Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

Parallelism in the film “What time is it in your world?” based on Gérard Genette's theory of anachronism

Bahman Namvar Mutlagh*[1], Zahra Ebrahimi Vishki[2]

Received: 30/05/2023
Accepted: 21/08/2023

* Corresponding Author's E-mail: bnmotlagh@yahoo.fr

Abstract

“What Time is it in Your World?”, a romantic-social feature film produced in the early 1990s, marked the directorial debut of documentary filmmaker Safi yazdanian. While the film has been subject to numerous journalistic reviews, it has received relatively little theoretical analysis. The film explores the concepts of value and the centrality of time, as well as the duality of worlds, through various visual and narrative techniques. Given the pivotal role of time in cinematic narrative, this research employs Gérard Genette’s concept of parallelism to systematically analyze a film. This paper seeks to answer the following questions: What temporal distortions are represented in the film and how do these distortions function in relation to the film's narratives? This research aims to develop a systematic model of temporal distortion, to demonstrate the application of flashback and flashforward techniques, and to elucidate the concept of parallelism within the film. The research indicates that the filmmaker's final product is a film characterized by complete and multifaceted temporal distortion. By combining various Anachronism

1. Associate Professor, Department of French language and Literature, Faculty of Literature and humanities. Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0007-7101-8521
2. PhD candidate of Islamic Arts, Faculty of Art and Architecture of Tarbiat Modares University of Tehran, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0009-0009-2207-0054

Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

techniques, the film exhibits distinct features that we term "parallelism".

Keyword*:* What Time is it in Your World?", Safi Yazdanian, Anachronism, Gérard Genette, Flashback, Flashforward, Parallelism

1. Introduction

Time is a constituent element of narrative progression, gaining significance and becoming apprehensible only within the framework of the narrative. The primary concern of narrative chronology is the correspondence and correlation between the story time and the narrative time. Narrative is inherently concerned not with processes, but specifically with the breakdown of processes—that is, with deviations from the probable or conventional sequence of events. (Safi, 1395, p185). Nonlinear time refers to any departure or disruption of linear time and any deviation of the narrative text from the chronological order of events, a phenomenon often termed "anachronism."

Of all narrative forms, cinematic narrative has the most intimate relationship with time. Movement is the cornerstone of cinematic language, and it is time that provides the stage for this movement. As narrative structure can manipulate the viewer's perception of time, cinema is fundamentally a temporal art form. Safi Yazdanian's 2014 novel, *What Time Is It in Your World?* exhibits narrative structures that have prompted us to apply Gérard Genette's theory of anachronism in order to analyze the novel's parallelism.

This research aims to systematically analyze Safi Yazdanian's film, *What Time Is It in Your World?*, through the lens of Gérard Genette's theory of anachronism. Specifically, this study seeks to achieve two objectives. The first objective is to conduct a systematic analysis of the film. By examining the components of anachronism, this study aims to develop a suitable model that can be applied to this film and serve as a framework for analyzing other narratives. The second objective is to identify the specific anachronic structures present in the film and establish connections between these structures within the proposed theoretical framework. This will contribute to a novel understanding of the theory.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

Research Questions

1-What specific anachronic devices and systems are employed in the film?
2- How do the elements of anachronism contribute to the relationships between the different narratives in the film?
3-By analyzing the anachronic elements in this film, what additional components can be identified that are not explicitly addressed in Gérard Genette's theory?

2. Literature Review

We seek to contribute to the field of narrative analysis by developing a structuralist framework. We will apply this framework to examine this film as a case study. A deductive approach is fundamental to narrative analysis, commencing with the development of a hypothetical descriptive model. This model then acts as a lens through which diverse narrative forms can be examined, revealing both their adherence to and their departure from its theoretical underpinnings. (Ragheb, 1392, p32). Structuralist narratology was concerned with uncovering the underlying structural principles that govern the construction of various narrative forms. (Ohadi, 1391, p65). Additionally, Gérard Genette and other structuralists have extensively explored the concept of non-linear sequences of interconnected events, making it a central theme of this paper.

This study uses Gérard Genette's theory of narrative time to examine the technique of parallelism in a film, providing a methodical framework for analysis. By abstracting and categorizing the anachronic elements, we aim to develop a generalizable framework for analysis.

3. Methodology

This paper employs the French theorist Gérard Genette's concept of anachronism to provide a systematic analysis of the film "*What Time Is It in Your World?*." This research employs a descriptive-analytical approach with a fundamental goal: to identify and categorize the components of anachronism. This study is primarily theoretical, seeking to contribute to our understanding of narrative structure. In terms of research design and framework, this study falls within the realm of analysis and development. The model testing phase, however, is classified as applied research. The data

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

for this study are qualitative in nature and were collected and analyzed through a review of relevant literature and archival documents.

4. Results

In this paper, we have moved beyond a purely structural analysis, going beyond the mere extraction and categorization of sequences within the theoretical framework. Rather than a mere descriptive analysis, this study has sought to adopt an exploratory approach to infer novel and original concepts. Consequently, as a result of proposing a new model for analyzing narrative structure based on Gérard Genette's theory of anachrony, further investigation revealed another significant finding. Through a more in-depth analysis, we have identified a new concept that we term 'parallelism'. This concept, which can be defined within the framework of narrative time, not only contributes to a more nuanced analysis of this screenplay but can also serve as a practical tool for analyzing other narratives.

The research findings indicate that the filmmaker has employed both a realist approach, grounded in the naturalistic representation of images, and a collage-like technique, dissecting the elements of the primary narrative. By merging these two perspectives within a documentary framework, the filmmaker has moved beyond descriptive storytelling. Through the utilization of cinematic devices, the narrative structure of the film has been orchestrated to organize the chain of events in the viewer's mind. Therefore, through deliberate intervention in the selection and arrangement of events, as well as the multiplicity of narratives, the filmmaker has crafted a creative composition based on the viewer's mental perspectives and narrative awareness. This has led to the revelation of the film's underlying enigma, allowing the viewer's thoughts to delve into deeper layers of the narrative. The narrative of 'What's the Time in Your World?' is characterized by a temporal fluidity, constantly shifting between past, present, and future. Despite the seemingly backward-looking nature of the text's overall structure, a novel analysis of its time-shifting elements identifies a unique temporal dimension that extends beyond the scope of Genette's theoretical framework. While Genette has extensively explored temporal shifts backward and forward in narrative, he has not adequately addressed the concept of temporal parallelism, which refers to the simultaneous existence of multiple, distinct temporal perspectives within a single narrative, often

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

tied to different viewpoints or geographic locations. The film's narrative, deeply rooted in themes of migration, employs flashbacks and flashforwards as a technique of displacement and substitution, allowing for a complex exploration of time and space. The film revitalizes both the past and the future, presenting neither as static or devoid of meaning. The event serves as a catalyst, unifying all narratives in a continuous pursuit of parallel dualities, transcending temporal and linguistic boundaries. Safi Yazdanian, seemingly cognizant of the inherent order governing time, has deliberately selected multiple dualities to showcase diverse worlds within the romantic and social genres, thus achieving the creation of parallel timelines within the film. To this end, the film employs every narrative device to disrupt the dominant narrative and unify the underlying dualities within the film's narratives. Within a cohesive narrative framework, the fluidity of time is intertwined with the representation of different worlds. As a result, we have identified the coordinates of a novel component definable within the theory of narrative time, which we have termed "parallelism." This concept can serve as a practical tool for analyzing other narratives, thereby contributing to the expansion of narrative time theory.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۸، شمـارهٔ ۱۶، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۴۳۳-۴۷۵
مقالهٔ پژوهشی

توازی‌نگری در فیلم «در دنیای تو ساعت چند است؟» براساس نظریهٔ زمان‌پریشی ژرار ژنت

بهمن نامور مطلق*[۱]، زهرا ابراهیمی ویشکی[۲]

(دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۰۹ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۳۰)

چکیده

«در دنیای تو ساعت چند است؟» تولید سال‌های نخست دههٔ ۱۳۹۰ شمسی، اولین فیلم بلندِ صفی یزدانیان، مستندساز، در ژانر عاشقانه ـ اجتماعی است. هرچند این فیلم، با نقدهای ژورنالیستی متعدد مواجه بوده، اما کم‌تر از دریچهٔ نقد نظریه‌محور، تحلیل شده است. ارزش و محوریت زمان، همچنین دوگانگی جهان‌ها، به اشکال مختلف در این فیلم به تصویر کشیده شده است. به‌دلیل اهمیت و نقش محوری عنصر زمان در روایتِ سینمایی و به‌منظور شرح و تحلیل روش‌مند فیلم، در این پژوهش مؤلفهٔ توازی‌نگری، از منظر زمان‌روایی ژرار ژنت، متفکر فرانسوی، تحلیل می‌شود. این مقاله در پی پاسخ به این پرسش‌هاست؛ چه نظام‌ها و مؤلفه‌های زمان‌پریشی در این فیلم بازنمایی شده‌اند و چگونه این مؤلفه‌ها در ارتباط و نسبت بین

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).

*bnmotlagh@yahoo.fr
https://orcid.org/0000-0007-7101-8521

۲. دانشجوی مقطع دکتری، رشتهٔ هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
http://orcid.org/0009-0009-2207-0054

Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY -NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

روایت‌های فیلم نقش ایفا می‌کنند. هدف این پژوهش ارائهٔ الگوی نظام‌مند زمان‌پریشی، نمایان ساختن کاربست مؤلفه‌های پس‌نگری و پیش‌نگری و تبیین مؤلفهٔ توازی‌نگری در فیلم است. نتایج پژوهش حاکی است که محصول نهایی فیلمساز برای نمایش دو دنیای متفاوت، فیلمی با مشخصات زمان‌پریشیِ کامل و چندوجهی است که ضمن بهره‌گیریِ ترکیبی از مؤلفه‌های زمان‌پریشی، واجد ویژگی‌های شاخصی است که در این نوشتار توازی‌نگری نامیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: در دنیای تو ساعت چند است؟، صفی یزدانیان، ژرار ژنت، زمان‌پریشی، پس‌نگری، پیش‌نگری، توازی‌نگری.

۱. مقدمه

زمان یکی از مؤلفه‌های پیشبرد هر روایت محسوب می‌شود که حضور آن به‌واسطهٔ روایت، معناپذیر شده و قابلیت ادراک می‌یابد. براساس تحلیل ساختارگرایانی چون ژرار ژنت[۱] مفهوم انتزاعی زمان، توسط روایت به امری ملموس تبدیل می‌شود. روایت ایجاد فرصتی است که به اشکال مختلف به مقابله با زمان خطی می‌پردازد و سبب می‌شود زمان از حالت حتمی و خطی خارج شود. بحث اصلی زمان‌شناسیِ روایت این است که چه تطابق و تناسبی بین زمان داستان و زمان روایت برقرار است. جرالد پرینس[۲]، روایت‌شناس آمریکایی، درباب رابطهٔ زمان و روایت معتقد است:

روایت با پدیدآمدن آنات مختلف زمانی و برقرارساختن پیوندی میان آن‌ها، با هم‌گنجاندن الگوهای معنادار در زنجیره‌های زمانی، با اشاره‌داشتن بر پایانی که تا اندازه‌ای محاط در آغازگاهی بوده است و آغازگاهی که رو به سوی پایانی دارد، با آشکارساختن معنای زمان و تحمیل معنا بر آن، زمان را می‌خواند و به ما می‌آموزد که زمان را چطور بخوانیم (پرینس، ۲۰۰۰، ص. ۱۲۹).

فهم مفاهیم توالی خطی و علّی زمان با روایت حاصل می‌شود و درک زمان یکی از مهم‌ترین امتیازات روایت‌پردازی است. روایت ذاتاً نه با فرایندها، که مشخصاً با شکست فرایندها ـ یعنی با گسستن از روند محتمل یا متعارف رویدادها ـ سروکار دارد (صافی، ۱۳۹۵، ص. ۱۸۵). نمود رهایی و سیالیت زمان در خلق زمان تخیلی در ادبیات و هنر، به‌خصوص در عرصهٔ سینما به اشکال متفاوت بُروز می‌یابد. زمان غیرخطی هرگونه گذر و شکستن زمان خطی و انحراف از متن روایت نسبت به وقوع واقعیت‌هاست که از آن به زمان‌پریشی[۳] تعبیر می‌شود. پس‌نگری[۴] و پیش‌نگری[۵] صورت‌های زمان‌پریشی در تقسیم‌بندی ژنت محسوب می‌شوند. در سینما، هم بازگشت به گذشته کاربرد دارد که به این ترفند فلاش‌بَک[۶] گفته می‌شود و هم آینده‌نگری رواج بسیار دارد.

روایت سینمایی در بین سایر انواع روایت‌ها در ارتباط تنگاتنگ با زمان است، چراکه مؤلفه‌های بیانی تصویر را با تمام الزاماتش نظیر لوکیشن[۷]، حرکت دوربین، گذر عمر، موسیقی، نور و زاویهٔ دید به‌مثابهٔ ابزارهای تبیین موضوع در اختیار می‌گیرد. حرکت اساسی‌ترین عنصر بیان در سینماست که در بستر زمان امکان بُروز می‌یابد و از آنجا که متنِ روایت و نحوهٔ چینش روایت‌ها می‌تواند سیالیت در زمان را برای مخاطب فراهم کند، سینما امری زمان‌مند محسوب می‌شود. در سینما با زمان ساکن و منجمد، برخلاف غالب هنرها، مواجه نیستیم، بلکه جابه‌جایی رویدادها به کمک ابزارها و

امکانات تکنیکی میسر است. با دارا بودن همین قابلیت است که می‌توان با خط سِیر فیلمنامه و عناصر روایی فیلم همراه شد و هم‌زمان، به زمان شخصی خود نیز سرَک کشید، درنتیجه خلق روایتِ درزمانی امکان‌پذیر می‌شود. ارجمند (۱۳۷۰، ص. ۷۳) «جریان سیال زمان» را کیفیتی می‌داند که سبب تمایز سینما از دیگر هنرها می‌شود. در سینما بسیاری از فرایندهای روایت‌گری به چگونگی تنظیم و سازمان‌بندی زمان بستگی دارد (طباطبایی، ۱۳۹۶، ص. ۲۱۶) و امکان جان‌بخشی، احیای وقایع و پیوند گذشته با حال و آینده میسر می‌شود. «در دنیای تو ساعت چند است؟» ساختهٔ صفی یزدانیان (۱۳۹۳) به‌لحاظ ساختارِ روایی واجد ویژگی‌هایی است که بر آن شدیم، نظریهٔ زمان‌پریشی ژنت را به قصد تبیین مؤلفهٔ توازی‌نگری، تحلیل کنیم. صفی یزدانیان با دارا بودن سابقهٔ ساخت فیلم مستند، تجربهٔ نگاه مستندگونه به درزمانی بودنِ وقایع را در این فیلم بلند به نمایش گذاشته و در راستای محوریت فیلم با مفهوم زمان، دست به گزینش و چینش در طرح فیلمنامه زده است. گزینش مواردی نظیر عنوان، موضوع، ژانر[۸] عاشقانه ـ اجتماعی، مکان و زمان روایت‌ها، اسامی شخصیت‌ها، موسیقی متن و کولاژ[۹] روایت‌های متعدد، بستر قابلیت‌های لازم جهت تحلیل این فیلم در چارچوب زمان‌پریشی را فراهم آورده است.

بنابراین مسئلهٔ این پژوهش؛ تحلیل نظام‌مند فیلم «در دنیای تو ساعت چند است؟» در ساختار دیدگاه زمان‌پریشی ژرار ژنت است که در راستای دو هدف شکل گرفته است. هدف اول؛ تحلیل روش‌مند فیلم، بدین منظور تلاش بر این است پس از بررسی مؤلفه‌های زمان‌پریشی، الگویی مناسب ارائه شود تا ضمن استفاده برای این فیلم، چارچوبی جهت تحلیل سایر روایت‌ها نیز باشد. هدف دوم؛ نظام‌های زمان‌پریشی موجود در فیلم استخراج شود و با ایجاد ارتباط بین صورت‌های زمان‌پریشی در

چارچوبِ تبیین شده، به وجه نوینی در ساختار نظریهٔ مزبور دست یافته شود. لذا سؤالات پژوهش عبارت‌اند از:

۱. چه نظام‌ها و مؤلفه‌های زمان‌پریشی در این فیلم بازنمایی شده‌اند؟
۲. چگونه مؤلفه‌های زمان‌پریشی در نسبت بین روایت‌های این فیلم نقش بازی می‌کنند؟
۳. با تحلیل زمان‌پریشی در این فیلم، به تبیین چه مؤلفه(هایی) می‌توان رسید که در نظریهٔ ژرار ژنت بدان پرداخته نشده است؟

این پژوهش با فرض کمبود نقد و تحلیل نظریه‌محور در ساحت سینما از یکسو، اهمیت عنصر زمان به‌عنوان بستر و شاکلهٔ روایت از سوی دیگر، در کنار توانمندی‌های سینما در بهره‌گیری از امکانات بصری، جهت تبیین روایتِ درزمانی، شکل گرفته است. همچنین می‌توان با تحلیل و نقد نظریهٔ زمان‌پریشی ژنت وجوه دیگری از آن را آشکار و تبیین کرد.

پرداختن به این فیلم که هم در مجامع بین‌المللی خوش درخشیده و جوایز متعددی را از آن خود ساخته و هم با اقبال داخلی مواجه بوده است، از نظر ما ضروری می‌نماید و نظریهٔ زمان‌پریشیِ ژرار ژنت الگویی مناسب جهت تحلیل این فیلم محسوب می‌شود. لذا لازم است ابتدا پژوهش‌هایی که تاکنون در حوزهٔ روایت سینمایی و زمان‌روایی انجام شده‌اند، مرور شوند تا از این رهگذر کاستی‌های حوزه‌های مرتبط با موضوع این مقاله نمایان شود. سپس به تبیین الگوی مورد نظر این نوشتار می‌پردازیم که اصول و شاخصه‌های مورد نیاز اولیه جهت نقد و تحلیل روایت را فراهم آورد. آنگاه فیلم، بر پایهٔ چارچوب نظریِ ارائه‌شده، تحلیل می‌شود و سرانجام دستاورد پژوهش، تبیین و تحلیل مؤلفهٔ توازی‌نگری، ارائه می‌شود.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در ارائهٔ پیشینهٔ پژوهش حاضر، طیف پژوهش‌های صورت‌گرفتهٔ نظریه‌محور در دو گونهٔ رُمان و فیلم مدنظر بوده و صرفاً به پژوهش‌های موجود درباب نظریهٔ زمان‌روایی اکتفا نشده است. قاسمی‌پور (۱۳۸۷) مفهوم زمان را از جهات مختلف در ارتباط با روایت اعم از؛ زمان روایت و زمان مدلول، ساختارگرایی ژنت و ارتباط بین زمان رخدادها و زمان نقل بررسی کرده، در تبیین رابطه دو مقولهٔ زمان و روایت، نه‌تنها نظر یک متفکر بلکه به آرای متفکران مختلف در این زمینه پرداخته است.

برخی پژوهشگران به کاربست نظریهٔ زمان‌روایی در رُمان پرداخته‌اند. حبیبی (۱۳۹۳) در بررسی زمان‌روایی رُمان ذاکره‌الجسد، شکل روایت را دایره‌وار عنوان کرده، نتیجه می‌گیرد؛ خواننده در این رُمان با دو روایت هم‌زمان، گذشته و حال، مواجه است. او می‌گوید: «مستغانمی کارکردهای روایی زمان نظیر گذشته‌نگری، تکرار و تداوم را به‌خوبی در اختیار گرفته و زمینهٔ مناسب نزدیکی و آشنایی خواننده با شخصیت اصلی داستان را فراهم نموده است». پاشایی (۱۳۹۴) ویژگی بارز رُمان «چشم‌هایش» را تکرار چندبارهٔ روایت می‌داند و به رویدادهای تکراری در متن اشاره می‌کند که فقط یک بار در روایت مطرح شده‌اند و از فاصلهٔ بین زمان وقایع و روایت می‌گوید که توسط راوی بیان شده‌اند. او از تقسیم رُمان به دو بخش اشاره می‌کند؛ بخش اول دارای سرعت بالا، روایت خلاصه‌وار و گزینشی است و بخش دوم دارای سرعت کند است، شامل بخش بزرگی از متن که بستر کانون‌های تمرکز بوده و نقش مهمی در خط سیر روایت دارد. حسین‌پور آلاشتی و احمدناطقی (۱۳۹۶) در تحلیل گذشته‌نگری و آینده‌نگری در رُمان «همسایه‌ها» نتیجه می‌گیرند؛ روایت برون‌داستانی در این رُمان حداقل است و تأکید راوی بر زنده نگه‌داشتن موضوعات درونی داستان و یادآوری آن‌ها در ذهن خواننده بوده

است. به عقیدهٔ آن‌ها احمد مسعود در این اثر پای‌بند به رعایت اصول زمانی در قالب سه عنصر نظم، تداوم و بسامد بوده، از روندی یک‌نواخت و به دور از نوسان بهره برده است. عادل‌زاده و همکاران (۱۳۹۷) به مطالعهٔ رُمان «اتوبوس شمیران» براساس دیدگاه ژرار ژنت پرداخته‌اند. آنان آثار گُلی ترقّی را دارای قابلیت تحلیل ساختاری می‌دانند و نیز توجه ویژهٔ او به عنصر زمان در آثارش را دلیل این پژوهش عنوان کرده‌اند.

تاکنون یک پژوهش از منظر دانش شهرسازی به فیلم «در دنیای تو ساعت چند است؟» نگریسته است؛ لقمانی و دیگران (۱۳۹۸) از تأثیر سینما در بازنمایی فضاهای شهری را با درگیرنمودن ذهن و ناخودآگاه بیننده، به‌منظور بازتعریف فضاها و الگوهای اجتماعی نتیجه گرفتند؛ علی‌رغم اینکه بازنمود ارزش‌های زیبایی‌شناسی و مفهوم‌گرای شهری در سینمای ایران کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است، بازنمایی فضای شهری در این فیلم موفق بوده است. اشکانی و دشتی‌آهنگر (۱۴۰۰) به تحلیل گفتمان در فیلم‌های «در دنیای تو ساعت چند است؟» و «اژدها وارد می‌شود»، پرداختند و با بررسی گذشته به‌مثابهٔ امر مسئله‌دار، از لحاظ تأثیری که بر ذهن شخصیت‌ها برجای می‌گذارد، به دسته‌بندی دیدگاه‌های موجود در جامعهٔ ایرانی در مواجهه با امر گذشته نائل آمدند. سلطانی (۱۳۹۳) با اعتقاد بر ارائهٔ الگوی مناسب برای تحلیل فیلم، با تکیه بر نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موف فیلم «جدایی نادر از سیمین» را مورد واکاویِ ساختارمند قرار داده و به تقابل سنت و مدرنیته در فضای حاکم بر فیلم پرداخته است. وی اولین مزیت نگاه تحلیلی در شخصیت‌پردازی را درجهت بهره‌گیری مفید برای مطالعهٔ رُمان و داستان ذکر می‌کند. همچنین تحلیل بافتی اثر را در بستر بافت کلان اجتماعی ـ فرهنگیِ کل اجتماع قرار می‌دهد و معتقدست با ارائهٔ تحلیل یکدست پیرامون اثر هنری به‌جای توصیف صرف، می‌توان به تبیین آن نائل شد. شهبا و علی‌پناهلو (۱۳۹۵) فیلم «جدایی

نادر از سیمین» ساختهٔ اصغر فرهادی زمان و شخصیت را از دیدگاه ژرار ژنت و ریمون- کنان بررسی کرده و نتیجه گرفتند؛ در ترتیب رویدادهای فیلم تنها یک مورد زمان‌پریشی مشاهده می‌شود که همان پدیدآورندهٔ گره اصلی داستان است و سبب به تأخیر افتادن اطلاعات کلیدی داستان و ایجاد حدس و گمان در تماشاگر می‌شود. آن‌ها در تحلیل شخصیت‌پردازی معتقدند تعاریف دو طبقه متوسط و پایین جامعهٔ ایران در چهار شخصیت اصلی فیلم متبلور است و این امر را در شئونات و آداب گفتار و رفتار اجتماعی آن‌ها نمایان می‌دانند. سلطانی و ظهرابی (۱۳۹۵) با تحلیل نشانه‌شناختی نظریهٔ لاکلائو و موف در فیلمِ «سعادت‌آباد»، گفتمان‌های کلان و خرده‌گفتمان‌های موجود در فیلم را مشخص کرده و معتقدند این فیلم در دوگانگی گفتمان بین سنت و مدرنیتهٔ موجود در جامعهٔ ایران، در حیطهٔ گفتمان مدرن است. آن‌ها با تحلیل گروه‌بندی‌های دوگانهٔ روابط دوستی و انسانی، مرد و زن، زن و شوهر و والدین و فرزند، از نمادگرایی در سینمای ایران، به تلاشی درجهتِ رساندن مفهوم و در لفافه سخن گفتن، یاد کرده و گفتمان‌های موجود در فیلم را برآیندی از جامعه می‌دانند که در شکل‌دهی به شخصیت‌ها مؤثرند. شهبا و علی‌پناهلو (۱۳۹۶) زمان‌روایی در دو فیلم «دربارهٔ الی» و «گذشته» ساختهٔ اصغر فرهادی را با هم مقایسه کرده، ضمن تحلیلِ تداوم و بسامد در هر دو فیلم معتقدند؛ ترتیب رویدادهای فیلم «دربارهٔ اِلی» با زمان داستان هماهنگ بوده و کم‌بودن موارد پس‌نگری در روایت سبب شده، اطلاعات دربارهٔ گذشتهٔ اِلی اندک باشد و این‌گونه قضاوت و مصلحت‌جویی در طبقهٔ متوسط ایران را نشان داده است، اما در فیلم «گذشته» پس‌نگری‌های درونی و بیرونی، همگی از نوع نقلی بوده و پس‌نگری تصویری هم‌راستا با سبک اثر مشاهده نمی‌شود. بسنج و تقی‌زاده (۱۳۹۹) با هدف شرح کارکرد نظریهٔ زمان‌روایی ژرار ژنت در پیکرهٔ مطالعاتی پیشنهادی سینما، در فیلم

«تکرارکنندگان»[10] نتیجه گرفتند؛ مطابق روش ساختارگرا و تحلیلی ژرار ژنت، با مقایسهٔ زمان روایت و زمان داستان و با تقسیم‌بندی‌های کیفی به سه مؤلفهٔ روز، رویداد و شخصیت، می‌توان به ارتباط بین رویدادها و علل احتمالی وقوع آن‌ها بهتر پی‌برد.

نوشته‌ها پیرامون فیلم «در دنیای تو ساعت چند است؟» غالباً نقدهای ژورنالیستی است که به‌لحاظ روش‌مندی، فاقد اسلوب مشخصی هستند. بنابراین سویهٔ پژوهش حاضر در ضرورت پرداختن به نقدِ نظریه‌محور، در قالب نگاهی نو، به تبیین، استخراج و ارائهٔ الگویی مناسب جهت تحلیل جامع و نظام‌مند روایت، بر تبیین و تحلیل مؤلفهٔ توازی‌نگری، براساس دیدگاه زمان‌پریشی ژرار ژنت استوار شده است.

۳. روش پژوهش

این نوشتار مبتنی بر دیدگاه زمان‌پریشی ژرار ژنت، متفکر فرانسوی، است که به شرح و تحلیل روش‌مند فیلم «در دنیای تو ساعت چند است؟» می‌پردازد. روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و به‌لحاظ هدف، بنیادی است. چون این پژوهش با هدف شناسایی و دسته‌بندی مؤلفه‌های زمان‌پریشی صورت گرفته است، به لحاظ فرایند طراحیِ الگو و چارچوب پژوهش در حیطهٔ تحلیل و توسعه قرار می‌گیرد و در مرحلهٔ آزمون الگو، از نوع کاربردی محسوب می‌شود. ماهیت داده‌های این پژوهش کیفی است که با استناد به منابع مرجع و اسناد کتابخانه‌ای گردآوری و تحلیل شده‌اند.

۴. چارچوب نظری

قصد داریم ساختاری ارائه دهیم جهت تحلیل این فیلم و سایر روایت‌ها، درواقع می‌خواهیم با رویکردی ساختارگرایانه به تحلیل یا شناخت روایت بپردازیم. چراکه

تحلیل روایت که باید از شیوه‌ای استنتاجی استفاده کند، ابتدا به طرح‌ریزی یک الگوی فرضیِ توصیف ملزم می‌شود[۱۱] و به‌تدریج از این الگو به‌سوی انواع روایی مختلف که هم مطابق و هم متباین این الگو هستند، حرکت می‌کند (راغب، ۱۳۹۲، ص. ۱۲). از آنجا که روایت‌شناسیِ ساختارگرا در جست‌وجوی چارچوب مشترک سازندهٔ زیربنا و به‌عبارتی دستور زبانِ روایت‌های متعدد بود (اوحدی، ۱۳۹۱، ص. ۶۵). ازطرفی، توالی غیرخطیِ رویدادهای مرتبط باهم که مطمح نظر این نوشتار است، از موارد قابل توجه ساختارگرایانی همچون ژرار ژنت است. بنابراین برای دستیابی به ساختار قابل تعمیم، اجزای زمان‌پریشی را بطور انتزاعی از هم تفکیک می‌کنیم و با عنوان‌بندی به تبیین هریک می‌پردازیم.

۴ـ۱. زمان‌پریشی

زمان یکی از بن‌مایه‌های اصلی در ساختار اثرِ روایی است که شکل‌گیری محتوای روایت را ممکن می‌سازد. کنش‌ها و اتفاقات روایت در بستر زمان و مبتنی بر حرکت و تداوم محقق می‌شوند. تطابق زمان داستان و زمان روایت بحث اصلی در زمان‌شناسیِ روایت است و نظم زمانی، عنصر مهم روایت محسوب می‌شود که یا به‌صورت خطی پیش می‌رود یا غیرخطی، یعنی با ایجاد گسست در توالی رویدادها تصویر می‌شود. به عقیدهٔ پل ریکور[۱۲]؛ زمان به کمک روایت تبدیل به زمانِ انسانی می‌شود و روایتی معنادار است که نشان‌دهندهٔ خصایص وجود زمان‌مند باشد (ابوت[۱۳]، ۱۳۹۷، ص. ۲۸). از آنجا که زمان موضوعی پیچیده و چندوجهی در ساختار روایت محسوب می‌شود، نحوهٔ مواجههٔ مؤلف با زمان، یکی از مهم‌ترین مسائل روایت‌پردازی است. چنانچه

نامورمطلق (۱۳۹۹، ص. ۹۳) اصالت و خلاقیت مؤلف را تا حد زیادی به چگونگی برخورد او با مقولهٔ زمان می‌داند. تودوروف[۱۴] می‌گوید:

> ساده‌ترین رابطه‌ای که مشاهده می‌شود، رابطهٔ ترتیب است. ترتیب زمان روایت (سخن) با ترتیب زمان روایت‌شده (داستان) متوازن نیست و به ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییر بوجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب، در تفاوت میان این دو نوع زمان، نهفته است. زمان‌مندیِ سخن تک‌ساحتی است و زمان‌مندیِ داستان چندساحتی. درنتیجه ناممکن‌بودگی زمان‌مندی به زمان‌پریشی می‌انجامد (تودوروف، ۱۳۷۹، ص. ۵۹).

زمان‌پریشی تعبیری است که ژرار ژنت برای بیان رابطهٔ نامتوازن حاکم بین زمان داستان و زمان روایت به‌کار می‌برد (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ص. ۹۵). ژنت تأثیرگذارترین نظریه‌پرداز جدید دربارهٔ زمان متن است. او زمان‌پریشی را آزادیِ روایی در حوزهٔ زمان می‌داند که موجب تفاوت میان زمانِ روایی و زمانِ واقعی می‌شود، امکان برهم‌زدن نظم خطی را به راوی می‌دهد تا نظم دیگری را جایگزین کند که ارجاع بیرونی ندارد. به‌عبارتی، توالی و پیوستگی زمانی ازبین می‌رود و زمان خطی و تقویمی خاصیتش را از دست می‌دهد. زمان در روایت منقطع، یا جابه‌جا می‌شود یا کارکرد خطی آن به کارکرد غیرخطی تبدیل می‌شود (شعیری و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۳۵۰). زمان‌پریشی با ایجاد گسست و شکست در خط سِیر روایت، مخاطب را از حالت انفعال خارج کرده، سبب ایجاد جذابیت از طریق القای حس تعلیق و کنجکاوی در مخاطب می‌شود. لذا اشتیاق برای یافتن علت و معلول‌ها و ساخت پی‌رنگ[۱۵]های متعدد، وجه تعاملی و مشارکت مخاطب پویا و فعال را شکوفا می‌سازد (نامورمطلق، ۱۴۰۰).

از آنجاکه رابطهٔ ساده بین داده‌ها یا حقایق به‌هم پیوسته، تشکیل روایت نمی‌دهند، این حقایق باید سازمان‌دهی شوند. روایت با چیدن رخدادها نیاز ما به ترتیب و قاعده

را برطرف می‌سازد. یکی از جلوه‌های ترتیب، دریافت و ادراکِ علیت می‌باشد (ابوت، ۱۳۹۷، ص. ۹۰). ادبیات سدهٔ بیستم گام‌های بزرگی در جهت تصحیح جدیِ انگاره‌های پیشین علیت برداشته و غالباً کوشیده، یکسره از سیطرهٔ علیت بگریزد (رهنما، ۱۳۹۴، ص. ۱۲۲). علیت، اصول زمانی حاکم بر سازمان‌بندی حوادث را توجیه می‌کند، پی‌رنگ نظم و تواتر و مدت زمان حوادث داستان را به طریقی نشان می‌دهد که روابط علی مهم را متمایز و برجسته می‌سازد (طباطبائی، ۱۳۹۶، ج۲/ ص. ۲۷). حال آنکه به کمک زمان‌پریشی، زمان و علیت کاملاً با هم همخوان نبوده، درنتیجه قوهٔ ادراکِ تماشاگر فعال می‌شود، با حوصله اجزای هریک از رخدادهای روایت را به یکدیگر پیوند می‌زند و براساس طرح‌وارهٔ نخستین خود به استنتاج طرح‌وارهٔ ساختار روایت می‌رسد (بردول[۱۶]، ۱۳۹۶، ص. ۱۵۶)، بنابراین امکان تفاوت زمانِ واقعی و زمانِ روایی را فراهم می‌آورد که ژنت آن را «ناهماهنگی میان نظم داستانی و نظم روایتی» (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ص. ۹۵) می‌خواند. پس روایت، با پرش، از یک قطعهٔ زمانی عبور می‌کند و سیالیت زمان در روایت، امکان فرار از زمان خطی و سِیر در زمان خودیافته را برای مخاطب فراهم می‌سازد.

در فیلم سینمایی زمان‌روایی به جای اینکه روایت شود، نمایش داده می‌شود. زمان‌پریشی در روایت سینمایی، توصیف داستان به شکل غیرمتعارف در روایت است؛ بدون نیاز به تشریح واقعه، آن گونه که رخ داده‌اند. تماشاگر به کاویدن تصویر و جست‌وجو در علت رویدادها می‌پردازد و فیلمساز به کمک منطق روایی ادراک‌کننده، با تحریک حس کنجکاوی بیننده و ایجاد هیجان، جهت برقراری ارتباط بین رویدادها در کلاژ و کامل‌کردن پازل[۱۷] فیلمنامه بهره می‌گیرد. زمان حال موجود در روایتِ فیلمی، همان گذشتهٔ بازیافتیِ پروستی[۱۸] است. به‌عبارتی، روایت سینمایی نشانهٔ حضور بازیگران، وقایع و مکان‌هاست، یعنی آنچه ملاحظه می‌کنیم، زمانی وجود داشته است

(اسلامی، ۱۳۸۷، ص. ۹). از طرفی جریان سیال زمان که از طریق حرکات و جنبش‌های اشیا و آدمیان درون قاب و با نگاه متحرک دوربین زاده می‌شود، کیفیتی است که سینما را از سایر هنرها متمایز می‌کند (ارجمند، ۱۳۷۰، ص. ۶۳). رابطهٔ زمان با حرکت در سینما، چونان خودِ زندگی، ماهوی و بنیادین است، زیرا پیوند نماها در جان‌بخشی و احیای وقایع به ایجاد یک زمان ذهنی در بیننده منجر می‌شود. پس زمان‌پریشی به‌مثابهٔ ابزاری است جهت شکل‌دهی، ترکیب و کنترل روایت که به طرق خاص به استنباط‌های معینی در ادراک مخاطب می‌انجامد و تواناییِ سنجش تأثیرات راهبردهای گوناگون روایی در یک فیلم سینمایی را بر مبنای دو مؤلفهٔ پیش‌نگری و پس‌نگری، یا ترکیب آن‌دو داراست. گاهی راوی حوادث داستان را پیش‌بینی می‌کند و از آن‌ها پیشی می‌گیرد که ژنت این شیوه را «پیش‌بینی» می‌خواند و گاه در میانهٔ داستان به گذشته برمی‌گردد که این شیوه را «بازگشت به گذشته» می‌نامد (احمدی، ۱۳۸۵، ص. ۲۹۱). ژنت ذیل مبحث نظم و ترتیب رابطهٔ میان توالی رخدادهای داستان و نظم و مشق خطی آن‌ها را در متن بحث می‌کند (حری، ۱۳۸۷، ص. ۶۵۹). میکه بال[19] نیز اصطلاح پس‌نگری و پیش‌نگری را برای این دو نوع نابهنگامی به‌کار می‌برد.

۴ـ۱ـ۱. پس‌نگری

پس‌نگری رجوع به زمان اصلی روایت است تا مخاطب شناخت بهتر و کامل‌تری نسبت به رخداد(ها) و شخصیت(ها) پیدا کند و «بازنمایی زنجیرهٔ علّیِ رویدادها را از سرآغازی هرچه دورتر پی بگیرد» (صافی، ۱۳۹۵، ص. ۱۷۹). یاکوب لوته[20] (۱۳۸۶، ص. ۷۴) می‌گوید: «پس‌نگاه عبارت است از یادآوری رخدادی در جایی از متن که رخدادهای بعدتر، پیش‌تر نقل شده‌اند. درواقع روایت به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان پرش

دارد» (ریمون‌کنان[۲۱]، ۱۳۸۷، ص. ۶۵). پس‌نگاه برای تمایز قائل‌شدن میان دو دوره، از نشانه‌های آشکار سود می‌جوید (طباطبائی، ۱۳۹۶، ص. ۱۸۹). همچنین می‌تواند به سرعت و به طریقی پوشیده یک فاصلهٔ علّی را پُر کند (همان، ص. ۳۴). چراکه گذشته بن‌مایهٔ حال، عامل پیونددهندهٔ رویدادها و سازهٔ بنیادین روایت محسوب می‌شود و اساس روایت‌های این فیلم بر آن استوار است.

۴ـ۱ـ۲.پیش‌نگری

هرگاه در داستان یک‌باره به آینده پرداخته شود یعنی پیش‌بینیِ آینده شده باشد، از زمان روبه‌پیش یا پیش‌زمان استفاده شده است (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ص. ۱۰۰). یعنی راوی یا شخصیت می‌تواند رویدادهای آینده را شرح دهد یا حدس بزند، که پیش‌نگاه یا آینده‌نگری نامیده می‌شود (شهبا، ۱۳۹۳، ص. ۹۱). پس گفتمان روایی به حوادث پیشین می‌رود تا به آنچه اتفاق افتاده، بپردازد یا به آینده می‌رود تا آنچه را رخ خواهد داد شرح دهد (حسن‌پور، ۱۳۹۹، ص. ۱۲۰) و تردیدی نیست که میزان استفاده از آینده‌نگری از آرایهٔ عکس آن، یعنی گذشته‌نگری، به مراتب کم‌تر است (حسین‌زاده و شهپرزاد، ۱۴۰۰، ص. ۹۰).

چون زمان‌پریشی، رابطهٔ ترتیب زمانی روایت با داستان و به عبارتی مقایسهٔ ترتیب حوادث یا نظم زمانی با ترتیب جانشینی این حوادث یا نظم زمانی داستان است (طیورپرواز، ۱۳۹۹، ص. ۲۵)، می‌توان علاوه بر پرش زمان حال به گذشته یا آینده، به رابطهٔ زمان حال با حال در دو دنیای متفاوت یا در دو جغرافیای متفاوت هم پرداخت. از این رو، رابطهٔ نامتوازن زمان‌پریشی را نمی‌توان منحصراً به مؤلفه‌های پس‌نگری و پیش‌نگری محدود و خلاصه کرد، بلکه پرش زمانی به مکان‌ها و جهان‌های متفاوتِ

موازی را هم شامل می‌شود که تعریف و تبیین مؤلفهٔ سومی را طلب می‌کند. باید به یاد داشت بر اصطلاحات مرتبط با زمان داستان و زمان روایت، جنبه‌ای کاملاً قراردادی حاکم است و به جای زمان واقعی، با بازنمایی روایی، کلامی و نمایشی از زمان‌مندی مواجهیم؛ یعنی شگرد و تمهیدی در کار است که می‌خواهیم بین فواصل و خرده‌فواصل جهان واقعی به نوعی انطباق یا فاصلهٔ صفر برسیم (حری، ۱۳۸۷، ص. ۷۸). اما چون فاصلهٔ بین دو زمان هیچگاه صفر نخواهد شد، با کاستن از فاصلهٔ بین دوگانه‌های روایی، با بهره‌گیری از زبان مشترک و یکسان‌سازیِ قراردادیِ زمان، قابلیت درزمانی حاصل می‌شود. این یکسان‌سازی‌ها اگرچه کاملاً بر هم منطبق نخواهند شد، اما ترفندهایی هستند برای کم‌کردن فاصلهٔ جهان‌ها که به توازیِ زمانی می‌انجامد. از این‌رو به نظر می‌رسد، توازی‌نگری برای این تعبیر مناسب باشد. به بیان روشن‌تر، توازی‌نگری از نبود نقطهٔ اشتراک می‌گوید، از جهان‌های متفاوتی که به موازات هم در جریانند و تنها وجه اشتراکشان عنصر زمان است که قابلیت تطبیق و معادل‌سازی به‌صورت قراردادی را دارد. به همین خاطر، الزاماً ارجاع به اختلالاتی نظیر تغییرِ زمان قراردادی حاصل از مهاجرت و تغییر مکان ندارد، بلکه به‌طور ضمنی اشاره به عدم اشتراک نگرش‌ها در دنیای افراد دارد.

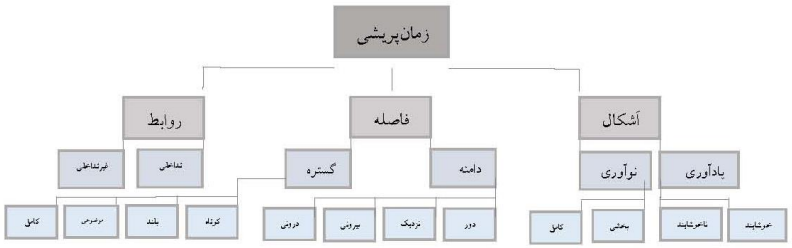
از نظر ژنت، مهم است که در هر روایت از چه منظری به داستان و حوادث داستان نگریسته می‌شود. این چشم‌انداز و زاویهٔ دید، چگونگی مواجههٔ مخاطب با داستان را تعیین می‌کند، میزان و نوع شناختی را که می‌توان از داستان داشت مدیریت می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ص. ۸۴) و شامل دو گونه است؛ همسان و ناهمسان. یک روایت، هنگامی همسان تلقی می‌شود که منِ راوی و منِ داستان یکی باشند (همان، ص. ۱۹۴). به بیان روشن‌تر «اگر راوی یکی از شخصیت‌های داستان باشد، همسان و اگر هیچ

ربطی به شخصیت‌های داستان نداشته باشد، ناهمسان تلقی می‌شود» (همان، ص. ۱۰۴). انتخاب‌های مربوط به چگونه گفتن در فیلم نسبت به رُمان، متنوع‌ترند،ازقبیل بازنمایی دیداری، بازنمایی شنیداری اعم از کلامی و غیر کلامی، گفتار و حتی نوشتار (تولان[۲۲]، ۱۳۸۶، ص. ۱۸۹). همچنین شواهد بینندهٔ فیلم تا حد زیادی غیرکلامی است. بیننده با تلفیق گفتار شخصیت‌ها و تصاویر غیرکلامی، نتایجی تفسیری استنباط می‌کند (همان، ص. ۱۹۳)؛ به‌گونه‌ای که «هنگام تماشای فیلم نوعی شکل زمانی برنامه‌ریزی‌شده بر بیننده تحمیل می‌گردد» (بردول، ۱۳۹۶، ص. ۱۵۳).

زمان‌پریشی در فیلم سینمایی به دو شیوهٔ روایت نَقلی و روایت تصویری، یا تلفیقی از هر دو نمایش داده می‌شود. روایت نَقلی توسط شخصیت‌های فیلم یا راوی بیان می‌شود و روایت تصویری با تدابیر گوناگون دیده می‌شود. ازجمله چینش و کلاژ روایت‌ها، عناصر روایت؛ شامل زمان، مکان و موضوع، ابزار، وسایل و تجهیزات، نام‌مندی، موسیقی وصوت، که به بیننده امکان می‌دهند با زمان روایت همراه شود. شاخصه‌های مبین زمان‌پریشی به روابط، فاصله و اَشکال، دسته‌بندی می‌شوند و به تعبیر محمدی (۱۳۸۲، ص. ۳۳۶) «همهٔ این دسته‌بندی‌های زمانی راه‌هایی هستند برای دیدن جنبه‌های مهم فیلم». به لحاظ روابطِ بین روایت‌ها، زمان‌پریشی‌ها یا تداخلی هستند، یا غیرتداخلی؛ یعنی یا روایت‌ها متصل به یک داستان پایه می‌باشند که به‌صورت پیوسته و مرتبط با هم تصویر می‌شوند و یا جداگانه و مستقل از یکدیگر به نمایش درمی‌آیند. میزان دورشدگی از واقعه یا رخداد، فاصله نامیده می‌شود و به دخالت یا عدم دخالت راوی در حکایت و بازنمایی رخداد مربوط است، لذا امری درجه‌ای و طیفی است که همان دامنه و گستره است (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ص. ۶۶). دامنه، طیف زمانی است که با میزان دوری یا نزدیکیِ زمان روایت، نیز با درونی و بیرونی بودن مشخص می‌شود.

ژنت (۱۳۹۸، ص. ۲۵) می‌گوید: «زمان‌پریشی در گذشته یا آینده، کمابیش دور از زمان حاضر یا به تعبیری زمان داستان است که روایت در آن قطع می‌شود تا زمان‌پریشی جای آن را بگیرد». آنجا که زمان داستان خارج و مقدم بر روایت اصلی، که ژنت روایت نخست می‌نامد، قرار دارد، پس‌نگاه بیرونی و هنگامی که روایت به نقطه‌ای قبل‌تر، که این نقطه در درون داستان قرار دارد، برمی‌گردد، پس‌نگاه درونی است (نیک‌فرجام، ۱۳۸۶، ص. ۷۳). «گستره عبارتست از گذشت زمانی که روایت ارائه‌شده، به‌عنوان انحراف از موضوع، آن را در خود گرفته است» (رهنما، ۱۳۹۴، ص. ۱۰۱) و تداومِ داستانِ کمابیش طولانی را شامل می‌شود، بدین معنی که چه میزان از روایت به پس‌نگری یا پیش‌نگری اختصاص یافته است. پس حجم زمانی مرتبط با این زمان‌پریشی‌ها تأثیر بسزایی در دریافت روایت دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ص. ۱۰۲). به‌علاوه گستره و طول زمان‌پریشی، به کوتاه و بلند بودن زمان، همچنین به این نکته توجه دارد که روایت به‌طور کامل مطرح می‌شود یا فقط به موضوعی اشاره دارد. زمان‌پریشی به دو شکل یادآوری و نوآوری بُروز می‌یابد. یادآوری به معنیِ تکرار بخشی از روایت است. یادآوری یا فلاش‌بَک جایی است که سوژه از حال می‌کَند، به گذشته می‌رود، در آن ادغام می‌شود و سپس به خویش می‌نگرد (اسلامی، ۱۳۸۷، ص. ۷). همچنین بازنگری به رویدادی است که ممکن است یا قبلاً در فیلم دیده باشیم یا به‌صورت روایتی مستقل در جریان داستان مطرح شود. در فیلم سینمایی روایت و خاطره به‌طور تنگاتنگ درهم تنیده‌اند و به‌صورت خوشایند یا ناخوشایند، برای بیننده جلوه می‌کنند. حال آنکه نوآوری عبارت است از افزودن و پُرکردن شکاف‌های روایت اصلی که بخشی از متن داستانِ ناگفته توسط راوی یا تصویر روایت‌ها و شخصیت‌ها در خلال فیلم پُر می‌شود و به دو شیوهٔ بخشی یا یک‌باره، سبب کامل شدن روایت می‌شود.

شمای کلی اجزای زمان‌پریشی برای دو مولفهٔ پس‌نگری و پیش‌نگری در نمودار ۱ نشان داده شده است.



نمودار ۱: مؤلفه‌های زمان‌پریشی (مأخذ: نگارندگان)

۵. «در دنیای تو ساعت چند است؟»

۵ـ۱. طرح فیلمنامه

فیلم با ورود گلی به فرودگاه و مکالمهٔ تلفنی او با آنتوان[۲۳] آغاز می‌شود که بیانگر سفر پیش‌بینی نشده و بازگشت ناگهانی اوست. او که پس از بیست سال زندگی در پاریس به ایران بازگشته، بی‌وقفه رهسپار زادگاهش، شهر رشت، می‌شود. در بدو ورود به پایانهٔ مسافربری رشت، فرهاد بر مسیرش ظاهر شده، خود را معرفی می‌کند، به رانندهٔ تاکسی می‌گوید: «ایشون می‌رَن ساغری‌سازان.» گُلی مبهوت رفتار اوست و او را به خاطر نمی‌آورد. او که به‌واسطهٔ دریافت بریده عکسی قدیمی از فردی ناشناس به موطن خود بازگشته، فرهاد را مسبب این ماجرا می‌داند، از او توضیح می‌خواهد، اما فرهاد اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. گلی در آلبوم خانوادگی عکس‌های مشابه و دستخط پشت عکس‌ها را با هم تطبیق می‌دهد، اما تلاشش برای کشف ماجرا بی‌نتیجه است. تا اینکه در تماس تلفنی، آقای نَجدی تقاضای دیدار با او را مطرح و ماجرای دلدادگی و عشق نافرجامش

به حوّا، مادر گُلی، را بازگو می‌کند و این گونه ارسال‌کنندهٔ عکس و انگیزهٔ بازگشت گُلی مشخص می‌شود.

در جریان فیلم، به روایت عشق‌های نافرجام تک‌سویه و ارتباط بین آن‌ها اشاره می‌شود. گلی هم جویای احوال عشق دوران دانشکده‌اش، علی یاقوتی، است. توسط فرهاد آدرس او را یافته، به دیدارش در محل کار، سلمانیِ پدری، می‌رود. فرهاد در قاب‌سازی زبان فرانسه آموزش می‌دهد، در غیاب گلی با رفت و آمد به خانهٔ حوا و نگهداری چمدان لوازم گلی، این احساس را زنده نگاه می‌دارد و می‌گوید: «این‌ها اسباب دلخوشی من بوده، گلی‌جون!». او به مرورِ خاطرات دلخوش است، سعی دارد در دنیایی مشابه دنیای گلی زیست کند و بین دنیای خیالی خود و دنیای واقعی گلی پیوند بزند. او که به دلیل عشقِ ناگفتهٔ خود به گلی، لحظهٔ اکنون را در گذشته سپری کرده، در دنیای خود آینده را تصویر می‌کند. سعی می‌کند خاطرات را برای گلی یادآوری کند؛ در تماس تلفنی شعر گیلکی مورد علاقهٔ گلی را می‌خواند و خود را این گونه معرفی می‌کند: «من فرهادم. فرهاد دانشکده که دانشجو نبود.». در بازار ماهی‌فروشان، هنگامی که گلی آدرس علی یاقوتی را می‌خواهد، می‌گوید: «من هم تو اون عکس هستم‌ها، اون پشت‌مُشت‌ها»، اما گلی در دنیای متفاوتی بوده که فرهاد در آن، جایی نداشته است. فرهاد سرانجام درحالی که روی سر خود، به دیوار تکیه داده، با دعوت گلی مجوز ورود به خانه را یافته، مجال می‌یابد دربارهٔ گذشته صحبت کند. او در سکانس پایانی، خستگی تمام سال‌ها و احساس رضایت از آنچه گذرانده را تنها با یک کلمه، اعلام می‌دارد: «می‌اَرزید».

۵ـ۲. تحلیل فیلم

نظم حاکم بر ساختار روایت این فیلم در سه محور نظم موضوعی، مکانی و زمانی قابل توجه است که از یکدیگر جدا نبوده و در هماهنگی با عناصر و مؤلفه‌های زمان‌پریشی، ساختار همگون فیلمنامه را رقم زده‌اند.

نظم موضوعی این فیلم، در عنوان، ژانر و موضوع، قابل مشاهده است. عنوان فیلم «در دنیای تو ساعت چند است؟»، در قالب جمله‌ای سؤالی، حاوی مفهوم زمان و مضمون دنیای دوگانه است. صفی یزدانیان در مصاحبهٔ مطبوعاتی با روزنامهٔ شرق[۲۴]، عنوان فیلم را وام‌گیریِ جمله‌ای از رُمان «پائیز پدرسالار»[۲۵] بیان کرده است؛ رُمانی که در آن، زمان حد و مرز ندارد. اگرچه پرداختن به این مقوله، خود پژوهش مستقلی را می‌طلبد، اما مؤید محتواسازی با اقتباس از ساحت رُمان است که بر عمق و غنای فیلمنامه می‌افزاید. بدین‌تربیت فیلمساز با نگاهی غیرمتعارف و طرح سؤال، کنجکاوی مخاطب را برانگیخته، از همان ابتدا موجبات همراهی ذهنی بیننده با روایت فیلم را هموار می‌سازد. تماشاگر با تعمق در یافتن پاسخ، به ساحت هم‌زمانی وارد شده، چالش تطبیق زمان متغیر و دنیای متفاوت در ذهن او شکل می‌گیرد. سیالیت زمان، جهان و مکان سبب برقراری مکالمه بین بیننده با محتوای فیلم و با خود شده؛ در گام نخست او را به اندر کنشی برای ایجاد ارتباط بین زمانِ قراردادی و خطیِ بیرونی با زمان درونی در فیلم دچار می‌کند، سپس کنش ذهنیِ او با فضای پیرامون را به‌همراه خواهد داشت. پی‌آیند کنش‌های ذهنی تماشگر، با طرح پرسش‌هایی برای او همراه است؛ زمان اکنون برای من چند و چگونه است؟ آیا من در لحظهٔ اکنون، به‌واقع، در زمان حال بسر می‌برم؟ یا گذشته یا آینده؟ یا ترکیبی از آن‌ها؟ ارتباط زمان و جهان من با زمان و دنیای دیگری چگونه است؟ و نظایر آن، که از یک‌سو بازگشت به خاطرات و از سویی دیگر

خیال‌پردازی در آینده را موجب می‌شوند. ماحصل این کنکاش ذهنی این خواهدبود که تماشاگر با خروج از زمان خطی به زمانِ شخصی و خودیافته وارد می‌شود و انگیزهٔ پی‌گیریِ روایت فیلم در او پدیدار می‌شود.

این فیلم در زمرهٔ گونهٔ ترکیبی به‌شمار می‌آید، چراکه هم درامی نوستالژیک[۲۶] است و هم اجتماعی. داستان فیلم در قالب ژانر عاشقانه- اجتماعی، حول مقولهٔ مهاجرت و بر محور بازگشت گُلی به زادگاهش شکل گرفته است. ژانر عاشقانه در بستر اجتماعیِ خاص، در تلفیق با ژانر مهاجرت، زمینهٔ مناسبی برای پرداختن به موضوع دوگانگی با محوریت زمان را در قالب خاطره فراهم آورده است. خاطره و یادآوری، بن‌مایه‌ای قوی در روایت عاشقانه محسوب می‌شود که فیلمساز به‌خوبی توانسته از آن به‌عنوان عامل تحکیم‌بخشِ روایت‌های فیلم سود جوید. خاطرات شخصیت‌ها بهانه‌ای برای عدم ترتیب زمانی رویدادها در پی‌رنگ است، مرور خاطرات در حکم احیای گذشته، اتصال به حال و انتقال به آینده است که این ویژگی به شیوه‌های مختلف در فیلم تصویر شده است. گلی در بازگشتی اودیسه‌وار[۲۷]، پس از بیست سال، به خانه بازگشته است. بازگشت به زادگاه؛ بازگشت به گذشته و تداعیِ خاطرات را به‌دنبال دارد که اغلب به‌قصد یافتن پاسخِ رویدادی در گذشته صورت می‌پذیرد. انگیزهٔ بازگشت در این فیلم نیز درپی پاسخ به پرسشی است که اتفاقاً در خاطره‌ای عاشقانه ریشه دارد. یادآوری یک عشق نافرجام، با ارسال بریده‌ای از یک قطعه عکس قدیمی، انگیزهٔ بازگشت گلی است. عکس زمان ساکن و ایستای گذشته را به جریان‌های سیال و پویا در حال و آینده پیوند می‌زند. آقای نجدی عکس حوّا را قاب می‌کند و به شوق گردش در شهر با خاطرهٔ جوانی، روی قاب عکس را نمی‌پوشاند، یادآوری خوشایند خاطرهٔ جوانی را به خاطرهٔ دیدار گلی که یادآور عشق او به حوّاست، پیوند می‌زند و امیدوار به دیدارهای آینده

است. عاشقانه‌های این فیلم، متفاوت از غالب گونه‌های مشابه، دور از اِبراز و القای حس ندامت یا هرگونه شیوهٔ نمایشیِ سوزناک و آزاردهنده از گذشته، به تصویر درآمده‌اند. در لحنِ گفتار و آدابِ رفتار شخصیت‌های هریک از روایت‌های فیلم، آرامشی همراه با طمأنینه و احترام نسبت به پذیرش وقایع گذشته، به‌وضوح نمایان است. این امر نه‌تنها گویای نگاه متفاوت فیلمساز نسبت به رویارویی با خاطرات و رویدادهای نافرجام گذشته است، بلکه تأکیدی بر ساختار اجتماعی، همسو با فضای روشنفکری حاکم بر فیلم است. نظم کلامی و ادبیات مرسوم در مکالمهٔ شخصیت‌های فیلم، با موقعیت‌های شغلی و اقشار رده‌های مختلف، مشهود است؛ تسلط در مکالمه و آموزش زبان فرانسه که هم مبین دوگانه‌های فیلم است، هم نشان‌دهندهٔ مرتبهٔ بالای علمی و ادبی شخصیت‌های روایت، تلاشی جهت نیل به هم‌زبانی و هم‌جهانی، همسو با هم‌زمانی‌های فیلم محسوب می‌شود.

فیلم از دوگانه‌ها می‌گوید؛ دوگانه‌های مفهومی شامل؛ زن ـ مرد، مقیم ـ مهاجر، واکسی ـ ترازو، بارش ـ وارش در کنار دوگانه‌های زمانی اعم از گذشته ـآینده، ایران ـ فرانسه، زوج ـ فرد. همچنین دوگانه‌های مضمونی عبارتند از؛ گلی ـ فرهاد، علی یاقوتی ـ گلی، آقای نجدی ـ حوا و بطور کلی دوگانهٔ زمان و مکان. باید به یاد داشت، همواره گریز از دو محدودیت بزرگ زمانی و مکانی انسان را در تنگنا قرارداده و سفرهای زمانی و مکانی، کارزاری جدی را در ادبیات و هنر رقم زده است (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ص. ۸۹). از آنجا که برنهاد منتقدان ساختارگرا، ساختار روایت‌ها را متشکل از همین قبیل جفت‌های متقابل یا دوگانه‌ها می‌داند، لذا تباین‌های این‌چنین، در حکم ساختاری اسکلت‌مانند هستند که همهٔ روایت‌ها از آن ساخته می‌شوند (پاینده، ۱۴۰۰، ص. ۶۶).

در سینما، بسیاری از فرایندهای روایت‌گری به چگونگی تنظیم و سازمان‌بندی زمان بستگی دارد (طباطبایی، ۱۳۸۵، ص. ۱۵۳) که همان نظم زمانی است. نظام زمان‌ها مخزنی از تمایزها، رابطه‌ها و ترکیب‌ها به‌دست می‌دهد که اثر داستانی منابع استقلال خاص خود را نسبت به تجربهٔ زنده در آن می‌جوید، بدین لحاظ زبان با نظام زمان‌های خاص امکان تغییر دادن زمان همهٔ فعل‌های کنشی را در طول زنجیره‌ای روایی آماده دارد (نونهالی، ۱۳۸۴، ص. ۱۳۱). نظم زمانی این فیلم، متشکل از عناصر متنوع در بازنمود اهمیت مفهوم زمان و دربردارندهٔ شاخصه‌های زمان‌پریشی‌است. ازجمله نمایش نمادین زمان؛ تصویر صفحهٔ ساعت روی دیوار پارکینگ فرودگاه تهران، میدان شهرداری رشت و برج ساعت بندر انزلی، همچنین دقت زمانی در دیالوگ‌های[۲۸] شخصیت‌های فیلم در همین راستاست؛ ترازودار در واکنش به تعجب گلی، با تأکید، می‌گوید: «دقیق.»، «روزهای فرد، ترازو. فردا بیای، واکسی‌ام.» و پاسخ گلی: «چه منظم!». آقای نجدی روز تحویل قاب، با اطمینان و تأکید، به فرهاد می‌گوید: «بله. امروز.». او در کارخانهٔ چای‌سازی، هنگامی‌که بسته‌ای چای به گلی پیشکش می‌کند، می‌گوید: «برای دم‌کشیدن بهش فرصت بدید. بیست و دو دقیقه» و تعجب گلی: «چه دقیق!». فرهاد هم، واکنش مشابهی دارد: «چه دقیق!». در پرش سکانس‌های[۲۹] فیلم، مقولهٔ هم‌زمانی برای تطبیق و یکسان‌سازی زمان‌های مختلف دیده می‌شود؛ فرهاد در مقابل اعتراض حوا به بوی بد پنیر فرانسوی در آشپزخانه، می‌گوید: «جالب نیست چیزی بخورین که دخترتون یه قاره اون‌وَرتر داره می‌خوره؟» و معادل زمان ایران به فرانسه را، در پاسخ به سؤال حوا: «اصلاً الان اونجا ساعت چنده؟»، اعلام می‌کند. او خبر خودکشیِ حمید را، با معادل‌سازی تاریخ شمسی و میلادی به گلی می‌گوید.

فیلم از نمایش تغییر روحیات افراد در گذر زمان و عدم تطابق تصور افراد با جهان واقعیِ شخص مقابل هم بی‌بهره نیست. ازقبیل؛ «من مهربان بودم!» و اظهار تعجب گلی نسبت به شغل علی یاقوتی: «فکر می‌کردم، الان حتماً یه گالری داری!». فیلمساز همچنین از بیان عادات شخصیت‌ها که حکایت از تکرار عملی معین در درازمدت دارد، غافل نبوده و برای تکمیل پیکرهٔ روایت استفاده کرده است. زنگ در به صدا درمی‌آید، گلی می‌گوید: «عروسه. حتماً باز کلیدشو جا گذاشته!» و فرهاد تأیید می‌کند: «آره. این، همیشه کلیدشو جا می‌ذاره». گُلی خطاب به راننده: «اینجا همیشه یه گرامافون بود.»، عباس‌آقا می‌گوید: «همیشه تو ماشین صدای آهنگ بود.». آقای نجدی: «آنجا یک بستنی‌فروشی بود، آقای ابتهاج و حواجان عصرها می‌آمدن اینجا». آشپز آش طوطی: «نعناع داغ؟! آشِ من؟! هرگز.» همچنین مواردی از یادآوری‌های گلی: «پدرم از خاموشی بَدش می‌آمد».

مکان‌مندی و انتخاب لوکیشن مناسب، از عوامل مؤثر همسو با روایات فیلم و منجر به دریافت بهتر مخاطب است که جزو نقاط قوت این فیلمنامه محسوب می‌شود. از آنجا که نمایش فیلم، خود شکلی از انتقال عناصر سازندهٔ فضاست، فیلمسازان معمولاً برای یافتن بهترین محل فیلمبرداری بسیار تلاش می‌کنند (نیک‌فرجام، ۱۳۸۶، ص. ۷۱). شهر رشت با ساختار اجتماعی و ویژگی‌های جغرافیایی منحصربه‌فرد، واجد پتانسیل مناسب جهت مکان‌مندی این فیلم است، با دارابودن میزان بارش بالا و هوای نمناک، بیانگر کارکردی نمادین هم‌نوا با موضوع عاشقانه و القاکنندهٔ فضای خاطره‌انگیز حاکم بر روایت‌های فیلم می‌باشد. آشنایی فیلمساز با این شهر ـ به‌عنوان زادگاهش ـ موجب بهره‌مندی او از فضاها و نمادهای شهری نظیر میدان و ساختمان شهرداری با ساعت، بازار ماهی‌فروشان، محلهٔ ساغری‌سازان با قدمت دیرآشنا، برج ساعت و اسکلهٔ

بندرانزلی، هم‌راستا با خط سِیر فیلمنامه بوده است. الگوهای فرهنگی نظیر آش طوطی، واکسی، خواندن خروس، بازکردن پنجره سر صبح، معابر خیس با چاله‌های پُر از آب باران شبانه، مغازه‌های با کرکره‌های پایین و کسبه در حال بازکردن مغازه‌ها، به‌علاوه تداوم زمانی ـ مکانی، در سکانس‌های سوار بر اتومبیل، درکنار توجه به ظرایفی همچون شیشهٔ بخارگرفتهٔ اتوبوس، ورود به ابتدای آزادراه رشت، تصویر قطرات باقی‌ماندهٔ باران بر شیشهٔ جلوی تاکسی و روی کاغذ دور قاب عکس، همگی ابزارهای مؤثر دراختیارِ فیلمساز هستند، جهت باورپذیری روایت فیلم.

نشانه‌های زمان‌پریشی فیلم عبارت‌اند از: ابزار و وسایل، تجهیزات تکنولوژیک، زیورآلات، نام‌مندی، موسیقی و صوت که هریک با مصادیقی آشنا در فیلم استفاده شده‌اند. لیوان آب تاشو مدرسه، لوازم و شیرآلات آشپزخانهٔ حوا، عکس‌های سیاه‌وسفید و دستگاه پخش فیلم خانگی، گل‌سینهٔ گم‌شدهٔ حوا که وقتی توسط عروس پیدا می‌شود، می‌گوید: «آفرین عروس. دلمو خوش کردی.». نام‌مندی و شخصیت‌پردازی، به‌عنوان نشانه‌ای تأثیرگذار در موضوع روایت، به میل باطنی بیننده برای ساده‌سازی روایت و خلاصه‌سازی تغییرات شخصیت‌ها در طول زمان پاسخ می‌دهد و امکان توسعهٔ طرح‌واره‌های ذهنی بیننده را فراهم می‌آورد. حوا، فرهاد، گیلِ گل، عروس، مهربان، هریک دارای بار معنایی در خاطرهٔ جمعی هستند. حوا به فرهاد که او را مادر خطاب کرد، با لحن معترض می‌گوید: «مادر! اسم دارن آدم‌ها!». همسو با تمام موارد؛ نقش موسیقی به‌عنوان هنرِ بی‌زمان و بی‌مکان در باورپذیری روایت فیلم آشکارست؛ اشارهٔ گلی به موسیقی مورد علاقه‌اش[۳۰] در آش طوطی و پرسش از فرهاد در مورد نام موسیقی، مصادیق آن است. از قابلیت صدا که برای القای احساس خاص فضای خارج از تصویر، توان بالقوه بسیار دارد، نیز استفاده شده است؛

فرهاد نوار کاست[۳۱] با صدای ضبط‌شدهٔ گلی را نزد خود نگاه داشته، به او می‌گوید: «این‌جوری صدات موند پیش من».

این فیلم از روایتی سود جسته که آشکارا مبتنی بر علم منطقِ روایی است، از اطلاع‌رسانی و پنهان‌داشتن اطلاعات به موازات هم بهره برده، لذا از درجهٔ بالای خودآگاهی برخوردار است، چراکه به عقیدهٔ بردول: «پنهان‌سازی آشکار اطلاعات از وجود روایتی بسیار خودآگاه حکایت دارد» (طباطبائی، ۱۳۹۶، ص. ۲۷۹). از آنجا که محدودیت مدت زمانِ نمایش فیلم بر پردهٔ سینما، سبب تحمیل محدودیت‌های خاص بر ذهن بیننده می‌شود، فیلمساز با اشارهٔ مکرر به وقایع مرتبط با داستان اصلی، کنجکاوی و احساس تعلیق را در بیننده افزایش داده است. در این فرایند ذهنی توجه بیننده به فرضیات محتمل و نامحتمل جلب شده، زمینهٔ درک نظم و انسجام داستان برای او فراهم می‌آید.

روایت‌های این فیلم، براساس مؤلفه‌های زمان‌پریشی از نظر رابطه، تداخلی محسوب می‌شوند که در ارتباطی تنگاتنگ با روایت اصلی شکل‌گرفته و از گره‌خوردگی موضوعی و مضمونی برخوردارند. از موارد معدود سکانس‌های رابطهٔ غیرتداخلی که به‌صورت سکانس‌های مستقل، منقطع و بدون ارتباط با روایت اصلی دیده می‌شوند، عبارت‌اند از؛ گلی با لباس پدر در حیاط خانه راه می‌رود و الفاظ پدر را زمزمه می‌کند: «شاه این جور دختر نداره ...». آقای مهربان پشت درب خانه: «هوا معرکه‌یه عنایت‌الله‌خان! بیرون نَیی؟[۳۲]». به‌لحاظ فاصله، پس‌نگری‌های فیلم هم از نظر دامنه و هم گستره قابل بررسی هستند. دامنهٔ یادآوری‌ها شامل هر دو نوع بیرونی و درونی با پراکندگی نسبتاً یکسان، است. از آنجا که داستان فیلم به گذشتهٔ نسبتاً دور باز می‌گردد، یادآوری‌ها با دامنهٔ نزدیک معدود هستند، ازجمله گلی به فرهاد می‌گوید: «دیشب

خوابتو دیدم». در دیدار با خالجان، گلی با گریه می‌گوید: «چطور تونستم ببینم یکی‌و می‌زنن، بعد من بذارم برم!». که هر دو مورد از نوع درونی محسوب می‌شوند. یادآوری بیرونی مانند فرهاد رو به دو کودک زبان‌آموز می‌گوید: «یه مادربزرگ داشتم، هروقت عصبانی می‌شد، اَدای کتک‌زدن درمی‌آورد.». گسترهٔ زمان‌پریشی‌ها به هر چهار صورتِ کوتاه، بلند، کامل و موضوعی در فیلم دیده می‌شود. در رفتار، لحن و کلام راوی و شخصیت روایت‌های فیلم، نشانی از ندامت و اندوه در قبال رویدادهای گذشته نیست، بلکه نگاه امیدوارانه نسبت به آینده دیده می‌شود، پس می‌توان زمان‌پریشی‌ها را از نوع خوشایند دانست که به هر دو شکل نوآوری و یادآوری، در فیلم به‌کار رفته‌اند. ازجمله سکانس‌های نوآوری مانند؛ خالجان از محاسن اخلاقی فرهاد می‌گوید و این‌گونه بخشی از شکاف موجود از احوالات فرهاد در ذهن گلی را پُر می‌کند. صحبت‌های رانندهٔ حوا در داخل اتومبیل خانواده که خاطرات مربوط به اتومبیل و روزهای بیماری حوا را بازگو می‌کند. در این موارد، نقش راوی در بازتعریف و کامل کردن سیر وقایع و پویاسازی روایت با تغییر حالات چهرهٔ بازیگرِ نقش مقابل و نگاهش، برای همراهی مخاطب در میزان جذب تصویرپردازی در فیلم مشهود است. یادآوری‌های فیلم، به هر دو شکل پرش نَقلی (کلامی) و سکانسی نمایش داده شده‌اند. در یادآوری‌های کلامی هم از راوی بهره جسته و هم از شخصیت‌ها، بنابراین هر دو گونهٔ روایت همسان و ناهمسان در این فیلم به‌کار رفته است. پرش‌های سکانسی در این فیلم، سه دسته‌اند؛ تصویری، تودرتو و خیالی. سکانس‌های تصویری و تودرتو، شامل هر دو گونهٔ پس‌نگری و پیش‌نگری در فیلم است. همچنین با تنوع و تعدد پس‌نگری‌ها مواجهیم که می‌تواند به‌منزلهٔ پیش‌زمینه‌ای برای پیشواز زمانی محسوب شود. ازجمله گلی در تماس تلفنی، توأم با تردید، به آنتوان می‌گوید: «هنوز نمی‌دونم کِی میام»، آقای نجدی هنگام

خداحافظی با گلی، به او می‌گوید: «اگر خواستی برگردی فرانسه»؛ یعنی شاید برنگردی، حاوی بار معنایی نگاه به آینده است. سکانس انتهایی ـ«می‌ارزید» ـ اگرچه فعلی گذشته، با طول زمانیِ بلند است، حامل بار معنایی خوشایند و نویدبخش نیل به آینده نیز هست که بر اهمیت عشق و زمان درجهت پرداخت ماهرانهٔ مضمون روایت صحه می‌گذارد.

جدول ۱: زمان‌پریشی‌های فیلم (مأخذ: نگارندگان)

		پس‌نگری	پیش‌نگری
کلامی	همسان	فرهاد: من فرهادم. فرهاد. منو یادتون نمیاد؟ من هرچی از خودم یادمه، شماهم توش بودین. شما نبودید، من اینجا زیاد می‌اومدم. پیش حوا خانم، عزیزِ عزیزم. . گلی: من گُلی‌ام. گیلِ گُل. منو یادتون نمیاد؟	آقای نجدی: دوست داشتم شما را ببینم، عکسی با شما داشته‌باشم. کاش کسی بود عکسی از ما می‌گرفت. فرهاد: همیشه حواسم پرت بود. حواسم جمعِ تو بود گلی. سلیقهٔ تو رو یادمه. هرچی تو دوست‌داشتی رو دوست داشتم.
	ناهمسان	خالجان: مادرت می‌گفت: «این بچه باکله است». می‌دونی چقد به مادرت می‌رسید؟ آقای نجدی: بیشتر مادرتون پشت ماشین می‌نشست. کم‌تر خانمی اون موقع جرئتِ رانندگی می‌کرد. عباس آقا: آقا می‌گفت: «باز حوا بارونو دید، سانتی‌مانتال شد.»	خبر خوش فالگیر در خانهٔ حوا، دربارهٔ آیندهٔ فرهاد عروس: آقا فرهاد وگردسته خو سرِ هما بومه به دورون! کل ساغری‌سازان انه حَرفه.[۳۳]
	تصویری	آقای نجدی: صحنهٔ اولین دیدارش باحوا؛ ورود حوا با سینی حنا در دست گلی: حضور گلیِ کودک نزد پدر در جمع دوستانش در میهمانی	فرهاد به حوا: شما که به‌هرحال یه چیز دیگه می‌کشین. شاید یه روز به گلی نشونش دادیم.

سکانس ۲	درون	گلی: یادآوری طنین کلام آقای نجدی در تعریف ماجرای عشق نافرجامش به حوا. آقای نجدی: من رو فرستادند اروپا برای تحصیل. وقتی برگشتم، آقای ابتهاج... حوا: تعریف ماجرای خواستگاری ابتهاج حمید عکاس یه عکس تو مهمونیِ گلی از من گرفت، بهم نداد. حتماً بد افتادم.	فرهاد: خاطرهٔ کلاس ابتدایی؛ علاقهٔ گلی به پوست پرتقال بوداده روی بخاری. پرکردن ظروف با آب برای تبخیرشدن و انتظار بارش برای برف‌بازی در کوچهٔ گلی

گونهٔ توازی‌نگری را در پرش سکانس‌های خیالیِ فیلم شاهدیم؛ حضور خیالی آنتوان در قاب‌سازی، صحبت کردن به زبان گیلکی و پیشنهاد ساخت قاب برای عکس دونفره‌اش با گلی، که پاسخ فرهاد منفی است. در تصور فرهاد، آنتوان به تلفظ فرهاد حین تدریس ایراد گرفته و تلفظ صحیح واژه‌های خیابان و بیابان را به فرهاد و زبان‌آموزان گوشزد می‌کند. در سکانس دیگری، فرهاد سراغ گلی را از آقای لوگران[۳۴] می‌گیرد: «از گلی خبر دارین؟» وقتی در حیاط خانهٔ گلی از حال می‌رود، طنین صدای گلی در گوشش نجوا می‌کند: «فرهاد! فرهاد!»

گلی: اینجا کجاست؟ خوابته؟

فرهاد: آره. این خوابو همیشه می‌بینم، از وقتی که همه رفتند.

ـ همه کی‌ان؟ تو خودت کجا بودی؟ نامرئی بودی؟ این کدوم قرنه؟

ـ نمی‌دونم کدوم قرنه. همیشه تو این خواب تو می‌رسیدی، من جا می‌موندم.

ـ تصورت از پاریس بامزه‌ست.

در این مکالمهٔ خیالی علاوه بر اینکه دنیای بی‌مکانی و بی‌زمانی نشان داده شده، اشارهٔ ضمنی به عدم تطابق تصورات زمانی و مکانی شخصیت‌های فیلم مدنظر بوده که نشان از تفاوت دیدگاه‌ها ودنیای آن‌هاست.

۶.نتیجه

جهت کاربست نظریهٔ زمان‌پریشی در فیلم و روایت، نیازمند ساختاری عملیاتی‌شده هستیم، پس ابتدا عناصر و شاخصه‌های زمان‌پریشی استخراج، تبیین و معرفی شد، سپس الگو و مدل مناسب جهت تحلیل ساختاری تألیف شد، سرانجام مبتنی بر چارچوب تبیین‌شده، تحلیل سکانس‌های این فیلم ارائه شد. این مقاله از نگاه ساختاری صِرف فراتر رفته، یعنی صرفاً به استخراج و دسته‌بندی سکانس‌های فیلم در چارچوب نظریهٔ مربوطه اکتفا نشده است. بلکه تلاش بر این بوده، با نگاه کاوش‌گرانه، مسئلهٔ بدیع و مفهوم جدیدی استنتاج شود. لذا افزون بر اینکه الگویی نوین برای تحلیل ساختار روایت براساس نظریهٔ زمان‌پریشی ژرار ژنت ارائه شد، با بررسی دقیق‌تر دستاورد دیگری هم داشت و آن اینکه تبیین و تعریف مؤلفهٔ دیگری تحت عنوان توازی‌نگری در چارچوب زمان روایی حاصل شد که هم تحلیل محتوای این فیلمنامه را پوشش می‌دهد و هم قابل استناد در تحلیل سایر روایات است.

نتایج پژوهش حاکی است فیلمساز هم از دیدگاه متکی بر واقع‌نمایی و بازنمایی طبیعی عکس استفاده کرده و هم به شیوهٔ بیان کولاژگونه، اجزای داستان اصلی را تجزیه کرده و با تلفیق هر دو دیدگاه با نگاه مستندگونه، از داستان‌گوییِ توصیفی گذر کرده، به کمک ابزارهای نمایشی در سینما، چیدمان روایی فیلم را جهت سامان بخشیدن به زنجیرهٔ روایی در ذهن مخاطب، رقم زده است. لذا با دخالت آگاهانه در گزینش و

آرایش وقایع و تعدد روایت‌ها، ترکیب خلاقانه‌ای براساس چشم‌اندازهای ذهنی و آگاهیِ روایی بیننده ارائه داده که به آشکارسازی معمای نهفته در فیلم انجامیده و سبب رهایی ذهنیات بیننده به لایه‌های عمیق‌تر روایت شده است. زمان در فیلم «در دنیای تو ساعت چند است؟» معلق و در تردد بین گذشته، حال و آینده است. هرچند در نگاه نخست، ساختار کلیِ متن، برخاسته از نگاه به گذشته است و به‌ظاهر، دغدغه‌ای برای آینده در این فیلم دیده نمی‌شود، اما با تحلیل مؤلفه‌های زمان‌پریشی، وجه دیگری از پرش زمانی نمایان شد، که در دسته‌بندی نظریهٔ ژنت به آن پرداخته نشده است. به بیان روشن‌تر ژنت به پرش‌های زمانی به گذشته و آینده اشاره کرده، اما درمورد توازیِ زمانی که بیانگر تفاوت زمان‌ها در دیدگاه و جغرافیای متفاوت در لحظهٔ اکنون است، مطلبی ارائه نداده است. از آنجا که روایت‌اصلی فیلم در پیوند با مقولهٔ مهاجرت و اختلاف زمان و مکان شکل گرفته، می‌توان پس‌نگری‌ها و پیش‌نگری‌های فیلم را در یک فرایند جابه‌جایی و جانشینی فرض کرد. بدین معنی که آنچه در دنیای یک فرد پیش‌نگری محسوب می‌شود، می‌تواند برای فرد دیگر پس‌نگری تلقی شود و برعکس. در این فیلم، نه گذشته مصرف‌شده و فرتوت است، نه آینده مبهم و بی‌رمق. بلکه رویداد تمام روایت‌ها در تداوم و همسویی زمان‌ها و زبان‌های متفاوت برای توازی‌سازی دوگانه‌ها سوق می‌یابد. به نظر می‌رسد صفی یزدانیان با بهره‌مندی از ویژگیِ نظم ذاتی حاکم بر زمان، آگاهانه دست به انتخاب دوگانه‌های متعدد زده تا به نمایش جهان‌های متفاوت در قالب ژانر عاشقانه، اجتماعی بپردازد، لذا به خلق زمانِ موازی در فیلم نائل آمده است. بدین منظور از هرگونه تمهید روایی برای نمایش گسست از روایت غالب و یکسان‌سازی دوگانه‌های مستتر در روایات فیلم استفاده کرده و در یک طرح‌وارهٔ منسجم روایی، سیالیت زمان را به بازنمایی جهان‌های متفاوت گره

زده است. درنتیجه مختصات مؤلفهٔ نوینی حاصل آمده که در چارچوب نظریهٔ زمان روایی قابل تعریف است که توازی‌نگری نامیده شد و می‌تواند در جهت گسترش نظریهٔ زمان روایی، یک ابزار کاربردی برای تحلیل سایر روایت‌ها نیز به‌کار برده شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Gerard Genette
2. Gerald Prince
3. Anachronism
4. Analypsis
5. Anticipation
6. Flashback
7. location
8. Genre
9. collage
10. Repeaters

۱۱. آنچه زبان‌شناسان آمریکایی نظریه می‌نامند.

12. Paul Ricoeur
13. Abbott H. Porter
14. Tzvetan Todorov
15. Plot
16. Broudvel David
17. Puzzle
18. Proust Marcel
19. Micke Ball
20. Lothe Jakob
21. Rimmon- Kenan Shlomith
22. Toolan Michael
23. Antoine

۲۴. روزنامهٔ شرق، پنجشنبه ۱۵ آبان ۱۳۹۳، شماره ۲۱۵۵، گفت‌وگو با بهناز شیربانی.

۲۵. مارکز، گابریل گارسیا. خزان پیشوا (پاییز پدرسالار). ترجمهٔ حسین مهری.

26. Nostalgia
27. Odyssey

28. dialog
29. Sequence

۳۰. «او چوم سیایه، اوچوم گیرایه»: «آن چشم سیاهست، آن چشم گیراست».

31. Cassette tape

۳۲. عنایت‌الله‌خان هوا عالیه، بیرون نمی‌آیی؟

۳۳. در تمام ساغری‌سازان صحبت این است؛ آقا فرهاد برگشته روی سرش، داخل آمده.

34. Legrand

منابع

ابوت، اچ. پ. (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمهٔ ر. پورآذر و ن. م. اشرفی. تهران: اطراف.

احمدی، ب. (۱۳۸۵). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

ارجمند، م. (۱۳۷۰). *الگوهای روایت در سینمای ایران*. تهران: بنیاد فارابی.

آرگامین، ج.، بردول، د.، دریدا، ژ.، ژیژک، اس.، کاروای، و.، و استیون، ت. (۱۳۸۷). *کتاب سینما*. گردآوری و ویرایش: م. اسلامی. تهران: خدمات فرهنگی صبا.

اوحدی، م. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی سینما و تلویزیون*. تهران: انتشارات دانشکده صدا و سیما.

بارت، ر. (۱۳۹۲). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمهٔ م. راغب. تهران: رخداد نو.

بارت، ر.، تودوروف، ت.، و پرینس، ج. (۱۳۹۴). *درآمدی بر روایت‌شناسی*. ترجمهٔ ه. رهنما. تهران: هرمس.

بردول، د. (۱۳۹۶). *روایت در فیلم داستانی*. ترجمهٔ س.ع، طباطبایی. ج۱,۲. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

بردول، د.، و تامسون، ک. (۱۳۸۲). *هنر سینما*. ترجمهٔ ف، محدی. تهران: نشر مرکز.

پاشایی، م. (۱۳۹۴). بررسی روایت در رُمان چشم‌هایش از دیدگاه ژرار ژنت. *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز)*، ۲۳۱، ۴۱– ۵۷.

پرینس، ج. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ م. شهبا. تهران: مینوی خرد.

تودوروف، ت. (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ م، نبوی، چ۱، تهران: آگاه.

تولان، م. (۱۳۹۸). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*. ترجمهٔ س. ف. علوی و ف. نعمتی. تهران: سمت.

جدی تازه‌کند، ر.، عادل‌زاده، پ.، و پاشایی فخری، ک. (۱۳۹۷). بررسی مؤلفهٔ زمان در اتوبوس شمیران براساس دیدگاه ژرار ژنت. *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۲ (۷۶)، ۱۶۵- ۱۹۰.

حبیبی، ع.ا. (۱۳۹۳). بررسی سه مؤلفهٔ زمانیِ نظم، تداوم و بسامد در رُمان «ذاکره‌الجسد» اثر احلام مستغانمی (براساس نظریه زمان‌روایی ژرار ژنت). *زبان و ادبیات عربی*، ۶ (۱۰)، ۲۹- ۶۱.

حسن‌پورآلاشتی، ح.، و احمدناطقی، م. (۱۳۹۶). کارکرد نظریهٔ «زمان در روایت» ژرار ژنت در تحلیل رُمان همسایه‌ها. *مطالعات نظریه و انواع ادبی*، ۲ (۵)، ۷- ۲۸.

دشتی‌آهنگر، م.، و اشکانی، آ. (۱۴۰۱). تحلیل گفتمان گذشته به‌مثابهٔ امری مسئله‌دار در متون روایی (بررسی موردی فیلم‌های در دنیای تو ساعت چند است؟ و اژدها وارد می‌شود). *روایت‌شناسی*، ۶ (۱۲)، ۵-۳۸.

ریکور، پ. (۱۳۸۴). *زمان و حکایت*. ترجمهٔ م، نونهالی. ج۲. تهران: نشر نی.

ریمون‌کنان، ش. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ا. حری. تهران: نیلوفر.

ژنت، ژ. (۱۳۹۸). *گفتمان روایت، جستاری در باب روش*. ترجمهٔ م. زواریان. تهران: سمت.

ژنت، ژ. (۱۳۹۹). *گفتمان روایی، رساله‌ای در روش تحلیل*. ترجمهٔ م. طیور پرواز. تهران: مهراندیش.

سلطانی، س.ع.ا. (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی گفتمانی یک جدایی. *مطالعات جامعه‌شناختی (نامه علوم اجتماعی)*. ۲۱(۲)، ۴۳- ۷۲.

سلطانی ، س.ع.ا.، و ظهرابی، ف. (۱۳۹۵). سعادت‌آباد کجاست؟ نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «سعادت‌آباد» ساخته مازیار میری. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۸ (۱)، ۵۳- ۷۹.

شهبا، م.، و علی‌پناهلو، م. (۱۳۹۶). تحلیل زمان‌روایی در دو فیلم «دربارهٔ الی» و «گذشته» از دیدگاه ژرار ژنت. *روایت‌شناسی*، ۱ (۲)، ۲۷- ۵۰.

شهبا، م.، و علی‌پناهلو، م. (۱۳۹۶). زمان و شخصیت در فیلم «جدایی نادر از سیمین» اثر اصغر فرهادی. *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، ۱۵*، ۵۳- ۸۸.

شعیری، ح.ر.، طاهرنژاد، ن.، و ایرجی، م. (۱۴۰۱). تحلیل روایت‌پریشی و چالش‌های نشانه‌معنایی آن با تأکید بر داستان شازده‌احتجاب. *روایت‌شناسی، ۶* (۱۲)، ۳۴۱- ۳۶۴.

فلودرنیک، م. (۱۳۹۹). *درآمدی بر روایت‌شناسی*. ترجمهٔ ه. حسن‌پور. تهران: خاموش.

قاسمی‌پور، ق. (۱۳۸۷). زمان و روایت. *نقد ادبی، ۱* (۲)، ۱۲۳- ۱۴۴.

اسپیدل، س. (۱۳۹۰). *شکل و روایت فیلم*. ترجمهٔ ف، کمالی‌نیا. تهران: نگاه‌پرداز صبا.

لوته، ی. (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ ا. نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

مارتین، و. (۱۳۹۳). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ م، شهبا. تهران: هرمس.

نامور مطلق، ب. (۱۳۹۹). *ترا روایت روابط بیش‌متنی روایت‌ها*. تهران: سخن.

نامور مطلق، ب. (۱۴۰۰). سلسه درس‌گفتارهای زمان‌روایی. تهران: *آکادمی شمسه (مدرسهٔ عالی مطالعاتی، آموزشی، پژوهشی هنر و علوم انسانی)*.

هرمن، د. (۱۳۹۵). *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ ح. صافی پیرلوجه. تهران: نشر نی.

یان، م. (۱۳۹۹). *روایت‌شناسی راهنمای خواننده به نظریهٔ روایت*. ترجمهٔ ا. حری. تهران: علمی فرهنگی.

References

Abbott, H. P. (2008). *The Cambridge Introduction to narrative*, second edition.

Ahmadi, B. (2006). *The Text structure and textural interpretation.* Markaz.

Arjmand, M. (1991). *Narrative Patterns in Iranian Cinema.* Farabi Fundatin.

Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd end. Toronto: University of Toronto press.

Dashti Ahangar, M., & Ashkani, A. (2022). Analyzing past discourse as a problematic issue in narrative texts (a case study of the films "What time is it in your world? and the dragon enters"). *Narratology*, *6*(12). 5-38.

Genette, G. (1966). *Figures1.* Education du Seuil.

Genette, G. (1969). *Figures 2.* Education du Seuil.

Genette, G. (1972). *Figures 2*. Education du Seuil.

Genette, G. (2000). "*Order in Narrrative" in Narrative Reader.Marttin Macquillan.* London and NewYork Routledge .

Genette, G. (2004). *Figures 2*. Education du Seuil.

Ghasemi poor, Gh. (2008). Time and Narrative. *Literary criticism, 1* (2), 123-144.

Habibi, A.A. (2014). Examining the three temporal components of order, continuity and frequency in the novel "Zakre al-Jasad" by Ahlam Mostaghanami (based on Gerard Genet's temporal theory). *Arabic language and literature*, 6 (10), 29-61.

Hasanpor Alashti, H., &Ahmad Nateghi, M. (2017). The function of Gerard Genet's "time in narrative" theory in the analysis of Neighbors novel. *Theory studies and literary types*. 2. (5). 7-28.

Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative.*

Jodi Tazeh kand, R., Adel zadeh, P., Pashaee fakhri, K. (2018). Investigating the time component in the Shemiran bus based on Gerard Genet's point of view. *Literary textual research*. 22(76). 165-190.

Lothe, J. (2000). *Narrative in Fiction and Film An Introduction.* Oxford University press.

Namvar Mutlagh, B. (2020). *The trans-narrative of the hypertext relationships of the narratives*. Sokhan.
Namvar Mutlagh, B. (2021). *Series of chronology lectures*. Academy Shamseh.

Ohadi, M. (2012). *Narrative studies in cinema and television*. Faculty of Broadcasting.

Pashaee, M. (2015). Analysis of the narrative in the novel "Eyes" from the point of view of Gérard Genet. *Persian language and literature. 231*, 41-57.

Prince, G. (1982). *Narratology:* the form and functioning of narrative.

Prince, J. (2000). *"On Narratalogy" in Naraative Reader.* Marttin Macquillan. London and New York: Routledge.

Ricoeur, P. (1984, 1985, 1988). *Time and Narrative*, 3 vols. Trans: kathleen McLaughlin & David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.

Rimmon-kenan, Sh. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*: London: Methuen.

Shaeeri, H.R., TaherNeghad, N,. Iraji, M. (2022). Analyzing narrative distortion and its semiotic challenges with emphasis on the story of Prince Ihtjab. *Narratology, 6* (12), 341-364.

Shahba, M., & Alipanahloo, M. (2017). Chronological analysis in the two films "About Ellie" and "The Past" from the point of view of Gérard Genet. *Narratology*, 1 (2), 27-50.

Shahba, M. Alipanahloo, M. (2017). Time and character in the movie "A rare separation from Simin" by Asghar Farhadi. *Letter of performing arts and music*, *15*, 73-88.

Soltani, S,AA. (2014). Discourse semiotics of a separation. *Sociological studies. (Letter of social sciences*), 21(2), 43-72.

Soltani, S.A.A., Zahrabi, F. (2016). Where is Saadat Abad? Discourse semiotics of the movie "Sadat Abad" by Maziar Miri. *Sociology of art and literature*, *8* (1), 53-79.

Speidel, S. (2012). *Introduction to film studies***.** Fifth edition. Routledge Tylor and Francis group. London and New York.

Todorov, T. (1977). *The Poetics of Prose.* Oxford: Blackwell Publishing.

Toolan, M. J. (2001). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, 2nd ed. London: Routledge.