson, New York: THE BOBBS-MERRILL COMPANY.

-Bergson, Henri (1991), **Matter and Memory**, NEW YORK: ZONE BOOKS.

-Bergson, Henri (2007), **the creative mind: an introduction to metaphysics**, translated by Mabelle L. Andison, New York: Dover Publications.

-Bogue, Ronald (2003), **Deleuze on Cinema**, New York and LONDON: Routledge.

-Brix, H. James (2009), **Encyclopedia of time: science, philosophy, theology, and culture**, United Kingdom, INC: SAGE Publications.

-Costanzo Cahir, Linda (2006), **Literature into Film: Theory and Practical Approaches**, North Carolina: McFarland.

-Deleuze, Gilles (1989), **Cinema2, the Time-Image**, Translated by Hugh Tomlinson and Robert, Minneapolis: The University of Minnesota Press.

-Martin-Jones, David (2006), **Deleuze, Cinema and National Identity; Narrative Time in National Contexts**, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

-McParland, Robert (2013), **Film and Literary Modernism**, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.