Arshive of SID

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱، شمـارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، صص ۲۷-۵۰

تحلیل زمان روایی در دو فیلم «دربارهٔ الی» و «گذشته» از دیدگاه ژرار ژنت[۱]

محمد شهبا[۱]، ماهرخ علی‌پناهلو[*۲]

(تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۱۵، تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۲۴)

چکیده

در این پژوهش تلاش شده است تا با رویکردی ساختارگرایانه، روایت دو فیلم از فیلم‌های اخیر سینمای ایران، یعنی «دربارهٔ الی» (۱۳۸۸) و «گذشته» (۲۰۱۳) به کارگردانی اصغر فرهادی بررسی و مطالعه شود. تئوری‌های ژرار ژنت[۲] در باب روابط زمانی میان سطح داستان و سطح روایت در این آثار به‌کار گرفته شده تا به درک پیچیدگی‌های آن کمک کنند. هدف این پژوهش ارائهٔ چارچوب ساختاری دو اثرِ موفق از سینمای ایران است تا بتواند راهگشایی برای فیلم‌سازان جوان و علاقه‌مندان به مطالعات سینمایی و روایت‌شناسی باشد. این پژوهش مطالعه‌ای توصیفی ـ تحلیلی است که به روش مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ فیلم انجام شده است. زمان یکی از عناصر مهم و تأثیرگذار در سینمای اصغر فرهادی است و مسئلهٔ اصلی این مقاله بررسی چگونگی به‌کارگیری این عنصر و تأثیرات آن بر کلیت روایت است. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که به‌دلیل وفاداری به ژانر

---

۱. دانشیار دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران

* m.alipanahlou@gmail.com

۲. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران (نویسندهٔ مسئول)

www.SID.ir

Arshive of SID

سینمایِ واقع‌گرا، در فیلم «دربارهٔ الی» ترتیب رویدادها، تقریباً خطی و متناظر با ترتیب رویدادها در داستان است و زمان‌پریشی‌های اندکی در آن مشاهده می‌شود؛ در حالی که در فیلم «گذشته»، پس‌نگری اهمیت ویژه‌ای دارد؛ اما تمام پس‌نگری‌ها از نوع نقلی‌اند که باز هم در راستای خلق فضایی واقع‌گرا هستند. تداوم از نوع «صحنه» در هر دوی این آثار، زمانی به‌کار رفته است که قصد معرفی شخصیت‌ها یا توجه به جزئیات یک صحنه مورد نظر بوده است. همچنین تداوم از نوع «حذف» در هر دو فیلم برای ایجاد تعلیق و گره روایت به‌کار رفته است. بسامد نیز در هر دوی این آثار غالباً مفرد است که باز هم در خدمت وفاداری به ژانر واقع‌گرا بوده است.

واژه‌های کلیدی: اصغر فرهادی، «دربارهٔ الی»، «گذشته»، روایت‌شناسی ساختارگرا، ژرار ژنت.

۱. مقدمه

نقد ساختارگرا گونه‌ای از نقد است که در دههٔ ۱۹۷۰ پا گرفت. «در ساده‌ترین تعریف، ساختارگرایی بررسی روابط متقابل بخش‌های ساختمان‌های معیّن است که می‌تواند جمله‌ها، آثار هنری یا فرهنگ‌ها باشد» (عبدی، ۱۳۸۳: ۱۴۳). روایت‌شناسی یکی از شاخه‌های اصلی ساختارگرایی محسوب می‌شود. روایت‌شناسی ابزاری دقیق در اختیار محققان قرار می‌دهد تا با بسنده کردن به خودِ متن و جزئیاتش به تحلیلی در جهت درک بهتر اثر دست یابند. «فیلم داستانی به این معنا روایت است که نشان‌دهندهٔ فرایند انتقال از مؤلف به‌عنوان خطابگر به خواننده به‌عنوان مخاطب است» (لوته، ۱۳۸۸: ۲۱). روایت‌شناسی ساختارگرا معتقد است که اثر هنری تنها مجموعه‌ای تصادفی از اجزا و عوامل نیست؛ بلکه تمام اجزا و نحوهٔ قرار گرفتن آن‌ها در روایت معنادار و مؤثرند. این علم همچنین معتقد است که معنای اثر به‌واسطهٔ ساختارهای متنی و شیوه‌های روایتگری تولید و منتقل می‌شوند و درنتیجه بررسی ساختار متن اولین قدم در بررسی و فهم آن است.

مسئلهٔ اصلی در این تحقیق کشف الگوهای روایی زمان در دو فیلم «دربارهٔ الی» و «گذشته» است. به این منظور، این دو اثر به روش روایت‌شناسیِ ساختارگرا بررسی و تحلیل شده‌اند تا به این پرسش پاسخ داده شود که دو اثری که هم در گیشه و هم در

www.SID.ir

Arshive of SID

مجامع بین‌المللی و جشنواره‌ها چنین موفقیت‌هایی کسب کرده‌اند، از چه الگوهای زمانی در روایت بهره برده‌اند و نمود بیرونی و نتیجهٔ این کاربردها چه بوده است. اصغر فرهادی شیوهٔ خاصی در فیلم‌سازی دارد که او را به کارگردانی منحصربه‌فرد تبدیل کرده و عامل موفقیت مکرر آثارش در جشنواره‌های بین‌المللی و همچنین در گیشه بوده است. فرهادی موفق شد تا رتبهٔ چهارمین فرد تأثیرگذار جهان در سال ۲۰۱۲ را در نظرسنجی مجلهٔ ***تایمز***[۳] کسب کند. وی بی‌گمان از برجسته‌ترین فیلم‌سازان معاصر ایران است که لحن انسانی و سبک بی‌پروا و واقع‌گرایانه‌اش مخاطبان جهانی او را نیز افزایش داده است. واقع‌گراییِ منحصربه‌فرد او و پرداختن ظریفش به جزئیات، از او سینماگری موفق و متفاوت ساخته و دلیل موفقیت‌های بین‌المللی او بیان مشکلات بشری در ساختاری قابل فهم و تأثیرگذار است. روایتگری از ویژگی‌های ممتاز سینمای فرهادی خوانده شده؛ اما تاکنون مطالعهٔ عمیق و جامعی در این باب صورت نگرفته است تا خوانشی بنیادین و ساختارگرایانه از آثار این فیلم‌ساز موفق کشورمان به‌دست دهد. پرسش اصلی تحقیق این است که این فیلم‌های مطرح چه اصول و ویژگی‌های روایتی‌ای دارند. شاید پاسخ به این پرسش الگویی به پژوهشگران و سینماگران جوان ارائه دهد که نگاهی عمیق‌تر و اصولی‌تر به بنیاد آثار فیلم‌سازی موفق داشته باشند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

مطالعاتی که تا کنون سینمای اصغر فرهادی را بررسی کرده‌اند، بیشتر مقالاتی متمرکز بر مضمون و محتوا بوده‌اند که با نگاهی جامعه‌شناختی و روان‌شناسانه این آثار را مورد تفحص قرار داده و به جنبه‌های دراماتیک آن‌ها پرداخته‌اند. یکی از موفق‌ترین این مقالات مقالهٔ کامران سپهران است با عنوان «بازی ایران دانمارک: از نادرشاه افشار تا اصغر فرهادی» که در مجلهٔ ***گفتگو***، شمارهٔ ۶۳ منتشر شده است. در این مقاله سپهران به مقایسهٔ فرهادی با لارس فون تریه[۴] و مشابهت‌های دراماتیک وی با هنریک ایبسن[۵] پرداخته است. در مقاله‌ای دیگر از هوشنگ افجه‌ای با عنوان «ساختار بی‌نقص یک نسبیت‌گرا» که در مجلهٔ ***ادبیات داستانی***، شمارهٔ ۷۹ منتشر شده، اشاراتی گذرا به ساختار روایی فیلمِ «شهر زیبا» ساختهٔ اصغر فرهادی شده است؛ اما نمی‌توان آن را خوانشی

www.SID.ir

Arshive of SID

ساختارگرایانه از فیلم دانست. رضایی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران، مطالعهٔ موردی فیلم "جدایی نادر از سیمین"» که در فصلنامهٔ ***تحقیقات فرهنگی ایران*** به‌چاپ رسیده است، مطالعهٔ عمیق و کاملی از بازنمایی دو طبقهٔ پایین و متوسط جامعهٔ ایران در «جدایی نادر از سیمین» ارائه کرده‌اند. «خوانش مضاعف: روش‌شناسی بنیامینی ـ دلوزی در تحلیل فیلم» نوشتهٔ تقی آزاد ارمکی و کمال خالق‌پناه، مقاله‌ای است که به بررسی هم‌زمان ابعاد زیبایی‌شناختی و زمینه‌های اجتماعی و سیاسی فیلم «دربارهٔ الی» پرداخته است. جواد ماه‌زاده نیز در مقالهٔ کوتاهی با عنوان «خیلی دور خیلی نزدیک» که در شمارهٔ ۲۲-۲۳ نشریهٔ ***آئین*** منتشر شده، شخصیت «سپیده» در فیلم «دربارهٔ الی» را بررسی کرده است.

چندین پایان‌نامه نیز در بررسی سینمای اصغر فرهادی تألیف شده است که از میان آن‌ها می‌توان به برخی موارد اشاره کرد: ***بررسی و تحلیل آثار سینمایی اصغر فرهادی***، صفا مهدوی؛ ***بررسی و تحلیل محتوای فیلم‌های اصغر فرهادی با رویکرد جامعه‌شناسی هنر***، حمزه شهبازی؛ ***نقش تحولات اجتماعی بر بازنمایی در سینمای معاصر ایران (با تأکید بر فیلم‌های اصغر فرهادی و رسول صدر عاملی)***، مجتبی باحشمت؛ ***بررسی امر واقع و تبعات حاصل از استتار آن در آثار سینمایی اصغر فرهادی بر اساس آرای اسلاوی ژیژک***، ناتاشا محرم‌زاده.

در دیگر مقالات منتشرشده که به بررسی فیلم‌های فرهادی پرداخته‌اند، نیز گاه و - بی‌گاه نکته‌هایی مربوط به ساختار مطرح شده است؛ اما هیچ گونه تلاشی برای خوانشی ساختارگرایانه مبتنی بر یک مبنای نظری معتبر در باب سینمای فرهادی انجام نشده و جای خالی چنین پژوهشی در عرصهٔ مطالعاتی کشور بسیار مشهود است.

۳. روش تحقیق

روایت‌شناسی[۶] علم شناخت روایت‌هاست و دانشی نوظهور شمرده می‌شود. پیش‌گامان این نظریه کوشیدند تا بر پایهٔ زبان‌شناسی سوسور به مطالعهٔ اجزای روایت بپردازند. ریمون ـ کنان در کتاب ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر*** (۱۳۸۷) می‌گوید روایت‌شناسی هم شرحی از نظام حاکم بر روایت و هم شیوه‌ای را ارائه می‌دهد که ضمن آن می‌توان

www.SID.ir

Arshive of SID

تک‌تک روایت‌ها را به‌منزلهٔ محصول منحصربه‌فرد نظامی همگانی بررسی کرد. از نظام حاکم بر روایت‌ها با عنوان «نظریه‌های روایت» و از شیوهٔ بررسی و تحلیل روایت‌ها به‌عنوان روایت‌شناسی یاد می‌کنند. پس روایت‌شناسی روشی برای چگونگی شناسایی است که مبتنی بر تحلیل‌های روشمند است.

در این پژوهش تلاش شده است تا با تکیه بر روایت‌شناسی ساختارگرا به بررسی شکل و ساختار دو فیلم از آثار اصغر فرهادی و استخراج نظام‌های روایتی آثار وی و تأثیر آن‌ها بر عوامل زیبایی‌شناسی فیلم‌ها پرداخته شود.

۴. چارچوب نظری

۴-۱. روایت‌شناسی

اصطلاح روایت‌شناسی را نخستین بار تزوتان تودوروف[۷] در کتاب ***دستور دکامرون***[۸] (۱۹۶۹) مطرح کرد. این علم یکی از پیامدهای ادبی نظریهٔ ساختارگرایی بود. «روایت‌شناسی چندان در پی تاریخ رمان‌ها و حکایت‌ها، معنای آن‌ها، یا ارزش زیبایی‌شناختی‌شان نیست؛ بلکه در پی دو چیز است: نخست ویژگی‌هایی که روایت را از دیگر نظام‌های دلالت متمایز می‌سازند و دیگری حالت‌ها و خصوصیات این ویژگی‌ها» (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۰). در روایت‌شناسی پدیده‌های گوناگون به‌طور جداگانه و مستقل از هم مطالعه نمی‌شوند؛ بلکه تلاش بر آن است تا هر پدیده‌ای در ارتباط با مجموعه‌ای از پدیده‌ها بررسی شود. هر متن از چند نظام یا ساختار متفاوت تشکیل شده است و هر یک از این نظام‌ها و ساختارها در کنار هم کلیت واحد و منسجمی را به‌وجود می‌آورند که در روایت‌شناسی «ساختار اثر» خوانده می‌شود. پرینس روایت‌شناسی را این گونه تعریف می‌کند:

> روایت‌شناسی نظریهٔ روایت است. این نظریه هر آنچه را که همهٔ روایت‌ها ـ و تنها روایت‌ها ـ به‌مثابهٔ روایت در آن مشترک‌اند و نیز هر آنچه را که تمایز روایتی از روایت دیگر را ممکن می‌سازد، بررسی می‌کند و هدف آن توصیف نظام قواعد ویژهٔ حاکم بر تولید و پردازش روایت است (بارت، ۱۳۹۴: ۳).

www.SID.ir

Arshive of SID

یاکوب لوته در باب نظریهٔ روایت می‌نویسد: «نظریهٔ روایت پیش از هر چیز ابزاری است برای تحلیل و تفسیر ابزاری لازم برای درک بهتر متون روایی از راه خوانش دقیق» (۱۳۸۸: ۱۷).

ژرار ژنت[۹] (۱۹۳۰)، روایت‌شناس فرانسوی که بسیاری از متخصصان نظریه‌های روایت‌شناسی او را برترین و کامل‌ترین نوع این نظریه‌ها می‌دانند، در تکامل نظریات ادبی و تحلیل گفتمان نقش بسزایی داشت. ژنت معتقد است هر متن نوعی روایت است با ساختاری منحصربه‌فرد. او در کتاب معروفش ***گفتمان روایی***[۱۰] (Genette, 1972)، میان روایت[۱۱]، داستان[۱۲] و روایتگری[۱۳] تمایز قائل می‌شود. در دیدگاه وی «داستان به رخدادها و کشمکش‌ها در داستان روایی اشاره دارد که از آرایش ویژه‌شان در گفتمان منتزع و در کنار شخصیت‌های داستانی به‌ترتیبِ زمان چیده شده‌اند» (لوته، ۱۳۸۸: ۱۳). روایت نیز «کلامی شفاهی یا مکتوب است که نقل رخدادها را برعهده دارد» (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۲) یا به عبارت دیگر، روایت چیزی نیست جز «آنچه می‌خوانیم و متنی که به آن دسترسی مستقیم و بی‌واسطه داریم» (لوته، ۱۳۸۸: ۱۲). ژنت روایتگری را برای تولید کنش روایت یا به سخن دیگر، برای تمام موقعیت واقعی یا ساختگی‌ای که کنش درون آن رخ می‌دهد (Genette, 1972: 27) به‌کار می‌برد. در نظر لوته، «روایتگری به چگونگی نوشتن و انتقال متن اشاره دارد. فرایند نوشتن که روایتگری نشانه‌ای از آن است، چند تمهید و ترکیب روایی با خود دارد که همگی به ساختن گفتمان کمک می‌کند» (۱۳۸۸: ۱۳).

«زمان ازجمله یکی از بنیادی‌ترین مقولات زندگی بشر است» (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۶۱). بررسی زمان در دیدگاه ژنت به معنی مقایسهٔ زمان داستان و زمان روایت است. زمان داستان پیوستاری خطی از رویدادهاست که مشابه گاه‌شناسیِ زندگی واقعی است؛ پس نمی‌تواند قراردادی و برساخته باشد؛ در حالی که زمان متن بیشتر امری مکانی یا حجمی است تا زمانی. «زمان متن به طرزی گریزناپذیر خطی است و از این رو، با چندبُعدی بودن زمان داستان واقعی متناظر نیست» (همان، ۶۴). زمانِ متن بازسازیِ زمان داستان توسط مؤلف یا راوی داستانی است؛ برای مثال رویدادیِ محوری از داستان ممکن است در روایت ذکر نشود یا یک رویداد طولانی در داستان به‌طور مختصر در

www.SID.ir

Arshive of SID

روایت نقل شود. ژنت با معرفی سه مفهوم زمانی «ترتیب رویدادها[۱۴]»، «تداوم[۱۵]» و «بسامد[۱۶]»، رابطهٔ زمان داستان و زمان روایت را بررسی می‌کند.

۲-۴. بررسی زمان روایی در «دربارهٔ الی» و «گذشته»

۱-۲-۴. ترتیب رویدادها

ژنت ترتیب رویدادها را این گونه تعریف می‌کند: «پیوندهای میان ترتیب زمانیِ توالی رویدادها در داستان و ترتیب شبه‌زمانیِ آرایش آن‌ها در روایت» (۱۳۸۸: ۱۴۴). او ناهماهنگی‌های میان نظم داستان و نظم روایت را «نابهنگامی یا زمان‌پریشی[۱۷]» می‌نامد. «عمده‌ترین انواع ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن را به‌رسم مألوف از یک سو بازگشت به عقب یا پس‌نگری و از دیگر سو رجعت به آینده یا پیش‌نگری می‌نامند» (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۶۵). البته ژنت این مفاهیم را با دو اصطلاح «گذشته‌نگر[۱۸]» و «آینده‌نگر[۱۹]» مطرح می‌کند. روایت گذشته‌نگر رویداد داستان را پس از نقل رویدادهای سپری‌شدهٔ متن روایت می‌کند؛ یعنی روایت به گذشته‌ای در داستان برمی‌گردد؛ در حالی که روایت آینده‌نگر رویداد داستان را پیش از نقل رویدادهای اولیه روایت می‌کند؛ یعنی روایت به آیندهٔ داستان نظر می‌کند.

آینده‌نگرها و گذشته‌نگرها خود بر دو گونه هستند: «همانندداستانی[۲۰]» و «متفاوت‌داستانی[۲۱]». گذشته‌نگرها و آینده‌نگرهای همانندداستانی اطلاعاتی دربارهٔ شخصیت، رویداد و خط داستانی درون روایت به مخاطب می‌دهند و گذشته‌نگرها و آینده‌نگرهای متفاوت‌داستانی اطلاعاتی دربارهٔ شخصیت، رویداد و خط داستانی دیگری ارائه می‌کنند. در کنار این طبقه‌بندی، ژنت طبقه‌بندی دیگری نیز برای این دو گونه زمان‌پریشی مطرح می‌کند: درونی[۲۲] و بیرونی[۲۳]. گذشته‌نگرهایی که گذشته‌ای را به‌یاد می‌آورند که پیش از نقطهٔ آغاز اولین روایت روی داده است، از نوع بیرونی هستند و گذشته‌نگرهایی که به گذشته‌ای ارجاع می‌دهند که پس از نقطهٔ آغازِ اولین روایت رخ داده است، درونی هستند. همچنین آینده‌نگرهایی که به آینده‌ای اشاره دارند که پیش از نقطهٔ پایانِ آخرین روایت رخ داده است، درونی هستند و آینده‌نگرهایی که به رویدادی پس از نقطهٔ پایانِ آخرین روایت نظر دارند، بیرونی هستند. «وضعیت زمان‌پریشی‌هایی

www.SID.ir

Arshive of SID

که در پسِ آن‌ها انگیزهٔ شخصیت نهفته، با زمان‌پریشی‌هایی که در پسِ آن‌ها انگیزهٔ راوی نهفته، بدین لحاظ متفاوت است که زمان‌پریشی‌های معطوف به شخصیت به تمام و کمال از گاه‌شماری عدول نمی‌کنند» (همان، ۷۱). نوع دیگر زمان‌پریشی، زمان‌پریشی «مرکب[۲۴]» است که به یادآوری‌هایی گفته می‌شود که پیش از نقطهٔ آغاز روایتِ اول شروع می‌شوند و تا پس از آن ادامه می‌یابند، یا آن‌هایی که قبل از پایان آخرین روایت شروع می‌شوند و تا بعد از آن کشیده می‌شوند.

وقتی متن روایی ما فیلم است و نه اثر مکتوب، ممکن است نظام این تقسیم‌بندی‌ها به بازبینی نیاز داشته باشد. محمد شهبا در مقالهٔ «پس‌نما (فلاش‌بک) و پیش‌نما (فلاش‌فوروارد) در فیلم» به این تقسیم‌بندی‌ها می‌پردازد. او پس‌نما در فیلم را از نظر ماهیت و کارکرد به نُه گروه تقسیم می‌کند: ۱. پس‌نمای علامت‌دار: پس‌نماهایی هستند که با «انتقالات بصری[۲۵]» یا میان‌نویسی که پس‌نما و احتمالاً زمان آن را اعلام می‌کند، مشخص می‌شوند و مخاطب به‌راحتی تغییر زمان و رجوع به گذشته را درمی‌یابد. ۲. پس‌نمای بی‌علامت: در این نوع پس‌نما هیچ کدام از علائم بالا ارائه نمی‌شود و دریافت تغییر زمان برای مخاطب اندکی دشوار است. ۳. پس‌نمای گسترده: این نوع پس‌نما اطلاعات وسیعی را از گذشته روایت می‌کند. ۴. پس‌نمای محدود: این پس‌نما قسمت اعظم اطلاعات مربوط به گذشته را پنهان می‌کند و تنها مقدار کمی از آن را ارائه می‌دهد. ۵. پس‌نمای درونی: این پس‌نما به رویدادی اشاره دارد که پس از آغاز روایت رخ داده است. ۶. پس‌نمای بیرونی: در این پس‌نما رویدادی روایت می‌شود که پیش از آغاز رخداد روایت حادث شده است. ۷. پس‌نمای نقلی: پس‌نمایی است که اطلاعات مربوط به گذشته را از طریق گفتار شخصیت‌ها یا صدای روی صحنه ارائه می‌دهد. ۸. پس‌نمای نمایش: این‌گونه پس‌نما اطلاعات مربوط به گذشته را تنها از طریق تصویر نقل می‌کند. ۹. پس‌نمای نقلی/ نمایشی: تصویر در این نوع پس‌نما رویداد گذشته را نمایش می‌دهد و صدایی بر روی این تصویر، آن رویداد را تشریح می‌کند (شهبا، ۱۳۸۷: ۳۳۳).

ترتیب رویدادها در فیلم «دربارهٔ الی» با زمان داستان بسیار هماهنگ است و تقریباً می‌توان آن را خطی دانست. زمان‌پریشی‌های عمده‌ای در متن مشاهده نمی‌شود. تأثیر

www.SID.ir

Arshive of SID

عمده‌ای که این ساختار ایجاد می‌کند، درگیری شدید مخاطب با متن و پیگیری لحظه به لحظهٔ حوادث است، بدون آنکه پس‌نگری‌ها یا پیش‌نگری‌ها وقفه‌ای در این پیگیری ایجاد کنند. این امر در ایجاد فضای واقعی و تعلقِ متن به سبک واقع‌گرایانه نیز نقش بسزایی دارد. زمان متن از نقطه‌ای آغاز می‌شود که شخصیت‌های فیلم در مسیر رفتن به شمال برای تعطیلات هستند و در روز سوم، در پایان تعطیلات زمانی که باید به تهران برگردند، فیلم به‌اتمام می‌رسد. در این میان چند مورد پس‌نگری در متن وجود دارد که در ادامه معرفی می‌شوند.

در صحنه‌ای که احمد و الی در ماشین هستند و برای تلفن زدن و خرید به شهر رفته‌اند، پس‌نگری محدودی به گذشتهٔ احمد وجود دارد. او از مادرش برای الی می‌گوید که همیشه نگران خوردوخوراک احمد بوده و حالا دو سال است که فوت کرده است. در پاسخ وی، الی از علت طلاق او می‌پرسد. احمد توضیح کوتاهی می‌دهد و می‌گوید یک روز صبح از خواب بیدار شده و زنش به او گفته است که یک پایان تلخ بهتر از یک تلخیِ بی‌پایان است و از هم جدا شده‌اند. هر دوی این پس‌نگری‌ها بسیار محدودند؛ زیرا اطلاعات بسیار اندکی در اختیار می‌گذارند. هر دو نقلی هستند و بیرونی؛ چون به زمانی پیش از نقطهٔ آغازین روایت ارجاع می‌دهند.

چند پس‌نگری درمورد گذشتهٔ احمد وجود دارد. در یکی از سکانس‌های ابتدایی فیلم، پیمان می‌گوید: «سپیده! این دختره می‌دونه این احمد یه بار زن گرفته؟ زنش هم به‌زور ازش طلاق گرفته؟». این پس‌نگری نقلی، بیرونی و محدود است. پس‌نگری بعدی در صحنه‌ای رخ می‌دهد که نازی و پیمان از بچه‌ها می‌خواهند جریان غرق شدن آرش را با جزئیات برای آن‌ها تعریف کنند. اول مروارید، دختر کوچک سپیده و امیر، از روز قبل تعریف می‌کند. این پس‌نگری آنجا که کودکی آن را روایت می‌کند، بسیار محدود است. مروارید مشغول بادبادک‌بازی بوده و درست متوجه رویدادهای اطرافش نبوده است. این پس‌نگری درونی و نقلی است: درونی است؛ زیرا بعد از نقطهٔ شروع روایت رخ داده و چون توسط گفتار روایت شده است، نقلی محسوب می‌شود.

پس‌نگری بعدی زمانی است که همه سعی می‌کنند با نگاهی به گذشتهٔ کوتاهی که با الی داشته‌اند، به نکته‌هایی از شخصیت او دست یابند تا شاید بتوانند به این نتیجه برسند

www.SID.ir

Arshive of SID

که او غرق نشده است؛ بلکه بی‌خبر آن‌ها را ترک کرده و به تهران برگشته است. پیمان می‌گوید: «مثل پریشب، تو همین ایوون! مگه یهو غیبش نزد، دنبالش می‌گشتیم؟» و بعد دوباره از زاویهٔ دیگری گذشته را مرور می‌کند: «بچه‌ها کسی به این چیزی نگفته؟ حرفی زده باشیم، بهش برخورده باشه؟». منوچهر می‌گوید: «پریشب من داشتم جوجه‌کباب درست می‌کردم، شما اومدین، احمد! پیرزنه رختخواب‌ها رو آورده بود، شروع کرد دست زدن و خوندن و شهره‌خانم، شما هم کِل کشیدین، یه‌مقدار نگاهش می‌کردم، احساس کردم بهش بَر خورد!». احمد می‌گوید: «سرِ شام چی؟ رفت نمکدون بیاره، خندیدیم؟». منوچهر به نکتهٔ دیگری هم اشاره می‌کند: «بزن برقص‌ها، مسخره‌بازی‌ها اذیتش نکرد؟». نازی می‌گوید «سپیده! دیروز صبح هم هِی اصرار داشت می‌خوام بِرم، می‌خوام بِرم، انگار نگران یک‌چیزی بود... که حتی بهش گفتی می‌خوای بری پیاده برو. اون هم گفت: آره پیاده می‌رَم». نازی دوباره مطلب دیگری از گذشته را به یاد می‌آورد و می‌گوید: «پریشب هم که تو آشپزخونه داشتیم ظرف می‌شستیم، سپیده نمی‌دونم تو چی گفتی، بعد شهره، برگشتی گفتی که دخترتون کارنکرده هم عزیزه. من فکر کنم که بهش بَرخورد».

از آنجا که متن قصد ندارد اطلاعات زیادی از شخصیت الی ارائه دهد، پس‌نگری‌هایی که از زندگی او روایت می‌کنند از نوع بسیار محدود است. این پس‌نگری‌ها نقلی و بیرونی نیز هستند. از آنجا که از طریق گفتار ارائه می‌شوند و نه با تصویر، نقلی هستند و چون به زمانی پیش از شروع روایت ارجاع می‌دهند، بیرونی محسوب می‌شوند. در صحنه‌ای که فردای روز غرق شدن الی، احمد و سپیده به شهر می‌روند تا فردی را که خودش را برادر الی معرفی کرده است، ببینند و خبر گم شدنِ الی را به او بدهند، در راه سپیده به احمد می‌گوید: «این برادرش نیست... تک‌فرزنده! یه بار ازش پرسیدم چند تا خواهر و برادرین». سپس به احمد می‌گوید مردی که قرار است ملاقات کنند، نامزد الی است و پس‌نگری‌ای دارد به مکالمه‌ای که پیش از سفر با الی داشته است: «گفت می‌خواد به‌هم بزنه، شش ماهه دنبالشه جدا بشه. پسره ولش نمی‌کنه». در صحنه‌ای دیگر که در آن نامزد الی فهمیده که الی برای آشنایی با احمد به آن سفر رفته بود، همه به این نتیجه می‌رسند که باید کتمان کنند که از نامزدی الی خبر

www.SID.ir

Arshive of SID

داشته‌اند. سپیده می‌گوید که در جریان بوده است و حاضر نیست آبروی الی را پیش نامزدش ببرد و تعریف می‌کند که الی پیش از سفر در مورد نامزدی‌اش به او چه گفته بود و این پس‌نگری دیگری از مکالمهٔ الی و سپیده است که بیرونی است.

فیلم «گذشته» با ورود احمد به فرودگاه آغاز می‌شود و با حضور سمیر بر بالین همسرش، سلین، در بیمارستان تمام می‌شود. بین این شروع و پایان که همان زمان متن است، چند روز بیشتر فاصله نیست. ما آهسته و به‌تدریج در جریان نوع روابط آدم‌ها و گذشته‌شان قرار می‌گیریم. نظم رویدادها در قسمت اعظم متن مطابق با نظم رویدادها در داستان است. زمان‌پریشی‌هایی که در متن روایی این اثر وجود دارند، اغلب پس‌نگری‌هایی هستند که اطلاعاتی از شخصیت‌ها، روابطشان و رازهایشان ارائه می‌کنند. تمام این پس‌نگری‌ها از نوع نقلی هستند؛ یعنی «پس‌نمایی که اطلاعات مربوط به گذشته را از طریق گفت‌وگوها یا صدای روی تصویر عرضه می‌کند، بی‌آنکه آن‌ها را نمایش دهد» (شهبا، ۱۳۸۷: ۳۳۳). پس‌نگری‌های این متن را می‌توان به سه گروه تقسیم کرد: آن‌هایی که مربوط به گذشتهٔ احمد و ماری هستند؛ آن‌هایی که مربوط به گذشتهٔ ماری و سمیر هستند؛ پس‌نگری‌های مربوط به گذشتهٔ سمیر و سلین.

پس‌نگری‌هایی که به گذشتهٔ احمد و ماری در فیلم «گذشته» وجود دارد، همه از نوع نقلی، بیرونی و محدود هستند: نقلی هستند، چون از خلال گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها بروز می‌کنند؛ بیرونی هستند، چون به زمانی پیش از شروع روایت ارجاع می‌دهند؛ محدود هستند، زیرا اطلاعات محدودی ارائه می‌دهند. در نقطهٔ آغازین متن روایی، هیچ اطلاعاتی درمورد گذشتهٔ ماری و احمد و نوع رابطهٔ آن‌ها نداریم. در چند نقطه از متن پس‌نگری‌های نقلی‌ای بیان می‌شوند که اطلاعاتی محدود دربارهٔ این گذشته ارائه می‌کنند. در ادامه چند نمونه از این پس‌نگری‌ها ذکر می‌شود:

در سکانس دوم فیلم، احمد و ماری داخل ماشین هستند و از فرودگاه به خانه می‌آیند:

– احمد: دخترها می‌دونن من اومدم؟

– ماری: نه!

– احمد: نگفتی بهشون؟

www.SID.ir

Arshive of SID

– ماری: ترسیدم بگم، مثل دفعهٔ قبل نتونی بیای.

در این پس‌نگری مخاطب متوجه می‌شود که یک‌بار پیش از این هم، احمد قرار بوده بیاید و نیامده است. وقتی احمد سعی می‌کند نیامدن دفعهٔ پیشش را توجیه کند، این گفت‌وگو را می‌شنویم:

– ماری: ولش کن! بخوای توضیح بدی باید این چند روزی که اینجایی همه‌اش توضیح بدی!

– احمد: چون یه بار مجبور شدم سفرم رو کنسل کنم؟

– ماری: نه! واسه خیلی چیزها!

این پس‌نگری رابطهٔ پیچیدهٔ آن‌ها را برملا می‌کند. در صحنه‌ای دیگر که احمد و لوسی در حیاط پشتی خانه مشغول گفت‌وگو هستند، احمد می‌گوید: «برای من سخته هر روز چشم‌توچشم بشم با آدمی که قراره با زن سابقم ازدواج کنه». این پس‌نگری نیز اطلاعاتی از گذشتهٔ این رابطه ارائه می‌کند که احمد و ماری قبلاً ازدواج کرده بوده‌اند.

شبی که لوسی به خانه نیامده و ماری نگران اوست، احمد به او می‌گوید لوسی معتقد است سلین به‌دلیل آگاهی از رابطهٔ عاشقانهٔ همسرش با ماری، خودکشی کرده است. این موضوع ماری را به‌شدت عصبی می‌کند و منکر آن می‌شود؛ اما احمد می‌گوید: «من هم باورم نمی‌شه یک مادر با یک بچهٔ پنج‌ساله به‌خاطر افسردگی خودشو بکشه». ماری در پاسخ می‌گوید: «تو این حرفو می‌زنی؟ وضع خودت یادت نمی‌آد؟». این پس‌نگری به مخاطب می‌فهماند که احمد نیز افسرده بوده است. در آشپزخانهٔ منزل شهریار نیز احمد به لوسی می‌گوید: «نمی‌دونم چقدر ماه‌های آخری که با مامانت زندگی می‌کردم رو یادته... یادت می‌آد من چه وضعی داشتم؟ حالم همش بد بود. نه کار می‌کردم، نه از خونه بیرون می‌رفتم. فقط دلم می‌خواست نباشم».

در صحنه‌ای دیگر که احمد را در حال درددل کردن با شهریار می‌بینیم، شاهد مکالمه‌ای میان آن‌ها هستیم که اطلاعاتی دیگر از گذشتهٔ ماری و احمد را آشکار می‌کند:

– شهریار: کشش بدی رفتی ها! کات! من و میترا یادته؟ کات! این دنیا بدون من و تو هم می‌ره جلو!

www.SID.ir

Arshive of SID

– احمد: گاهی فکر می‌کنم مثلاً اگه چهار سال پیش نرفته بودم...

– شهریار: چهار سال پیش نرفته بودی، سال بعدش رفته بودی، نه دو سال بعدش می‌رفتی! تو آدم اینجا نبودی.

گذشتهٔ ماری و سمیر خیلی قدیمی نیست؛ اما بازهم توسط پس‌نگری‌های بیرونی به‌تصویر کشیده می‌شود؛ زیرا پیش از نقطهٔ شروع روایت رخ داده‌اند. این پس‌نگری‌ها نقلی نیز هستند؛ چون فقط از طریق گفتار ارائه می‌شوند و همچنین محدودند؛ زیرا هر بار اطلاعات محدودی را روایت می‌کنند. احمد در بدو ورودش به خانهٔ ماری از فؤاد می‌پرسد چند وقت است که او و پدرش در آن خانه با ماری و دخترها زندگی می‌کنند و او می‌گوید از اولِ مدرسه!

گذشتهٔ ماری و سمیر با پس‌نگری‌های محدودی که بیشتر از طریق گفت‌وگوهای میان احمد و لوسی ایجاد می‌شوند، آشکار می‌شود. محدود بودن این پس‌نگری‌هاست که گره اصلی داستان را با پله‌پله آشکار کردن اطلاعات ایجاد می‌کند و تعلیق می‌آفرینند.

در صحنهٔ اولینِ هم‌صحبتی احمد و لوسی، لوسی اظهار می‌کند که مادرش می‌خواهد با مردی ازدواج کند که یک بچه دارد و زنش هم در کُماست. صبح روزی که می‌خواهند به دادگاه بروند، احمد از ماری می‌پرسد که کجا با سمیر آشنا شده است:

– ماری: تو داروخونه، بعضی وقت‌ها می‌اومد داروهای زنشو بگیره.

– احمد: چِش بود زنش؟

– ماری: افسردگی داشت.

در این پس‌نگری کمی دیگر از اطلاعاتی که در پیشبرد داستان نقش اصلی دارند، فاش می‌شود؛ و در صحنه‌ای که لوسی و احمد در کافه شهریار هستند، پس‌نگری دیگری رخ می‌دهد:

– لوسی: می‌دونی چرا زنش تو کماست؟

– احمد: نه از کجا بدونم؟

– لوسی: مامانم نگفته بهت؟

– احمد: نه!

– لوسی: خودکشی کرده!

www.SID.ir

Arshive of SID

– احمد: از افسردگی؟

...

– لوسی: می‌دونی چرا به هیچکی نمی‌گه زنش خودکشی کرده؟

– احمد: آروم باش الآن! بعداً حرف می‌زنیم.

– لوسی: چون نمی‌خواد هیچکی بفهمه.

– احمد: چی رو؟

– لوسی: که به خاطر رابطهٔ اون دو تا خودشو کشته.

محدود بودن این پس‌نگری‌ها از ویژگی‌های شاخص آن‌هاست. در هر کدام قطعه‌ای از پازل گذشته میان ماری و سمیر ـ که همان چیزی است که لوسی را آزار می‌دهد ـ آشکار می‌شود.

در صحنه‌ای که در آشپزخانهٔ منزل شهریار می‌گذرد، لوسی به احمد می‌گوید: «تو فکر می‌کنی یه زن وقتی تو خشک‌شوییِ شوهرش، جلوِ بچه‌اش مایع رخت‌شویی می‌خوره تا همون‌جا بیفته بمیره، فقط قصدش مردنه؟ چرا قرص نخریده بره دراز بکشه تو تختش بمیره؟». در صحنه‌ای نیز که احمد و سمیر سوار بر ماشین سمیر در پی لوسی می‌گردند، سمیر درمورد خودکشی زنش به احمد می‌گوید: «سرِ یه دعوای الکی با یکی از مشتری‌ها خودشو به این روز انداخت».

در سکانسی که نعیما، کارگر خشک‌شوییِ سمیر، با احمد و لوسی دیدار می‌کند، از روز دعوای سلین و مشتری برای آن‌ها تعریف می‌کند. در این پس‌نگری به چهار روز قبل از خودکشی سلین برمی‌گردیم و دلیل ناراحتی و خودکشی سلین را از دید نعیما و سمیر و ماری می‌شنویم. مهم‌ترین پس‌نگریِ متن در همین سکانس و پس از رفتن نعیما رخ می‌دهد. لوسی به احمد اعتراف می‌کند که ایمیل‌های عاشقانهٔ مادرش و سمیر را یک روز قبل از خودکشی سلین برایش ارسال کرده بوده است: «من یک روز قبل از خودکشی‌اش، همهٔ ایمیل‌های عاشقانهٔ مامانم و سمیر رو فوروارد کردم براش».

متن اطلاعات مربوط به گذشتهٔ سمیر و سلین را نیز به روش پس‌نگری روایت می‌کند. این پس‌نگری‌ها نیز عموماً بیرونی، گفتاری و محدود هستند. در صحنه‌ای که ماری به خانهٔ سمیر می‌رود تا به او بگوید که لوسی ایمیل‌های آن‌ها را یک روز پیش از

www.SID.ir

Arshive of SID

خودکشیِ سلین برایش فرستاده بوده است، از او می‌پرسد که آیا روزهای آخر، سلین چیزی درمورد او از سمیر پرسیده بوده یا خیر، یا آیا اصلاً به سمیر شک داشته است. سمیر پاسخ می‌دهد: «نه! کاشکی شک داشت. کاش نگران بود با کسی هستم، نیستم. این‌جوری لااقل فکر می‌کردم براش اهمیت دارم». در سکانس دعوای سمیر و نعیما در خشک‌شویی، با گفته‌های نعیما، سمیر متوجه می‌شود که سلین به رابطهٔ او و نعیما مشکوک بوده و به همین دلیل خودکشی کرده و سمیر در مورد بی‌اعتنایی سلین به خودش اشتباه کرده است.

۲-۲-۴. تداوم

تداوم نسبتِ میان زمانِ رخ دادن یک اتفاق در داستان و طول متنِ اختصاص‌یافته به آن است. ژنت دستیابی دقیق به مفهوم تداوم را کمی مشکل می‌داند؛ زیرا اندازه‌گیری زمان روایت امری ساده نیست. تنها ابزاری که برای اندازه‌گیری زمان روایت در دست داریم، مدت‌زمان خواندن متن است که آن هم از خواننده‌ای به خواننده‌ای دیگر متفاوت است. از دیدگاه تایسن تداوم «آن چیزی است که استنباطی از سرعت روایت را در خواننده پدید می‌آورد» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۲). ژنت تخصیص تکه‌ای کوتاه از متن به مدت‌زمانی طولانی از داستان را شتاب مثبت و تخصیص تکه‌ای بلند از متن به مدت‌زمانی کوتاه از داستان را شتاب منفی می‌نامد؛ در حالی که فیلم‌ها زمان تماشای ثابتی دارند. می‌توان طول یک فیلم را در مقیاس دقیقه و ثانیه، با همان قسمت در داستان مقایسه کرد و یا برعکس (Henderson, 1983: 10).

بر اساس گفته‌های بالا، ژنت کاهش و افزایش سرعت متن را در چهار گروه تعریف می‌کند: «مکث برای توصیف[۲۶]»، «صحنه[۲۷]»، «چکیده[۲۸]» و «حذف[۲۹]». در مکث برای توصیف، سرعتِ روایت داستان نسبت به سرعت آن در متن به حداقل می‌رسد. اصطلاح صفر در زمان داستان، «یعنی برای بخشی از متن، دیرند داستانی موجود در متن صفر است» (لوته، ۱۳۸۸: ۷۷). در تداومی که ژنت «صحنه» می‌خواند، زمان داستان و زمان روایت با هم همخوانی دارند و برابرند. در چکیده زمانِ روایت کمتر از زمان داستان است یا به‌عبارتی «حوادث سطح داستان، خلاصه‌وار و فشرده در سطح متن نقل

www.SID.ir

Arshive of SID

می‌شوند» (حری، ۱۳۸۷: ۶۰). در حذف نیز برای یک مدت داستانیِ معیّن، فضای متنی صفر است. حذف بر دو گونه است: حذف آشکار و پنهان. در حذف آشکار مخاطب میزان و مقدار حذف را درک می‌کند؛ در حالی که در حذف پنهان این زمان برای او قابل درک و حدس زدن نیست.

زمان داستانِ «دربارهٔ الی» سه روز و زمان متن آن یک ساعت و ۵۹ دقیقه است. پس طبیعتاً متن درمجموع شتابِ مثبت دارد؛ اما برخی قسمت‌ها در متن تداومی از نوع صحنه دارند که خاصیت واقع‌نمایی را در آن قسمت‌ها افزایش داده است. یکی از این بخش‌ها در متن، سکانس ورود دوستان به ویلاست. این صحنه با جزئیات کامل و زمانی برابر با زمان داستان روایت شده است تا مقدمه‌ای برای معرفی شخصیت‌ها ایجاد کند. در این سکانس که حدود ده دقیقه است، شخصیت‌ها وارد ویلای ساحلی می‌شوند و مخاطب آن قدر فرصت دارد که با عکس‌العمل شخصیت‌ها، نوع روابطشان و خصوصیات هر یک آشنا شود. این سکانس را با توجه به همین ویژگی «صحنه» می‌توان سکانس معرفی شخصیت‌ها دانست.

بخش دیگر متن که صحنه است، سکانس غرق شدن آرش و نجات او از آب است که به‌گفتهٔ منتقدان از تأثیرگذارترین سکانس‌های تاریخ سینمای ایران است و تقریباً ۲۵ دقیقه به‌طول می‌انجامد. این سکانس چنین تأثیرگذاری‌ای را مرهون همین تکنیک «صحنه» است. در این سکانس به‌خطر افتادن امنیت و آرامشِ طبقهٔ متوسط و اضطراب و دلهرهٔ ناشی از آن با تمام جزئیات روایت شده است. امواجِ خروشان دریا که تا چند لحظهٔ پیش، زیبا و آرامش‌بخش تصویر می‌شدند، سهمگین و مهلک‌اند. تمام این جزئیات در ساحل و در درون دریا روایت شده‌اند تا مخاطب دلهره و هراس ناشی از آن را به‌خوبی درک کند. این سکانس از زمانی که بچه‌ها به مردانِ در حال بازیِ والیبال خبر می‌دهند که آرش در آب است، شروع می‌شود و با ناامیدی از یافتن الی پایان می‌یابد.

سکانس بعدی که از تکنیک روایتیِ صحنه در آن استفاده شده، مربوط به صبح روزِ سوم است؛ صحنه‌ای که همه درون ویلا جمع و مشغول ارائهٔ حدسیاتشان از شخصیت الی هستند. در این قسمت زمانِ برابر با داستان به متن این قابلیت را داده است که

www.SID.ir

Arshive of SID

دوباره دریچه‌ای به شناخت بهتر شخصیت‌ها باز کند. دیگر تأثیری که این تکنیک ایجاد کرده است، القای عدم اطمینان و نسبی بودن دریافت‌ها و قضاوت‌هاست که یکی از موتیف‌های اصلی متن است.

یکی دیگر از قسمت‌های مهم داستان که زمانِ برابر با داستان در روایت به آن اختصاص یافته، صحنه‌ای است که سپیده قرار است با نامزد الی صحبت کند. تخصیص زمان کافی به این بخش از متن این امکان را فراهم کرده است که دودلی و تزلزل سپیده در تصمیم‌گیری و تأثیری که پاسخِ سپیده بر نامزد الی برجای می‌گذارد، به‌وضوح به مخاطب ارائه شود. مکث‌ها و سکوت‌های سپیده به همراه فکر کردن‌هایِ عمیق او برای انتخاب میان حقیقت و مصلحت، همین طور ناراحتی و شکست او پس از دروغی که به نامزد الی می‌گوید، با جزئیات روایت شده است.

ارتباط تداومی چکیده نیز مسلّماً در بسیاری از بخش‌ها بین متن و داستان برقرار است و به متن کمک کرده تا داستانِ سه روز را در دو ساعت روایت کند. مسیرها از عمده‌بخش‌هایی هستند که به‌صورت چکیده روایت شده‌اند. در ابتدای فیلم تنها بخش کوچکی از مسیرِ تهران به شمال روایت شده است. همچنین بیرون رفتن احمد و الی فقط در بخش‌هایی که صحبت‌های آن دو بااهمیت بوده، در متن آمده است.

برخی از قسمت‌های داستان نیز در متن حذف شده است. از تأثیرگذارترین این حذف‌ها می‌توان به غرق شدن الی اشاره کرد. کارکرد این حذف ایجاد شک و ابهام دربارهٔ ناپدید شدن الی است. قرار نیست مخاطب چیزی بیش از شخصیت‌ها بداند و از آنجا که این ابهام نقشی کلیدی در فیلم دارد، از روایت هم حذف شده است تا مخاطب در تجربهٔ این عدم قطعیت با شخصیت‌ها همراه باشد. دو صحنهٔ دیگری که در متن حذف شده‌اند، صحنهٔ صحبت تلفنی منوچهر با مادر الی و صحنهٔ صحبت تلفنی احمد با نامزد الی است. صحنهٔ صحبت کردن منوچهر با مادر الی از متن حذف شده است و از خلال صحبت‌های بعدیِ سپیده با منوچهر و احمد روایت می‌شود. صحنهٔ صحبت احمد با مردی که خود را برادر الی معرفی می‌کند و بعد مشخص می‌شود که نامزد اوست، هم در متن حذف شده است و در صحنهٔ بعدی وقتی احمد مکالمه‌اش را برای سپیده تعریف می‌کند، روایت می‌شود.

www.SID.ir

Arshive of SID

در فیلم «گذشته»، تداوم بیشترِ صحنه‌های گفت‌وگو شتابی خنثی دارند یا به عبارت دیگر، از تکنیک صحنه در آن‌ها استفاده شده است؛ یعنی زمان متن و داستان برابرند که بیانگر اهمیت دیالوگ‌هاست و تأکیدی که در متن روایی بر آن‌ها شده است. سه صحنهٔ دیگری که «صحنه» هستند و برابری زمان متن و داستان در آن‌ها تأثیری ویژه ایجاد کرده است، هر سه مربوط به رابطهٔ سمیر و احمد است. صبح روزی که سمیر و احمد برای نخستین بار یکدیگر را در آشپزخانهٔ منزل ماری ملاقات می‌کنند، احمد در حالِ تعمیر لولهٔ آب ظرف‌شویی است. تلاش جدی او در کارش و ناراحتی سمیر از اینَ موضوع به‌خوبی از خلال سکوت‌ها و نگاه‌هایی که میان آن دو ردوبدل می‌شود، روایت شده است. زمان متن با زمان داستان برابر شده است تا احساساتی که هر دو شخصیت در این صحنه با آن درگیرند، به‌خوبی منتقل شود. صحنهٔ دیگر، صحنه‌ای است که ماری رفته است لئا و فؤاد را بیاورد تا سوغاتی‌هایشان را از احمد بگیرند و احمد و سمیر در آشپزخانه تنها شده‌اند. سنگین‌بودن فضای میان آن‌ها و سکوت سخت و آزاردهنده‌ای که برقرار است و کش‌دار بودن لحظات به‌خوبی با تکنیک صحنه در متن روایت شده است. صحنهٔ سوم شبی را نشان می‌دهد که لوسی به خانه نیامده است و احمد و سمیر قصد دارند با هم در شهر دنبالش بگردند. ماری و احمد درگیری لفظی پیدا کرده‌اند و سمیر دنبال سوئیچ ماشینش می‌گردد و مدام در اطراف آن‌ها چرخ می‌زند. تکنیک صحنه در اینجا به خدمت گرفته شده و مزاحم بودن سمیر در رابطهٔ میان احمد و ماری به خوبی روایت شده است.

صحنهٔ اولینِ حضور احمد در خانهٔ ماری نیز از صحنه‌هایی است که در آن زمانِ متن و داستان برابر است. این امر به تماشاگر این فرصت را می‌دهد که هم‌پایِ احمد و گام‌به‌گام با او، جزئیات زندگی ماری را ببیند، آشفتگی ناشی از نقاشی خانه را حس کند و با نشانه‌هایی که به‌اندازهٔ کافی روی آن‌ها مکث شده است، دریابد که ماری با مرد دیگری رابطه دارد که در همان خانه زندگی می‌کند. با این تکنیک، عکس‌العمل‌های اعتراض‌آمیز فؤاد به حضورِ احمد در خانه، فرصت کافی برای ظهور دارد و توجیهی برای رفتارهای بعدی اوست و تصمیم احمد برای ماندن در خانهٔ ماری را برای مخاطب پذیرفتنی می‌کند. بالا و پایین رفتن‌های چندبارهٔ فؤاد همراه با رختخوابش بدون هیچ

www.SID.ir

Arshive of SID

حذفی روایت شده‌اند تا کلافگی او را ـ که ناشی از عدم تصمیم‌گیری درست و قاطع احمد و ماری است ـ منتقل کنند.

لحظات صحبت احمد و لوسی هم با همین تکنیک صحنه روایت شده است. در این صحنه‌ها نیز این تکنیک در خدمت ارائهٔ تصویر با جزئیات و انتقال احساسات پیچیدهٔ لوسی به مخاطب است. به یاری این تکنیک است که نوع واکنش‌های لوسی به مسائل و اطرافیانش باورپذیر شده است. سکوت‌های میان دیالوگ‌ها حذف نشده و برابر با زمان داستان به نمایش درآمده‌اند؛ زیرا این سکوت‌ها کارکرد دارند و ناقل معنایی هستند. حضور احمد و ماری در اتاق دادگاهِ طلاق و صحبت‌های قاضی و توضیحات او دربارهٔ شرایط طلاق نیز به همین سبک روایت شده‌اند. زمان متن و داستان برابر است تا تردید هر دو نفر را نمایش دهد و مخاطب دریابد که هنوز همه چیز میان آن‌ها پایان نیافته است.

سکانس پایانی فیلم نیز با تداوم صحنه روایت شده است. سمیر برای ملاقات سلین به بیمارستان می‌رود. دکتر از او خواسته است که عطرهای سلین را بیاورد تا تست هوشیاری از او بگیرند و ببینند آیا هیچ گونه عکس‌العملی به بوی عطر نشان نمی‌دهد. در این سکانس، با استفاده از تکنیک صحنه، باقی‌ماندهٔ عشق و علاقهٔ سمیر به همسرش را حس و دلهرهٔ توأم با امید او را نسبت به واکنش احتمالی سلین به عطرش لحظه‌به‌لحظه رصد می‌کنیم.

در بسیاری از صحنه‌ها نیز تداوم میان متن و داستان از نوع چکیده است؛ به این معنی که زمانِ متن از زمان داستان کوتاه‌تر است. صحنه‌های رفت‌وآمدِ شخصیت‌ها با ماشین در شهر، بیشتر به این روش روایت شده است؛ برای مثال رفتن احمد و ماری از فرودگاه به خانه، رفتن احمد و ماری به دادگاه، رفتن ماری پیشِ سمیر و رفتن ماری و سمیر به خانه. صحنه‌های داروخانه نیز که محل کار ماری است (از آنجا که نقش کلیدی در داستان ندارند)، چکیده روایت شده‌اند. زندگی دونفرهٔ سمیر و فؤاد در خانهٔ خودشان ـ که در طبقهٔ بالای خشک‌شویی قرار دارد ـ نیز چکیده است.

تکنیک حذف در روایت در یکی از صحنه‌های اصلی داستان به‌کار رفته است. هنگامی‌که احمد می‌خواهد راز لوسی را به ماری بگوید، از حذف در روایت استفاده

www.SID.ir

Arshive of SID

شده است. ما فقط می‌بینیم که احمد به ماری می‌گوید که مطلب مهمی را می‌خواهد به او بگوید. صحنهٔ این افشای راز حذف شده است و در عوض ما انتظار و دلهرهٔ لوسی را در طبقهٔ بالا می‌بینیم. داستانی که در آشپزخانه میان احمد و ماری در جریان است، دوباره بعد از افشای راز لوسی توسط احمد روایت می‌شود و عصبانیت ماری را می‌بینیم.

از دیگر موارد تداوم حذف در متن که می‌توان به آن اشاره کرد، رفتن لوسی به خانهٔ شهریار است. این قسمت از داستان از متن روایی حذف شده است تا حس تعلیق را در مخاطب ایجاد کند و او را با نگرانی و اضطراب ماری همراه گرداند. ما در متن، فقط روایت نگرانیِ ماری از غیبت لوسی و وضعیت ویژه‌ای را که در خانه برقرار شده است، می‌بینیم. داستانِ رفتن لوسی به خانهٔ شهریار در اواخر این سکانس از طریق تلفنِ شهریار به احمد، به شکل یک پس‌نگری نقلیِ درونی روایت می‌شود.

۳-۲-۴. بسامد

بسامد مفهومی است که پیش از ژنت هیچ اشاره‌ای به آن نشده بود و او برای نخستین بار آن را مطرح کرد. «رابطهٔ میان تعداد دفعات تکرارِ رخداد در داستان و تعدادِ دفعات روایت رخداد در متن است» (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۷۸). در «بسامد مفرد» آنچه یک بار رخ داده است، یک بار هم روایت می‌شود که متداول‌ترین نوع بسامد است. «بسامد مکرر» n بار گفتنِ چیزی است که یک بار رخ داده. «بسامد بازگو» نیز «نقل یک‌بارهٔ آنچه n بار اتفاق افتاده است» (همان، ۸۰)، تعریف می‌شود.

اغلب رویدادها در متنِ «دربارهٔ الی»، بسامد مفرد دارند؛ به این معنا که آنچه در داستان یک بار رخ داده، در متن نیز یک بار نقل شده است. صحنه‌های محدودی وجود دارند که در آن‌ها بسامد رویدادها مکرر است. در صحنه‌ای که الی و احمد به شهر رفته‌اند، تلفنِ همراه الی زنگ می‌خورد؛ ولی او به تلفن پاسخ نمی‌دهد و به احمد می‌گوید: «آشناست، خودم بعداً بهش زنگ می‌زنم». بعد از گم شدن الی، احمد این جریان را به‌خاطر می‌آورد و برای جمع تعریف می‌کند: «پریشب حدود ساعت‌های چند بود من باهاش رفتم بیرون؟ تو راه موبایلش زنگ خورد، گفت آشناست بعداً باهاش

www.SID.ir

Arshive of SID

تماس می‌گیرم». داستان غرق شدن آرش و گم شدن الی هم از رویدادهایی است که در متن بسامد مکرر دارند. بچه‌ها چندین بار به خواهش پدر و مادرهایشان و یک بار هم برای پلیس آن را بازگو می‌کنند. از دیگر واحدهای روایی داستان که بسامد مکرر دارند، این است که الی معلم مهدکودکِ مروارید، دختر سپیده و امیر است. این واحد روایی یک بار در ابتدای فیلم روایت می‌شود، یک بار پس از گم شدن الی، توسط امیر به پلیس گفته می‌شود، یک بار هم سپیده آن را به نامزد الی می‌گوید. الی یک بار به احمد می‌گوید که مادرش ناراحتی قلبی دارد و استرس و نگرانی برایش مضر است. در صحنه‌ای که منوچهر و احمد در مسیر رفتن به خانهٔ زن روستایی هستند تا غرق شدن الی را به خانواده‌اش خبر بدهند، احمد به ناراحتیِ قلبیِ مادر الی اشاره می‌کند و می‌گوید: «راستی اگه مادرش گوشی رو برداشت چیزی بهش نگی ها! ... پریشب که با هم رفته بودیم بیرون، می‌گفت مادرش تازه قلبش رو عمل کرده، مریض‌حاله».

در فیلم «گذشته» از جنبهٔ تصویری، بسامد مفرد بر تمام طول روایت حاکم است؛ یعنی هر آنچه در داستان یک بار اتفاق افتاده، در متن هم یک‌بار روایت شده است؛ اما از جنبهٔ گفتاری در متن شاهد بسامد مکرر نیز هستیم که نقلِ چندبارهٔ رویدادی است که یک بار در داستان رخ‌داده است. داستان خودکشیِ سلین یکی از این نمونه‌هاست که بارها از زبان شخصیت‌های مختلف بازگو می‌شود. ماری، لوسی، سمیر و نعیما شخصیت‌هایی هستند که هر یک حتی بیش از یک بار داستان خودکشی سلین را تعریف می‌کنند. «در این نقل‌ها، راوی، کانونی‌گر، تداوم، موضوع روایت، سبک و غیره گاهی تغییر می‌کند» (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۸۰). داستان دعوای سلین و مشتری در خشک-شویی نیز بسامد مکرر دارد و چندین بار روایت می‌شود. به‌نظر می‌رسد کارکرد این بسامدهای مکرر، بیشتر بیان نوعِ دیدگاه و نحوهٔ قضاوت شخصیت‌هاست.

۵. نتیجه

در فیلمِ «دربارهٔ الی»، ترتیب رویدادها با زمان داستان اغلب هماهنگ است. فقط چند مورد پس‌نگری در روایت مشاهده می‌شود که اطلاعات اندکی از گذشتهٔ الی ارائه می‌دهند. همین کمیتِ اندکِ اطلاعات ارائه‌شده درمورد الی کارکرد ویژه‌ای در داستان

www.SID.ir

Arshive of SID

دارد که قضاوت و مصلحت‌جویی را در طبقهٔ متوسط ایران به‌تصویر می‌کشد. چند پس‌نگری کوتاه دیگر نیز وجود دارد؛ ولی درمجموع در جهت حفظ سبک واقع‌گرای فیلم، زمان‌پریشی چندانی در متن وجود ندارد.

روابط گاه‌شمارانهٔ داستان و روایت در فیلمِ «گذشته» ـ همان طور که از نام فیلم پیداست ـ پس‌نگری‌های عمده‌ای به گذشته‌های بیرونی و درونی دارند. این پس‌نگری‌ها همه نقلی هستند و ما هیچ پس‌نگری تصویری‌ای در متن مشاهده نمی‌کنیم که همسو با سبک واقع‌گرای اثر باشد. این پس‌نگری‌ها به گذشتهٔ ماری و احمد، ماری و سمیر، و سمیر و سلین اطلاعاتی در اختیار مخاطب قرار می‌دهند تا بتواند شرایط کنونی آن‌ها را درک کند و علت رفتارها و انتخاب‌هایشان را دریابد.

در بررسی تداوم درون متنِ «دربارهٔ الی» نیز این نتیجه حاصل شد که بخش‌هایی که قصد معرفی شخصیت‌ها را دارند یا قسمت تأثیرگذاری از داستان را روایت می‌کنند، تداومی از نوع صحنه دارند. تکنیک حذف نیز در بخش‌هایی از متن به‌کار رفته است که کارکردش ایجاد ابهام و شکی است که در خدمت تِم اصلی اثر است.

تداوم متنِ «گذشته» در نقاطی به‌صورت صحنه طراحی شده است که دیالوگ‌ها اهمیت خاصی داشته‌اند یا جزئیات رفتار شخصیت‌ها بیانگر درونیات آن‌ها بوده و در پیش‌برد داستان اهمیت بسیاری داشته است؛ برای مثال صحنه‌های برخورد سمیر و احمد از این قبیل صحنه‌هاست.

بسامد در فیلم «دربارهٔ الی» در بیشتر طولِ متن مفرد است و تنها بسامدهای مکرر در نقاطی از روایت رخ می‌دهند که قرار است مورد تأکید واقع شوند. در «گذشته» فقط رویدادها و حقایقی که قرار است به‌آهستگی و مرحله‌به‌مرحله در طول فیلم آشکار شوند، بسامد مکرر دارند و در باقی‌ماندهٔ متن با بسامد مفرد رویدادها مواجهیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ماهرخ علی‌پناهلو با عنوان ***بررسی ساختار روایت در فیلم‌های اصغر فرهادی با تمرکز بر سه فیلم «دربارهٔ الی»، «جدایی نادر از سیمین» و «گذشته»*** به راهنمایی محمد شهباست.

2. Gerard Genette

www.SID.ir

Arshive of SID

3. *Times*
4. Lars von Trier
5. Henric Ibsen
6. narratology
7.Tzvtan Todorov
8.*Grammar of the Decameron*
9. Gerard Genette
10. *Narrative Discourse: An Essay in Method*
11. discourse
12. story
13. narration
14. order
15. duration
16. frequency
17. anachrony
18. analepsis
19. prolepsis
20. homodiegetic
21. heterodiegetic
22. internal
23. external
24. mixed
25. optical transitions
26.descriptive pause
27. scene
28. summary
29. ellipsis

منابع

- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.
- پرینس، جرالد (۱۳۹۱). ***روایت‌شناسی***. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
- تایسن، لیس (۱۳۸۷). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۷). «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان با نگاهی به رمان ***آیینه‌های دردار*** هوشنگ گلشیری». ***پژوهش‌های زبان خارجی***. ش۲۰۸. صص۵۳-۷۸.
- ریمون ـ کنان، شلومیت (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

www.SID.ir

Arshive of SID

- شهبا، محمد (۱۳۸۷). «پس‌نما و پیش‌نما در فیلم». ***هنر***. ش۷۶. صص ۳۳۰-۳۳۸.
- ژنت، ژرار (۱۳۸۸). «نظم در روایت». ترجمهٔ فتاح محمدی. ویراستهٔ مارتین مکوئیلان. ***گزیدهٔ مقالات روایت***. تهران: مینوی خرد.
- عبدی، محمد (۱۳۸۳). «روش‌های نقد فیلم». ***بیناب***. ش۵ و ۶. صص۱۳۴-۱۵۱.
- فرهادی، اصغر (۱۳۹۳). ***هفت فیلم‌نامه***. تهران: نشر چشمه.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸). ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما***. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- Genette, Gerard (1972). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Tr. J. E. Lewin. New York: Cornell University Press.
- Henderson, Brian (1983). "Tense, Mood, and Voice in Film: (Notes after Genette)". *Film Quarterly*. Vol. 36. No. 4. pp. 4–17.

www.SID.ir