*دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*
سال ۵، شمـارهٔ ۹، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص۲۷-۵۷

# زمان روایت در فیلم *تکرارکنندگان* براساس روایت‌شناسی ژرار ژنت

**دانیال بسنج*** [۱]**، حسین تقی‌زاده** [۲]

(دریافت: ۱۳۹۹/۲/۲۱ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۲۱)

**چکیده**

این نوشتار قصد دارد تا از دیدگاه تحلیل زمان روایی براساس نظریهٔ ژرار ژنت، فیلم *تکرارکنندگان* به کارگردانی کارل بسای محصول سال ۲۰۱۰م را بررسی کند. اعتقاد نگارندگان این است که به فیلم هم می‌توان به‌مثابهٔ متن تحلیل‌پذیر نگریست. همچنین در این بررسی مشاهده می‌شود که چگونه بررسی زمان روایی برای فیلم امکان‌پذیرتر از رمان خواهد بود؛ ولی درعین حال پیچیدگی‌های خود را هم در حیطه‌های دیگر دارد.

هدف این پژوهش شرح کارکرد نظریهٔ زمان روایی ژرار ژنت در پیکرهٔ مطالعاتی پیشنهادی نگارندگان از حوزهٔ سینماست. به این منظور، پرسش اصلی تحقیق این است که نظریهٔ ژرار ژنت درباب زمان روایی در فیلم *تکرارکنندگان* چه کاربستی دارد و چگونه مؤلفه‌های روایت، هم در پیشبرد روایت داستان فیلم و هم در رساندن پیام ضمنی آن به مخاطب نقش ایفا می‌کنند. در پایان این نتیجه حاصل می‌شود که متد ساختارگرا و تحلیلی ژنت این فرصت را فراهم می‌کند که در فیلم مورد بررسی، با مقایسهٔ زمان داستان و زمان روایت (در سه ساحت نظم و ترتیب، دیرش و بسامد) و با تقسیم‌بندی‌های کمّی (مانند تقسیم روزها، رویدادها و

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).

* d_basanj@sbu.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

شخصیت‌ها) به ارتباط بین زنجیرهٔ رویدادها و علل احتمالی وقوع آن‌ها بهتر پی ببریم و نشانه‌های مکنون فیلم را هویدا سازیم.

**واژه‌های کلیدی**: زمان، روایت، روایت‌شناسی، فیلم، داستان.

### ۱. مقدمه

صحبت کردن دربارهٔ زمان پرداختن به مقوله‌ای به قدمت تاریخ بشر است. در این مورد، اندیشمندان، فلاسفه، نویسندگان و فیزیک‌دانان بسیاری سخن گفته و هریک بنابر تخصص یا جهان‌بینی خود، درصدد تعریف و بازنمایی مفهوم آن برآمده‌اند. به‌رغم محتوای مختلف سخن آنان، فصل مشترک تعاریف زمان از دیدگاه‌های متفاوت، ما را به این نکته می‌رساند که زمان مفهومی پیچیده و فلسفی دارد و تعریف آن، به‌عنوان تعریفی ایجابی یا مشخص، شاید میسر نباشد. برای مثال زمان برای اینشتین، همان عقربه‌های ساعت است و برای سِنت آگوستن، مفهومی سرراست دارد، مادامی که از او راجع به مفهوم زمان سؤالی نپرسیده باشیم. اما شاید به‌قول کانت و پدیدارشناسان، خود «زمان» فی‌نفسه قابل تعریف و بازنمایی نباشد؛ ولی بتوان از طریق ظهور و ارتباطش با دیگر پدیده‌ها، مانند روایت، آن را دریافت‌پذیر نمود.

به‌زعم اکثر اندیشمندان، فهم زمان تابع فهم و کنش روایت است؛ زیرا هر تجربه‌ای که در زمان یا با زمان شناخته یا دانسته می‌شود، به‌نحوی با کنش روایی همراه است. پل ریکور[۱] در سه‌گانهٔ معروف خود به‌نام *زمان و روایت*[۲] به رابطهٔ میان زمان، انسان و روایت می‌پردازد و معتقد است زمان فقط بخشی از روایت نیست؛ بلکه روایت رابطهٔ میان انسان با زمان است. درمورد ارتباط زمان با روایت، ریکور روایت را برای انسان، ابزار اساسی فهم زمان می‌داند که از رهگذر تجربهٔ روایت‌ها می‌تواند به سامان‌دهی انگارهٔ زمان بپردازد. او حتی پا را فراتر می‌گذارد و بیان می‌کند که انسان نمی‌تواند بیرون از تجربهٔ زمان وجود داشته باشد؛ پس به‌اصطلاح او انسان، حیوانِ روایی است.

همچنین جرالد پرینس،[۳] روایت‌شناس به‌نام امریکایی، درباب رابطهٔ زمان و روایت می‌پندارد که روایت با ساختن لحظات مختلف زمانی و ایجاد پیوندی میان آن‌ها، قرار

دادن الگوهای معنادار در زنجیره‌های زمانی و با توجه به آغاز و پایانی که به‌هم مرتبط‌اند، مفهوم زمان را برای ما آشکار می‌سازد و معنایی بر آن تحمیل می‌کند.

پس می‌توان گفت زمان مؤلفهٔ بنیادین و سازندهٔ هر روایتی است که اگر زمان در روایت وجود نداشته باشد، روایت محتوایی نخواهد داشت؛ زیرا یکی از سازه‌های اساسی هر روایت کنش یا اتفاق نام دارد که مبتنی بر حرکت و زمان است.

روایت‌شناسی ساختارگرا بیش از آنکه فقط نظریه یا رویکردی در نقد ادبی محسوب شود، نحله‌ای از تفکر است که با «نیت مؤلف» کاری ندارد و درصدد بیرون کشیدن لایه‌های معنا از نه‌توی متن است. اما ساختارگرایان، برخلاف فرمالیست‌ها، اعتقاد ندارند که هر متن فقط دارای یک خوانش صحیح است و می‌توان متون ادبی را برحسب نظام‌های دلالتگر متفاوت بررسید و معناهای مختلفی را از متنی واحد استنباط کرد.

این نوع روایت‌شناسی معتقد است اثر هنری فقط مجموعه‌ای تصادفی از اجزا و عوامل نیست؛ بلکه تمام اجزا و نحوهٔ قرار گرفتن آن‌ها در روایت معنادار و مؤثر است. این علم همچنین باور دارد که معنای اثر به‌واسطهٔ ساختارهای متنی و شیوه‌های روایتگری تولید و منتقل می‌شود و درنتیجه بررسی ساختار متن اولین قدم در بررسی و فهم آن است.

ژرار ژنت، یکی از روایت‌شناسان ساختارگرای برجسته، در اثر معروف خود باعنوان *آرایه‌های ادبی ۳* [۴] به واکاوی مفهوم زمان و روایت در متون ادبی و غالباً در کتاب *در جستجوی زمان ازدست‌رفته*[۵] اثر مارسل پروست[۶] می‌پردازد و درمی‌یابد که دو مؤلفهٔ اصلی پیشبرد داستان علیت و زمان است؛ چراکه کنش و اتفاق، به‌مثابهٔ عامل اصلی روایت، در بستر زمان به‌وقوع می‌پیوندد.

با استناد به نظر یوری لوتمان[۷] در *ساختار متن هنری*،[۸] متن در نظریهٔ ادبی به‌مثابهٔ هرچیزی تعبیر می‌شود که بتوان آن را خواند؛ به این اعتبار، کتاب ادبی، دستورالعمل آشپزی، تبلیغات سطح شهر، تابلوی نقاشی، فیلم سینمایی، طرح روی لباس، نوع چینش صندلی‌ها در سخنرانی و... همه و همه متن قلمداد می‌شود. به‌عبارتی نظر ایشان را به این شکل می‌توان خلاصه کرد که متن درحقیقت مجموعهٔ منسجمی از نشانه‌هاست که

نوعی از پیام آگاهی‌دهنده را انتقال می‌دهد. به‌علاوه این نشانه‌های قراردادی به‌جای اینکه وجه فیزیکی‌شان یا نقش میانجیگرانه‌شان مورد نظر باشد، برحسب محتوای پیامی که انتقال می‌دهند، بررسی می‌شوند. درنتیجه فیلم، به‌منزلهٔ متن سینمایی، نیز می‌تواند مانند متن ادبی در محک و سنجش نقدهای ادبی و ساختارگرایانه واقع شود. اما از آنجایی که ادبیات تک‌ساحتی است، درحالی که سینما به‌واسطهٔ پرداختن به چند موضوع هم‌زمان (مانند روایت، توصیف، موسیقی، حرکت دوربین و زاویهٔ نور) چندساحتی محسوب می‌شود، در آنِ واحد دربردارندهٔ جنبه‌های سهل و پیچیده‌ای در بررسی و نقد است که از جنبهٔ سختِ آن می‌توان به درهم‌تنیده بودن و نمایش هم‌زمان سکانس‌های روایی و توصیفی اشاره کرد و از جنبهٔ آسان آن می‌توان مباحث مربوط به زمان، ازجمله مشخص بودن دقیق زمان خوانش متن (بخوانیم نمایش فیلم) را برشمرد.

در نوشتار پیش‌رِو، با بررسی فیلم *تکرارکنندگان*[۹] اثر کارل بسای[۱۰] محصول سال ۲۰۱۰م کانادا و براساس نظریهٔ روایت (و به‌شکل خاص زمان روایی) از نگاه ژرار ژنت، قصد داریم کارکردهای زمانی متن، مانند نظم و ترتیب[۱۱]، دیرش[۱۲] و بسامد[۱۳]، را در پیکرهٔ مطالعاتی این پژوهش استخراج کنیم و دریابیم که چگونه این ساختارها در خدمت پیشبرد روایت قرار گرفته‌اند و با تحلیل این عناصر گامی درجهت فهم ساختار کلی فیلم و ارکان تشکیل‌دهندهٔ آن برداریم. فرض مقاله این است که مؤلفه‌های زمان دارای کارکرد چندگانه است و همچنین دو عامل اصلی پیشبرد روایت (زمان و علیت) برای هر سه شخصیت اصلی فیلم الزامات یکسانی دارد. درنتیجه هدف این پژوهش شرح کارکرد نظریهٔ زمان روایی ژرار ژنت در پیکرهٔ مطالعاتی پیشنهادی ما از حوزهٔ سینماست. به این منظور، درپی یافتن پاسخ این پرسش هستیم: نظریهٔ ژرار ژنت درباب زمان روایی، در فیلم *تکرارکنندگان* چه کاربستی دارد و آیا مؤلفه‌های روایت فقط در راستای ساختار نهایی روایت فیلم و چیدمان صحیح و قابل فهم رویدادها استفاده شده است یا ما را در آشکارسازی معناهای (لایه‌های معنایی) احتمالی نامکشوف یاری می‌رساند؟ آیا این فیلم رویکرد جدیدی به مفاهیم آشنایی همچون آزادی و اختیار، فرصت و وظیفه و گذشته و آینده دارد؟

### ۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

با مرور مجلات و نشریات سینمایی کشور، مانند *ماهنامهٔ فیلم*، ۲۴ و *صنعت سینما*، درمی‌یابیم که مطالعات پیشین در حیطهٔ سینما بیشتر در حوزهٔ نقدهای امپرسیونیستی و بیان دیدگاه‌های شخصی نویسندگان است؛ به این معنا که نویسنده بیشتر به بیان سلایق یا علایق خود می‌پردازد و بدون استفاده از روش‌شناسی‌های (متدولوژی‌های) علمی و پرداختن به یک موضوع یا حیطهٔ مشخص، درپی نقد و محک کلیت اثر (فیلم‌نامه، بازیگری، تدوین، کارگردانی، فیلم‌برداری، موسیقی، نور و...) است. با این حال، اغلب در برخی مجلات علمی ـ پژوهشی شاهد نقدهای روان‌شناختی مانند مقالهٔ «نقد روان‌شناختی فیلم دعوت از دیدگاه نظریهٔ جین شینودا بولن» از فاطمه شاهرودی (۱۳۸۷)، جامعه‌شناختی مانند مقالهٔ «تحلیل جامعه‌شناختی تعامل قهرمان و زندگی روزمره در سینمای مسعود کیمیایی» نوشتهٔ جمال محمدی (۱۳۹۰) و نقدهای مضمونی و محتوایی مانند مقالات «فرازوفرود نقش رزمنده در روایت سه‌گانهٔ اخراجی‌ها» نوشتهٔ نجمه حسینی سروری، حامد طالبیان و محمدمهدی مولایی (۱۳۹۰)، «بازنمایی فرهنگ رضوی در سینمای ایران» به قلم عبدالله بیچرانلو (۱۳۹۰) و «تصویرهای شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی» از پرویز اجلالی و حامد گوهری‌پور (۱۳۹۴) نیز هستیم.

در زمینهٔ نقد ساختارگرایانه و آن‌هم از نوع روایت‌شناسی ژنت، در حیطهٔ ادبیات مقالات متنوع و گوناگونی مانند «بررسی مؤلفهٔ زمان در اتوبوس شمیران براساس دیدگاه ژرار ژنت» نوشتهٔ جدی‌تازه‌کند، عادل‌زاده و پاشایی‌فخری (۱۳۹۷) داریم که به واکاوی داستانی از مجموعه‌داستان *خاطره‌های پراکنده* اثر گلی ترقی می‌پردازد. ولی در حیطهٔ سینما، تنها می‌توان به دو مقالهٔ «تحلیل زمان روایی در دو فیلم دربارهٔ الی و گذشته از دیدگاه ژرار ژنت» (۱۳۹۶الف) و «زمان و شخصیت در فیلم جدایی نادر از سیمین اثر اصغر فرهادی» نوشتهٔ محمد شهبا و ماهرخ علی‌پناهلو (۱۳۹۶ب) اشاره کرد که در سال‌های اخیر به‌چاپ رسیده‌اند و همانند نوشتار پیش‌رو مؤلفه‌های زمانی ژنت را در این دو فیلم بررسی کرده و کارکرد آن‌ها را توضیح داده‌اند. اما انتخاب این فیلم‌ها تا حدود زیادی متناسب با روش تحلیلی به‌کار گرفته‌شده نیست؛ چراکه به‌علت محتوای

به‌شدت واقع‌گرایانه‌شان، «زمان‌پریشی» چندانی در آن‌ها وجود ندارد و تمام عناصر نظریهٔ ژنت در متنشان قابل کاربست نیست.

در دیگر مقالات منتشرشده که به بررسی سینما پرداخته‌اند، نیز گاه‌وبی‌گاه نکاتی دربارهٔ ساختار مطرح شده است؛ اما برای تحلیلی ساختارگرایانه و مبتنی بر نظریات ژنت درباب زمان هیچ تلاشی صورت نگرفته و جای خالی چنین پژوهشی در عرصهٔ مطالعاتی کشور و در حوزهٔ ادبیات، نقد و سینما بسیار مشهود است.

## ۲. چارچوب نظری

متفکرانی همچون بارت[۱۴]، برمون[۱۵]، ژنت، گِرمس[۱۶] و تودورف[۱۷] پس از پایه‌گذاری روایت‌شناسی، به پیروی از تمایزی که سوسور[۱۸] بین زبان و گفتار قائل بود، هر داستانی را متنی روایی فرض می‌کردند که بر نظام نشانه‌ای مشترک میان تمام داستان‌ها تکیه دارد (صافی و سادات‌فیاضی، ۱۳۸۷: ۱۴۶). اما الگوی پیشنهادی ژرار ژنت در کتاب *گفتمان روایت* (۱۹۸۰) را بی‌شک می‌توان برجسته‌ترین نظرات روایت‌شناسی به‌حساب آورد. شهرت آثار ژنت بیش از هرچیز به آرای او در زمینهٔ زمان در روایت و معرفی مفاهیم سه‌گانهٔ «توالی» (نظم و ترتیب)، «دیرش» و «بسامد» برمی‌گردد (همان، ۱۵۶).

### ۲ـ۱. زمان داستان[۱۹] و زمان متن[۲۰]

در روایت‌شناسی ساختارگرا،[۲۱] متن روایی یا پوستهٔ بیرونی آن دال روایت است و داستان یا محتوای درونی روایت مدلول محسوب می‌شود (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۶). از این رو روایت‌شناسان ساختارگرا اعتقاد دارند که هر روایتی دو نوع زمان دارد: ۱. زمان دال روایت (یعنی مقدار زمان خوانش متن روایی) که آن را به‌اختصار «زمان متن» می‌گوییم. ۲. زمان مدلول (یعنی مقدار زمان رویدادهای داستان) که آن را به‌اختصار «زمان داستان» می‌نامیم.

پیش از ساختارگرایان، برخی فرمالیست‌های روسی، مانند بوریس توماشفسکی،[۲۲] نیز به تمایز زمان داستان و زمان متن اشاره کرده‌اند. به‌عقیدهٔ توماشفسکی، زمان داستان

مقدار زمانی است که به‌واسطهٔ رویدادهای روایت‌شده گرفته می‌شود؛ اما زمان متن را زمانی می‌داند که برای خواندن اثر ادبی مورد نیاز است (همان‌جا).

### ۲ـ۲. زمانمندی متن

دربارهٔ زمانمندی متن روایی، ژرار ژنت (1972: 76) جامع‌ترین بحث را ذیل مبحث ناهمخوانی میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده و معتقد به سه نوع رابطهٔ زمانی میان زمان داستان و زمان متن است:

ـ نظم و ترتیب (پاسخ به پرسش «کِی؟»): نظم و توالی و چیدمان رویدادها در متن روایی (Ibid., 77)؛

ـ دیرش (پاسخ به پرسش «چه مدت؟»): مناسبات میان طول زمان داستان و زمان متن (Ibid., 122)؛

ـ بسامد (پاسخ به پرسش «چند وقت یک بار؟»): تعداد دفعاتی که رویدادی رخ می‌دهد؛ همچنین تعداد دفعات روایت آن رویداد (Ibid., 145).

#### ۲ـ۲ـ۱. نظم و ترتیب

به ترتیب زمانی رویدادهای داستان نسبت به ارائهٔ همین رویدادها در گفتمان روایی «ترتیب» می‌گویند. به‌باور ژنت، بررسی نظم زمانمندانهٔ روایت مبتنی است بر مقایسهٔ میان ترتیبی که رویدادها یا بخش‌های نظام‌یافتهٔ زمانمند در متن روایی با ترتیب زنجیره‌هایی که همین رویدادها یا بخش‌های زمانمند در داستان دارند؛ به‌نحوی که نظم و ترتیب زمانی مربوط به داستان یا به‌واسطهٔ خود روایت مورد اشاره قرار می‌گیرد یا از این یا آن سرنخ فهمیده می‌شود.

اگر روایت متن به‌گونه‌ای باشد که از ترتیب گاه‌شمارانه[۲۳]ی داستان دور شود، آن‌گاه با نوعی اختلاف روبه‌رو هستیم که ژنت آن را «زمان‌پریشی[۲۴]» می‌خواند. تفاوت میان زمان داستان و روایت را عموماً با اصطلاحاتی بیان می‌کنیم که از سینما یا روان‌شناسی می‌آید؛ تعابیری مانند «بازگشت به گذشته[۲۵]» و «پرش به آینده[۲۶]» یا «پیش‌نگری[۲۷]» و «پس‌نگری[۲۸]». ولی ژنت برای پرهیز از معانی ضمنی این واژگان و با خلق کلماتی

جدید، عدم توازی‌های ترتیب را با اصطلاحات «بازگشت زمانی[۲۹]» و «پیشواز زمانی[۳۰]» مطرح می‌کند (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۴۶). به هر حال، نظم و ترتیب رویدادها در داستان به هر صورتی که باشد، در نظام تک‌ساحتی زبان بازنمایی می‌گردد.

از نظر ژنت، روایت اصلی که تاحدی چرخه‌ای است، سطحی زمانی است که برحسب آن، یک زمان‌پریشی به‌معنای دقیق کلمه تعریف می‌شود. ژنت زمان‌پریشی‌ای را که اطلاعاتی درباب شخصیت‌ها، رویدادها و حوادث یک خط داستانی همسان فراهم بیاورد، «بازگشت زمانیِ روایتِ هم‌گوی»[۳۱] می‌نامد. اگر بازگشت زمانی به رویدادها، شخصیت‌ها یا خط داستانی دیگری اشاره کند، ژنت آن را «بازگشتِ زمانی روایتِ دیگرگوی»[۳۲] می‌خواند (Genette, 1972: 252).

بازگشت زمانی و پیشواز زمانی به سه صورت «درونی[۳۳]»، «بیرونی[۳۴]» و «مرکّب یا مختلط[۳۵]» است (جدی‌تازه‌کند، عادل‌زاده و پاشایی‌فخری، ۱۳۹۷: ۱۶۹). به‌طور کلی زمان‌پریشی بیرونی به بازنمایی رویدادهایی می‌پردازد که قبل از آغاز یا پس از پایان خط اصلی داستان یا روایت اصلی و اولیه باشند. زمان‌پریشی‌های درونی در امتداد خط اصلی داستان و در درون زمان خود داستان روی می‌دهند. مختلط هم به ترکیبی هم‌زمان از هر دو نوع بیرونی و درونی اشاره دارد (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۴).

### ۲ـ۲ـ۲. دیرش

مسئلهٔ شایان توجه دربارهٔ رابطهٔ زمان داستان با زمان متن «دیرش» یا طول زمان داستان با طول متن روایی یا به‌عبارتی دیرش زمانی خواندن متن است. ژنت دیرش متن را «شبه‌دیرش[۳۶]» می‌خواند؛ زیرا طول یا دیرش متن مفهومی است که با خوانش به زمان مبدل می‌شود؛ همانند جاده که با کنش پیمودن آن مفهومی زمانی می‌یابد. منظور از دیرش در روایت‌شناسی مجموعه‌ای از موقعیت‌ها و پدیدارهاست که طول زمان داستان را با طول زمان متن مرتبط می‌سازد. روایت‌شناسان براساس مفهوم دیرش، ارتباط میان مدت زمان وقوع رویدادها را بررسی می‌کنند. این مفهوم در متن ادبی عبارت است از مقدار یا حجمی از متن که به آن رویداد اختصاص داده شده است (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۵).

توضیح دیرش زمانی پیچیده‌تر از مفاهیم ترتیب و بسامد زمانی است. درباب ترتیب و بسامد زمانی به‌سادگی می‌توان گفت این مفاهیم قادرند در نظام تک‌ساحتی متن جابه‌جا شوند. متن روایی[۳۷] به‌مثابهٔ یک فضا وجود دارد؛ زیرا دیرش و طول متن روایی یا برمبنای کنش روایتگری آن است یا برمبنای خوانش آن و تنها سنجش زمانی برای اندازه‌گیری زمان متن روایی همان زمان خوانش است که این هم امری است که هر خواننده‌ای به شیوهٔ خود متن را می‌خواند. به‌طور کلی دیرش زمان داستان با دیرش زمان متن نامتوازن است (همان‌جا). این درحالی است که در سینما، برخلاف رمان، دیرش متن روایی که همان زمان تماشای فیلم است به‌طور کامل و دقیق قابل اندازه‌گیری است و این یکی از آن مواردی است که موجب می‌شود بررسی و تحلیل روایت‌شناسانه در سینما آسان‌تر و دقیق‌تر از ادبیات باشد.

### ۲ـ۲ـ۳. بسامد

بسامد جزء زمانی مهمی از داستان روایی است. از نظر ژنت، بسامد عبارت است از رابطهٔ بین تعداد روی دادن یک رویداد در داستان و تعداد روایت شدن آن در متن؛ بنابراین بسامد به تکرار ربط دارد که خود مفهومی مهم در روایت محسوب می‌شود که به‌زعم ژنت، سه نوع از آن را می‌توان برشمرد:

۱. بسامد مفرد یا تک‌محور[۳۸] روایت یگانهٔ آنچه یک بار در داستان روی داده که رایج‌ترین نوع روایت است؛ به‌عبارتی «چنان است که در آن، یک سخن روایی واحد رخداد واحدی را تکرار کند» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۱) یا به‌طور کلی روایت n بارِ آنچه n مرتبه اتفاق افتاده است.

۲. بسامد مکرر یا چندمحور[۳۹]: روایت n بارِ رویدادی که یک مرتبه پیش آمده است. تودوروف در توضیح روایت چندمحور می‌گوید:

> روایت چندمحور از فرایندهای گوناگون نتیجه می‌شود؛ فرایندهایی نظیر پرداختن مکرر به داستانی واحد توسط شخصیتی واحد، روایت‌های مکمل چندین شخصیت داستانی دربارهٔ پدیده‌ای واحد [...] و روایت‌های متناقض یک

یا چند شخصیت که مـا را به واقعیت داشتن یک رخداد خاص یا نسبت به مضمون دقیـق آن دچـار شـک و تردید می‌کنند (همان، ۶۱).

۳. بسامد بازگو یا تکرارشونده[۴۰]: روایت یک بار رویدادی که n مرتبه به‌وقوع پیوسته است. تودوروف در این باب می‌نویسد:

روایت تکرارشونده در تمام ادبیات کلاسیک تمهیدی شـناخته‌شـده اسـت کـه البتـه نقش محدودی در آن ایفا می‌کند. نویسنده معمولاً حالت پایدار آغازینی را بـه کمـک افعال استمراری (که ارزش تکرارشونده دارند) بیان می‌کنـد و ایـن عمـل را پـیش از وارد کردن مجموعهٔ رخدادهای ویژه‌ای انجـام مـی‌دهـد کـه گـزارش او را خواهنـد ساخت (همان، ۶۲).

درمجموع بررسی بسامد در داستان روایی بسیار اهمیت دارد؛ زیرا این بررسی نسبت زمان را با موقعیت آشکار می‌کند (قربانی و آقابابایی، ۱۳۹۷: ۱۸۹).

## ۳. تحلیل داده‌ها

### ۳ـ۱. خلاصه‌ای از فیلم *تکرارکنندگان*

این فیلم روایتگر برهه‌ای از زندگی سه جوان حدوداً بیست‌ساله به نام‌های کایل هالستد،[۴۱] مایکل (مایک) ویکز[۴۲] و سونیا لوگان[۴۳] است که در یک کمپ بازپروری با هم آشنا شده‌اند و در گذشته، هر سهٔ آن‌ها با معضل مواد مخدر دست‌به‌گریبان بوده‌اند. یک شب به‌طور اتفاقی که برق آسایشگاه قطع می‌شود، برق هر سهٔ آن‌ها را به‌طور هم‌زمان می‌گیرد و از فردای آن روز هر سه جوان متوجه می‌شوند که دارند روز قبل را مجدد تکرار می‌کنند. در ابتدا دچار سردرگمی و گیجی می‌شوند و سپس با تکرار این واقعه در روزهای بعد سرخوشانه به استقبالش می‌روند و سعی در استفاده (بخوانیم سوءاستفاده) از این ماجرا می‌کنند؛ چراکه هرآنچه که در این روز تکراری رخ می‌دهد، فردای آن روز گویی هیچ اتفاقی نیفتاده و «تمام کارهای خوب و بد آن‌ها پاک می‌شود» (بخشی از دیالوگ سونیا خطاب به کایل). اما به‌تدریج این سه جوان شروع به پرسش از خود می‌کنند و درصدد فهمیدن معنای این تکرار برمی‌آیند تا شاید جلوی آن را بگیرند. اما این، نظر هر سهٔ آن‌ها نیست؛ زیرا این «روز تکراری» برای برخی از آن‌ها

ملال‌آور و هولناک و برای دیگری جذاب و پرماجراست. بنابراین، این تصمیم نقطهٔ افتراق این سه شخصیت است و هریک با توجه به زمینهٔ شخصیتی و گذشته‌اش، رویکرد خاص خود را به این ماجرا انتخاب و اتخاذ می‌کند.

سه جوانی که در ابتدای فیلم و با شروع این ماجرا در کنار هم بودند، اکنون به‌واسطهٔ تغییر و تحول‌شان در طی این روز تکراری و نگاهشان به این موضوع و درقبال اخلاقیات و آینده، درمقابل هم قرار می‌گیرند و بدین ترتیب، این مسئله باعث ایجاد «درام» در فیلم می‌شود و پیامدهای مختلفی را برای هر سه و اطرافیانشان رقم می‌زند. نهایتاً فردای جدید ازآنِ کسی است که گذشتهٔ خود را پشت‌سر می‌گذارد و رو به سوی آینده‌ای دیگر دارد.

### ۳ـ۲. نظم و ترتیب و زمان‌پریشی در روایت *تکرارکنندگان*

فیلم *تکرارکنندگان* روایت یک روز تکراری است: تکرار روزی که (به‌جز برای یکی از آن‌ها) روز خاصی تلقی نمی‌شود و مانند فرصتی است که به آن‌ها داده شده تا اشتباهات گذشته را جبران کنند یا از آن خلاصی یابند. زمان فیلم در ساعت ۷ و ۲۹ دقیقه صبح یک روز اواخر پاییز یا زمستان آغاز می‌شود. با نمایی از چهرهٔ کایل درحالی که باب (سرپرست آسایشگاه) او را صدا می‌زند و می‌گوید: «ساعت ۷:۳۰ است، هالستد!» پس فیلم با اولین ثانیه‌های اولین روزی که قرار است تکرار شود، شروع می‌شود. اصرار کارگردان و نمای بسته بر روی ساعت شماته‌دار که شاید در بار اول بیانگر چیزی جز دقت فیلم‌نامه نیست و جملهٔ باب برای بیدار کردن کارل هالستد از خواب، در روزهای (تکراری) آتی تبدیل به نشانه و قراردادی بین فیلم و تماشاگر می‌شود تا در روزهای بعدی تماشاگر بداند که بازهم روز تکراری دیگری فرارسیده است. اما این قرارداد در دهمین بار توسط فیلم فسخ می‌شود و تماشاگر که هر بار با شنیدن این جمله از تکرار روز اطمینان‌خاطر دارد، در بار دهم در دام فیلم‌نامه می‌افتد و در پایان روز متوجه می‌شود که این روز تکراری نیست، بلکه فردای روزهای تکراری است.

روند فیلم به‌طور کل گاه‌شمارانه است؛ یعنی از نقطهٔ آغاز تا پایان فیلم اتفاقات در مسیری منطقی و رو به جلو هستند. عملاً در فیلم بازگشت زمانی یا بازگشت به گذشته (فلاش بک) وجود ندارد. اما گاهی از خلال صحبت‌های شخصیت‌ها متوجه اتفاقاتی می‌شویم که در گذشته (قبل از نقطهٔ شروع داستان) روی داده است؛ به‌ویژه آنچه مربوط به گذشتهٔ این سه جوان است و آنچه باید جبران کنند و یا از آن خلاصی یابند. برای مثال در گفت‌وگویی در دقیقهٔ ۵۴، معادل با هفتمین تکرار آن روز، میان کایل و سونیا متوجه می‌شویم که خواهر کایل، شارلوت که دختری پانزده‌شانزده‌ساله است، توسط طلبکاران کایل و به‌علت نپرداختن پول مواد مصرفی، مورد ضرب‌وشتم قرار می‌گیرد و همین مسئله باعث تیرگی روابط خواهر و برادر می‌شود. همچنین مادر وی به‌علت دردسرهای همیشگی‌ای کایل و دزدی مکرر پول از خانه، چندان دل خوشی از او ندارد و بسیار به او بدگمان است. همچنین در ابتدای فیلم و در روز اول که هنوز تکراری رخ نداده، زمانی که مایک به دیدن پدرش به زندان می‌رود، متوجه می‌شویم که پدر مایک به‌علت اعتیاد و مواد مخدر پسرش در زندان است و به ده سال حبس محکوم شده؛ لذا به‌شدت از پسرش عصبانی و متنفر شده است؛ به‌طوری که خطاب به او فریاد می‌کشد که دیگر نمی‌خواهد او را ببیند و او را به مرگ تهدید می‌کند و در آخر به‌سمتش آب دهان پرتاب می‌کند.

اما وضعیت سونیا کمی با این دو جوان متفاوت است؛ چراکه بر خلاف آن‌ها، به‌جز اعتیادش دچار خطا یا اشتباهی نشده و برعکس قربانی ماجرایی است. همچنین برای سونیا، برخلاف دو جوان دیگر، این روز تکراری روز خاصی است؛ چرا که در روز اول و از طریق تماسی تلفنی متوجه می‌شود که پدرش در بیمارستان فوت کرده است. در دقیقهٔ ۴۲ و در پنجمین تکرار، سونیا به کایل می‌گوید که پدرش از کودکی به او تجاوز می‌کرده و به همین دلیل شدیداً از او متنفر است؛ به‌حدی که در واپسین روز زندگی پدرش علاقه یا توانایی ندارد که به بیمارستان برود و قبل از مرگ او را ملاقات کند.

اگر از این موارد بگذریم، در ابتدای هر روز (بخوانیم تکراری) و قبل از بیدار شدن کایل، صحنه‌هایی می‌بینیم که دو کودک دختر و پسر در کنار دریا درحال بازی کردن هستند. این دو به‌لحاظ ظاهر و تفاوت سنی به کایل و خواهرش شارلوت شباهت دارند

و صحنه هم از نظر موضوع و نحوهٔ پرداخت، کاملاً شبیه خواب است: کیفیت رنگ و واضح نبودن تصاویر، عدم انسجام نماها و... . اگر این خواب‌ها را که در ظاهر و به‌طور کلی به یک مکان یا موقعیت (خواهر و برادر کنار دریا، درحال بازی) اشاره دارد، نوعی بازگشت به گذشته بدانیم، با یک نوع بازگشت زمانی از نوع روایت هم‌گوی و بیرونی سروکار داریم که به‌نوعی جزئی[۴۴] هم محسوب می‌شود؛ چراکه بین آن و نقطهٔ شروع داستان حذف[۴۵] وجود دارد. اما تصور می‌شود که اینجا واقعاً با «بازگشت زمانی» مواجه نیستیم؛ زیرا روایتی در این تصاویر شکل نمی‌گیرد و اطلاعات داده‌شده در این تصاویر (روابط خوب بین کایل و شارلوت در کودکی) نه اطلاعات دسته‌اول و نابی است و نه به پیشبرد داستان کمک می‌کند. ولی اگر این تصاویر خواب را که قبل از هر روز تکراری اتفاق می‌افتد کنار هم بگذاریم و ببینیم، معنای آن‌ها را در خواهیم یافت و به کارکردشان پی خواهیم برد: از اولین روز تا آخرین روز، تغییر و جابه‌جایی تصاویر در خواب وجود دارد. در ابتدا، نماها با نمای بلند (لانگ شات[۴۶]) شروع می‌شود که کایل و شارلوت در مرکز تصاویر هستند تا کم‌کم با حذف تصاویر کایل، شارلوت به‌تنهایی در نماها حضور دارد و به‌تدریج کادرها از نماهای میانی (مدیوم شات[۴۷]) تا نماهای بسته (کلوزآپ[۴۸]) از چهرهٔ شارلوت پیش می‌رود؛ به‌علاوه کوتاه شدن تدریجی طول مدت خواب (تصاویر) و همچنین دیزالو[۴۹] صورت شارلوت کوچک به چهرهٔ شارلوت امروزی؛ به‌طوری که در آخرین خواب فقط درحد کسری از ثانیه چهرهٔ شارلوت کنونی را داریم. جالب این است که در صبح دهمین تکرار آن روز، کایل اصلاً خواب نمی‌بیند که قطعاً این رویداد حامل پیام روشنی است.

به‌نظر فروید، خواب در وهلهٔ اول، بیان «تحقق آرزوهای محقق‌نشده» است (۱۳۸۹: ۱۳۰) و اگر از این دید به مجموعهٔ خواب‌ها بنگریم، درمی‌یابیم که آرزوی کایل ارتباط مجدد با شارلوت و بهبود بخشیدن آن است؛ به همین شکل تلاش مذبوحانهٔ کایل را در سکانس‌های مختلف برای صحبت و آشتی کردن با شارلوت می‌بینیم که هر بار با نپذیرفتن و طرد از سوی خواهرش همراه است.

نهایتاً در نهمین تکرار آن روز، کایل موفق به حرف زدن با شارلوت، اقرار کردن به اشتباهش، قول دادن به جبران آن و به‌نوعی دلجویی از خواهرش می‌شود. به همین دلیل

آن شب کایل هیچ خوابی نمی‌بیند؛ چراکه آرزویش محقق شده و به‌علاوه روز بعد به‌واقع روز دیگری است و او از این بند تکرار خلاصی می‌یابد.

کایل با دلجویی از خواهرش شارلوت و سونیا با رفتن به بیمارستان (البته او در این روز تکراری بارها به آنجا رفته بود، اما موفقیتی کسب نکرده بود) و این بار با ملاقات پدرش و بخشیدن او، خود را از بند تنفر آزاد می‌کند و هر دو موفق می‌شوند از این هزارتوی تکرار بیرون آیند. سرنخ راه‌حلی را که از ابتدا به‌دنبالش بودند ولی نمی‌یافتند، می‌توان از همان ابتدا در خواب‌های کایل، به‌مثابهٔ تجلی خواستهٔ ناخودآگاه او و کلید این مسئله، جست‌وجو کرد. می‌توان نتیجه گرفت که توالی رویدادها در این فیلم نظمی گاه‌شمارانه دارد؛ چراکه به‌نحوی پیام (یا یکی از پیام‌های) فیلم این است که تسویه‌حساب با گذشته می‌تواند ما را به‌سمت فردایی بهتر و روشن‌تر رهنمون سازد.

### ۳ـ۳. دیرش در روایت *تکرارکنندگان*

معمولاً در سینمای قصه‌گو و در پردازش داستان، شتاب روایت مثبت است و فیلم *تکرارکنندگان* هم از این قائده مستثنا نیست؛ به‌گونه‌ای که ده روز حدوداً در ۸۵ دقیقه روایت می‌شود که به‌طور متوسط هر روز فقط هشت‌ونیم دقیقه را به خود اختصاص می‌دهد. از آنجا که دیرش متن روایی که همان مدت زمان تماشای فیلم است، کاملاً با دیرش زمان داستان قابل مقایسه است، با این نسبت به‌دست‌آمده می‌توان تصور کرد که روایت ۲۴ ساعت فقط در هشت‌ونیم دقیقه چه حجم از حذف یا بعضاً خلاصه‌گویی[۵۰] را در خود جای داده؛ البته این مسئله کاملاً قابل فهم است و اگر جز این بود، فیلم شاید به روایتی طاقت‌فرسا یا ملال‌آور تبدیل می‌شد.

نکتهٔ جالب این است که فقط در روز اول که به‌نحوی روز مرجع نیز محسوب می‌شود، این نسبت به‌طور تقریبی با ۸ دقیقه و ۳۷ ثانیه درست درآمده و باقی روزها بسته به نوع اهمیت یا رویدادهای به‌وقوع‌پیوسته، از زمان کمتر یا شاید بیشتری برخوردار است. برای راحتی کار و امکان مقایسه بین روزها و رویدادهای مهم پیش‌آمده در آن روز، جدول زیر می‌تواند راهگشا باشد:

**جدول ۱. رویدادهای مهم و دیرش آن‌ها در طی ده روز روایت‌شده در فیلم**

| رویدادهای مهم | دیرش متن روایی | زمان پایان روز در فیلم | زمان شروع روز در فیلم | روز |
|---|---|---|---|---|
| • درگیری در آسایشگاه در وقت صبحانه<br>• تلاش مذبوحانهٔ کایل برای صحبت با خواهرش<br>• رفتن ناموفق سونیا به بیمارستان برای ملاقات پدرش<br>• ملاقات مایک با پدرش در زندان<br>اعلام خبر فوت پدر سونیا در بیمارستان<br>• اعلام خبر خودکشی فردی (از طریق تلویزیون) با انداختن خود درون سدی پرآب<br>• برق‌گرفتگی اتفاقی و هم‌زمان هر سهٔ آن‌ها | ۰۸ : ۳۷ | ۰۰ : ۰۹ : ۳۹ | ۰۰ : ۰۱ : ۰۲ | ۱ |
| • تلاش مذبوحانهٔ کایل برای صحبت با خواهرش<br>• رفتن ناموفق سونیا به بیمارستان برای ملاقات پدرش<br>• ملاقات مایک با پدرش در زندان<br>• متوجه شدن تکرار روز قبل و ارتباطش با برق‌گرفتگی<br>• اعلام خبر فوت پدر سونیا در بیمارستان<br>• مشاهدهٔ فرد مذکور درحال خودکشی | ۰۹ : ۴۹ | ۰۰ : ۱۹ : ۳۲ | ۰۰ : ۰۹ : ۴۳ | ۲ |
| • دزدی کایل و مایک از فروشگاه لیکورفروشی | ۰۶ : ۰۱ | ۰۰ : ۲۵ : ۴۰ | ۰۰ : ۱۹ : ۳۹ | ۳ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| • دزدی ماشین توسط کایل و مایک<br>• خرابکاری در خانهٔ باب توسط کایل و مایک<br>• دستگیری کایل و مایک توسط پلیس<br>• آزادی کایل به‌واسطهٔ گذاشتن وثیقه توسط مادرش | | | | |
| • خوش‌گذرانی هر سهٔ آن‌ها در یک بار مشروب‌فروشی<br>• دزدی مسلحانهٔ هر سهٔ آن‌ها از فروشگاه لیکورفروشی<br>• مشاهدهٔ شارلوت و دوستش در • خانهٔ ساقی مواد کایل و درگیری و کتک خوردن کایل از موادفروش<br>• مصرف مواد مخدر توسط هر سهٔ آن‌ها<br>• برگشتن به خانهٔ ساقی مواد، آدم‌ربایی و انتقال او به بیرون شهر و مجبور کردن او به خوردن مدفوع گاو<br>• راه رفتن مایک بر روی نردهٔ سد پرآب<br>• راه رفتن سونیا بر روی نردهٔ همان سد و افتادن او در آن | ۱۳ : ۱۹ | ۰۰ : ۳۹ : ۰۶ | ۰۰ : ۲۵ : ۴۷ | ۴ |
| • مشاهدهٔ مجدد سونیا وقت صبحانه و اطمینان از سالم بودنش<br>• شروع اختلاف‌نظر میان مایک و کایل<br>• نجات فردی که خودکشی می‌کرد<br>• تجاوز به عنف مایک به دختری | ۰۷ : ۲۷ | ۰۰ : ۴۶ : ۳۷ | ۰۰ : ۳۹ : ۱۰ | ۵ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| جوان<br>• درگیری و زدوخورد میان کایل و مایک | | | | |
| • تلاش کایل و سونیا برای صحبت با شارلوت و عدم موفقیت به‌دلیل دخالت مایک<br>• کشتن دو پلیس توسط مایک درمقابل سونیا، کایل، شارلوت و دوستش | ۰۴ : ۱۸ | ۱۱ : ۵۱ : ۰۰ | ۴۳ : ۴۶ : ۰۰ | ۶ |
| • بیهوش و زندانی کردن مایک توسط کایل<br>• رفتن ناموفق سونیا به بیمارستان برای ملاقات پدرش<br>• تلاش مذبوحانهٔ کایل برای صحبت با خواهرش | ۰۸ : ۵۸ | ۱۳ : ۰۰ : ۰۱ | ۱۵ : ۵۱ : ۰۰ | ۷ |
| • بستن سونیا و ساقی مواد به دو صندلی در انباری متروک توسط مایک<br>• شلیک تیر به پای سونیا توسط مایک<br>• بریدن گلوی ساقی مواد توسط کایل به اجبار مایک<br>• رساندن سونیا به بیمارستان توسط کایل<br>• زدوخورد و درگیری بین کایل و مایک و کشته شدن کایل به دست مایک | ۰۵ : ۴۵ | ۰۰ : ۰۶ : ۰۱ | ۱۵ : ۰۰ : ۰۱ | ۸ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| • سالم از خواب بیدار شدن کایل<br>• رفتن سونیا به بیمارستان برای ملاقات پدرش و اعلام بخشیدنش<br>• رفتن کایل به خانه‌اش و دلجویی از خواهرش، شارلوت<br>• اعلام کشته شدن دو پلیس توسط جوانی حدوداً بیست‌ساله (احتمالاً مایک) از تلویزیون | ۰۶ : ۱۵ | ۰۱ : ۱۲ : ۱۷ | ۰۱ : ۰۶ : ۰۲ | ۹ |
| • بستن سونیا به صندلی در انباری متروک توسط مایک<br>• تعقیب و گریز بین مایک بر روی موتور و کایل و سونیا پیاده در اطراف انبار متروک<br>• کشته شدن دو فرد توسط مایک<br>• متوجه شدن اینکه این روز تکرار روزهای قبل نیست<br>• متواری شدن مایک از صحنهٔ جرم<br>• رفتن کایل و سونیا به بیمارستان به‌خاطر جراحات سطحی‌شان<br>• گروگان‌گیری شارلوت و دوستش توسط مایک<br>• دخالت مؤثر کایل در حادثهٔ گروگان‌گیری مایک و نجات شارلوت<br>• شلیک به کتف کایل توسط مایک خودکشی مایک | ۱۲ : ۴۲ | ۰۱ : ۲۵ : ۰۴ | ۰۱ : ۱۲ : ۲۲ | ۱۰ |

با مرور رویدادهای مهم در جدول بالا و از آنجایی که همهٔ این روزها (غیر از روز دهم) درواقع تکرار یک روز است، مشاهده می‌کنیم که در این فیلم قطعاً صحنه‌هایی حذف شده که به شتاب مثبت روایت کمک کرده و همچنین باعث افزایش ریتم و درنتیجه هیجان فیلم شده است. نکتهٔ قابل توجه این است که معمولاً صحنه‌های حذف‌شده یا به‌دلیل بدیهی بودن بوده (برای مثال درحدود دقیقهٔ ۶۳ و در هشتمین تکرار آن روز، کایل دستمال جلوی دهان سونیای زخمی را باز می‌کند. کات. ماشینی به‌سرعت در پارکینگ بیمارستان توقف می‌کند و کایل و سونیا وارد بیمارستان می‌شوند. در اینجا به‌راحتی می‌توان صحنه‌های حذف‌شده را تصور کرد که ذکر آن‌ها به‌جز اطناب فایدهٔ دیگری ندارد.) یا به‌دلیل تکراری بودن (صحنه‌های صبحانه در آسایشگاه در روزهای تکراری بعدی نمایش داده نمی‌شود).

«درنگ توصیفی»[۵۱] از آن مقوله‌هایی است که احتمالاً فقط در حیطهٔ تک‌ساحتی ادبیات و نوشتار وجود دارد و در سینما شاید نتوان صحنه‌ای یافت که در آن زمان داستان متوقف و زمان روایت جریان داشته باشد. به‌گفتهٔ تودوروف، «این حالت زمانی اتفاق می‌افتد که زمان سخن در زمان داستان هیچ قرینه‌ای نداشته باشد» (۱۳۷۹: ۶۰). شاید صرفاً در سینمای اکسپرسیونیست، به‌خصوص در آلمان، و سینمای دیوید لینچ یا در اقتباس‌های سینمایی رمان نو، مانند فیلم *سال گذشته در ماریان باد*[۵۲] اثر آلن رنه،[۵۳] نمونه‌هایی از درنگ توصیفی را بتوان یافت. به هر حال، این فیلم به‌سبب خاصیت تریلری بودن و داشتن هیجان و ریتم بالا، حتی از توصیف کمتر بهره برده است؛ به همین دلیل به‌ندرت می‌توان صحنه‌ای یافت که کارکرد صرفاً توصیفی داشته باشد.

از طرف دیگر و بازهم برخلاف ادبیات داستانی مخصوصاً رمان که «نمایش صحنه[۵۴]» صرفاً به گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها محدود می‌شود، در سینما تقریباً اکثر نماها نمایش صحنه است؛ یعنی دیرش زمان روایی داستان به‌اندازهٔ دیرش زمان متن روایی است و فقط به‌دلیل وجود حذف‌های متعدد، فیلم درمجموع دارای شتاب مثبت است.

درنهایت بااینکه دیرش متن روایی در فیلم از دیدگاه سه جوان، ده روز است، به‌واقع دو روز بیشتر نیست و نُه روز اول صرفاً گیر کردن آن‌ها در هزارتوی همان روز اول است و فیلم به‌نوعی بیانگر تلاش آن‌ها (به‌جز مایک) برای خلاصی از این وضعیت است که کم‌کم به بحران تبدیل شده است (ارجاع به رویدادهای روزهای واپسین).

### ۳ـ۴. بسامد در روایت *تکرارکنندگان*

چنانچه به روزهای جاری در فیلم به‌عنوان یک واحد زمانی بنگریم، بااینکه به‌نظر می‌رسد فیلم بسامد مکرر دارد، عملاً از دید سه جوان و به‌عنوان شخصیت‌های اصلی فیلم، روزها دارای بسامد مفرد بوده و صرفاً خرده‌رویدادها بسامد مکرر دارند؛ چراکه شخصیت‌های فیلم هر بار در این به‌ظاهر بسامد مکرر (بخوانیم روزهای مختلف تکراری) کنش‌های متفاوتی انجام می‌دهند که هر بار پیامدهای مختلفی نیز دارد؛ به‌ویژه در روزهای ابتدایی و به این دلیل که فردای آن روز (بخوانیم تکرار همان روز) هیچ نشانی از کارهای (زشت) آن‌ها باقی نمی‌ماند.

در ابتدا کایل و مایک (سومین روز) و کمی بعدتر به‌همراه سونیا (چهارمین روز) مرزهای قانون و اخلاق را زیر پا می‌گذارند و سرخوش از جرم‌های انجام‌شده و مطمئن از عدم پیگیری قضایی، هنجارهای جامعه را نادیده می‌گیرند، اما مرتکب قتل و جنایت نمی‌شوند.

در ساعات پایانی چهارمین روز تکراری، کایل بر اثر عصبانیت شدید و به‌سبب دیدن خواهرش در خانهٔ ساقی مواد مخدر و احتمال اینکه ممکن است او به اعتیاد آلوده شده یا مورد سوءاستفادهٔ جنسی قرار گرفته باشد، ساقی مواد مخدر را مجبور به لمس کردن و خوردن مدفوع گاو می‌کند که بلافاصله شدیداً از کار خود پشیمان می‌شود (حدود دقیقهٔ ۳۶) و بعدتر اعتراف می‌کند که به‌رغم پاک شدن کار زشت در فردای آن‌روز (بخوانیم تکرار همان روز) باعث نمی‌شود که انجام هر کاری مجاز باشد (دقیقهٔ ۴۵).

همچنین سونیا در پایان چهارمین روز تکراری، خود را ناخواسته به درون سد پر از آب پرتاب می‌کند و فردای آن روز (بخوانیم تکرار همان روز)، یعنی پنجمین روز، به

کایل و مایک می‌گوید که همیشه در زندگی‌اش دغدغهٔ خودکشی کردن داشته؛ اما روز قبل (بخوانیم همان روز) قبل از افتادن به داخل سد، فهمیده که چقدر جانش را دوست دارد (اواخر دقیقهٔ ۴۰). در ادامه کایل و سونیا به‌نحوی از این‌گونه ماجراجویی‌ها و هنجارشکنی‌ها روی‌گردان می‌شوند و درعوض سعی می‌کنند کارهای خوب انجام دهند (نجات دختری درحال خودکشی در دقیقهٔ ۴۳ و دیگر موارد). آن‌ها بااینکه می‌دانند که چه کار خوب و چه کار بد در فردای آن روز (بخوانیم تکرار همان روز) ازبین می‌رود، نباید آن‌ها را یکسان بشمارند و به‌نوعی احتیاج دارند که برایشان تفاوت داشته باشد (دیالوگ کایل درحدود دقیقهٔ ۶۰).

از طرف دیگر مایک دوست ندارد این تکرار متوقف شود؛ چراکه در ابتدای فیلم موجودی ضعیف و زبون[۵۵] است؛ برای مثال در روز اول و در واکنش به فردی که او را زمین می‌زند، ضعف را در چهره و چشمانش می‌توان دید (حدود دقیقهٔ ۲) و یا در ملاقات با پدرش در زندان می‌فهمیم که به‌دلیل اعتیاد و ترس از تسلیم کردن خود، پدرش مجبور به تحمل ده سال حبس به‌جای او شده و او حتی جرئت نگاه کردن به چشم‌های پدرش را نداشته است (حدود دقیقهٔ پنج‌ونیم). لذا این تکرارها، عدم پیگیری قضایی و اطمینان مطلق و کاذب او از (بخوانیم اشتیاق او به) تکرار روز اول او را به موجودی به‌زعم خود قوی و بهتر ـ و به‌گمان دیگران، ستمگر و پلید ـ تبدیل کرده که حاضر نیست این لاقیدی و لذت مدام برایش به‌پایان برسد و دوباره در همان بستر قبلی به همان موجود ضعیف و زبون مبدل گردد. از این رو درمقابل کایل و سونیا می‌ایستد و به آن‌ها می‌گوید که می‌خواهد از این موهبت استفاده کند و هر کاری را که دوست دارد انجام دهد (اوایل دقیقهٔ ۴۱ و یا نیمه‌های دقیقهٔ ۴۵). حتی کمی بعدتر پا را فراتر گذاشته، برای حذف موانع (بخوانیم کایل و سونیا) به آزار و اذیت و شکنجهٔ آن‌ها می‌پردازد که آن‌هم برای او نوعی لذت محسوب می‌شود (اواسط دقیقهٔ ۴۹، اوایل دقیقهٔ ۶۱ و حدود دقیقهٔ ۷۳ تا ۷۸). او حتی به این راضی نمی‌شود و زمانی که کایل به‌خاطر سونیا ـ که از طرف مایک مورد اصابت گلوله قرار گرفته ـ با مایک درگیر می‌شود، مایک به کایل شلیک می‌کند و او را می‌کُشد (اوایل دقیقهٔ ۶۵). اما براساس همان اطمینان کودکانه به کایلِ درحال مرگ می‌گوید که فردا (بخوانیم تکرار همان روز) او را

خواهد دید. او حتی از پلیسی که به او در بازداشتگاه متلک گفته («انگار بابات نمیاد دنبالت، گاوچرون» در اواخر دقیقهٔ ۲۳) هم نمی‌گذرد و پس از کلی توهین و تحقیر، او و همکارش را با گفتن همین جمله به‌طرز فجیعی می‌کُشد (اواسط دقیقهٔ ۵۰). درنهایت همین عقده‌گشایی‌های بی‌انتها، کام‌جویی‌های تمامی‌ناپذیر و مخصوصاً اطمینان احمقانه (بخوانیم خواهش ملتمسانه) او را به سرازیری سقوط می‌رساند و مجبور به خودکشی می‌کند (اواسط دقیقهٔ ۸۲).

از دیگر سو اگر واحدهای زمانی را درحد رویدادها خلاصه کنیم، آن‌وقت با هر سه نوع بسامد سروکار خواهیم داشت:

۱. بسامد مفرد: رویدادهای منحصربه‌فردی که این سه شخصیت در روزهای تکراری انجام می‌دهند که برای آن‌ها پیامدهای گوناگون و درعین حال تجربیات متعددی دربردارد که می‌توان گفت اکثر رویدادهای موجود در متن روایی فیلم از این‌دست است.

۲. بسامد مکرر: کنش دیگر شخصیت‌های فیلم و احیاناً گفتارهای آنان در خلال این روزهای تکراری (اتفاقات و صحبت‌های ردوبدل‌شده در رستوران آسایشگاه بین دیگر افراد خارج از این سه نفر و یا جمله‌ای که هر روز باب برای بیدار کردن کایل می‌گوید)، حتی در جواب سؤالات متفاوت، اما با موضوعی واحد:

(اواخر دقیقهٔ ۱۹) کایل: ـ باب، امروز چه روزیه؟

باب: ـ آخرین باری که چک کردم چهارشنبه بود.

مقایسه کنید با:

(اواخر دقیقهٔ ۴۶) کایل: ـ باب، امروز چهارشنبه است، درسته؟

باب: ـ آره، آخرین باری که چک کردم چهارشنبه بود.

۳. بسامد بازگو: برای بیان رویدادهایی که ارزش دراماتیک و نیز اثر چندانی در پیشبرد داستان ندارند (اتفاقات در رستوران یا کلاس آسایشگاه) و یا تکرارهای اول کافی بوده و نیازی به تکرار هر روز آن‌ها نیست (تماس تلفنی حاوی خبر مرگ پدر سونیا)؛ به همین دلیل صرفاً در اولین روزهای تکراری بیان می‌شود و مابقی آن به نفع ریتم مهیج و سریع فیلم در زیر تیغ حذف قرار می‌گیرد؛ چراکه

مخاطب از حدود دقیقهٔ ۱۰ به بعد، متوجه تکراری بودن روزها و بالطبع رویدادهایش شده است.

در نگاهی کلی‌نگر، این بسامدها و تکرارها به تماشاگر اجازه می‌دهد سیر تغییر و تحول سه شخصیت اصلی را در پس‌زمینه‌ای به‌نسبت ثابت مشاهده کند و در موضع قضاوت شخصیت‌ها یا همذات‌پنداری با آن‌ها قرار گیرد.

## ۴. نتیجه

در فیلم *تکرارکنندگان*، روایت فیلم از نظر ترتیب، با سیری گاه‌شمارانه همراه است؛ چراکه شخصیت‌ها در مسیری رو به جلو و با کسب تجربیات جدید و کشف قابلیت‌های پنهان خود درحال «شدن» هستند و این روند گاه‌شمارانه و خطی اجازه می‌دهد بیننده متوجه شود که رویکرد و انتخاب امروز و درلحظهٔ شخصیت‌ها فردایشان را می‌سازد و تماشاگر کمی حرفه‌ای‌تر بتواند نهایتاً پایان کار مایک را که به خودکشی منتهی می‌شود، پیش‌بینی کند.

درباب دیرش زمانی، فیلم با دو زمان متن روایی، یعنی ده روز (از دیدگاه سه شخصیت) و دو روز (از دیدگاه دیگر شخصیت‌ها)، بیننده را به سؤالی فلسفی درمورد کنش‌های ما و بازتاب آن دعوت می‌کند و با پیش کشیدن حوادث مختلف، ذهن مخاطب را درگیر پاسخ این پرسش می‌کند. در جایی حتی از زبان سونیا خطاب به کایل می‌شنویم: «تو فکر نمی‌کنی که شاید حق با او [مایک] باشه؟ منظورم اینه که هر کار خوبی بکنیم پاک میشه، هر کار بدی هم بکنیم پاک میشه. [پس] چه اهمیتی داره ما چکار بکنیم؟» اما با جواب تقریباً مطمئن، کوتاه و خوش‌بینانهٔ کایل، بیننده بیشتر با او همراه و هم‌صدا می‌شود؛ زمانی که می‌گوید: «فکر کنم من لازم دارم که واسم اهمیت داشته باشه» (دقایق ۵۹ و ۶۰).

همچنین درباب بسامد، فیلم با بستر بسامدی مکرر، فضایی را فراهم آورده است که فقط سه شخصیت اصلی قادر به تغییر یا بازنگری در کنش‌ها و عواطف خود باشند و مابقی شامل قاعدهٔ تکرار خواهند بود. اما همان‌طور که در طی این نُه روز تکراری دیدیم، پیامد رفتار و کنش این سه شخصیت تغییرات گاه جبران‌ناپذیری برای خود و

دیگران به‌همراه دارد و فقط یک انتخاب در طی یک روز می‌تواند فردایی دیگرگون را نه‌تنها برای خودشان، بلکه برای دیگران رقم بزند (خودکشی سونیا، دقیقهٔ ۳۹؛ نجات فردی درحال خودکشی توسط کایل و سونیا، دقیقهٔ ۴۳؛ تجاوز به دختری جوان توسط مایک، دقیقهٔ ۴۴؛ کُشته شدن کایل به دست مایک، دقیقهٔ ۶۶ و...).

نکتهٔ شگفت این است که معمولاً ما در زندگی واقعی باید با مدیریت صحیح زمان و استفادهٔ بموقع از آن و امکانات، مترصد موقعیت‌هایی باشیم تا بتوانیم اشباهات گذشته را جبران کنیم و آینده را در مسیر روشن‌تری از قبل ترسیم نماییم. اما در این فیلم، شخصیت‌ها به‌جای بهره‌بری از این شانس، در حالت اجبار قرار می‌گیرند؛ یعنی تا زمانی که نتوانند گذشته را جبران (مورد کایل) یا به‌نحوی آن را حل‌وفصل کنند و از آن رهایی یابند (مورد سونیا)، اجازه ندارند وارد فردا (بخوانیم روزی دیگر از زندگی خود) شوند. به همین ترتیب، در نهمین روز تکراری، کایل و سونیا که موفق به انجام آن می‌شوند، می‌توانند در دهمین روز که درحقیقت دومین روز برای شخصیت‌های روایت است، از هزارتوی تکرار بیرون آیند و با کوله‌باری از تجربیات خوب و بد، زندگی (بهتری) را ادامه دهند.

در همین راستا، بسامد مکرر گاه به کمک بینندهٔ تیزبین می‌آید و به او کمک می‌کند تا با نشانه‌های موجود زودتر از شخصیت‌ها متوجه روز جدید شود؛ زمانی که در ابتدای دهمین روز (بخوانیم دومین روز) مشاهده می‌کند که برخلاف همیشه، کایل قبل از بیدار شدن رؤیا نمی‌بیند (اواسط دقیقهٔ ۷۲) که این هم بیانگر تغییر در وضعیت است و هم به‌زعم فروید، به‌معنای برطرف شدن افکار واپس‌زده‌اش و هم اینکه بالاخره رؤیایش محقق شده است؛ پس روز جدیدی است. یا اگر بیننده کمتر تیزبین باشد، همراه با شخصیت‌ها در انتهای روز متوجه تکراری نبودن روز شده، به‌نوعی غافل‌گیر می‌شود؛ زمانی که می‌بیند که برف درحال باریدن است (اواسط دقیقهٔ ۷۷)؛ درحالی که طبق بسامد مکرر، آن شب بارانی بود.

البته گاهی این بسامد در راستای فریب دادن مخاطب و سپس غافل‌گیری بعدی او عمل می‌کند؛ زمانی که در همان ابتدای دهمین روز (بخوانیم دومین روز) باب مثل روزهای تکراری از جملهٔ «ساعت ۷:۳۰ است، هالستد!» (اواسط دقیقهٔ ۷۲) استفاده

می‌کند؛ درحالی که این بار این جمله، برخلاف روزهای تکراری قبلی، بسامد مکرر نیست، بلکه بسامد مفرد است و باب در روز جدید برای بار اول جمله‌ای تکراری می‌گوید. فیلم با غافل‌گیری‌ای که به همین شکل پس از آن می‌آید (بارش برف: اواسط دقیقهٔ ۷۷)، به تماشاگر یادآور می‌شود که هیچ‌گاه نباید به ظواهر امر اطمینان کرد (جملهٔ تکراری باب) و از جزئیات مهم و هشداردهنده (خواب ندیدن کایل) غافل ماند.

از همهٔ این‌ها گذشته، فرجام مایک به‌نوعی برگ برندهٔ فیلم محسوب می‌شود؛ چراکه در ابتدا و در پایان روز دوم، او خطاب به کایل می‌گوید: «من هیچ‌وقت نمی‌خواستم کارهام را درمورد پدرم جبران کنم. هیچ‌وقت نخواستم و بعداً هم انجام نخواهم داد. مهم نیست که چند روز تکرار بشه. این فرق بین من و توئه!» (دقیقهٔ ۸۲) و سپس مأیوسانه دست به خودکشی می‌زند و به این ترتیب راه خود را از کایل جدا می‌کند. در دقایق پایانی فیلم که مصادف با پایان روز دوم است، نظم و ترتیب رویدادها بدون تقریباً حذف یا خلاصه‌گویی، بدون دیالوگ و با موسیقی‌ای پس‌زمینه، با دیرشی به‌معنای واقعی «نمایش صحنه» و با بسامدی مفرد همراه با حرکت دوربین به‌سمت بالا و دور شدن از شخصیت‌های اصلی، بیننده را به‌سمت پایان‌بندی انتهای فیلم همراهی می‌کند و در آخر با فید اوت[۵۶] به رنگ مشکی درمی‌آید و عنوان فیلم (Repeaters) بر صفحهٔ نمایش نقش می‌بندد: گویی همه‌چیز تمام شده است. ولی ضربهٔ آخر و غافل‌گیری نهایی زمانی آشکار می‌شود که فیلم ادامه پیدا می‌کند و مایک بر روی تخت‌خواب، زنده و سالم و در ابتدای روز سوم ـ فردای روز دوم (بخوانیم تکرار همان روز برای او) ـ مشاهده می‌شود که سراسیمه با صدای باب از خواب می‌پرد. مسئول آسایشگاه که برای بیدار کردن مایک آمده، می‌گوید: «بیدار شو ویکز! یه روز دیگه در بهشت!» (جمله‌ای به‌شدت طعنه‌آمیز! دقیقهٔ ۸۶). سپس نمایی بسیار نزدیک از چهرهٔ مایک با حالتی ترسان و مضطرب که ابتدا به‌صورت نگاتیو درآمده و سپس در گوشهٔ تصویر چهرهٔ بسیار غضبناک پدرش را می‌بینیم و بلافاصله تیتراژ پایانی به‌همراه موسیقی‌ای تند، انتهای واقعی فیلم را اعلام می‌کند. به این ترتیب، فیلم در اوج دراماتیک و پرسش فلسفی خود به‌پایان می‌رسد تا دوباره این جمله به ذهن متبادر شود:

شخصیت‌ها مجبورند از این فرصت استفاده کنند تا از امروز (بخوانیم هزارتوی روز تکراری) خلاصی یابند و استثنایی وجود ندارد.

در پایان خاطرنشان می‌کنیم که متد ساختارگرا و تحلیلی ژنت برای ما این فرصت را فراهم کرد که در این فیلم، با مقایسهٔ زمان داستان و زمان روایت، در سه ساحت نظم و ترتیب، دیرش و بسامد، و با تقسیم‌بندی‌های کمّی (مانند تقسیم روزها، رویدادها، شخصیت‌ها) به ارتباط بین زنجیرهٔ رویدادها و علل احتمالی وقوع آن‌ها بهتر پی ببریم و نشانه‌های مکنون فیلم را آشکار کنیم. حتی غافل‌گیری نهایی فیلم هم در متد تحلیلی ژنت قابل حدس زدن بود؛ زیرا همان‌طور که در ابتدای همین نوشتار دیدیم، دو مؤلفهٔ اصلی پیشبرد داستان (یا روایت) علیت و زمان است. پس چگونه امکان دارد که در بستر این زمان روایی، فقط دو نفر از سه شخصیت اصلی فیلم باید با گذشتهٔ خود تسویه‌حساب کنند (پذیرش یا جبران آن) و نفر سوم با کُشتن خود، از این قاعده عدول کند و بدون توجیهی منطقی، فیلم تمام شود. پس این پایان‌بندی منطقاً نباید صحیح باشد. درواقع در نمای به‌ظاهر پایانی و درست بعد از عنوان فیلم و با تأکید بر آن (تکرارکنندگان)، راوی به ما یادآور می‌شود که هر سهٔ آن‌ها باید آن‌قدر آن روز را تکرار کنند که درنهایت با تسویه‌حسابی درست با گذشته، از تکرار آن خلاصی یابند. درنتیجه مایک زنده است و باقی ماجرا برای ببینندگان قابل حدس زدن خواهد بود.

به این ترتیب، فیلم با در کنارهم‌گذاری مفاهیم متضاد اختیار و اجبار یا فرصت و وظیفه و حتی با معکوس کردن شرایط، پیام خود را به مخاطب به‌گونه‌ای فلسفی منتقل می‌نماید تا اثرگذاری آن را دوچندان کند: شخصیت‌ها مجبورند از این فرصت استفاده کنند تا از امروز (بخوانیم هزارتوی روز تکراری) خلاصی یابند. این جمله ما را شاید یاد جملهٔ معروف ژان پل سارتر بیندازد: «انسان محکوم به آزادی است» (Sartre, 1943: 164).

**پی‌نوشت‌ها**

1. Paul Ricœur
2. *Temps et Récit*
3. Gerald Prince
4. *Figures III*

5. *A la Recherche du Temps Perdu*
6. Marcel Proust
7. Yuri Lotman
8. *The Structure of the Artistic Text*

۹. ***Repeaters***: *تکرارکنندگان* یک تریلر کانادایی محصول ۲۰۱۰م به کارگردانی کارل بسای و نویسندگی آرن اولسن است. بازیگران آن را داستین میلگان، آماندا کر و ریچارد د کلرک تشکیل می‌دهند (ویکی‌پدیا).

10. Carl Bessai
11. L’ordre
12. La durée
13. La fréquence
14. Barthes
15. Bermon
16. Gramas
17. Todorof
18. Saussure
19. Le temps d’histoire
20. Le pseudo-temps ou le temps conventionnel de récit
21. La narratologie structurelle
22. Boris Tomashevsky
23. Chronologique
24. L’anachronie
25. Flashback
26. Flashforward
27. L’anticipation
28. La rétrospection
29. L’analepse
30. La prolepse
31. L’analepse homodiégétique
32. L’analepse hétérodiégétique
33. Interne
34. Externe
35. Mixte
36. Pseudo-durée
37. Texte narratif
38. Singulatif
39. Répétitif
40. Itératif
41. Kyle Halsted
42. Michaël Weeks
43. Sonia Logan
44. L’analepse partielle
45. L’ellipse
46. Long shot

47. Medium shot
48. Close up

۴۹. درآمیزی یا دیزالو (Dissolve) فنی است که در تدوین و در اتصال دو نما از فیلم به‌کار می‌رود. در این فن، تصویر «الف» تدریجاً محو می‌شود و تصویر «ب» جای آن را می‌گیرد.

50. Sommaire
51. Pause descriptive
52. *L'année dernière à Marienbad*
53. Alain Resnais
54. Scène

۵۵. نکتهٔ جالب توجه در انتخاب نام فامیل مایک نهفته است: اینکه فامیلی او یعنی ویکز (Weeks) از واژه week به‌معنای «هفته» گرفته شده؛ اما در تلفظ همانند واژهٔ weak به‌معنای ضعیف و زبون ادا می‌شود.

۵۶. fade out: زمانی که برای خاتمه دادن به صحنه، تصویر به‌تدریج در یک رنگ محو شود.

## منابع


احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۸۴). *سارتر که می‌نوشت*. تهران: نشر مرکز.

اسلامی، مجید (۱۳۸۶). *مفاهیم نقد فیلم*. تهران: نشر نی.

تروبی، جان (۱۳۹۴). *آناتومی داستان*. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. تهران: آوند دانش.

تودورف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

جدی‌تازه‌کند، رؤیا، پروانه عادل‌زاده و کامران پاشایی‌فخری (۱۳۹۷). «بررسی مؤلفهٔ زمان در اتوبوس شمیران براساس دیدگاه ژرار ژنت». *متن‌پژوهی ادبی*. س۲۲. ش۷۶. صص۱۶۵ـ۱۹۰.

ریمون ـ کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

شهبا، محمد و ماهرخ علی‌پناهلو (۱۳۹۶الف). «تحلیل زمان روایی در دو فیلم 'دربارهٔ الی' و 'گذشته' از دیدگاه ژرار ژنت». *دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*. س۱. ش۲. صص۲۷ـ۵۰.

ـــــــــــــــــــــــ (۱۳۹۶ب). «زمان و شخصیت در فیلم جدایی نادر از سیمین اثر اصغر فرهادی». *دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی دانشگاه هنر*. س۸. ش۱۵. صص۷۳ـ۸۸.

صافی‌پیرلوجه، حسین و مریم سادات‌فیاضی (۱۳۸۷). «نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۱. ش۲. صص۱۴۵ـ۱۷۰.

فروید، زیگموند (۱۳۸۹). *تفسیر خواب*. ترجمهٔ شیوا رویگریان. تهران: نشر مرکز.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷). «زمان و روایت». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۱. ش۲. صص۱۲۳ـ۱۴۴.

قربانی مادوانی، زهره و سمیه آقابابایی (۱۳۹۷). «کاربست نظریهٔ زمان روایت ژرار ژنت در مجموعه‌داستان‌های لحظهٔ صدق و به کی سلام کنم؟». *دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*. س۲. ش۴. صص۱۸۱ـ۲۱۲.

یعقوبی، رؤیا (۱۳۹۱). «روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان براساس نظریات ژرار ژنت». *پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب*. س۸. ش۱۳. صص۲۹۰ـ۳۱۳.

Adam, J. M. (1984). *Le Récit*. Que sais-je?. No. 2149. Paris: P.U.F.

_____ (1994). *Le texte narratif*. Paris: Nathan Université.

_____ (1997). *Les textes: types et prototypes*. Paris: Nathan Université.

Ahmadi, B. (2001). *Text structure and interpretation* (in Farsi). Tehran: Markaz.

_____ (2005). *Sartre who wrote* (in Farsi). Tehran: Markaz.

Basanj, D. (2015). Transposition didactique d'une notion grammaticale, Le cas de la logique narrative. *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, *11*(21), 39-61. doi: 10.22129/plume.2015.48911

Basanj, D., & Shobeiry, L. (2011). Le texte argumentatif et la typologie de textes. *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, *7*(14), 45-65. doi: 10.22129/plume.2011.48841

Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.

Freud, S. (2010). *The interpretation of dreams* (translated into Farsi by Shiva Roygarian). Tehran: Markaz.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Le Seuil.

_____ (1983). *Nouveaux discours du récit*. Paris: Le Seuil.

Ghasemipour, Gh. (2008). Time and narration (in Farsi). *Literary Criticism Quarterly*, *1*(2), 123-144.

Ghorbani Madavani, Z., & Aghababaei, S. (2018). Application of Gerard Genet's theory of narrative time in the collection of short stories of the truth and to whom should I greet? (in Farsi). *Bi-Quarterly Journal of Narrative Studies*, *2*(4), 181-212.

Islami, M. (2007). *Film critique concepts* (in Farsi). Tehran: Nashr-e Ney.

Jedi Tazeh Kand, R., Adelzadeh, P., & Pashaei Fakhri, K. (2018). Study of time component in Shemiran bus based on Gerard Genet's view (in Farsi). *Literary Research Text*, 22(76), 165-190.

Olsen, A. (scénariste), & Bessai, C. (réalisateur) (2010). *Repeaters*. Canada: Alliance Films.

Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit I*. Paris: Le Seuil.

_____ (1984). *Temps et récit II*. Paris: Le Seuil.

_____ (1985). *Temps et récit III*. Paris: Le Seuil.

Rimmon-Kenan, Sh. (2008). *Narrative fiction: contemporary poetics*. (translated into Farsi by Abolfazl Hori). Tehran: Niloufar.

Safi Pirlojeh, H., & Sadat Fayazi, M. (2008). A brief look at the background of narrative theories (in Farsi). *Literary Criticism Quarterly*, *1*(2), 145-170.

Sartre, J. P. (1943). *L'Etre et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.

Shahba, M., & Ali Panahloo, M. (2017a). Analysis of narrative time in two films "About Ellie" and "The Past" from Gerard Genet's perspective (in Farsi). *Bi-Quarterly Journal of Narrative Studies*, *1*(2), 27-50.

_____ (2017b). Time and character in the film "The Separation" by Asghar Farhadi (in Farsi). *Bi-Quarterly Journal of Art University*, *8*(15), 73-88.

Todorov, T. (2000). *Introduction to poetics* (translated into Farsi by Muhammad Nabavi). Tehran: Agah.

Truby, J. (2015). *The anatomy of story* (translated into Farsi by Mohammad Gozarabadi). Tehran: Avand-e Danesh.

Yaqubi, R. (2012). Narratives and the difference between story and discourse based on Gerard Genette's theory (in Farsi). *Journal of Culture and Literature*, *8*(13), 290-313.

# A Review of "Narrative Time" in "*Repeaters*" based on Gérard Genette's Narratology

**Danial Basanj[*1], Hossein Taghizadeh[2]**

1. Assistant Professor of French and Latin Languages and Literatures, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
2. PhD Candidate of French Language and Literature, Shahid Beheshit University, Tehran, Iran.

Received: 10/05/2020 Accepted: 11/07/2020

## Abstract

This paper aims to examine a Carl Bessai's movie produced in 2010 from the perspective of narrative time analysis based on Gérard Genette's theory. We believe that the film can also be seen as an analyzable text; the study aims to investigate how the study of narrative time would be more possible for the film than the novel, but at the same time, it will have its own complexities in other areas. It is also aimed to explain the function of Gérard Genette's narrative time theory in our proposed study of cinema. To this end, we will proceed with the process of what Gérard Genette's theory of narrative time has to do with '*Repeaters'* and how the components of narration work, both in advancing the narrative of the film and conveying an implicit message. It gives the audience a significant share. In the end, we will see that the structuralist and analytical method of Genette will give us the opportunity to compare the time of the story and the time of the narrative - in the three areas of order, duration, and frequency - and at the level of quantitative analysis via dividing the days, events, characters, etc. Thus, it helps us to understand the relationship between the chain of events and the possible causes of their occurrence in a better way, and reveal the hidden signs of the film.

**Keywords**: Time; narrative; narratology; film; story.

* Corresponding Author's E-mail: d_basanj@sbu.ac.ir