پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رویدادها

سیمور چتمن
برگردان: فاطمه نامی، راضیه سادات میرخندان

● این مقاله ترجمه ای از مقالهٔ Events از کتاب *داستان و گفتمان: ساختار روایی در داستان و فیلم* Story and Discourse: Narrative Structural In Fiction and Film) نوشتهٔ سیمور چتمن (Seymour Chatman) است. پیش از این مقالهٔ مشخصیت این کتاب، در شماره های سوم،پنجم و ششم ماه نامهٔ *روایق هنر و اندیشه* به چاپ رسیده بود.

←

ترتیب، استمرار، کثرت وقوع

تجزیه و تحلیل روشن *ژرارد ژنت*[1] دربارهٔ روابط زمانی میان داستان و زمان ـ گفتمان باید مبنای هر بحث رایجی قرار گیرد.[2] ژنت، سه دسته از روابط را مشخص می‌کند؛ روابط ترتیب[3]، استمرار،[4] و کثرت وقوع[5].

الف) ترتیب

گفتمان می‌تواند رویدادهای داستان را هر چقدر که بخواهد، پس و پیش کند، ولی سلسله حوادث فراهم آمدهٔ داستان قابل تشخیص باقی می‌ماند: در غیر این صورت، طرح و توطئه در یکپارچگی شکست می‌خورد. این مشکل برای سینما که روش ترکیب‌بندی عادی آن مونتاژ یا تدوین است، جدی است. گاهی ممکن است گفتن این مطلب مشکل باشد که یک برش انجام شده، یک فلاش‌بک، رفتن به آینده یا حذف به قرینه‌ای را نشان می‌دهد که رویداد بعدی در داستان ـ که از نظر مکانی حذف شده است ـ آن را دنبال می‌کند.

ژنت سلسله حوادث عادی، جایی که داستان و گفتمان ترتیب مشابهی دارند (۴ / ۳ / ۲ / ۱) و سلسله‌های خارج از زمان را از هم جدا می‌کند و این خارج از زمان بودن، می‌تواند دوگونه داشته باشد:

فلاش‌بک[6] جایی که گفتمان، جریان داستان را برای یادآوری رویدادهای پیش قطع می‌کند. (۴ /۳ /۱ /۲)

رفتن به آینده[7] جایی که گفتمان، به جلو، به‌سوی رویدادهای مابعد و رویدادهای میانی می‌جهد.[8] این رویدادهای میانی، خود باید در چند نقطهٔ بعدی بازگو شوند؛ چون در غیر این صورت، این جهش فقط یک حذف به قرینه را تشکیل خواهد داد. رفتن به آینده را تنها می‌توان با عطف به گذشته شناخت. رفتن به آینده از آنجا که مشخصاً هسته‌های مرکزی را ایجاب می‌کند با وابسته‌های انتظاری یا هستهٔ روایت ـ اسلحهٔ چخوف از دیوار آویزان است ـ تفاوت دارند.

احتمالاً بهتر است که اصطلاح‌های فلاش‌بک و رفتن به آینده به شکل ویژه‌ای به محیط سینمایی محدود شوند. آنچه فیلم‌سازان اولیه را بر آن داشت که این استعاره‌های رنگارنگ را معرفی کنند، بی‌اطلاعی تنها از سنت ادبی نبود. در سینما، فلاش‌بک به معنای گذرگاهی روایی است که همچون یک صحنه با کمال آزادی، ولی به شکل ویژه به صورت دیداری، به عقب می‌رود؛ یعنی همانند یک برش یا تصویر با نشانهٔ مشخصی که نشان‌دهندهٔ انتقال است، معرفی می‌شود. اشاره به گذرگاه‌های سنتی خلاصه‌گویی، به عنوان فلاش‌بک صحیح نیست. فلاش‌بک و رفتن به آینده، تنها نمونه‌های ویژهٔ رسانه‌ای از دسته‌های بزرگ‌تر بازگشت به گذشته و نگاه به آینده‌اند.

فیلم‌های با کلام حتی می‌توانند فلاش‌بک‌های نسبی یا بریده بریده ارائه کنند؛ زیرا یکی از دو کانال اطلاعاتی، دیداری یا شنیداری را می‌توان در زمان حال نگاه داشت و دیگری را به صورت فلاش‌بک درآورد. حالت طبیعی‌تر روایت، خارج از صحنه است. صدای خارج از صحنه، آنچه را صفحهٔ تلویزیون در حال نمایش آن است، معرفی یا تفسیر می‌کند یا فقط به شکل گفتاری باز می‌آفریند. صدای خارج از صحنه، زمان حال است، درحالی‌که تصاویر در آن هنگام عقب‌تر، در زمان داستان هستند. حالت عکس ـ اگرچه خیلی کم استفاده شده ـ هم امکان‌پذیر است. تصویر دیداری در زمان حال باقی می‌ماند، درحالی‌که صدا به عقب باز می‌گردد. در اثر *گریه‌های هنینگ کارلسن*[9] می‌بینیم که گروهی از کارگران زن خشک‌شویی به دروغ ادعا می‌کنند خانم رئیس، یکی از دخترها را به داشتن رابطهٔ هم‌جنس‌بازانه وادار کرده است. یک روز صبح، دخترک، *ریکا*، بیمار و خسته از یک شب خوش‌گذرانی سرکار می‌آید. خانم رئیس از او می‌خواهد که دوش بگیرد و پتوی گرمی به دورش می‌پیچد. هر دو درحالی‌که به یکدیگر می‌نگرند. ولی بدون آنکه چیزی بگویند، برای مدتی می‌نشینند. در همین زمان، ما صدای آنها را خارج از صحنه می‌شنویم ولی از آنچه گفته می‌شود، پیداست که این سخنان را نمی‌توان تک‌گویی یا افکاری که به صورت شنیداری منتقل می‌شوند پنداشت، بلکه بیشتر انعکاسی از یک گفت‌وگوی پیشین هستند.

ژنت بُعدِ یک سلسلهٔ خارج از زمان[10] و گستردگی آن را نیز از هم جدا می‌کند. بُعد گسترهٔ زمانی از حال به عقب و جلو، تا ابتدای سلسلهٔ خارج از زمان است و گستردگی، استمرار خود رویداد خارج از زمان است. ابزار گوناگونی برای اتصال سلسلهٔ خارج از زمان به داستان در حال تکوین وجود دارد: بیرونی، درونی یا ترکیبی.

سلسلهٔ خارج از زمانِ بیرونی آن است که ابتدا و انتهایش پیش از زمان حال رخ دهد؛ *سلسلهٔ خارج از زمانِ درونی* پس از حال آغاز می‌شود و *سلسلهٔ ترکیبی* پیش از حال آغاز و پس از آن پایان می‌پذیرد. سلسله‌های درونی را در جای خود می‌توان به دسته‌ای که در داستان متوقف شده است و وقفه‌ای ایجاد نمی‌کند ـ سلسله‌های بیانی متفاوت[11] ـ و آن دسته‌ای که این کار را انجام

1. Gerard Genette
۲. خلاصه شده توسط جی جنت. *زمان و روایت در داستان در جست‌وجوی زمان از دست رفته*. مترجم: پل دمن. ویرایش: هلیس میلر. *ایماد روایت*. نیویورک. ۱۹۷۰م. ص ۹۳- ۱۱۸.
3. ordre
4. duree
5. frequence
6. analepse
7. prolepse
۸. یک مثال عادی، اگر نگوییم پیش پاافتاده از فیلم ـ *کاست‌های آندرسون*: یک گروه گانگستر تمام ساختمان یک آپارتمان را اشغال می‌کنند و به طور حساب شده‌ای هر آپارتمان را غارت می‌کنند همچنان‌که دزدی در حال، به وقوع می‌پیوندد، نگاه به آینده به صحنه‌ای در اداره پلیس می‌رود که ساکنان مختلف، داستان‌های خود را تعریف می‌کنند. آنها می‌بایست نگاه به آینده باشند ـ به جای زمان‌های حال با دزدی در پس نگاه ـ از آنجا که ما هنوز نمی‌دانیم سرانجام برای قهرمان‌های داستان، دزدان، چه رخ خواهد داد.
9. Hening Carisen
10. Portee
11. Hetero diegetic

می‌دهند ـ سلسله‌های بیانی همسان[12] ـ تقسیم‌بندی کرد. در این حالت، می‌توانیم نوع تکاملی را از نوع تکرارشونده، تشخیص دهیم.

سلسله‌های خارج از زمانِ تکاملی، شکاف‌های زمانی گذشته یا آینده را پر می‌کنند. آنها ممکن است از نوع روشن، یعنی *حذف مستقیم* باشند. یا *حذف جانبی*، که موارد حذف شده رویدادهای میانی نیستند، بلکه اجزای تشکیل دهندهٔ خود موقعیت شرح داده شده هستند. برای نمونه، پنهان کردن حساب شدهٔ یکی از اعضای خانواده به وسیله *مارسل*. به علاوه *سلسلهٔ خارج از زمان تکرار شونده* آنچه را که قبلاً ذکر شده تکرار می‌کنند. یعنی روایت، گاهی آشکارا از روی خط سیر خودش به عقب می‌رود. باید گفت این حرکت با زاویهٔ دیدی متفاوت نسبت به رویدادهای اولیه صورت می‌گیرد. این تمهید، از زمان *آیزن اشتاین*[13] شناخته شد.

احتمال سوم که ژنت آن را *بی‌زمانی* می‌نامد ـ و صفت مشابه است ـ وجود هیچ رابطه‌ای با ترتیب زمانی را حتی به صورت معکوس میان داستان و گفتمان نمی‌پذیرد. مانند مجاورت مکان‌مند، منطق استدلالی، درون‌مایه. برای نمونه، می‌توانیم به روایت‌هایی مانند پرده کرکره اشاره کنیم که ما را دربارهٔ ترتیبی که رویدادها رخ می‌دهند دچار سردرگمی می‌کند.

سردرگمی: از غیرقابل اعتماد بودن روایت ناشی می‌شود.

این تمایزها به وجود می‌آید که یک سیر داستانی مجزا را بپذیریم؛ به سیری که به تعبیری، مرکز جاذبهٔ زمانی است. در برابر، این سیر مرکزی است که سلسله‌های خارج از زمان و سلسله‌های بدون زمان بازشناسی می‌شوند، ولی روایت‌ها از زمان‌های بسیار قدیم شامل دو یا حتی تعداد بیشتری از سیر داستان بوده‌اند و گاهی در نظر گرفتن این اولویت مطلوب نیست. هر یک مرکز جاذبه و زمان حال خود را دارند. یک نمونهٔ سینمایی کلاسیک، *تعصب*، اثر *دی. دبلیو. گریفیث*[14] است. در این اثر، چهار سیر داستان وجود دارد:

۱. داستان مدرن ـ مادر و قانون ـ که در آن مرد جوانی که به اشتباه متهم به قتل شده است، در آخرین لحظه نجات پیدا می‌کند؛

۲. داستان یهودایی ـ *نازارین* ـ دربارهٔ تعارض میان عیسی(علیه السلام) و فریسی‌ها؛

۳. داستان قرون وسطایی دربارهٔ قتل‌عام گروهی از پروتستان‌های فرانسوی به محض ورودشان به پاریس در روز *سَنت. بارتولومیو* در سال ۱۵۷۲؛

۴. داستان سقوط بابل که دربارهٔ تصرف بابل به وسیله ایرانیان باستان است.

فیلم با یک ختم مقال که نابودی نهایی تعصب را پیش‌گویی می‌کند، پایان می‌یابد.

رابطهٔ میان‌بُر مداومی میان این داستان‌ها برقرار است. گریفیث در یک داستان، شخصیت‌ها را در تنگناهای خطرناک رها می‌کند تا رشتهٔ دیگر داستان را پی‌گیری کند. نمی‌توان گفت که هیچ یک از چهار داستان بر دیگری برتری زمانی دارند. داستان‌های ابتدایی هرگز به داستان مدرن تبدیل نمی‌شوند، ولی به لحاظ نظری همانند آن هستند.

12. Homeodiegetic
13. Eisenstein
14. D.W.Griffith

بنابراین، هر یک زمان حال و مجموعه روابط زمانی، میان داستان و گفتمان خاص خود را دارند. چه سیر داستان مانند تعصب، اولویتی مشابه داشته یا همچون حوادث روشن *یونوایل*[15] در *مادام بواری*، پس زمینهٔ داستان دیگری قرار گیرند، ممکن است دو نوع ترتیب‌بندی رویدادها به ذهن برسد یا هر دو سلسله رویدادها از نظر زمانی تداخل پیدا می‌کنند و هر سیر حادثه، درست یک لحظه بعد ادامه می‌یابد؛ گویی هرگز قطع نشده است همانند مادام بوادی[16] یا اینکه هر دو همزمانند. زمان در سیر حادثه B با آهنگی مشابه سیر حادثهٔ روایت شدهٔ آشکار A پیش می‌رود. بنابراین، رویدادهای میانی شرح داده نمی‌شوند. حالت اخیر به شایستگی، قاعدهٔ *رشد بدون ترتیب زمانی* نامیده شده است.[17]

مفهوم گزارش، چگونه با بحث درباره ترتیب روایت، سازگار است؟

گزارش پیش از آنکه زیرمجموعهٔ فلاش‌بک یا رجوع به آینده باشد، یک عملکرد است. عملکرد آن این است که اطلاعات ضروری مربوط به شخصیت‌ها و رویدادهایی را که پیش از شروع کنش متناسب یک داستان وجود داشته‌اند را فراهم می‌کند[18] و تأکید آن کاملاً توصیفی است. گزارش بنا به سنت، به سبک تلخیصی انجام می‌شود. رمان‌های قرن نوزدهمی، نوعاً همچون خلاصه‌گویی‌هایی را در یک قسمت کوتاه در همان ابتدا به ویژه در زمان کامل معرفی می‌کردند:

اما وودهوس،[19] *جذاب، باهوش و ثروتمند، با خانه‌ای راحت و خُلق و خویی شاداب به نظر می‌رسید که برخی از بهترین موهبت‌های هستی را باهم دارد و تقریباً بیست و یک سال با کمترین زنجیدگی خاطر در دنیا زیسته است.*

همچنین اثر *خانهٔ بادگیر* ـ که پس از یک صحنهٔ ابتدایی که میانهٔ داستان باز می‌شود، ما را در یک روز فوق العاده مه‌آلود به داخل دادگاه چنسری می‌برد ـ این گونه آغاز می‌شود:

جارندیس خودش یک ریز حرف می‌زند. این دادخواهی مسخره، به مرور زمان، چنان پیچیده می‌شود، که هیچ موجود زنده‌ای نمی‌داند چه معنایی دارد.

رمان‌نویسان و نظریه‌پردازان معاصر رمان، در قاعدهٔ *خلاصهٔ کلی*، تردید کرده‌اند. *فورد مروکس موزد*[20] در مورد آنچه که وی انحراف از داستان با رعایت ترتیب زمانی می‌نامد، به عنوان راهی

15. Yonville
۱۶. ژوزف فرانک، قالب مکان وشد در ادبیات مدرن، مجلهٔ نقد و بررسی سوانی، ۱۹۴۵ م. ویراستار: مارک شودر، ژوزفین میلز، گوردن مکنزی، نقد نیویورک، ۱۹۳۸م. ص ۳۸۴.
برای طول مدت صحنه، دست کم، جریان - زمانی روایت متوقف می‌شود.
۱۷. کارل گرابو، فن رمان، نیویورک، ۱۹۲۸م. ص ۱۲۵.
هنگامی که داستان از یک طرح توطئهٔ نوعی به دیگری جابه‌جا می‌شود، شخصیت‌ها که رها شده‌اند، یک عنصر وجودی ثبت نشده‌را دنبال می‌کنند.
۱۸. لکینت بروکس و رابرت پن وارن، فهم قصه. نیویورک. ۱۹۹۰م. ص ۶۸۴
مقالهٔ میراستون برگ. گزارش چیست؟ ویراستار: هالپرین. نظریهٔ رمان. نیویورک. ۱۹۷۴م. ص ۲۵ - ۷۰.
معیارهای مشخصی برای این ویژگی را در چارچوب تمایز توماشوفسکی میان حکایت و سوژه ارائه می‌کند.
19. Emma Woodhuose
20. Ford madox ford

برای آشکار کردن رویدادهای پیشین صحبت کرده است. توصیهٔ وی پخش کردن گزارش در داستان است تا نخست شخصیت را با تأثیری عمیق وارد داستان کند و سپس حول گذشته وی، عقب و جلو برود.[۲۱] فلاش‌بک‌ها هم‌چنان به صورت گزارشی عمل می‌کنند. با این وجود، غیرمنتظره بودنشان ممکن است وجوهی از روایت را که شرح داده شده‌اند، ابهام‌آمیز کند.

ب) استمرار

استمرار با رابطهٔ میان مدت زمانی که خواندن روایت طول می‌کشد و مدت زمانی که خود رویدادهای داستان به طول می‌انجامند، سر و کار دارد. پنج احتمال مطرح است:

۱. خلاصه‌گویی: مدت‌زمانِ گفتمان، کوتاه‌تر از مدت‌زمان داستان است؛

۲. حذف به قرینه: مانند حالت اول است، با این تفاوت که مدت زمان گفتمان، صفر است؛

۳. صحنه: مدت زمان گفتمان و داستان باهم برابرند؛

۴. کشیدگی: مدت زمان گفتمان از مدت زمان داستان، بلندتر است؛[۲۲]

۵. وقفه: مانند حالت چهارم است، با این تفاوت که مدت زمان داستان، صفر است.

✓ خلاصه‌گویی: گفتمان از رویدادهای به نمایش درآمده کوتاه‌تر است. گزارهٔ روایی، دسته‌ای از رویدادها را در روایت کلامی خلاصه می‌کند. این امر چه‌بسا انواعی از رفتارها یا قیدهای استمراری را در پی داشته باشد

جان به مدت هفت سال در نیویورک زندگی کرد.

که شامل قالب‌های تکراری می‌شود:

شرکت، بارها و بارها کوشید که به اعتصاب پایان دهد، ولی موفقیتی به دست نیاورد.

زبان، گونه‌هایی از ویژگی‌های دستوری و واژگانی را برای نشان دادن خلاصه‌گویی فراهم می‌آورد. برای نمونه، تمایز میان افعال و قالب‌های فعلی از نظر جنبه‌ای. آنها رویدادهایی را نشان می‌دهند که یک آن، در یک گسترهٔ زمانی به نسبت کوتاه رخ می‌دهند و دیگر تکرار نمی‌شوند. برای نمونه، او پرید یا آن خانم تصمیم گرفت یا آنها ازدواج کردند. این فعل‌ها را تنها می‌توان از راه ابزارهای خارجی، استمراری یا تکراری کرد؛ همانند او در حال پریدن بود (ساختارهای فعلی

۲۱. همان‌گونه که در *مندیلو* نقل شده است. *زمان و رمان*، ص ۱۰۴.

۲۲. ژنته تنها چهار حالت را می‌پذیرد. با این وجود، وی به نبود تقارن اذعان دارد. او یک صفحهٔ آهسته شده را در مورد نمونه‌هایی که در آثار پروست می‌اندیشد تصور می‌کند ولی او مدعی است که این صفحه توسط عناصر خارج از روایت یا وقفه‌های توصیفی گسترش می‌یابند. روایت مشروح کش‌ها و رویدادها که آهسته‌تر از اجرا و نمایش آنها گفته می‌شود، بی‌شکه به عنوان تجربه‌های حساب شده تحقق پذیرند، ولی در برگیرندهٔ ساخت معیار نیستند. (نک: *گفتار در داستان*، ص ۱۳۰) چنه معیار نباشند. چنین ساخت‌هایی در داستان مدرن و به ویژه در فیلم متداول هستند و نمی‌بایست از لیست احتمالی نظری حذف شوند.

استمراری) او به پریدن خود ادامه داد(افعال وجهی) او پرید و پرید (تکرار) و... .

از سوی دیگر، دسته‌ای از فعل‌ها هستند که ذاتاً استمراری‌اند؛ مانند صبر کرد، در نظر گرفت، قدم‌زنان رفت. این افعال در معناشناسی خود، به یک گسترهٔ زمانی اشاره دارند که تنها با عبارت‌های فعلی زمانی محدود می‌شوند: برای یک ساعت تا سه شنبه. نمونه‌های خلاصه‌گویی حتی در جایی مانند گفت‌وگو رخ می‌دهند که هم‌زمانی دقیق میان گفتمان و داستان الزامی به نظر می‌آید. گفت‌وگوی خلاصه شده، گزیدهٔ آنچه شخصیت گفته است. البته به صورت یک نقل قول مجزا و علامت‌گذاری شده در میان رمان‌نویسان، از زمان جین *آستین* به چشم می‌خورد.

رمان‌نویس می‌تواند آنچه را که قرار است به صورت سخنان پراکنده و جدا از هم بیان شود، در درون یک، گفتار مجزا تلفیق کند. سرعت عمل و تمرکز حاصل، قال توجه است... .

برای نمونه در *صومعهٔ نورث انگر*، *کاترین مورلند* در حالی که با نگرانی منتظر دوستانش است و ساعت دیواری دوازده بار ضربه می‌زند، اظهار می‌دارد:

من هنوز کاملاً مأیوس نشده‌ام و تا دوازده و ربع هم منتظر می‌مانم. الآن بهترین زمان روز است که آسمان صاف شود، و من یقین دارم که هوا کمی روشن‌تر شده است. حال، بیست دقیقه از دوازده گذشته، و من دیگر کاملاً از آمدنشان نا امید شده‌ام.

رمان‌نویس، با گستاخی اجازه می‌دهد که بیست دقیقه، در بیان کمتر از چهل واژه سپری شود.[۳۳]

سینما با خلاصه‌گویی مشکل دارد و کارگردان‌ها اغلب به ابزارهایی متوسل می‌شوند. مونتاژ سکانس دیری است که رایج شده است. در این روش، مجموعه‌ای از پلان‌ها که جنبه‌های انتخاب شدهٔ یک رویداد یا سکانس را نشان می‌دهند، معمولاً با موسیقی مداوم تلفیق شده‌اند. راه‌حل‌های ابتدایی‌تری نیز وجود دارند؛ همانند تقویمی که برگ‌هایش ورقه ورقه کنده می‌شوند؛ تاریخ‌هایی که به صورت نوشته روی پرده سینما می‌آیند و راویان خارج از صحنه‌اند. بعضی از کارگردان‌ها، در حل مشکل بسیار صریح بوده‌اند. برای نمونه، هیشکی *کین* با یک فیلم خبری

۳۳. نورمن پیج، *گفتار در رمان انگلیسی*، لندن، ۱۹۷۳م، ص ۲۹ ـ ۳۰.

که زندگی قهرمان داستان را خلاصه کرده است آغاز می‌شود. در فیلم *مرد ترس کلوزو*، این حقیقت که گروهی از کشتی‌های ماهی‌گیری در منطقهٔ سکون شهر سنترال آمریکن گرفتار شده‌اند و نمی‌توانند خارج شوند، به محض شروع فیلم، با ارائهٔ مکالمه‌ای میان یک تازه‌وارد و یکی از کارکشته‌ها شرح داده می‌شود، ولی می‌دانیم آنچه را که می‌شنویم خلاصه‌ای است از آنچه که *ماریو* در یک گفت‌وگویی که بیش از چندین روز به طول انجامیده، به جو گفته است. این تأثیر، از طریق پیوند دادن گفت‌وگوی مداوم آنها در نوار موسیقی متن با جلوه‌های دیداری ناپیوستهٔ از دو مرد در جاهای مختلف شهر، در شرایط جوی گوناگون که در جهت‌های مخالف قدم می‌زنند و... ، به دست می‌آید. پس آنچه را که می‌شنویم می‌بایست نمایش نکات اصلی گفت‌وگوهای آنها در یک مدت زمان چندین روزه باشد که به صورت یک مکالمه درآمده است.

جالب اینجاست که شیوهٔ مونتاژ ـ سکانس که برای حل یک مشکل در فیلم ابداع شد، راه خود را به قصه‌های شفاهی نیز باز کرده است.

در *لولیتا*، یک خلاصه‌گویی با برخی از ویژگی‌های تصویرها با حاشیه‌های محو ارائه شده است که به جای توضیح چگونگی مدت زمان خلاصه شده، آن را با تصویر بیان می‌کند. *هامبرت* زندگی خود در کالج *بردسلی* را برای ما در صحنه‌های کوتاه و گویا تعریف می‌کند؛ صحنه‌هایی درست مانند آنچه از راه پلان‌های متناوب *دورین* مجسم می‌شود.

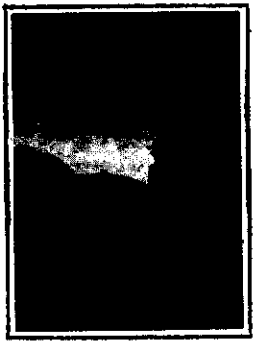
همچنان‌که پس از یک دیدار همراه با عشق و یأس در اتاق خواب سرد لولیتا، روی تخت‌خواب باریک کارگاهم دراز می‌کشم، عادت دارم که روز سپری شده را با بازبینی تصویر خود مرور کنم؛ آن‌گونه که از جلوی چشم سرخ فام اندیشه‌ام نه به سرعت، بلکه آهسته و آرام گذشته است. من شاهد آن بودم که دکتر هامبرت، گندم‌گون ـ و ـ جذاب، نه به دور از آداب سنتی، احتمالاً مذهبی، به احتمال زیاد خیلی مذهبی، دخترش را برای رفتن به مدرسه بدرقه کرد. من او را دیدم که با لبخند ملایم و ابروان کلفت سیاهش که به نحو مطبوعی قوس خورده‌اند، با خانم هولیگان که بوی دردسر می‌دهد و مطمئنم که در اولین فرصت به سراغ مشروب

جین ارباب می‌رود، احوال‌پرسی کرد و همین‌طور با آقای وست، مأمور اعدام بازنشسته یا نویسندهٔ رساله‌های مذهبی چه کسی اهمیت می‌دهد؟ همسایه را دیدم، اسمش چی بود، فکر کنم فرانسوی یا سوئیسی هستند. او پشت یک ماشین تایپ، در اتاق کارش با پنجره‌های صاف و کشیده، با چهره‌ای کمابیش تکیده و پیچ مویی تقریباً هیتلری بر پیشانی رنگ‌پریده‌اش به فکر فرو رفته است. آخر هفته‌ها، پروفسور ایچ هامبرت را ـ درحالی‌که یک پالتوی خوش‌دوخت و دست‌کش‌های قهوه‌ای پوشیده است، می‌توان دید که با دخترش به‌سوی مهمان‌خانه والتون (که شهرتش به‌خاطر خرگوش‌های جنس چینی تزئین شده با روبان بنفش تند و جعبه‌های شکلاتی است که در بین آنها می‌نشینی و منتظر یک میز دو نفره که هنوز از خرده‌های غذای مشتری‌های قبلی کثیف است، می مانید) قدم می‌زنند ـ در روزهای هفته، حدود یک بعد از ظهر دیده می‌شود که درحالی‌که ماشین را ماهرانه از گاراژ خارج می‌کند و از دور درختان همیشه‌بهار لعنتی به سوی پایین خیابان لغزان، می‌راند با وقار به آرگوسیدایست سلام می‌دهد... در هنگام شام، آقای ادگار، ایچ، هامبرت به‌همراه دالی در شهر درحالی‌که استیک خود را به سبک کارد و چنگال اروپایی می‌خورد، دیده شده است. دو مرد فرانسوی سفیدروی درحالی‌که کنار دختر کوچولوی آقای ایچ ایچ که دوستدار موسیقی است و دست راست پدرش نشسته و پسر کوچولوی پروفسور دابلیو که او نیز عاشق موسیقی است و در طرف چپ آقای ایچ ایچ است، نشسته‌اند و هر دو با هم از موسیقی لذت می‌برند. پدر یک بعد از ظهر تر و تمیز را تحت مشیت الهی می‌گذراند. در پارکینگ را که باز کنی، گسترهٔ چهارگوشی از نور است که ماشین را فرامی‌گیرد و سپس فرو می‌نشیند. درحالی‌که پیژامه‌ای به رنگ روشن به تن دارد، پرده کرکره را در اتاق خواب دالی یکهو پایین می‌کشد. صبح شنبه، مخفیانه، دخترک جوان سفیدپرفی را به طور جدی در حمام برانداز می‌کند... .

این جمله‌ها معادل پلان‌های مجزای فیلم هستند که نشان می‌دهند چگونه هامبرت وقتش را می‌گذراند. اگرچه نام وی به شکل مشخصی تفاوت می‌کند، ولی ساختار نحوی روایت به واسطهٔ تکرار همین مسائل پیش پا افتاده در کنش‌های او، کمابیش یکنواخت و پایدار نگاه داشته شده است. بنابراین، ما شاهد آن هستیم که یک تکنیک به دلیل وجود نداشتن تکنیکی بهتر در یک رسانهٔ روایی گسترش می‌یابد. سپس به‌عنوان یک احتمال جدید و هیجان‌انگیز به‌وسیلهٔ رسانهٔ دیگر تبلیغ می‌شود به شکلی که محدودیت‌های ساختاری مشابه را ندارد.

✓ حذف به قرینه: گفتمان، با وجود آنکه زمان به سپری شدن در داستان ادامه می‌دهد، متوقف می‌شود. جیک *بارنز*[۲۴] به همراه *رابرت کان*[۲۵] در فصل پنجم خورشید هم *طلوع* می‌کند، نهار می‌خورند.

24. Jake Barnes
25. Robert Cohn



سپس ما، دربارهٔ مسائل مختلف صحبت کردیم، و من او را ترک کردم تا به دفتر بازگردم.

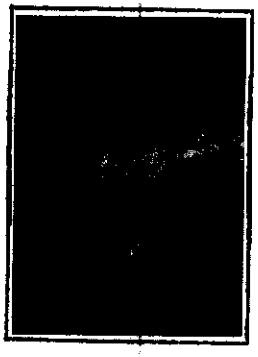
فصل ششم این‌گونه آغاز می‌شود:

در ساعت پنج من در هتل کریلن منتظر برت بودم. بنابراین سه یا چهار ساعت در نظر گرفته نشده؛ ما فرض می‌کنیم که جیک کار روزمره روزنامه‌نگاری خود را در دفتر انجام داده، سپس راه هتل را در پیش گرفته است. نیازی نیست که جزئیات گزارش شوند.

حذف به قرینه به اندازهٔ اثر *ایلیاد* قدمت دارد، ولی چنان‌که بسیاری از منتقدان اشاره کرده‌اند، حذف به قرینه از نوع فوق‌العاده گسترده و منقطع، ویژگی روایت‌های مدرن است. ژنت نشان می‌دهد که حذف به قرینه‌های پروست در رمان در جست‌وجوی ... به شکل فزاینده‌ای منقطع هستند. شاید این قطع‌ها به سبب جبران این حقیقت است که صحنه‌های میانی بیش از پیش طولانی‌اند؛ اگرچه مدت زمان‌های کوتاه و کوتاه‌تری از زمان داستان را دربرمی‌گیرند. تأثیر کلی گسترش همیشگی گسستگی میان زمان گفتمان و زمان داستان است. گسستگی مشابهی در داستان خانم دالووی مشخصاً به چشم می‌خورد.

گاهی حذف به قرینه با برش، میان پلان‌ها در سینما ـ همان تغییر میان دو پلان که با اتصالی ساده به‌هم وصل شده‌اند ـ تشخیص داده می‌شود. در طول مدت نمایش، این حس به ما دست می‌دهد که پلان اولی به‌صورت ناگهانی با پلان دوم جایگزین شده است. برش دقیقاً آن عملی است که تدوینگر انجام می‌دهد. وی فیلم را به دقت در انتهای فریم مناسب پلان A و در آغاز پلان B قیچی می‌کند. سپس آنها را به‌هم می‌چسباند. ولی اصطلاح‌های حذف به قرینه و برش باید با دقت از هم جدا شوند. باید گفت تفاوت میان آنها از نوع سطح است. حذف به قرینه به گسستگی روایت، میان داستان و گفتمان اشاره دارد. از سوی دیگر، برش، نمایش حذف به قرینه به عنوان یک جریان در محیطی دیگر است؛ در واقع یک نوع حقیقت‌نمایی عملی از کارکرد مشابه فضای خالی[۲۶] یا علامت ستاره در یک نوشته چاپ شده. دقیق‌تر آنکه، یک برش ممکن است حذف به‌قرینه را برساند و یا این حال، ممکن است فقط نشان‌دهندهٔ یک جابه‌جایی در فضا باشد. به این معنا که ممکن است دو کنش را که عملاً و از هر نظر پیوسته هستند، به هم بپیوندد. درست مثل زمانی که پلان A مردی را نشان می‌دهد که با دستش دستگیرهٔ در را می‌چرخاند و در را به‌سوی خود می‌کشد. پس از برش، پلان معکوس B، از سوی دیگر درون هال، همان در را نشان می‌دهد که این‌بار به سوی داخل ـ دوربین ـ باز و مرد خارج می‌شود. در این لحظه، پیوستگی گفتمان کمتر از داستان نیست؛ برش فقط به سبب مشکل مکانی انتقال دوربین از میان دیوار ضرورت پیدا کرده است. یک برش همچنین ممکن است برای نشان دادن ذهنیت شخصیت

۲۶. پروست دربارهٔ فضای سفید، فضای گستردهٔ سفید، بدون ذره‌ای دگرگونی در *کنت سنت بوو* سخن می‌گوید. نقل قول شده از ژنت، ص ۱۳۲.



استفاده شود. بنابراین، آن را می‌توان برای دیگر تغییرها یا فن‌آوری‌های سینمایی به کار برد؛ محو تصویر، پاک کردن، زوم عنبیه به داخل و خارج از این دست، دگرگونی‌هاست. اینها مجموعه‌ای از نمایش سینما هستند، نه بخشی از گفتمان روایی. آنها به خودی خود، معانی روایی ویژه‌ای ندارند. تنها متن می‌تواند به ما بگوید که محو تصویر مورد نظر چندین هفته بعد یا چندین هفته قبل یا همین فاصلهٔ زمانی، در بخش دیگری از شهر را نشان می‌دهد.

✓ صحنه: یعنی گنجاندن اصول نمایشی به درون روایت؛ در اینجا، داستان و گفتمان، طول و مدتی مساوی دارند و جزء رایج ـ در اینجا ـ مکالمه و کنش‌های فیزیکی آشکار با طول مدت نسبتاً کوتاه هستند؛ نوعی که نمایش آن طولانی‌تر از شرح دادنش نیست. مثالی از ایالات متحدهٔ آمریکا اثر *جان داس پاسوس*[۲۷] را ببینید:

هنگامی که فینی در حال جارو کردن بیرون دفتر بود، مردی با چهره‌ای همچون استیک نپخته از پله‌ها بالا رفت؛ او در حال کشیدن نوعی سیگار نازک سیاه ارزان قیمت بود که فینی هرگز پیش از این ندیده بود. او به در تمام‌شیشه‌ای ضربه زد.

ـ می‌خواهم با آقای آهارا، تیموتی اوهارا، صحبت کنم.

ـ هنوز نیامده‌اند... هر آن ممکن است برسند آقا... امکان دارد کمی صبر کنید؟

ـ مطمئن باشید منتظر خواهم ماند.

اکنون بگذارید به حالت‌هایی بپردازیم که در آنها زمان گفتمان کندتر از زمان داستان است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

27. John Dos Passos