خوانشی دلوزی از زمان و حافظه در سینمای کریستوفر نولان؛ با تمرکز بر فیلم یادآوری (Memento)

۱. پروین مراحمی: گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

۲. نفیسه نمدیان پور*: گروه هنر و معماری، واحد رامسر، دانشگاه آزاد اسلامی، رامسر، ایران

۳. زهرا گلناز منطقی فسایی: گروه نمایش، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: Nafiseh.Namadianpour@iau.ac.ir

چکیده

زمان و حافظه از بنیادی‌ترین مؤلفه‌های سینمای کریستوفر نولان‌اند که در بسیاری از آثار او از سطح عناصر روایی فراتر می‌روند و به سازوکارهایی برای سازمان‌دهی ادراک، هویت و اندیشه تبدیل می‌شوند. پژوهش حاضر با هدف ارائه خوانشی دلوزی از نسبت زمان و حافظه در سینمای نولان، با تمرکز اصلی بر فیلم «یادآوری» و با ارجاع تطبیقی محدود به «تلقین» و «میان‌ستاره‌ای»، انجام شده است. روش پژوهش توصیفی ـــ تحلیلی و مبتنی بر تحلیل فلسفی ـــ تفسیری فیلم است. چارچوب نظری مطالعه بر مفاهیم تصویر ـ زمان، تصویر بلورین، گذشته ناب، امر مجازی و امر بالفعل و رابطه زمان و اندیشه استوار است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در «یادآوری»، ساختار معکوس روایت صرفاً تمهیدی برای پیچیده‌سازی پیرنگ نیست، بلکه با اختلال حافظه لئونارد شلبی پیوندی مستقیم دارد و مخاطب را نیز در وضعیت ادراکی مشابهی قرار می‌دهد. عکس‌های پولاروید، یادداشت‌ها و خالکوبی‌ها به‌عنوان ابزارهای بیرونی حافظه، گذشته را مستقیماً بازنمایی نمی‌کنند، بلکه واسطه‌هایی برای بازسازی و تفسیر آن در اکنون‌اند. از این رو، رابطه میان گذشته و حال، حقیقت و تفسیر، حافظه و هویت در فیلم به‌شدت ناپایدار می‌شود. تحلیل همچنین نشان می‌دهد که اهمیت فلسفی زمان در سینمای نولان از غیرخطی‌بودن روایت به خودی خود ناشی نمی‌شود، بلکه زمانی پدیدار می‌شود که ساختار زمانی، رابطه متعارف میان ادراک، کنش، حافظه و اندیشه را دگرگون سازد. در مقایسه، «تلقین» مسئله زمان را در سطوح رؤیا و ذهن گسترش می‌دهد و «میان‌ستاره‌ای» آن را به مقیاسی فیزیکی، کیهانی و عاطفی انتقال می‌دهد. در مجموع، «یادآوری» نمونه‌ای برجسته از سینمایی است که زمان را هم‌زمان به فرم روایی، وضعیت ادراکی و مسئله‌ای فلسفی درباره حافظه، حقیقت و هویت تبدیل می‌کند.

کلیدواژگان: *کریستوفر نولان، ژیل دلوز، یادآوری، تصویر ـ زمان، حافظه، تصویر بلورین، گذشته ناب، امر مجازی و امر بالفعل*

شیوه استناددهی: مراحمی، پروین.، نمدیان پور، نفیسه.، و منطقی فسایی، زهرا گلناز. (۱۴۰۴). خوانشی دلوزی از زمان و حافظه در سینمای کریستوفر نولان؛ با تمرکز بر فیلم یادآوری (Memento). *شریعت، فلسفه و اخلاق*، ۳(۱)، ۲۱-۱.



تاریخ ارسال: ۴ اسفند ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۲۱ فروردین ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۲۳ فروردین ۱۴۰۴

تاریخ چاپ: ۱ اردیبهشت ۱۴۰۴

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

A Deleuzian Reading of Time and Memory in Christopher Nolan's Cinema: A Focus on Memento

1. Parvin Marahemi: Department of Philosophy of Art, Ha.C., Islamic Azad University, Hamedan, Iran
2. Namadian Pour Nafiseh*: Department of Art and Architecture, Ram.C., Islamic Azad University, Ramsar, Iran
3. Zahra Golnaz Manteghi Fasaei: Department of Theater, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran

*Corresponding Author's Email: Nafiseh.Namadianpour@iau.ac.ir

Abstract

Time and memory are among the most fundamental components of Christopher Nolan's cinema, frequently moving beyond their conventional narrative functions to become mechanisms for organizing perception, identity, and thought. This study presents a Deleuzian reading of the relationship between time and memory in Nolan's cinema, focusing primarily on Memento while making limited comparative references to Inception and Interstellar. The research adopts a descriptive-analytical method based on philosophical and interpretive film analysis. Its theoretical framework is organized around the concepts of the time-image, crystal-image, pure past, the virtual and the actual, and the relationship between time and thought. The findings indicate that the reverse narrative structure of Memento is not merely a device for creating narrative complexity but is directly connected to Leonard Shelby's memory disorder and places the spectator in a partially analogous perceptual condition. Polaroid photographs, handwritten notes, and tattoos function as external memory devices, yet they do not provide direct access to the past; rather, they serve as mediating signs through which the past is reconstructed and interpreted within the present. Consequently, the relationships between past and present, truth and interpretation, memory and identity become fundamentally unstable. The analysis further demonstrates that the philosophical significance of time in Nolan's cinema does not arise from nonlinear narration alone. It emerges when temporal structure transforms conventional relations among perception, action, memory, and thought. Comparatively, Inception expands temporality through layered dream states and subjective experience, whereas Interstellar extends the problem of time toward physical, cosmic, and emotional dimensions. Overall, Memento represents a significant example of a cinema in which time operates simultaneously as narrative form, perceptual condition, and philosophical problem concerning memory, truth, and identity.

Keywords: *Christopher Nolan, Gilles Deleuze, Memento, time-image, memory, crystal-image, pure past, virtual and actual*

How to cite: Marahemi, P., Pour Nafiseh, N., & Manteghi Fasaei, Z. G. (2025). A Deleuzian Reading of Time and Memory in Christopher Nolan's Cinema: A Focus on Memento. *Sharia, Philosophy and Ethics*, *3*(1), 1-21.



Submit Date: 22 February 2025

Revise Date: 10 April 2025

Accept Date: 12 April 2025

Publish Date: 21 April 2025

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Extended Abstract

Time constitutes one of the most persistent conceptual concerns in both philosophy and cinema because it is inseparable from questions of perception, memory, identity, change, and human experience. Philosophically, time has been approached both as an external and measurable order and as an internally experienced process. Augustine's reflections on past, present, and future already foregrounded the difficulty of treating time as a simple succession of independent moments, particularly because the past survives through memory and the future appears through expectation within present consciousness (1). A markedly different model emerged in the classical conception of absolute and measurable time associated with Newton, in which time could be understood independently of subjective experience (2). Henri Bergson challenged such spatialized accounts by distinguishing measurable time from durée, or duration, understood as a qualitative continuity in which states of consciousness interpenetrate rather than follow one another as discrete units (3). In this conception, the past is not simply extinguished when a moment passes; rather, it continues to coexist with the present and contributes to the formation of present perception. Bergson's understanding of memory is therefore crucial because memory is not merely an archive of completed events but a dynamic relation through which the past remains effective in the present (12). These ideas provide an important philosophical foundation for Gilles Deleuze's theory of cinema, particularly his distinction between the movement-image and the time-image. Deleuze argues that classical cinema is largely organized through sensory-motor relations in which perception tends toward action and time appears indirectly through movement (5). By contrast, the time-image emerges when this sensory-motor organization is weakened or disrupted and time becomes more directly perceptible within the image itself (6). Studies of the Bergsonian foundations of Deleuze's film philosophy have similarly emphasized that duration, memory, movement, and the coexistence of temporal layers are indispensable for understanding this transition (13). Accordingly, the present study approaches Christopher Nolan's cinema not merely as a body of nonlinear narratives but as a field in which temporal structures can reorganize perception, memory, and thought.

Christopher Nolan's films frequently foreground fractured chronology, memory, repetition, simultaneity, dream states, unstable perception, and the tension between subjective experience and external reality. These formal and thematic characteristics have encouraged scholars to examine his cinema through philosophical approaches, including Deleuzian film theory. Koluaçık and Cantaş, for instance, have explored Nolan's cinema in relation to movement-image, the crisis of action, and time-image, demonstrating that his films possess a significant capacity for analysis through Deleuze's conceptual framework (8). Yet temporal complexity alone does not justify identifying a film with the time-image. Flashbacks, reverse chronology, parallel editing, or narrative fragmentation can still function within conventional causal organization. What matters from a Deleuzian perspective is whether such devices alter the conventional relationship among perception, action, memory, and temporal continuity. This distinction is particularly significant in Memento, where the reverse organization of the color sequences is inseparable from Leonard Shelby's inability to form new long-term memories. Nolan's narrative design places the viewer in a condition that partially approximates Leonard's temporal disorientation: each new sequence begins from a present whose immediate past remains inaccessible until a subsequent segment reveals it. Neff and Argent emphasize that the reverse progression of the narrative was closely connected to Nolan's attempt to align the audience with Leonard's perceptual situation rather than functioning merely as a stylistic puzzle (9). Bordwell likewise draws attention to the extraordinary formal precision required to construct the film's reverse chronology while preserving intelligibility across its interconnected segments (17). The central research objective of this study is therefore to explain how time in Memento moves beyond narrative arrangement and becomes a perceptual and philosophical structure through which memory, identity, truth, and thought are reorganized. The study adopts a descriptive-analytical and

philosophical-interpretive method, using Deleuze's concepts of the crystal-image, the pure past, the virtual and the actual, and the relationship between time and thought as its principal analytical categories. Inception and Interstellar are considered only comparatively in order to clarify the distinctive position of Memento within Nolan's broader cinematic engagement with temporality.

The first major dimension of the analysis concerns the relationship between memory and the structure of the present in Memento. Leonard's condition prevents him from integrating new experiences into a continuous autobiographical memory, and he therefore relies on Polaroid photographs, handwritten notes, and tattoos as external mnemonic devices. These objects initially appear to compensate for neurological deficiency, but within the structure of the film they become much more than practical aids. They mediate Leonard's relationship to the past and therefore determine how he understands the present and how he acts within it. Kim's study of Memento emphasizes the interconnectedness of Deleuzian time, memory, subjectivity, and the instability of identity in the film (10). Leonard's identity cannot be maintained through an uninterrupted continuity of recollection; instead, it must be reconstructed from signs that have survived previous moments. This structure can be interpreted in relation to Bergson's distinction between the persistence of the past and the actualization of particular memories. In Bergsonian terms, the past cannot be reduced to a collection of fixed images stored in consciousness; rather, what becomes available in the present is only a particular actualization of a broader temporal field (12). Deleuze develops this distinction by differentiating pure recollection from the recollection-image and by emphasizing that the past exists virtually before becoming actualized in relation to a present situation (6). Leonard's photographs and tattoos therefore cannot be equated with the past itself. They are actual objects in the present that refer to an absent past, but the meaning of that past must still be reconstructed through interpretation. A photograph may identify a person, but whether that person is trustworthy, dangerous, friendly, or deceptive depends upon an inscription and upon the interpretive framework through which Leonard reads it. The film thus destabilizes any simple opposition between unreliable memory and reliable external evidence. Written evidence may be more durable than memory, but durability does not guarantee truth. The externalization of memory therefore exposes a deeper philosophical problem: Leonard attempts to transform contingent interpretation into permanent fact, yet the very process of selecting and recording facts remains vulnerable to error, manipulation, and self-deception.

The Deleuzian concept of the crystal-image provides a second major framework for understanding this relation between present evidence and absent past. Deleuze describes the crystal-image as a configuration in which the actual and the virtual enter into the closest possible circuit, remaining distinct while continually reflecting and transforming one another (6). The virtual in Deleuze should not be confused with the imaginary or unreal; it is real, but not yet actualized in a determinate form (16). In Memento, the Polaroid photograph can be interpreted through this relation. As a material object held in Leonard's hand, the photograph is actual, but its significance depends upon a virtual network of absent events, forgotten encounters, previous judgments, and possible interpretations. The same principle applies to the tattoos on Leonard's body. They exist materially in the present, yet each statement refers to decisions, discoveries, or beliefs located in a past that Leonard can no longer directly remember. The present is therefore saturated by virtual dimensions of the past. This relation is not static, because each new present can change the meaning of the previously recorded sign. A photograph that once seemed reliable may become suspect; a written instruction may acquire a different implication once its conditions of production are revealed. In this sense, Memento does not merely alternate between past and present but constructs a temporal circuit in which each newly actualized fragment of the past reconfigures the meaning of an already experienced present. Montebello's interpretation of Deleuze's cinema philosophy stresses that the direct image of time emerges when temporality becomes visible through such relations rather than remaining subordinate to movement and action (15). Rodowick similarly argues that Deleuze's time-image transforms cinema into a field in which memory, temporal coexistence, and thought become structurally

inseparable (7). This perspective clarifies why the reverse chronology of Memento should not be treated merely as formal experimentation. The reversal compels the spectator to encounter consequences before causes, thereby making the reconstruction of the past an active condition of viewing. Each newly revealed earlier event actualizes information that modifies the significance of what has already been seen. Time thus becomes a mechanism of reinterpretation rather than a neutral order in which events occur.

A third dimension of the analysis concerns the relationship between temporality and thought and, through it, the broader position of Memento within Nolan's cinema. Deleuze argues that the time-image becomes philosophically significant when habitual sensory-motor connections are weakened and the image no longer leads automatically from perception to action, thereby confronting both character and spectator with situations that must be thought rather than simply recognized (6). Memento exemplifies this process because neither Leonard nor the viewer possesses stable access to the causal continuity required for confident action or judgment. Leonard acts continuously, but the basis of his action is always vulnerable because his current decisions depend upon records whose origins he cannot remember. The viewer similarly reconstructs motives, identities, and causal relations from fragmented evidence and is repeatedly required to revise earlier judgments. In this respect, the film transforms temporal disorientation into a mode of thinking. The comparison with Inception and Interstellar helps clarify this distinctive operation. In Inception, temporal differentiation emerges through multiple dream levels with different temporal scales, and the structure of embedded worlds makes subjective experience itself temporally stratified (18). Özçınar analyzes the film in relation to new forms of cinematic imagery, mind, and temporality through a Deleuzian-oriented framework (19), while Haller emphasizes the relationship between architecture, memory, and the organization of mental space (20). In Interstellar, by contrast, temporality expands beyond individual memory toward physical, cosmic, and emotional dimensions. Thorne explains the scientific principles underlying relativistic temporal differences in the film (21), while Gomot foregrounds the emotional implications of the relationship between past, present, and future (22). The screenplay and storyboard likewise demonstrate the centrality of temporal separation to the relationship between Cooper and Murph (23). These comparisons reveal a progression in scale but not necessarily in philosophical importance: Memento remains especially significant because temporal disruption is inscribed directly into the conditions of memory and subjectivity. Unlike the dream architecture of Inception or the cosmic temporal disparities of Interstellar, Memento locates the problem of time within the fundamental question of how a subject can construct a coherent present when access to the recent past is radically unstable.

In conclusion, the analysis demonstrates that Memento can be read as a particularly productive instance of Deleuzian temporality because its treatment of time cannot be reduced to reverse chronology or narrative complexity. The film makes temporal organization inseparable from the operations of memory, the construction of identity, the interpretation of evidence, and the production of thought. Leonard's condition reveals that the past does not simply disappear when it can no longer be consciously recalled; it continues to operate through material traces, inscriptions, decisions, bodily marks, and consequences that structure the present. Yet these traces do not provide transparent access to what has happened. They require interpretation, and interpretation can be selective, unstable, manipulated, or deliberately redirected. The film therefore transforms memory from a psychological theme into a philosophical problem concerning the relation between past and present. Its external memory devices expose the extent to which identity depends on temporal continuity, while simultaneously demonstrating that such continuity is itself constructed. The reverse narrative deepens this problem by depriving the spectator of conventional causal orientation and compelling each new fragment of the past to revise previously established meanings. In this way, the spectator does not simply observe Leonard's condition but participates structurally in an analogous process of reconstruction. The study consequently argues that the philosophical significance of Nolan's temporal cinema lies not in complexity for its own sake but in the ability of temporal form to reorganize perception and compel reflection. Memento

occupies a distinctive place in this regard because time functions simultaneously as narrative form, perceptual condition, mnemonic problem, and basis of subjectivity. The film ultimately suggests that the present can never be understood independently of the past, while access to the past is never entirely immediate or neutral. Human identity emerges through the continuous interpretation of temporal traces, and when that process is disrupted, truth itself becomes unstable. It is precisely at this intersection of time, memory, identity, and thought that a Deleuzian reading of Memento acquires its greatest explanatory power.

مقدمه

زمان از بنیادی‌ترین مفاهیمی است که هم در تجربه انسانی و هم در تاریخ اندیشه فلسفی با مسئله ادراک، تغییر، حافظه، هویت و آگاهی پیوند خورده است. انسان زمان را صرفاً به‌مثابه توالی مکانیکی لحظه‌ها تجربه نمی‌کند، بلکه گذشته را به واسطه حافظه در اکنون حمل می‌کند، آینده را در قالب انتظار و امکان پیش‌بینی می‌کند و لحظه حال را نیز در پیوند با آنچه سپری شده یا هنوز فرا نرسیده است درمی‌یابد. از همین رو، پرسش از زمان در تاریخ فلسفه همواره با پرسش از نحوه تجربه آن همراه بوده است. آگوستین با تأمل در نسبت گذشته، حال و آینده، مسئله زمان را از سطح سنجش بیرونی فراتر می‌برد و نشان می‌دهد که گذشته و آینده تنها از طریق حافظه و انتظار در تجربه اکنون حضور می‌یابند (1). در سوی دیگر، تلقی نیوتنی از زمان بر وجود زمانی همگن، مستقل و قابل اندازه‌گیری استوار است که بدون وابستگی به تجربه ذهنی جریان دارد (2). در مقابل این رویکرد کمی، هانری برگسون با مفهوم «دیرند» بر کیفیت درونی، پیوسته و ناهمگن تجربه زمان تأکید می‌کند و نشان می‌دهد که زمان زیسته را نمی‌توان به زنجیره‌ای از لحظه‌های جدا و قابل شمارش تقلیل داد (3). این تمایز برای فهم نسبت میان زمان و سینما اهمیت ویژه‌ای دارد، زیرا سینما از یک سو مبتنی بر توالی و حرکت تصاویر است و از سوی دیگر قادر است تجربه‌ای از زمان پدید آورد که لزوماً با نظم تقویمی و خطی رویدادها یکسان نیست.

سینما به سبب امکانات ویژه خود در تدوین، جابه‌جایی زمانی، حذف، تکرار، امتداد، فشرده‌سازی، کندسازی، هم‌نشینی تصاویر و پیوند میان صدا و تصویر می‌تواند زمان را نه فقط بازنمایی، بلکه دوباره سازمان‌دهی کند. فیلم قادر است گذشته را در اکنون احضار کند، چند سطح زمانی را هم‌زمان در برابر مخاطب قرار دهد، رابطه علت و معلولی رویدادها را مختل سازد یا مخاطب را در موقعیتی قرار دهد که از دسترسی به توالی عادی زمان محروم شود. بدیو سینما را هنری می‌داند که در آن اندیشه می‌تواند از خلال سازمان‌دهی تازه تصاویر و زمان شکل گیرد و قواعد عادی ادراک دگرگون شود (4). از این منظر، زمان در سینما صرفاً ظرفی نیست که رویدادهای داستان در آن اتفاق می‌افتند، بلکه می‌تواند خود به مسئله‌ای برای ادراک و اندیشه تبدیل شود. این ویژگی به‌خصوص در سینمای مدرن اهمیت می‌یابد؛ جایی که فیلم لزوماً در خدمت بازنمایی منظم جهان یا پیشبرد مستقیم کنش نیست و می‌تواند رابطه میان ادراک، حافظه، واقعیت و ذهنیت را دچار بی‌ثباتی کند.

فلسفه سینمایی ژیل دلوز یکی از منسجم‌ترین صورت‌بندی‌های نظری برای تحلیل این تحول است. دلوز در «سینما ۱: تصویر ـ حرکت» عمدتاً بر نظامی تمرکز می‌کند که در آن ادراک، عاطفه و کنش درون یک پیوند حسی ـ حرکتی سازمان می‌یابند و زمان به‌طور غیرمستقیم از خلال حرکت و تغییر ظاهر می‌شود (5). شخصیت در این الگو موقعیتی را ادراک می‌کند، آن را ارزیابی می‌کند و در برابر آن دست به عمل می‌زند. اما در «سینما ۲: تصویر ـ زمان»، دلوز شرایطی را بررسی می‌کند که این پیوند حسی ـ حرکتی در آن تضعیف یا گسسته می‌شود و زمان دیگر صرفاً تابع حرکت و کنش نیست، بلکه به صورتی مستقیم‌تر در تصویر ظاهر می‌شود (6). در چنین وضعیتی شخصیت ممکن است بیش از آنکه کنشگر باشد، به مشاهده‌گر تبدیل شود؛ گذشته، حال و امکان‌های مختلف بر یکدیگر منطبق شوند؛ خاطره از جایگاه یک فلاش‌بک ساده فراتر رود؛ و تصویر به عرصه‌ای برای مواجهه با خود زمان تبدیل شود. رودویک نیز در تفسیر فلسفه سینمایی دلوز تأکید می‌کند که اهمیت تصویر ـ زمان نه در پیچیدگی روایی به خودی خود، بلکه در دگرگونی نسبت میان تصویر، زمان، حافظه و اندیشه نهفته است (7).

این چارچوب نظری برای مطالعه سینمای کریستوفر نولان ظرفیت قابل توجهی دارد. سینمای نولان به‌طور مکرر با ساختارهای زمانی پیچیده، روایت‌های غیرخطی، خاطره، فراموشی، رؤیا، تکرار، هم‌زمانی و تفاوت میان آنچه واقعاً رخ داده و آنچه شخصیت تصور می‌کند درگیر است. کولواچیک و جانتاش نشان داده‌اند که سینمای نولان را می‌توان از منظر گذر از تصویر ـ حرکت و بحران الگوی حسی ـ حرکتی مورد مطالعه قرار

داد و ظرفیت آثار او برای خوانش دلوزی را جدی گرفت (8). با این حال، صرف وجود ساختار پیچیده، جابه‌جایی زمانی یا روایت غیرخطی نمی‌تواند یک فیلم را به نمونه‌ای از تصویر ـ زمان تبدیل کند. مسئله اساسی این است که این پیچیدگی چگونه تجربه مخاطب از زمان را تغییر می‌دهد و آیا موجب شکل‌گیری نسبتی تازه میان ادراک، کنش، حافظه و اندیشه می‌شود یا خیر. از این رو، تحلیل سینمای نولان بر اساس دلوز نباید به شناسایی فلاش‌بک، فلاش‌فوروارد یا معکوس‌سازی روایت محدود شود، بلکه باید بررسی کند که این تمهیدات چگونه در سطح ادراکی و فلسفی عمل می‌کنند.

در میان آثار نولان، «یادآوری» جایگاهی ممتاز دارد. فیلم با شخصیت لئونارد شلبی مواجه است که پس از یک حادثه توانایی شکل‌دادن به خاطرات جدید را از دست داده و برای سامان‌دادن به زندگی خود به عکس‌های پولاروید، یادداشت‌های مکتوب و خالکوبی‌های روی بدنش متکی شده است. نولان ساختار روایت را چنان طراحی می‌کند که تماشاگر نیز مانند لئونارد از دسترسی پایدار به گذشته نزدیک محروم شود. بخش‌های رنگی عمدتاً با ترتیبی معکوس پیش می‌روند و هر قطعه روایی مخاطب را در میانه وضعیتی قرار می‌دهد که علت آن هنوز دیده نشده است. نِف و آرجنت در بررسی گفته‌های نولان درباره «یادآوری» بر پیوند مستقیم میان این ساختار روایی و وضعیت ادراکی شخصیت تأکید می‌کنند (9). بنابراین معکوس‌بودن روایت صرفاً بازی فرمی یا معمای روایی نیست، بلکه سازوکاری است برای تبدیل اختلال حافظه به تجربه‌ای سینمایی. مخاطب نه‌تنها درباره نقص حافظه لئونارد اطلاعات دریافت می‌کند، بلکه به‌صورت ساختاری در شرایطی مشابه او قرار می‌گیرد: هر بار با اکنونی مواجه می‌شود که گذشته نزدیکش ناشناخته است و باید از روی نشانه‌های محدود آن را بازسازی کند.

همین ویژگی سبب می‌شود که مسئله حافظه در «یادآوری» از سطح موضوع داستان فراتر رود. کیم در پژوهش خود درباره زمان، حافظه و سوژگی در این فیلم نشان می‌دهد که ساختار معکوس روایت، بی‌ثباتی حافظه و مسئله هویت را به یکدیگر مرتبط می‌کند (10). لئونارد برای حفظ هویت خود نیازمند داستانی درباره گذشته خویش است، اما ابزارهایی که برای تثبیت این داستان به کار می‌گیرد، خود مستقل از تفسیر نیستند. عکس‌ها ظاهراً مدارکی عینی‌اند، اما نوشته‌هایی که بر آنها افزوده می‌شود می‌تواند تغییر کند؛ یادداشت‌ها به‌ظاهر اطلاعات را حفظ می‌کنند، اما انتخاب اینکه چه چیزی نوشته شود، در اختیار خود لئونارد است؛ خالکوبی‌ها ظاهراً دائمی‌ترین شکل ثبت حقیقت‌اند، اما همین پایداری می‌تواند یک تفسیر موقت را به حقیقتی تغییرناپذیر تبدیل کند. بنابراین فیلم رابطه میان حافظه، حقیقت و هویت را به مسئله‌ای زمانی بدل می‌سازد: اگر گذشته فقط از خلال نشانه‌هایی در اکنون قابل دسترسی باشد، مرز میان بازسازی گذشته و ساختن گذشته چگونه قابل تشخیص است؟

هدف پژوهش حاضر ارائه خوانشی دلوزی از زمان و حافظه در سینمای کریستوفر نولان با تمرکز اصلی بر «یادآوری» است. مسئله محوری این است که چگونه ساختار زمانی فیلم، اختلال حافظه لئونارد و شیوه مشارکت مخاطب در بازسازی رویدادها، زمان را از یک ابزار روایی به ساختاری برای تجربه ادراک، حافظه و اندیشه تبدیل می‌کند. در این مطالعه ادعایی درباره تأثیر مستقیم فلسفه دلوز بر نولان مطرح نمی‌شود؛ مفاهیم دلوزی به‌عنوان چارچوب تفسیری برای خوانش ظرفیت فلسفی فیلم به کار گرفته می‌شوند. تحلیل بر چهار محور به‌هم‌پیوسته استوار است: تصویر بلورین، گذشته ناب، رابطه امر مجازی و بالفعل، و نسبت زمان و اندیشه. «تلقین» و «میان‌ستاره‌ای» نیز تنها در حد مقایسه مورد توجه قرار می‌گیرند تا روشن شود مسئله زمان در «یادآوری» چه جایگاهی در مسیر کلی سینمای نولان دارد. پژوهش از نظر روش، توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر مطالعه منابع نظری و تحلیل فلسفی ـ تفسیری فیلم است و به‌جای کدگذاری یا تحلیل محتوای کمی، بر نحوه سازمان‌یافتن تصاویر، زمان، ادراک و حافظه تمرکز دارد.

مبانی نظری: زمان، حافظه و تصویر ـ زمان در فلسفه دلوز

فهم جایگاه زمان و حافظه در فلسفه سینمایی دلوز بدون توجه به بنیان برگسونی آن ناقص خواهد بود. برگسون میان زمان مکان‌مند و زمان زیسته تمایزی بنیادی برقرار می‌کند. زمان مکان‌مند همان زمانی است که به شکل نقاط یا واحدهای قابل اندازه‌گیری در امتداد یک خط تصور می‌شود؛ در چنین برداشتی لحظه‌ها مستقل از یکدیگر و قابل شمارش‌اند. در مقابل، دیرند به تجربه‌ای کیفی اشاره دارد که در آن لحظات در یکدیگر نفوذ می‌کنند و نمی‌توان آنها را همچون واحدهایی مجزا کنار هم قرار داد (3). در تجربه واقعی آگاهی، اکنون هرگز نقطه‌ای منزوی نیست، زیرا گذشته در آن امتداد یافته و هر لحظه جدید با آنچه پیش‌تر زیسته شده است کیفیتی متفاوت پیدا می‌کند. به همین دلیل، دیرند را نمی‌توان بدون از میان بردن کیفیت آن به سنجه‌های عددی تقلیل داد. فتح‌طاهری و پارسا نیز در بررسی نسبت برگسون و دلوز، بر همین تمایز میان زمان کمی و زمان زیسته تأکید می‌کنند و آن را یکی از مبانی اصلی شکل‌گیری فلسفه سینمایی دلوز می‌دانند (11).

در اندیشه برگسون، حافظه نیز ذخیره‌گاهی منفعل برای انباشتن تصاویر گذشته نیست. گذشته به معنای دقیق کلمه نابود نمی‌شود، بلکه به شکلی متفاوت از حال استمرار می‌یابد. در «ماده و حافظه»، برگسون نشان می‌دهد که ادراک کنونی همواره در ارتباط با حافظه شکل می‌گیرد و گذشته می‌تواند متناسب با نیازهای اکنون در قالب تصویر ـ خاطره بالفعل شود (12). از این منظر، گذشته چیزی نیست که ابتدا از هستی خارج شود و سپس ذهن نسخه‌ای از آن را بازسازی کند؛ گذشته در سطحی متفاوت حفظ می‌شود و خاطره تنها یکی از راه‌های فعلیت‌یافتن آن است. این نکته زمینه مفهوم «گذشته ناب» را فراهم می‌کند. گذشته ناب نباید با یک خاطره مشخص یا تصویری که شخص در لحظه‌ای معین به یاد می‌آورد یکی گرفته شود. تصویر ـ خاطره، صورت بالفعل‌شده‌ای از گذشته است، در حالی که گذشته ناب به سطحی اشاره دارد که کل گذشته در آن حفظ می‌شود. دلوز این تمایز را در بحث تصویر ـ زمان گسترش می‌دهد و تأکید می‌کند که خاطره ناب بالقوه است و تنها در نسبت با اکنون به تصویر ـ خاطره بدل می‌شود (6).

این برداشت از زمان و حافظه بر تلقی دلوز از حرکت نیز تأثیر می‌گذارد. در «سینما ۱»، حرکت صرفاً انتقال جسم از نقطه‌ای به نقطه دیگر نیست؛ حرکت تغییر در یک کل را بیان می‌کند و به همین سبب با دیرند پیوند دارد (5). منطقی فسایی و بنی‌اردلان نشان می‌دهند که بهره‌گیری دلوز از برگسون به او امکان می‌دهد تا حرکت سینمایی را از بازنمایی مکانیکی اشیا فراتر ببرد و آن را در نسبت با تغییر، دیرند و کلیتی که همواره در حال دگرگونی است صورت‌بندی کند (13). در نظام تصویر ـ حرکت، پیوند میان موقعیت و واکنش هنوز نقش تعیین‌کننده دارد. شخصیت جهان را ادراک می‌کند، تحت تأثیر آن قرار می‌گیرد و دست به کنش می‌زند. زمان در این ساختار به‌طور غیرمستقیم و از خلال سازمان‌دهی حرکت‌ها، موقعیت‌ها و کنش‌ها آشکار می‌شود. حتی اگر روایت واجد فلاش‌بک یا جابه‌جایی زمانی باشد، تا زمانی که این عناصر در خدمت استمرار کنش و منطق حسی ـ حرکتی قرار داشته باشند، نمی‌توان صرفاً به دلیل غیرخطی بودن روایت از تصویر ـ زمان سخن گفت.

تحول اساسی هنگامی رخ می‌دهد که پیوند حسی ـ حرکتی دچار بحران شود. دلوز در «سینما ۲» به سینمایی توجه می‌کند که در آن شخصیت‌ها همیشه قادر نیستند وضعیت را به کنشی متناسب تبدیل کنند و تصویر از نقش واسطه‌ای خود برای هدایت عمل فاصله می‌گیرد (6). شخصیت ممکن است سرگردان شود، مشاهده کند، در خاطره فرو رود یا با موقعیتی مواجه شود که هیچ پاسخ عملی روشنی ندارد. در این وضعیت، زمان دیگر نتیجه حرکت نیست؛ تصویر می‌تواند مستقیماً روابط زمانی را آشکار سازد. منطقی فسایی این تحول را گذار از نظامی می‌داند که در آن حرکت سازمان‌دهنده اصلی تصویر است به وضعیتی که زمان خود در متن تصویر آشکار می‌شود (14). مونتبلو نیز در شرح فلسفه سینمای دلوز نشان می‌دهد

که تصویر ـ زمان به معنای کنار گذاشتن حرکت نیست، بلکه به معنای تغییر جایگاه آن و ظهور مستقیم‌تر زمان در روابط تصویری است (15). بنابراین تصویر ـ زمان بیش از آنکه یک تکنیک باشد، رژیمی متفاوت از رابطه تصویر، ادراک، حافظه و تفکر است.

یکی از مهم‌ترین صورت‌های تصویر ـ زمان، «تصویر بلورین» است. دلوز بلور را جایی می‌داند که امر بالفعل و امر مجازی در نزدیک‌ترین مدار خود قرار می‌گیرند و دو وجه متمایز اما جدایی‌ناپذیر تصویر را شکل می‌دهند (6). امر بالفعل چیزی است که در وضعیت حاضر تحقق یافته است، در حالی که امر مجازی را نباید با خیال یا امر غیرواقعی یکسان دانست. امر مجازی واقعی است، اما واقعیت آن به صورت بالفعل و تثبیت‌شده تحقق نیافته است. این تمایز در فلسفه عمومی دلوز نیز جایگاهی اساسی دارد؛ امر مجازی در برابر امر بالفعل قرار می‌گیرد، نه در برابر امر واقعی (16). از این رو، خاطره، گذشته یا امکان را می‌توان در برخی شرایط دارای حیثیتی مجازی دانست، بی‌آنکه آنها را به توهم یا امر غیرواقعی تقلیل داد. تصویر بلورین هنگامی شکل می‌گیرد که وجه بالفعل تصویر و وجه مجازی آن در مداری متقابل قرار گیرند و هر یک دیگری را منعکس یا احضار کند. در چنین تصویری، مرز میان اکنون و گذشته یا واقعیت فعلی و لایه مجازی آن کاملاً از میان نمی‌رود، اما به شکلی ناپایدار و متحرک درمی‌آید.

اهمیت تصویر بلورین برای «یادآوری» از همین جا آشکار می‌شود. عکس پولاروید یک شیء کاملاً بالفعل است؛ در دست لئونارد قرار دارد، می‌تواند آن را نگاه کند، پشت آن چیزی بنویسد و بر اساس آن دست به عمل بزند. با این حال، معنای این شیء به گذشته‌ای غایب وابسته است. آنچه عکس نشان می‌دهد صرفاً سطح قابل مشاهده آن نیست، بلکه شبکه‌ای از خاطرات، اعتمادها، سوءظن‌ها و تفسیرها را فرا می‌خواند. از منظر دلوزی، عکس را نمی‌توان به‌طور خودکار تصویر بلورین دانست، زیرا هر عکس یا آینه‌ای ضرورتاً چنین جایگاهی ندارد. مسئله این است که آیا میان وجه بالفعل نشانه و لایه مجازی گذشته رابطه‌ای دوسویه برقرار می‌شود یا خیر. در «یادآوری»، کنش لئونارد در اکنون از معنایی ناشی می‌شود که به گذشته نسبت می‌دهد، و همین کنش می‌تواند دوباره معنای نشانه را تغییر دهد. بنابراین اکنون و گذشته در مدار بسته‌ای قرار می‌گیرند که در آن هیچ‌یک مستقل از دیگری تثبیت نمی‌شود.

مفهوم گذشته ناب نیز برای تحلیل حافظه لئونارد اهمیت تعیین‌کننده دارد. اختلال او به این معنا نیست که گذشته به‌طور کامل از بین رفته است؛ مسئله این است که دسترسی پایدار و سازمان‌یافته به گذشته جدید مختل شده است. او همچنان خاطراتی از زندگی پیش از حادثه دارد و می‌تواند مجموعه‌ای از عادت‌ها، مهارت‌ها و دانش‌های تثبیت‌شده را به کار گیرد، اما قادر نیست تجربه جدید را به همان شیوه در حافظه ماندگار کند. این وضعیت تمایز میان گذشته به‌مثابه آنچه حفظ شده و خاطره به‌مثابه صورت فعلیت‌یافته آن را برجسته می‌کند. کیم نیز بر این نکته تأکید دارد که در «یادآوری»، مسئله حافظه با زمان و سوژگی درهم‌تنیده است و فقدان پیوستگی حافظه، ثبات هویت را نیز مسئله‌دار می‌کند (10). لئونارد برای آنکه بتواند گذشته را به اکنون پیوند دهد، به ابزارهای خارجی متکی می‌شود، اما این ابزارها گذشته را مستقیماً در اختیار او قرار نمی‌دهند؛ آنها تنها مسیرهایی برای بالفعل‌کردن یک روایت از گذشته هستند.

رابطه میان زمان و اندیشه آخرین محور اساسی این چارچوب است. تصویر ـ زمان برای دلوز صرفاً تصویری نیست که زمان را نشان دهد؛ تصویری است که می‌تواند اندیشه را با محدودیت توانایی خود برای بازشناسی و سازمان‌دهی جهان مواجه کند. هنگامی که پیوند حسی ـ حرکتی ضعیف می‌شود، مخاطب دیگر نمی‌تواند به آسانی از ادراک به کنش یا از رخداد به نتیجه حرکت کند. او باید میان اجزای پراکنده رابطه برقرار کند، عدم قطعیت را تحمل کند و درباره چیزی که تصویر به‌طور کامل توضیح نمی‌دهد بیندیشد (6). رودویک این سویه را یکی از مهم‌ترین وجوه فلسفه سینمایی دلوز می‌داند، زیرا تصویر ـ زمان رابطه سینما با تفکر را از بازشناسی صرف فراتر می‌برد (7). در «یادآوری»، این وضعیت به‌طور مستقیم در تجربه مخاطب تحقق می‌یابد. مخاطب مانند لئونارد باید دائماً از نو بپرسد که چه اتفاقی افتاده، چه کسی قابل اعتماد است، کدام نشانه معتبر است و

آیا آنچه در اختیار دارد واقعاً گذشته را بازنمایی می‌کند یا محصول دستکاری و انتخاب است. بنابراین زمان، حافظه و اندیشه نه سه موضوع جداگانه، بلکه سه سطح از یک مسئله واحد می‌شوند.

تحلیل ساختار زمانی و حافظه در فیلم یادآوری

«یادآوری» روایت خود را بر شکافی بنیادین میان تجربه اکنون و دسترسی به گذشته بنا می‌کند. لئونارد شلبی پس از حادثه‌ای که زندگی او را دگرگون کرده است نمی‌تواند خاطرات جدید را به صورت پایدار تثبیت کند. همین ناتوانی موتور اصلی کنش اوست، زیرا هدفی روشن برای خود تعریف کرده است: یافتن و مجازات کسی که او را مسئول مرگ همسرش می‌داند. تناقض اساسی در اینجاست که تحقق این هدف نیازمند جمع‌آوری و سازمان‌دهی اطلاعات در طول زمان است، در حالی که شخصیت اصلی دقیقاً از توانایی طبیعی پیوند دادن تجربه‌های متوالی محروم شده است. بنابراین او دستگاهی خارجی برای حافظه می‌سازد: عکس‌های پولاروید برای ثبت اشخاص و مکان‌ها، یادداشت‌ها برای تعیین اعتبار یا بی‌اعتباری آنها، و خالکوبی‌ها برای تبدیل برخی گزاره‌ها به «واقعیت‌هایی» که نباید فراموش شوند. ساختار فیلم نیز این وضعیت را بازتولید می‌کند و تماشاگر را از مزیت معمول دانستن گذشته نزدیک محروم می‌سازد. نِف و آرجنت در بازخوانی گفت‌وگوهای مربوط به شکل‌گیری فیلم نشان می‌دهند که سازمان معکوس روایت از ابتدا با تجربه ذهنی لئونارد و تلاش برای قرار دادن تماشاگر در موقعیت ادراکی او پیوند داشته است (9).

این ساختار از دو جریان روایی عمده تشکیل می‌شود. قطعات رنگی عمدتاً در جهت معکوس حرکت می‌کنند؛ هر صحنه نسبت به صحنه‌ای که پیش از آن دیده‌ایم در زمان زودتر رخ داده است. در مقابل، بخش‌های سیاه‌وسفید با حرکتی متفاوت پیش می‌روند و به‌تدریج به نقطه‌ای می‌رسند که دو مسیر در یکدیگر ادغام می‌شوند. این آرایش باعث می‌شود مخاطب غالباً پایان یک موقعیت را پیش از علت شکل‌گیری آن ببیند. به جای آنکه کنش نتیجه دانستن گذشته باشد، گذشته پس از کنش آشکار می‌شود و معنای آن را تغییر می‌دهد. این وارونگی، رابطه علی میان رویدادها را از بین نمی‌برد، اما دسترسی مخاطب به آن را مختل می‌کند. بوردول با اشاره به معماری دقیق «یادآوری» بر این نکته تأکید دارد که پازل‌گونگی اثر با کنترل دقیق اتصال قطعات و انسجام سبکی آن همراه است (17). بنابراین ساختار معکوس فیلم آشفتگی تصادفی نیست؛ سازوکاری بسیار منظم است که نتیجه آن تجربه بی‌ثباتی و فقدان اطمینان است.

در سینمای کلاسیک، دانستن گذشته معمولاً شرط فهم کنش فعلی است. مخاطب می‌داند شخصیت چرا در مکانی حضور دارد، چه چیزی می‌خواهد و چه اطلاعاتی از پیش در اختیار دارد. در «یادآوری»، این مزیت به‌طور مداوم تعلیق می‌شود. هر بار که یک قطعه رنگی آغاز می‌شود، لئونارد نمی‌داند چگونه به موقعیت فعلی رسیده است و مخاطب نیز تقریباً همان ناآگاهی را تجربه می‌کند. بدین ترتیب، فیلم فاصله میان شناخت مخاطب و شناخت شخصیت را کاهش می‌دهد. این هم‌سطح‌سازی اهمیت فلسفی دارد، زیرا اختلال حافظه از موضوعی روان‌شناختی به ساختار ادراک فیلم تبدیل می‌شود. کیم رابطه میان این ساختار و مسئله سوژگی را برجسته می‌کند و نشان می‌دهد که هویت لئونارد نه از یک خودِ پیوسته و ثابت، بلکه از فرآیند دائمی بازسازی گذشته پدید می‌آید (10). او هر بار باید از روی آثار باقی‌مانده تشخیص دهد که کیست، چه می‌خواهد و به چه کسی اعتماد دارد؛ اما این آثار نه بی‌طرف‌اند و نه کامل.

عکس پولاروید در این میان نقشی دوگانه دارد. در سطح عملی، عکس وسیله‌ای برای جبران حافظه است؛ لئونارد چهره فرد یا محل را ثبت می‌کند تا در مواجهه بعدی بتواند آن را بازشناسد. اما عکس به‌تنهایی معنای خود را تعیین نمی‌کند. لئونارد نیاز دارد چیزی بر آن بنویسد و این نوشتار است که شیء تصویری را به دستورالعملی برای کنش تبدیل می‌کند. به همین دلیل، تصویر عینی لزوماً حقیقتی عینی تولید نمی‌کند. یک عکس ممکن است شخصی را نشان دهد، اما اینکه آن شخص «دوست»، «دشمن»، «قابل اعتماد» یا «دروغگو» تلقی شود محصول تفسیری است که به تصویر

افزوده شده است. از این منظر، ابزار حافظه به‌جای حل مسئله حافظه، آن را پیچیده‌تر می‌کند. گذشته در عکس حضور ندارد؛ تنها نشانه‌ای بالفعل وجود دارد که باید به گذشته‌ای غایب ارجاع داده شود. این وضعیت به مفهومی که دلوز درباره رابطه امر بالفعل و مجازی صورت‌بندی می‌کند نزدیک است (6). امر بالفعل، شیء حاضر و قابل لمس است؛ اما معنای آن از شبکه‌ای از روابط مجازی با گذشته حاصل می‌شود.

خالکوبی‌ها شکل افراطی‌تر همین سازوکارند. عکس را می‌توان دور انداخت، پشت آن را دوباره نوشت یا جایگزین کرد، اما خالکوبی بر بدن حک شده است و به همین دلیل به گزاره ثبت‌شده قدرتی ویژه می‌دهد. بدن لئونارد به نوعی آرشیو بدل می‌شود؛ سطحی که اطلاعات منتخب گذشته روی آن نوشته شده است. با این حال، این آرشیو نیز تضمین‌کننده حقیقت نیست. خالکوبی فقط نشان می‌دهد که لئونارد زمانی تصمیم گرفته است گزاره‌ای را به عنوان حقیقت تثبیت کند. بنابراین پایداری رسانه لزوماً به معنای اعتبار محتوا نیست. در اینجا فیلم تمایز مهمی میان دوام نشانه و حقیقت امر نشان‌داده‌شده ایجاد می‌کند. آنچه دائمی می‌شود ممکن است محصول یک تصمیم موقت، سوءبرداشت یا حتی خودفریبی باشد. مسئله حافظه از این طریق با اخلاق و مسئولیت نیز پیوند پیدا می‌کند: اگر فرد بتواند آگاهانه تعیین کند چه چیزی در آینده برای خود او «حقیقت» محسوب شود، آیا فقدان حافظه او را از مسئولیت نسبت به ساختن آن حقیقت معاف می‌کند؟

شخصیت‌های پیرامون لئونارد نیز از شکاف حافظه او بهره می‌برند. آنها می‌دانند که رابطه‌ای که در یک لحظه شکل می‌گیرد ممکن است اندکی بعد برای او ناپدید شود. در نتیجه، اعتماد از رابطه‌ای مبتنی بر تجربه انباشته به داوری لحظه‌ای یا نشانه‌ای مکتوب تقلیل می‌یابد. اما فیلم به تدریج نشان می‌دهد که خطر بزرگ‌تر صرفاً دستکاری لئونارد توسط دیگران نیست؛ خود او نیز قادر است نظام حافظه خارجی‌اش را دستکاری کند. این نقطه برای فهم فلسفی فیلم تعیین‌کننده است. اگر مسئله فقط این بود که دیگران از فردی مبتلا به اختلال حافظه سوءاستفاده می‌کنند، اثر در سطح یک تریلر روان‌شناختی باقی می‌ماند. اما وقتی روشن می‌شود لئونارد می‌تواند آگاهانه اطلاعاتی را انتخاب کند که «خود آینده‌اش» بر اساس آنها عمل خواهد کرد، فیلم به پرسشی عمیق‌تر درباره نسبت میان حافظه، اراده و هویت می‌رسد. هویت دیگر نتیجه ساده استمرار حافظه نیست؛ هویت می‌تواند از طریق گزینش و تثبیت روایت‌هایی درباره گذشته ساخته شود.

در اینجا رابطه با مفهوم گذشته ناب اهمیت پیدا می‌کند. آنچه لئونارد در اختیار دارد خود گذشته نیست. عکس، نوشته یا خالکوبی گذشته را حمل نمی‌کند؛ هرکدام تنها نشانه‌ای است که در اکنون می‌تواند تصویری از گذشته را بالفعل سازد. برگسون میان گذشته‌ای که در خود حفظ می‌شود و تصویر ـ خاطره‌ای که در وضعیت فعلی پدیدار می‌شود تمایز می‌گذارد (12). دلوز نیز بر همین تمایز تأکید دارد و یادآوری را نه انتقال مکانیکی نسخه‌ای از گذشته به اکنون، بلکه فرآیندی می‌داند که در آن فرد باید در گذشته قرار گیرد تا خاطره بتواند فعلیت یابد (6). وضعیت لئونارد این فرایند را مختل می‌کند. او قادر نیست مانند فردی با حافظه پیوسته، تجربه اخیر را در لایه‌های گذشته جای دهد و بعد در صورت نیاز آن را فراخواند. بنابراین باید از اکنون به واسطه نشانه‌های بیرونی به گذشته‌ای برسد که پیوند طبیعی‌اش با آن گسسته شده است.

این گسست پیامد مستقیمی برای هویت دارد. هویت شخصی معمولاً بر نوعی استمرار میان «منِ دیروز» و «منِ امروز» استوار است. حتی اگر فرد تمام جزئیات گذشته را به یاد نیاورد، زندگی خود را همچون روایتی کمابیش پیوسته تجربه می‌کند. لئونارد از چنین تداومی محروم است و ناچار است آن را به‌صورت مصنوعی بازسازی کند. هر بار که از «خود» سخن می‌گوید، بخشی از این خود محصول اسناد و نشانه‌هایی است که در گذشته برای آینده باقی گذاشته است. کیم از این منظر بی‌ثباتی حافظه را به بی‌ثباتی سوژگی پیوند می‌زند (10). در «یادآوری»، خودِ انسانی جوهری مستقل از زمان نیست، بلکه در پیوند میان لحظه‌های پراکنده و شیوه معنا دادن به گذشته شکل می‌گیرد. اگر این پیوند قابل دستکاری باشد، خود نیز قابل بازسازی است.

در نتیجه، روایت معکوس فیلم فقط شیوه‌ای برای ایجاد تعلیق نیست. این ساختار مخاطب را وادار می‌کند همان فرایندی را انجام دهد که لئونارد ناچار به انجام آن است: ساختن گذشته از روی پیامدهای آن. هر قطعه جدید می‌تواند معنای قطعه‌ای را که قبلاً دیده‌ایم تغییر دهد. چیزی که در یک لحظه تهدیدآمیز به نظر می‌رسد ممکن است با آشکارشدن گذشته معنایی متفاوت پیدا کند و شخصیتی که قابل اعتماد تصور شده است می‌تواند در قطعه‌ای دیگر نقشی متناقض پیدا کند. از این رو، زمان فیلم به فرآیند تولید معنا تبدیل می‌شود. مخاطب نمی‌تواند حقیقت را یک‌بار برای همیشه تثبیت کند، زیرا اطلاعات جدید گذشته را بازنویسی می‌کنند. به این معنا، «یادآوری» تماشاگر را نه در برابر یک معما با پاسخ نهایی ساده، بلکه در برابر مسئله‌ای قرار می‌دهد که خود سازوکار حقیقت‌سازی را موضوع تأمل می‌کند.

خوانش دلوزی فیلم یادآوری و جایگاه آن در سینمای نولان

خوانش دلوزی «یادآوری» مستلزم آن است که میان غیرخطی‌بودن روایت و تحقق تصویر ـ زمان تمایز گذاشته شود. اگر هر فیلمی که ترتیب زمانی رویدادها را تغییر می‌دهد مصداق تصویر ـ زمان دانسته شود، مفهوم دلوزی به یک ویژگی فرمی ساده تقلیل پیدا می‌کند. دلوز تصویر ـ زمان را در نسبت با بحران پیوند حسی ـ حرکتی و آشکارشدن مستقیم‌تر زمان صورت‌بندی می‌کند (6). بنابراین پرسش اصلی درباره «یادآوری» این نیست که چرا قطعات رنگی به عقب حرکت می‌کنند، بلکه این است که این سازمان زمانی چه تغییری در رابطه میان ادراک، کنش، حافظه و اندیشه ایجاد می‌کند. پاسخ را باید در وضعیت لئونارد جست‌وجو کرد. او کنشگری فعال است، حرکت می‌کند، برنامه دارد و حتی هدفی خشونت‌آمیز را دنبال می‌کند، اما کنش‌هایش بر یک زنجیره ادراکی پایدار استوار نیست. هر کنش در معرض گسست از گذشته‌ای است که باید آن را توجیه کند. بنابراین نظام حسی ـ حرکتی کاملاً حذف نشده، اما پایه معرفتی و زمانی آن متزلزل شده است.

این نکته سبب می‌شود «یادآوری» در مرزی پیچیده میان تصویر ـ حرکت و تصویر ـ زمان قرار گیرد. فیلم از ژانر جنایی و ساختار جست‌وجو بهره می‌برد؛ شخصیت می‌خواهد یک قاتل را پیدا کند و مجموعه‌ای از سرنخ‌ها را دنبال می‌کند. از این نظر، هنوز الگویی روشن از کنش وجود دارد. اما مشکل آن است که سرنخ‌ها هیچ‌گاه در ذهن شخصیت به یک حافظه پیوسته تبدیل نمی‌شوند. کنش ادامه دارد، در حالی که حافظه‌ای که باید آن را سازمان دهد فروپاشیده است. کولواچیک و جانتاش در مطالعه سینمای نولان بر ظرفیت آثار او برای عبور از الگوی صرفاً حسی ـ حرکتی و ایجاد صورت‌هایی از تصویر ـ زمان تأکید کرده‌اند (8). «یادآوری» نمونه‌ای مناسب برای فهم این وضعیت میانی است: فیلم هم از انرژی روایی سینمای کنش‌محور استفاده می‌کند و هم پایه زمانی آن را زیر سؤال می‌برد.

تصویر بلورین نخستین مفهوم کلیدی برای توضیح این وضعیت است. در تعریف دلوز، بلور تصویری است که در آن امر بالفعل و امر مجازی در مداری متقابل قرار می‌گیرند (6). در «یادآوری»، عکس‌ها، نوشته‌ها و حتی بدن خالکوبی‌شده لئونارد می‌توانند از این منظر خوانده شوند، اما نه به این معنا که هر یک به خودی خود بلور زمان هستند. اهمیت آنها از رابطه‌ای ناشی می‌شود که میان نشانه حاضر و گذشته غایب برقرار می‌کنند. عکس ناتالی یا تدی در لحظه نگاه‌کردن یک شیء بالفعل است، اما معنای آن از گذشته‌ای می‌آید که لئونارد نمی‌تواند مستقیماً به آن دسترسی داشته باشد. این گذشته برای او از طریق نوشتار، برداشت قبلی یا گفته دیگران فعلیت پیدا می‌کند. در نتیجه، شیء حاضر و لایه مجازی گذشته یکدیگر را تولید معنا می‌کنند. اگر نوشته روی عکس تغییر کند، معنای گذشته نیز در تجربه اکنون تغییر می‌کند؛ و اگر برداشت لئونارد از گذشته تغییر کند، همان عکس بالفعل معنایی دیگر به دست می‌آورد.

این مدار میان بالفعل و مجازی در سطح کلان روایت نیز دیده می‌شود. مخاطب در هر قطعه رنگی با اکنونی بالفعل مواجه است که علت آن در گذشته هنوز مجازی باقی مانده است؛ یعنی وجود دارد، اما هنوز در تجربه تماشاگر فعلیت نیافته است. با حرکت فیلم به قطعه‌ای که از نظر زمانی

زودتر رخ داده، بخشی از این گذشته بالفعل می‌شود و اکنون قبلی را بازتفسیر می‌کند. از این منظر، ساختار معکوس فیلم به ماشین بالفعل‌سازی گذشته تبدیل می‌شود. گذشته پیوسته در حال آمدن به سوی اکنون مخاطب است، اما هر بار که بخشی از آن آشکار می‌شود، افق تازه‌ای از نادانسته‌ها شکل می‌گیرد. همین امر مانع از آن می‌شود که زمان به یک خط بسته و کاملاً قابل بازسازی تقلیل یابد. حتی هنگامی که تماشاگر به انتهای فیلم می‌رسد و از بسیاری روابط علی آگاه می‌شود، مسئله حقیقت حل نشده است، زیرا روشن شده که خود لئونارد در تولید شواهد و جهت‌دهی به کنش آینده‌اش مشارکت دارد.

در اینجا مفهوم گذشته ناب از سطح روان‌شناسی حافظه فراتر می‌رود. گذشته در «یادآوری» چیزی نیست که بتوان آن را به مجموعه‌ای از اسناد تقلیل داد. اسناد تنها فعلیت‌های انتخاب‌شده‌ای از گذشته‌اند. برگسون تأکید می‌کند که گذشته در تمامیت خود حفظ می‌شود، در حالی که آگاهی بر اساس نیازهای وضعیت حاضر بخش‌هایی را از آن بالفعل می‌کند (12). دلوز این مسئله را در نسبت میان خاطره ناب و تصویر ـ خاطره توسعه می‌دهد (6). لئونارد برعکس، می‌کوشد این فرایند سیال را با نشانه‌های ثابت جایگزین کند. او می‌خواهد حقیقت گذشته را بر بدن و عکس‌ها منجمد کند تا دیگر نیازی به اعتماد به حافظه نداشته باشد. اما فیلم نشان می‌دهد که این تلاش شکست می‌خورد، زیرا گذشته حتی در شکل ثبت‌شده نیز بدون تفسیر به اکنون منتقل نمی‌شود. نوشتار ثابت است، اما معنای آن در وضعیت‌های مختلف تغییر می‌کند؛ عکس ثابت است، اما رابطه شخصیت با فرد ثبت‌شده در آن می‌تواند بازتعریف شود.

این مسئله با مفهوم تفاوت و تکرار در فلسفه دلوز نیز هم‌خوانی دارد. تکرار هرگز بازگشت عین همان نیست، بلکه در هر تکرار تفاوتی تولید می‌شود (16). زندگی لئونارد ظاهراً در چرخه‌هایی تکراری سازمان می‌یابد: بیدارشدن در یک وضعیت نامعلوم، بررسی جیب‌ها و عکس‌ها، خواندن نوشته‌ها، بازسازی هدف و حرکت به سمت کنشی جدید. اما هر بار این الگو در وضعیتی متفاوت تکرار می‌شود و نتایج متفاوتی دارد. حتی خود هدف انتقام نیز می‌تواند به چرخه‌ای تکرارشونده تبدیل شود، زیرا پایان آن الزاماً در حافظه شخصیت تثبیت نمی‌شود. از این منظر، زمان فیلم نه حلقه‌ای بسته از همانندی، بلکه تکراری تفاوت‌زا است که در آن هر اکنون با همان مسئله حافظه روبه‌رو می‌شود اما ترکیب تازه‌ای از نشانه‌ها و کنش‌ها تولید می‌کند. رابطه زمان و اندیشه شاید مهم‌ترین جنبه دلوزی فیلم باشد. مخاطب در «یادآوری» نمی‌تواند منفعلانه از یک زنجیره علّی پیروی کند. هر صحنه اطلاعاتی را عرضه می‌کند که باید با دانسته‌های قبلی مقایسه شود و اغلب آنها را اصلاح می‌کند. این شیوه مشاهده، مخاطب را به فعالیت تفسیری مداوم وادار می‌کند. دلوز در تصویر ـ زمان به موقعیت‌هایی توجه دارد که تصویر دیگر پاسخ را در قالب کنش حاضر نمی‌کند و به جای آن نوعی خلأ یا گسست ایجاد می‌کند که تفکر باید با آن مواجه شود (6). در «یادآوری»، این گسست در سطح ساختار روایت تکرار می‌شود. مخاطب دائماً ناچار است میان آنچه دیده، آنچه هنوز ندیده و آنچه شخصیت تصور می‌کند فاصله بگذارد. به همین سبب، فیلم پرسش از حقیقت را حل نمی‌کند بلکه سازوکار شکل‌گیری آن را به موضوع اندیشه تبدیل می‌کند.

این ویژگی «یادآوری» را از دو فیلم مهم دیگر نولان متمایز می‌کند. در «تلقین»، مسئله زمان در چند سطح رؤیا توزیع می‌شود و هر سطح ریتم زمانی متفاوتی دارد. لوگئا نشان می‌دهد که ساختار جهان‌های تودرتو و روابط دسترسی میان آنها نقشی اساسی در سازمان روایی فیلم دارد (18). اوزچینار نیز با رویکردی متأثر از دلوز، «تلقین» را در نسبت با ذهن، تصویر و صورت‌های تازه تجربه بررسی کرده است (19). در این فیلم، خاطره مال و رابطه کاب با گذشته‌اش در دل شبکه‌ای از رؤیا و واقعیت قرار می‌گیرد. هالر نیز نشان می‌دهد که معماری ذهن و حافظه در «تلقین» نه فقط مضمون، بلکه بخشی از ساختار فضایی تجربه شخصیت است (20). با این حال، نباید رؤیا را به‌صورت ساده با امر مجازی یکی دانست؛ در فلسفه دلوز، مجازی امر غیرواقعی نیست و نسبت آن با بالفعل رابطه‌ای هستی‌شناختی است. اهمیت «تلقین» در این است که امکان، خاطره و واقعیت ادراکی را در چندین سطح زمانی به هم متصل می‌کند.

در «میان‌ستاره‌ای»، زمان از سطح اختلال حافظه فردی یا ساختار ذهنی رؤیا فراتر می‌رود و به مسئله‌ای کیهانی و فیزیکی تبدیل می‌شود. تفاوت زمان میان زمین و سیاره میلر، پیری شخصیت‌های زمینی در برابر تجربه کوتاه کوپر و همراهانش و در نهایت فضای تسرکت، زمان را به یکی از عناصر اصلی درام تبدیل می‌کند. تورن بنیان علمی بسیاری از این تفاوت‌های زمانی و ارتباط آنها با نسبیت را توضیح داده است (21). گومو نیز نشان می‌دهد که «میان‌ستاره‌ای» چگونه تجربه عاطفی شخصیت‌ها را با ساختارهای زمانی و رابطه گذشته و آینده پیوند می‌زند (22). فیلم‌نامه و استوری‌بورد اثر نیز بر پیوند میان ساختار عاطفی رابطه کوپر و مورف و معماری زمانی فیلم دلالت دارد (23). بنابراین اگر در «یادآوری» زمان از خلال فقدان حافظه و در «تلقین» از خلال سطوح ذهنی گسترش می‌یابد، در «میان‌ستاره‌ای» ابعاد فیزیکی، عاطفی و هستی‌شناختی پیدا می‌کند.

این مقایسه جایگاه خاص «یادآوری» را روشن‌تر می‌سازد. «یادآوری» از لحاظ مقیاس کوچک‌ترین این سه فیلم است؛ نه جهان‌های رؤیایی عظیم دارد و نه سفر کیهانی. با این حال، شاید رادیکال‌ترین آنها در پیوند مستقیم ساختار روایت با نقص حافظه باشد. زمان در این فیلم از بیرون بر شخصیت تحمیل نمی‌شود، بلکه در خود امکان تجربه او شکسته است. به همین دلیل، هر ابزار روایی به سازوکاری ادراکی تبدیل می‌شود. تدوین معکوس، عکس، نوشته، خالکوبی و تکرار موقعیت‌ها همگی بر یک مسئله متمرکزند: اکنون چگونه می‌تواند بدون دسترسی مطمئن به گذشته معنا پیدا کند؟ پاسخ فیلم این است که اکنون ناگزیر با گذشته ساخته می‌شود، اما این گذشته هرگز به صورت حقیقتی بی‌واسطه در اختیار سوژه نیست. گذشته باید از طریق نشانه‌ها بالفعل شود و همین فرایند آن را در معرض گزینش، خطا و دستکاری قرار می‌دهد.

از همین منظر، «یادآوری» ظرفیت فلسفی خود را نه از پیچیدگی پازل‌گونه، بلکه از تبدیل این پازل به تجربه‌ای درباره محدودیت شناخت به دست می‌آورد. بوردول بر دقت معماری فیلم و نحوه هدایت تماشاگر در این هزارتوی زمانی تأکید می‌کند (17)، اما خوانش دلوزی یک گام فراتر می‌رود و می‌پرسد چرا این هزارتو اهمیت دارد. اهمیت آن در این است که تماشاگر نمی‌تواند نقطه دیدی کاملاً بیرونی و مطمئن نسبت به زمان به دست آورد. او برای مدتی طولانی همانند لئونارد با آثار گذشته مواجه است، نه با خود گذشته. حتی زمانی که قطعات بیشتری آشکار می‌شوند، اطمینان جای خود را به پرسش تازه می‌دهد. بنابراین فیلم از مخاطب نمی‌خواهد فقط معما را حل کند؛ او را وادار می‌کند درباره رابطه میان خاطره، مدرک، حقیقت و هویت بیندیشد.

به این معنا، «یادآوری» نمونه‌ای مهم از آن چیزی است که می‌توان ظرفیت اندیشه‌ساز تصویر ـ زمان نامید. زمان دیگر صرفاً چیزی نیست که روایت آن را دستکاری می‌کند، بلکه همان چیزی است که امکان حقیقت، حافظه و سوژگی را مسئله‌دار می‌سازد. لئونارد نمی‌تواند خارج از زمان هویت خود را حفظ کند؛ هویت او محصول کوشش برای اتصال اکنون‌های گسسته است. ابزارهای حافظه نیز نمی‌توانند او را از زمان نجات دهند، زیرا هر ابزار فقط در یک اکنون جدید خوانده و تفسیر می‌شود. به همین دلیل، فیلم نشان می‌دهد که حافظه چیزی افزوده بر هویت نیست، بلکه یکی از شرایط زمانی شکل‌گیری آن است. همین رابطه میان زمان، حافظه و اندیشه است که خوانش دلوزی «یادآوری» را از یک تحلیل فرمی روایت غیرخطی فراتر می‌برد.

بحث و تبیین جایگاه زمان و حافظه در سینمای نولان

نتایج حاصل از خوانش «یادآوری» نشان می‌دهد که اهمیت زمان در سینمای نولان را نمی‌توان به علاقه او به بازی‌های روایی یا ساختارهای پازل‌گونه محدود کرد. غیرخطی‌بودن، روایت معکوس، چندلایگی زمانی و هم‌زمانی رویدادها زمانی اهمیت فلسفی پیدا می‌کنند که شیوه ادراک شخصیت و مخاطب را تغییر دهند. در «یادآوری»، معکوس‌سازی روایت صرفاً ترتیب ارائه اطلاعات را تغییر نمی‌دهد؛ رابطه مخاطب با گذشته را دگرگون می‌کند. مخاطب به جای حرکت از علت به معلول، اغلب از معلول به سوی علت حرکت می‌کند و به همین دلیل، هر اکنون برای او همچون مسئله‌ای

ظاهر می‌شود که گذشته باید آن را توضیح دهد. این منطق با آنچه دلوز درباره تضعیف پیوند عادی ادراک و کنش بیان می‌کند قابل مقایسه است (6). کنش همچنان وجود دارد، اما معنای آن دیگر از پیش تثبیت نشده و تنها در پرتو گذشته‌ای که بعداً آشکار می‌شود قابل فهم است.

در این چارچوب، حافظه نیز نباید به عنوان یک نقص پزشکی یا وسیله‌ای برای ایجاد تعلیق تلقی شود. فیلم حافظه را به مسئله‌ای درباره ساختار زمان بدل می‌کند. برگسون نشان می‌دهد که گذشته در تجربه انسانی چیزی نیست که به‌طور کامل از میان برود، بلکه در نسبت با اکنون استمرار دارد (12). در «یادآوری»، این استمرار به صورت طبیعی در آگاهی شخصیت عمل نمی‌کند و به همین دلیل باید از طریق سامانه‌ای بیرونی جایگزین شود. این جایگزینی نتیجه‌ای متناقض دارد. عکس‌ها و خالکوبی‌ها از یک سو امکان استمرار هدف را فراهم می‌کنند؛ بدون آنها لئونارد نمی‌تواند طرحی بلندمدت داشته باشد. از سوی دیگر، همین ابزارها گذشته را به مجموعه‌ای از گزاره‌های گزینش‌شده تقلیل می‌دهند و به این ترتیب امکان تحریف را افزایش می‌دهند. فیلم از این طریق نشان می‌دهد که حافظه نه یک بایگانی خنثی، بلکه فرآیندی تفسیری است.

این نتیجه با پژوهش کیم درباره سوژگی در «یادآوری» هم‌سو است؛ او بی‌ثباتی حقیقت و هویت را با ساختار زمانی فیلم پیوند می‌دهد (10). آنچه در این مطالعه اهمیت بیشتری پیدا می‌کند این است که بی‌ثباتی هویت را می‌توان نه فقط پیامد ناتوانی روان‌شناختی، بلکه نتیجه گسست در رابطه میان اکنون و گذشته فهم کرد. لئونارد برای حفظ یک خودِ ثابت به اسنادی ثابت نیاز دارد، اما خود این اسناد محصول انتخاب‌های «خودهای قبلی» او هستند. در نتیجه، یک زنجیره از خودهای زمانی شکل می‌گیرد که هر یک برای خود بعدی دستورالعمل باقی می‌گذارد. این وضعیت نوعی شکاف در سوژگی ایجاد می‌کند: کسی که تصمیم می‌گیرد چه چیزی ثبت شود با کسی که بعداً آن را حقیقت می‌پندارد از نظر زمانی متفاوت است، هرچند هر دو یک فرد تلقی می‌شوند.

از این منظر، بدن لئونارد نیز معنایی تازه پیدا می‌کند. بدن با خالکوبی‌ها به رسانه‌ای تبدیل شده که گذشته را در اکنون حمل می‌کند. اما برخلاف حافظه زیسته که سیال، انتخابی و وابسته به زمینه است، نوشته روی بدن صلب و ماندگار است. این تفاوت نشان می‌دهد که تلاش برای حذف عدم قطعیت حافظه می‌تواند خود به تولید نوعی قطعیت کاذب منجر شود. لئونارد به جای اعتماد به خاطره، به سند اعتماد می‌کند، اما سند را خود او یا دیگران تولید کرده‌اند. بنابراین فیلم تقابل ساده‌ای میان حافظه «ذهنی و خطاپذیر» و سند «عینی و معتبر» نمی‌سازد. هر دو درون شبکه‌ای از تفسیر قرار دارند. این مسئله با برداشت دلوز از امر بالفعل و مجازی نیز سازگار است؛ امر بالفعل به تنهایی معنای خود را حمل نمی‌کند، بلکه در نسبت با زمینه‌های مجازی، گذشته‌ها و امکان‌های مرتبط با آن فهم می‌شود (16).

تصویر بلورین در چنین تحلیلی نه یک تمثیل تزئینی بلکه راهی برای فهم نحوه درهم‌تنیدگی اکنون و گذشته است. دلوز بلور را جایی می‌داند که بالفعل و مجازی در نزدیک‌ترین نسبت قرار می‌گیرند و زمان در تقسیم خود میان حالِ درحال‌گذر و گذشته‌ای که حفظ می‌شود آشکار می‌شود (6). در «یادآوری»، هر بار که لئونارد به یک عکس نگاه می‌کند یا نوشته‌ای را می‌خواند، اکنونی بالفعل با گذشته‌ای مواجه می‌شود که به شکل مستقیم در دسترس نیست. همین مواجهه مبنای کنش او می‌شود. بنابراین گذشته غایب نیست؛ به شکل مجازی در نشانه حاضر عمل می‌کند. در عین حال، نشانه نیز خنثی نیست؛ اکنون جدید می‌تواند آن را بازتفسیر کند. این دوسویگی است که رابطه زمانی فیلم را از یک بازگشت ساده به گذشته متمایز می‌سازد.

مقایسه با «تلقین» نشان می‌دهد که نولان بعدها این رابطه میان زمان و ذهن را در مقیاسی متفاوت توسعه می‌دهد. در «تلقین»، ساختار چندسطحی رؤیا موجب می‌شود که هر سطح دارای نسبت زمانی متفاوتی باشد و رویدادهایی که در یک سطح کوتاه‌اند در سطح دیگر امتدادی بسیار طولانی‌تر پیدا کنند. لوگئا این جهان‌های تودرتو را از منظر روابط دسترسی روایی بررسی کرده است (18). هالر نیز معماری فضاهای ذهنی را با حافظه و ساختار درونی شخصیت پیوند می‌دهد (20). تفاوت اصلی با «یادآوری» در این است که در «تلقین»، شخصیت‌ها تا حد زیادی از معماری چندسطحی زمان

آگاه‌اند و برای حرکت میان سطوح برنامه‌ریزی می‌کنند، در حالی که لئونارد نسبت به گسست‌های نزدیک زندگی خود آگاهی عملی ندارد. از این رو، در «یادآوری» زمان به شکلی رادیکال‌تر در خود امکان شناخت سوژه اختلال ایجاد می‌کند.

«میان‌ستاره‌ای» نیز مسیر دیگری را طی می‌کند. در آنجا تفاوت‌های زمانی ناشی از شرایط فیزیکی و نسبیتی هستند و شخصیت‌ها با پیامدهای عاطفی آنها مواجه می‌شوند. تورن نشان داده است که بخش مهمی از ساختار زمانی اثر بر مفاهیم واقعی فیزیک نسبیتی استوار است (21). با این حال، فیلم این مبنای علمی را به مسئله‌ای عاطفی تبدیل می‌کند: برای کوپر، چند ساعت تجربه می‌تواند معادل سال‌ها از زندگی فرزندانش باشد. گومو این رابطه میان عاطفه و زمان را یکی از وجوه محوری اثر می‌داند (22). در پایان نیز تسرکت امکان مشاهده چندین لحظه از اتاق مورف را در کنار یکدیگر فراهم می‌آورد و گذشته را از یک توالی بسته به فضایی برای مشاهده و ارتباط تبدیل می‌کند. اینجا نیز زمان از روایت فراتر می‌رود، اما تفاوت با «یادآوری» روشن است: مسئله اصلی دیگر فقدان دسترسی به گذشته نیست، بلکه امکان متفاوت تجربه و مشاهده آن است.

از این مقایسه می‌توان نتیجه گرفت که نولان در آثار مختلف خود از زمان به‌عنوان ابزاری برای مسئله‌مندکردن ادراک استفاده می‌کند، اما سازوکار این امر در هر فیلم متفاوت است. «یادآوری» بر حافظه و هویت متمرکز است، «تلقین» بر ذهن، رؤیا و چندسطحی‌بودن تجربه، و «میان‌ستاره‌ای» بر نسبیت، فاصله و پیوند عاطفی میان زمان‌های ناهمگون. این تفاوت نشان می‌دهد که نباید یک مدل دلوزی را به‌صورت مکانیکی بر تمام آثار نولان اعمال کرد. همان‌گونه که منطقی فسایی درباره گذر از تصویر ـ حرکت به تصویر ـ زمان تأکید می‌کند، مسئله اصلی تغییر در جایگاه زمان در سازمان تصویر است (14). بنابراین در هر فیلم باید پرسید زمان چگونه عمل می‌کند، چه نسبتی با کنش دارد و آیا موجب آشکارشدن شکل تازه‌ای از ادراک و اندیشه می‌شود.

«یادآوری» از این حیث اهمیت ویژه‌ای دارد که زمان را به مسئله اعتماد تبدیل می‌کند. لئونارد نه تنها نمی‌تواند به دیگران اعتماد کند، بلکه نمی‌تواند به استمرار آگاهی خود نیز اعتماد داشته باشد. ابزارهای خارجی حافظه برای حل این بحران ساخته می‌شوند، اما در نهایت ثابت می‌شود که آنها نیز نیازمند اعتمادند. اعتماد به نوشته، اعتماد به عکس و اعتماد به تصمیم پیشینِ خود جای اعتماد به حافظه را می‌گیرد. بدین ترتیب، فیلم نشان می‌دهد که هیچ راه کاملاً بی‌واسطه‌ای برای دسترسی به گذشته وجود ندارد. این نتیجه با برداشت برگسونی از حافظه نیز هم‌خوان است، زیرا خاطره در هر بار فعلیت‌یافتن در وضعیت اکنون قرار می‌گیرد و صرفاً شیئی ثابت نیست که از انبار ذهن بیرون کشیده شود (12). لئونارد می‌کوشد این واسطه‌مندی را حذف کند، اما تنها نوع آن را تغییر می‌دهد.

از سوی دیگر، ساختار فیلم مخاطب را نیز وارد همین بحران اعتماد می‌کند. مخاطب به تصاویر سینمایی اعتماد دارد، اما ترتیب آنها غیرعادی است؛ به گفته شخصیت‌ها اعتماد می‌کند، اما اطلاعات بعدی آن را زیر سؤال می‌برد؛ به یادداشت‌های لئونارد اعتماد می‌کند، اما سپس منشأ و امکان دستکاری آنها روشن می‌شود. در نتیجه، فرآیند تماشای فیلم به تمرینی درباره محدودیت بازشناسی بدل می‌شود. دلوز در بحث رابطه سینما و اندیشه تأکید دارد که تصویر می‌تواند تفکر را نه از طریق ارائه پاسخ، بلکه از طریق ایجاد گسست و ناتوانی در بازشناسی ساده برانگیزد (6). «یادآوری» دقیقاً چنین وضعیتی ایجاد می‌کند: مخاطب برای فهمیدن مجبور به اندیشیدن است، اما هرچه بیشتر می‌فهمد، بیشتر درمی‌یابد که قطعیت نهایی دشوار است.

در نهایت، خوانش دلوزی فیلم نشان می‌دهد که پیچیدگی زمانی در صورتی از سطح تکنیک فراتر می‌رود که زمان به یک نیروی ساختاری در تولید معنا تبدیل شود. «یادآوری» این شرط را تا حد زیادی برآورده می‌کند، زیرا بدون ساختار زمانی خاص آن، مسئله حافظه، هویت و حقیقت به شکل کنونی پدید نمی‌آمد. روایت معکوس را نمی‌توان از وضعیت لئونارد جدا کرد؛ عکس‌ها و یادداشت‌ها را نمی‌توان صرفاً لوازم داستانی دانست؛ و پایان فیلم نیز تنها افشای یک راز نیست، بلکه بازتعریف کل رابطه مخاطب با آنچه پیش‌تر دیده است. به همین دلیل، زمان در فیلم هم موضوع

است، هم فرم و هم شرط اندیشیدن. این سه‌گانگی «یادآوری» را به نمونه‌ای مناسب برای بررسی فلسفی نسبت میان زمان و حافظه در سینمای نولان تبدیل می‌کند.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تمرکز بر فیلم «یادآوری» کوشید نشان دهد که زمان در سینمای کریستوفر نولان را نمی‌توان صرفاً در سطح یک تمهید روایی یا شیوه‌ای برای پیچیده‌کردن پیرنگ بررسی کرد. مسئله اصلی زمانی آشکار می‌شود که ساختار زمانی فیلم با ادراک، حافظه، هویت و فرایند اندیشیدن مخاطب پیوند می‌خورد. «یادآوری» از این منظر نمونه‌ای شاخص است، زیرا معکوس‌سازی روایت مستقیماً با وضعیت ذهنی شخصیت اصلی مرتبط شده و تجربه تماشاگر را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. مخاطب همانند لئونارد نمی‌تواند به یک گذشته پیوسته و از پیش معلوم تکیه کند و ناچار است هر موقعیت را از روی نشانه‌های موجود بازسازی کند. به همین دلیل، اختلال حافظه از ویژگی روان‌شناختی شخصیت فراتر می‌رود و به اصل سازمان‌دهنده فرم سینمایی تبدیل می‌شود.

تحلیل نشان داد که عکس‌های پولاروید، یادداشت‌ها و خالکوبی‌ها صرفاً ابزارهایی برای جبران نقص حافظه نیستند. این عناصر شکل‌های متفاوتی از بیرونی‌شدن حافظه‌اند و نشان می‌دهند که لئونارد برای حفظ استمرار زندگی خود ناچار است گذشته را از ذهن به اشیا منتقل کند. با این حال، انتقال حافظه به اشیا مسئله حقیقت را حل نمی‌کند. عکس می‌تواند یک چهره یا مکان را تثبیت کند، اما معنای آن را تثبیت نمی‌کند؛ یادداشت می‌تواند یک داوری را حفظ کند، اما صحت آن داوری را تضمین نمی‌کند؛ خالکوبی می‌تواند گزاره‌ای را دائمی سازد، اما دائمی‌بودن نشانه دلیلی بر حقیقت محتوای آن نیست. بنابراین فیلم تمایز مهمی میان ثبات اطلاعات و اعتبار اطلاعات برقرار می‌کند.

از این طریق، رابطه میان حافظه و هویت نیز بازتعریف می‌شود. لئونارد برای آنکه خود را به عنوان فردی واحد تجربه کند، به روایتی درباره گذشته نیاز دارد. از آنجا که قادر نیست این روایت را به شکل طبیعی در حافظه خود حفظ کند، آن را از طریق نظامی از نشانه‌ها بازسازی می‌کند. در نتیجه، هویت او به شکلی آشکار به انتخاب، ثبت و تفسیر اطلاعات وابسته می‌شود. مهم‌تر آنکه فیلم نشان می‌دهد خود لئونارد نیز می‌تواند در ساختن این نظام دخالت آگاهانه داشته باشد و برای «خود آینده» اطلاعاتی باقی بگذارد که مسیر کنش‌های بعدی او را تعیین کنند. بدین ترتیب، هویت نه بازتاب ساده گذشته، بلکه محصول رابطه‌ای فعال و گاه مسئله‌دار با گذشته است.

خوانش دلوزی فیلم امکان داد که این وضعیت از سطح آسیب‌شناسی حافظه فراتر برده شود. مسئله بنیادی «یادآوری» نبودن گذشته نیست، بلکه شیوه حضور گذشته در اکنون است. گذشته برای لئونارد به‌صورت مستقیم و پیوسته در دسترس نیست، اما پیوسته از خلال عکس، نوشتار، بدن، گفته دیگران و نتایج کنش‌های قبلی در اکنون ظاهر می‌شود. بنابراین هر اکنون حامل لایه‌هایی از گذشته است، هرچند شخصیت نتواند منشأ آنها را به یاد آورد. این ساختار سبب می‌شود که مرز میان آنچه اکنون بالفعل حضور دارد و آنچه از گذشته به شکل امکان، خاطره یا تفسیر در آن عمل می‌کند دائماً جابه‌جا شود.

تصویر بلورین در چنین چارچوبی ابزاری مفهومی برای فهم رابطه میان شیء حاضر و گذشته غایب فراهم می‌آورد. عکس پولاروید در برابر لئونارد چیزی کاملاً حاضر است، اما کارکرد واقعی آن تنها زمانی شکل می‌گیرد که به گذشته‌ای بیرون از اکنون ارجاع دهد. به همین ترتیب، خالکوبی در اکنون روی بدن وجود دارد، اما معنای آن از تصمیمی در گذشته ناشی شده است. این نشانه‌ها نه گذشته‌اند و نه کاملاً مستقل از آن. آنها نقاط تلاقی زمان‌هایی هستند که در تجربه شخصیت به‌صورت مستقیم به یکدیگر متصل نمی‌شوند. به همین دلیل، زمان در «یادآوری» از یک خط بیرونی به رابطه‌ای درونی میان لایه‌های ادراک تبدیل می‌شود.

تحلیل همچنین نشان داد که نباید روایت غیرخطی را به صورت خودکار معادل تصویر ـ زمان در نظر گرفت. ارزش فلسفی ساختار معکوس فیلم در خود وارونگی نهفته نیست، بلکه در اثری است که این وارونگی بر تجربه مخاطب می‌گذارد. اگر قطعات همان روایت فقط با ترتیبی متفاوت نمایش داده می‌شدند و مخاطب همچنان می‌توانست با اطمینان کامل روابط علی را دنبال کند، پیچیدگی زمانی بیشتر یک بازی فرمی باقی می‌ماند. در «یادآوری»، برعکس، ترتیب روایت مخاطب را در وضعیت دائمی بازاندیشی قرار می‌دهد. معنای یک صحنه پس از مشاهده گذشته آن تغییر می‌کند و داوری مخاطب درباره شخصیت‌ها، انگیزه‌ها و حقیقت به‌طور مستمر اصلاح می‌شود. از این رو، زمان به نیرویی برای تولید اندیشه تبدیل می‌شود. این ویژگی در مقایسه با «تلقین» و «میان‌ستاره‌ای» نیز جایگاه خاص «یادآوری» را روشن می‌کند. در «تلقین»، زمان در سطح‌های مختلف رؤیا کش می‌آید و تجربه ذهنی را در معماری پیچیده‌ای از واقعیت و خیال سازمان می‌دهد. در «میان‌ستاره‌ای»، زمان در مقیاس فیزیکی و کیهانی گسترش پیدا می‌کند و تفاوت میان زمان شخصیت‌ها به تجربه‌ای عاطفی و هستی‌شناختی تبدیل می‌شود. اما در «یادآوری»، مسئله از بنیادی‌ترین سطح ادراک فردی آغاز می‌شود: فرد چگونه اکنون را تجربه می‌کند وقتی نمی‌تواند آن را در یک گذشته پیوسته جای دهد؟ همین تمرکز، فیلم را به نمونه‌ای فشرده و بنیادین از دغدغه زمانی نولان تبدیل می‌کند.

یکی از مهم‌ترین نتایج پژوهش این است که حافظه در «یادآوری» نه یک مخزن اطلاعات، بلکه فرآیندی برای ایجاد رابطه میان زمان‌های مختلف است. هرگاه این فرآیند مختل شود، نه فقط دسترسی به گذشته، بلکه توانایی تصمیم‌گیری در اکنون و ساختن آینده نیز تغییر می‌کند. لئونارد نشان می‌دهد که انسان برای عمل‌کردن به روایتی از گذشته نیاز دارد؛ حتی اگر این روایت ناقص یا ساخته‌شده باشد. فقدان حافظه او را از گذشته آزاد نمی‌کند، بلکه وابستگی‌اش به نشانه‌های گذشته را بیشتر می‌سازد. او دائماً تحت تأثیر چیزی است که نمی‌تواند به یاد آورد.

از سوی دیگر، فیلم نشان می‌دهد که حقیقت و حافظه رابطه‌ای ساده و یک‌سویه ندارند. انسان لزوماً آنچه را رخ داده به شکل بی‌واسطه ذخیره نمی‌کند، بلکه گذشته را از خلال انتخاب، تفسیر و نیازهای اکنون معنا می‌دهد. «یادآوری» این ویژگی عمومی را از طریق وضعیت افراطی لئونارد آشکار می‌کند. نقص او باعث می‌شود فرآیندی که معمولاً درونی و نامرئی است به صورت اشیا و نوشته‌های قابل مشاهده درآید. مخاطب می‌تواند ببیند که چگونه یک فرد از قطعات پراکنده برای ساختن روایت خود استفاده می‌کند و چگونه این روایت پس از شکل‌گیری می‌تواند به اندازه یک واقعیت عینی بر رفتار او اثر بگذارد.

بر این اساس، هویت نیز در فیلم ماهیتی زمانی و روایی پیدا می‌کند. لئونارد همان کسی است که گمان می‌کند گذشته‌اش او را ساخته است، اما در عین حال خود در ساختن نسخه قابل دسترس آن گذشته دخالت دارد. این تناقض نقطه مرکزی فیلم است. او می‌خواهد به حقیقتی ثابت تکیه کند، اما شیوه رسیدن او به حقیقت همواره در معرض انتخاب و دستکاری است. او می‌خواهد از حافظه خطاپذیر فاصله بگیرد، اما ابزارهای جایگزین حافظه نیز به همان اندازه نیازمند تفسیرند. به این ترتیب، جست‌وجوی قطعیت به سازوکاری برای تولید عدم قطعیت تبدیل می‌شود.

از منظر تجربه تماشاگر، ساختار فیلم نیز این وضعیت را بازتولید می‌کند. مخاطب بارها تصور می‌کند به درکی قطعی رسیده است، اما صحنه بعدی ـ که از نظر زمانی پیش از صحنه قبلی رخ داده ـ همان درک را تغییر می‌دهد. بنابراین تماشاگر ناچار می‌شود میان مشاهده و داوری فاصله ایجاد کند. این ویژگی، فیلم را از سرگرمی معمایی صرف فراتر می‌برد و آن را به تجربه‌ای درباره محدودیت شناخت تبدیل می‌کند. مخاطب در نهایت نه فقط می‌پرسد «چه اتفاقی افتاد؟»، بلکه ناچار می‌شود بپرسد «بر چه اساسی چیزی را حقیقت می‌دانم؟»، «یک خاطره چه تفاوتی با یک سند دارد؟» و «اگر روایت گذشته تغییر کند، هویت اکنون تا چه حد تغییر خواهد کرد؟»

در مجموع، «یادآوری» نشان می‌دهد که ظرفیت فلسفی سینمای نولان در پیچیده‌کردن زمان به خودی خود نیست، بلکه در تبدیل زمان به عنصری برای سازمان‌دهی ادراک و اندیشه است. زمان در این فیلم نه پس‌زمینه رویدادها، بلکه یکی از نیروهای اصلی شکل‌دهنده آنهاست. حافظه نیز نه

موضوعی جدا از زمان، بلکه شیوه‌ای است که گذشته از طریق آن در اکنون عمل می‌کند. هنگامی که این شیوه مختل می‌شود، حقیقت، هویت و کنش نیز دچار بی‌ثباتی می‌شوند.

در نهایت می‌توان گفت «یادآوری» نمونه‌ای برجسته از سینمایی است که زمان را به تجربه‌ای محسوس و فکری تبدیل می‌کند. ساختار معکوس روایت، گسست حافظه، نشانه‌های بیرونی، ناپایداری حقیقت و مشارکت فعال مخاطب همگی در خدمت یک مسئله واحد قرار می‌گیرند: چگونه می‌توان در اکنونی زندگی و عمل کرد که گذشته آن هرگز به‌طور کامل در دسترس نیست؟ پاسخ فیلم قطعی نیست و همین عدم قطعیت بخشی از اهمیت آن است. «یادآوری» به جای ارائه راه‌حلی برای مسئله حافظه، مخاطب را در دل همان مسئله قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که انسان بدون گذشته نمی‌تواند اکنون را معنا کند، اما هر دسترسی به گذشته نیز ناگزیر از مسیر بازسازی، انتخاب و تفسیر عبور می‌کند. از این رو، زمان و حافظه در فیلم نه صرفاً مضامین داستانی، بلکه بنیان‌های ادراک، هویت و اندیشه‌اند؛ و همین امر ظرفیت «یادآوری» را برای یک خوانش دلوزی عمیق و منسجم فراهم می‌سازد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

References

1. Augustine. The Works of Saint Augustine: The Confessions: A New Translation for the 21st Century. Hill E, editor: New City Press; 1997.
2. Newton I. The Principia: Mathematical Principles of Natural Philosophy. Cohen IB, Whitman A, editors: University of California Press; 1999.
3. Bergson H. Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness. Pogson FL, editor: Dover Publications; 2001.
4. Badiou A. Cinema as a Democratic Emblem. Parrhesia. 2009;6:1-6.
5. Deleuze G. Cinema 1: The Movement-Image. Tomlinson H, Habberjam B, editors: University of Minnesota Press; 1986.
6. Deleuze G. Cinema 2: The Time-Image. Tomlinson H, Galeta R, editors: University of Minnesota Press; 1989.
7. Rodowick DN. Gilles Deleuze's Time Machine. Durham, NC: Duke University Press; 1997.
8. Koluaçık İ, Cantaş A. Hareket İmajın Ötesine Geçmek: Christopher Nolan Sineması. SineFilozofi. 2022;7(Özel Sayı 4):253-72. doi: 10.31122/sinefilozofi.1074330.
9. Neff R, Argent D. Christopher Nolan on 'Memento': Remembering Where It All Began. Creative Screenwriting. 2015.
10. Kim SO. Deleuzean Time, Memory, and Subjectivity in Christopher Nolan's Memento. The Journal of English Cultural Studies. 2025;18(2):5-32. doi: 10.15732/jecs.18.2.202508.5.

11. Fath-Taheri A, Parsa M. Being, Time, and Cinema: A Study of Henri Bergson's Philosophy in Relation to Gilles Deleuze's Philosophy of Cinema. Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Namayeshi Va Moosighi. 2016;21(1):35-50. doi: 10.22059/jfadram.2016.57672.
12. Bergson H. Matter and Memory. Paul NM, Palmer WS, editors: Dover Publications; 2004.
13. Manteghi Fasaei ZG, Bani Ardalan E. Bergson: The Philosophical Foundation of Deleuze's Cinema. Journal of Dramatic Arts and Music. 2013(63).
14. Manteghi Fasaei ZG. From Movement-Image to Time-Image: An Examination of Gilles Deleuze's Philosophy of Cinema. Tehran: Bakhtiaran Publishing; 2017.
15. Montebello P. Deleuze, Philosophy and Cinema. Boujar B, editor: Apparatus; 2021.
16. Deleuze G. Difference and Repetition. Patton P, editor: Columbia University Press; 1994.
17. Bordwell D. Christopher Nolan: The Labyrinth of Relations. Chadegani E, editor. Tehran: Ketab Parseh Publishing; 2017.
18. Lugea J. Embedded Dialogue and Dreams: The Worlds and Accessibility Relations of Inception. Language and Literature. 2013;22(2):133-53. doi: 10.1177/0963947013489618.
19. Özçınar M. Yeni Bir İmge Biçimi Olarak Nöro-İmgenin Olanaklılığı: Inception Filminin Şizoanalitik Okunması. Ankara Üniversitesi İlef Dergisi. 2022;9(1):203-28. doi: 10.24955/ilef.1039865.
20. Haller B. The Labyrinth of Memory: Iphigeneia, Simonides, and Classical Models of Architecture as Mind in Chris Nolan's Inception (2010). Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy. 2014;1(1):9.
21. Thorne KS. The Science of Interstellar. New York: W. W. Norton & Company; 2014.
22. Gomot G. De l'émotion temporelle au cinéma: Interstellar de Christopher Nolan. In: Toudoire-Surlapierre F, Voegele A, editors. L'art, machine à voyager dans le temps: Fabula / Les Colloques; 2017.
23. Nolan J, Nolan C. Interstellar: Screenplay and Storyboard. Tirmahi M, editor. Tehran: Chatrang Publishing; 2016.