تعریف و نگرهٔ فلاش‌بک

موریـن توریم، ترجمهٔ شهرام نجاریان

چرا این بحث به کاربرد فلاش‌بک در فیلم اختصاص یافته است؟ چرا پس از گذشت بیش از هشتاد سال، همچنان تأثیر این تمهید روایتی در سینما تجزیه و تحلیل می‌شود؟ توجه خاص بر استعارهٔ فلاش‌بک، راهی برای رخنه در گسترهٔ عظیم تاریخ فیلم و روشی برای مطالعهٔ تاریخ زیباشناسی فیلم به عنوان ترکیبهای متنوع تاریخ قالبهای فیلم است. سؤال این است که فلاش‌بک در تاریخ فیلم، در زندگی گونه‌های مختلف زیباشناسی فیلم و بویژه در تکامل مدرنیسم سینمایی چه نقشی ایفا کرده است؟

فلاش‌بک ارتباط ویژه‌ای با اندیشهٔ نظری فیلم دارد و لحظهٔ مقدم در آشکارسازی سلسله وقایع متفاوتی است که براساس یک مبداء زمانی به دنبال هم ردیف شده‌اند. این تمهید سینمایی حال و گذشته را با یکدیگر پیوند می‌دهد و این پیوند دربرگیرندهٔ دو مفهوم است: خاطره و تاریخ. مطالعهٔ فلاش‌بک نه تنها راهی برای مطالعه سیر پیشرفت قالبهای فیلم، بلکه راهی برای مشاهدهٔ چگونگی به کارگیری مفاهیم توسط قالبهای فیلم و تجسم ایده‌هاست.

اغلب خوانندگان این متن احتمالاً با آنچه به عنوان فلاش‌بک در نظر داریم آشنایند. دلیل این آشنایی آثار

کلاسیک سینمای هالیوود و بویژه مشهورترین آنها یعنی فیلم **همشهری کین** (۱۹۴۱) ساختهٔ ارسن ولز است. تقریباً در تمامی فرهنگهای فیلم که سعی در یافتن تعریفی برای فلاش‌بک داشته‌اند، از این فیلم نام برده شده است.[۱] (این ویژگی، همچنین شامل کتابهای راهنمای فیلمنامه‌نویسی و کتابهای آموزش فیلمسازی نیز می‌شود.[۲] شکل کلاسیک و شناخته شدهٔ فلاش‌بک، دیزالو تصویری در زمان حال به تصویری دیگر در زمان گذشته است تا به بیننده القا کند که در حال تماشای یک خاطرهٔ ذهنی است؛ و یا اینکه قصه در حال روایت است. اینگونه اشارات تصویری که نمایشگر بازگشت به گذشته‌اند، اغلب توسط گفتگو، صدای خارج از تصویر یا میان‌نویسها، به عنوان بخشی از زبان فیلم، تقویت می‌شوند. به دلیل گسترش کاربرد و انواع فلاش‌بک، ما به تعریفی جامع که تمامی انواع فلاش‌بک را دربرگیرد، نیاز داریم. در یک برداشت کلی و ساده، فلاش‌بک نمایش‌دهندهٔ تصاویر و حوادثی است که از نظر زمانی پیش از تصاویر و حوادثی که در زمان حال و تماشای فیلم شاهد آنیم اتفاق افتاده‌اند. به تعبیری دیگر، فلاش‌بک با جایگزینی و نمایش تصاویری از گذشته، سیر روایتی فیلم در زمان حال را برهم می‌زند. خاطره، یکی از مفاهیمی است که در ابعاد روانکاوانه و فلسفی در حیطهٔ عملکرد فلاش‌بکها نقش دارد. خاطره به جلو حرکت می‌کند؛ تقویت می‌یابد؛ حمایت می‌کند و به خاطر می‌آورد. در طول تاریخ، استفاده از فلاش‌بک، با حجم گسترده‌ای از خاطرات تصویری و مجسم شده که هر کدام جزیی اختلاف در قالب، ایدئولوژی و لحن و آهنگ با یکدیگر دارند، بر می‌خوریم، بعضی ذهنی، برخی درونگرا و پاره‌ای نمایشگر یک زبان گویای درونی‌اند که درجهٔ ذهنیت آنها می‌بایست کم‌اهمیت‌تر باشد. در تجزیه و تحلیل این بازی مداوم تفاوتها، فیلمها می‌بایست به عنوان اجزای کلام سینمایی در زمینهٔ رابطهٔ فکری با گذشته و رابطهٔ سوژه با نقل گذشته او بررسی شوند. نمایش سینمایی خاطره در این فیلمها، می‌تواند با دانش ناشی از قواعد متنوع تحقیق روی فرایندهای خاطره مقایسه شود. حاصل این مقایسه، آگاهی از بعضی موارد اختلاف جالب توجه، بعضی پیشگوییها از گذشتهٔ علم توسط هنر و بعضی اشتباهات تقویمی و تاریخی ناشی از ضروریات دراماتیکی داستان است.

اگر فلاش‌بکها تصاویری از خاطره یا آرشیوی شخصی از گذشته‌ها باشند طبعاً تصاویری از تاریخ نیز هستند؛ تاریخی که با گذشتهٔ ما عجین شده است. در حقیقت فلاش‌بکها اغلب دو عامل یادآوری گذشته در فیلم یعنی خاطره و تاریخ را با یکدیگر ترکیب می‌کنند و تاریخ سیاسی و اجتماعی گسترده‌ای را به دست می‌دهند. فلاش‌بکها شکل ذهنی یادآوری یک تجربه فردی، خیالی و منحصر به فردند. این فرایند 'خاطرهٔ ذهنی' نامیده می‌شود که در اینجا واجد یک حس دوگانه است. یکی تفسیر تاریخ به عنوان تجربهٔ ذهنی یک شخصیت در داستان و دیگری شکل‌گیری فاعل در تاریخ به عنوان بینندهٔ فیلم که توسط شخصیت خیالی تشخیص داده می‌شود که طی یک واقعیت اجتماعی در متن داستان قرار می‌گیرد. نقش صداهای مختلف در روایت فیلم به هرحال اشاره به تمایزهای مسلم در درون این ساختمان ذهنگرایانه دارد. حتی فلاش‌بکهایی که خودشان ساختاری ذهنگرا و متمرکز بر یک شخصیت دارند می‌توانند تاریخ را به گونه‌ای به تصویر درآورند که نه مشخصاً ذهنگرا و نه حتی واجد شکلی واحد و یکدست باشد. در یک فیلم، گفتن یا به یادآوردن می‌تواند خودآگاهانه، متناقض یا طعنه‌آمیز باشد. بعضی فلاش‌بکها به انگیزهٔ بررسی تجدید بنای تاریخی به کار گرفته می‌شوند. مطالعهٔ دقیق انواع فلاش‌بکها راهی برای بررسی بنیادهای ادراکی تاریخ در ارتباط با روایت و روایت در ارتباط با تاریخ است. هدف از این بحث، به دست آوردن نگره‌ای چند سویه از کارکرد فلاش‌بک است. چند سویه از این جهت که در تحقیق و تفحص در زمینهٔ فلاش‌بک تاریخ فیلم، نگرهٔ فیلم و تجلیل فیلم با هم در می‌آمیزند و به مباحث تاریخ اجتماعی و فلسفه منجر می‌شوند. این کار همچنین مستلزم روشی است که در آن خود تحلیل فیلمها به عنوان جنبه‌های فکری چند سویه بررسی شوند.

ریشه‌یابی عبارت فلاش‌بک

اولین قدم در بررسی و تعریف نگرهٔ فلاش‌بک به عنوان یک تمهید سینمایی ریشه‌یابی لغوی آن است. عبارت فلاش‌بک یک ترکیب و واژه‌ای مناسب است که مفاهیم سرعت، حرکت،

انرژی ، روابط فضایی و زمانی و تحول و توالی فرایندهای فکری را در برمی‌گیرد. اما چگونه این مفاهیم ضمنی در یک عبارت خاص قرار می‌گیرند و چگونه فلاش‌بک به عنوان یک عبارت سینمایی به کار می‌آید؟

با اطمینان می‌توان گفت که فلاش‌بک از حالت لغوی و فاعلی کلمهٔ 'فلاش' مشتق شده است. البته جنبه‌های دیگر ریشه‌شناسانه این عبارت متفکرانه‌تر و قراردادی‌ترند. عبارت فلاش‌بک احتمالاً به انگیزهٔ انتقال مفهوم مکانیکی و فیزیکی‌اش (مفهوم و کاربردعمومی عبارت در آغاز قرن بیستم) به حیطهٔ سینما وارد شد. کلمه فلاش از زمانهای قدیم به معنی یک لحظه ، یک آن و یک لمحه به کار می‌رفت. عمل فلاشهای نوری به این تعبیر، یعنی تأثیرات ناشی از احتراق شیء سوزان که حاصلش نور آنی و شدید است. بنابراین فلاش در مورد انفجارها و عمل کردن و روشن شدن موتورها به کار می‌آمد. فلاش‌بک کردن به معنی عمل نکردن آتش یا روشن نشدن آن است. در فرهنگ بریتانیکا، در مدخلی با عنوان O.E.D این چنین آمده است:«حجم اضافه شده‌ای از هوا که باعث می‌شود یک مخلوط در محفظهٔ تحت فشار به عقب رانده شود.»[۳]

در سالهای میانی قرن نوزدهم فلاش به معنی نگاه سریع استفاده می‌شد. فرهنگ بریتانیکا در زمینهٔ ادبیات نمونه‌هایی از این معنی را آورده است :«سیریل یکی از نگاههای مضحک خود را به او انداخت و خندید.»[۱] یا «مرد جوان نگاه جسور و گستاخ خود را به او انداخت.»[۲] و یا «فلاش با بینایی مرتبط می‌شود و راه را برای تجسم بخشیدن خاطره‌ها که ذاتی فلاش‌بک سینمایی است هموار می‌کند.»[۳]

این گروه از مثالهای مختصر نور، قدرت انفجار و تغییر در جهت و کیفیت نگاه، پیشینه‌های مناسبی برای عبارت فلاش‌بک در مفهوم سینمایی آن است. در فرهنگ بریتانیکا تعاریفی سینمایی نیز از فلاش‌بک ذکر شده است: فلاش‌بک عبارت است از صحنه‌ای که بازگشتی به یک اتفاق قبلی است. کات بک (Cut Back): تجدید خاطره از وقایع گذشته در تجسمی نوشتاری یا تصویری.این تعریف گویای این فرضیه است که فلاش‌بک بیش از آنکه در دیگر قالبهای داستانگویی استفاده شود در حس روایی خودش دربازگشت به گذشته استفاده شده است.

بی‌شک ادبیات و تئاتر بسیار پیشتر از سینما از فنون مشابه فلاش‌بک استفاده کرده‌اند. اما ریشه‌شناسی فلاش‌بک به معنی بازگشت به گذشتهٔ روایتی که در یک حال روایتی جای داده می‌شود، نشان می‌دهد که این عبارت ، مشخصاً ناشی از سرعت تدوین سینمایی در قطع نهایی به فضا و زمان دیگر است. تصویر فلاش‌بک زده می‌شود - تماشاچی توسط ماشین زمان فیلم به سفر می‌رود - بازگشت به زمان حال . احساس من این است که پس از پذیرش عبارت فلاش‌بک در نقد فیلم و فیلمنامه‌نویسی، این عبارت برای توضیح تقارن حوادث و به دلیل به کارگیری فنونی شبیه آنچه روایت در شعرهای اولیه، داستانها و نمایشنامه‌ها در بازگشت به گذشته واجد آنها بودند، در ادبیات و تئاتر نیز به شکل عمومی به کار گرفته شد.

عاقبت عبارت فلاش‌بک وارد اصطلاحات فنی ادبیات شد و ریشه‌یابی لغوی احتمالی‌اش آن‌طور که در تعریف عبارت طرح (plot) در *فرهنگ اصطلاحات ادبی* نوشتهٔ م.اچ.ابرامز[۴] آمده است ضرورتاً به عنوان یک عبارت سینمایی مورد توجه قرار نگرفت:« بعضی اوقات در رمان، درام نو و بخصوص تصویر متحرک ، بیان تصاویر توسط فلاش‌بکها صورت می‌پذیرد؛ به این صورت که روایتها یا صحنه‌هایی به صورت منفصل (که ممکن است به شکل یک خاطره و یا اعتراف یکی از شخصیتها جلوه کند) وقایعی را که پیش از نقطهٔ شروع واقع شده‌اند به نمایش درمی‌آورند. آرتور میلر در نمایشنامهٔ **مرگ دستفروش** و اینگمارِبرگمان در فیلم **توت فرنگیهای وحشی** بر استفادهٔ ماهرانه از این تمهید بهره می‌برند.[۴]

تعریف آبرامز از فلاش‌بک آن طور که در درام نو ، رمان و تصویر متحرک حادث می‌شود حسی از آنچه به عنوان پیشینه‌ها و نشانه‌های ادبی و تئاتری برای این مفهوم وجود داشته است، به ما نمی‌دهد.عبارت فلاش‌بک ظاهراً تا ظهور سینما و سپس ده یا پانزده سال پس از ظهور اولین فلاش‌بکها در فیلم استفاده نشد.

گذشته از دوره‌های اولیه‌ای که از فلاش‌بکها در فیلمها استفاده می‌کردند (قبل از ۱۹۱۵)، در فیلمهای آوانگارد و فیلمهای اخیر مدرنیستها، فلاش‌بک تنها در حد دیزالوهای آهسته،

میان‌نویسهای توضیحی و صداها و گفتگوها برای روانتر کردن حرکت زمان به کار می‌رفت. هنوز عبارت فلاش‌بک که در دهه‌های بعدی قرن بیستم شکل گرفت نشان از این دارد که چیزی بخصوص تحول پذیر و شاید وصله‌ای ناجور در مونتاژ سینمایی قطعه‌های نابرابر زمانی در دستور و نظمی مجزا به وقوع پیوسته است.

ریشه‌شناسی عبارت فلاش‌بک ورای خاستگاه اصلی‌اش در فن روایت دربرگیرندهٔ حرکتی محسورکننده در زبان ماست. این ریشه شناسی اکنون در صورت یادآوری ناخودآگاه تصویری از خاطره، بر اصول روان‌شناسی نیز انطباق یافته است. به طور مثال می‌توان به فلاش‌بکهای جنگی اشاره کرد که به صورت ضربه‌های روحی و جسمی ناشی از جنگ در ذهن سربازان وجود دارند. عبارت Drug- FlashBack که ابتدا اصطلاحی عامیانه بود، اینک به طور گسترده‌ای توسط پزشکان حرفه‌ای برای تفسیر و بررسی تأثیرات دوره‌ای و بازگشتی ناشی از مصرف مواد مخدر به کار می‌رود. فلاش‌بک به شکل عامیانه‌تر برای توضیح خاطرات منحصر به فرد اشخاص در قالب عباراتی چون: «آنچه سال گذشته در همین لحظه انجام می‌دادم» و یا «آخرین بار که در اینجا بودم» و امثال اینها به کار می‌رود. این کاربرد محاوره‌ای فلاش و فلاش‌بک نشان می‌دهد که چگونه فیلمها به عنوان یک سویهٔ فرهنگ مردمی ، شروع به اعمال نفوذ برروش تفکر مردم نسبت به تجربیاتشان کردند. ترجمان سینمایی فلاش‌بک نه فقط بر چگونگی سازماندهی ادبیات نو و به صحنه درآوردن نمایشهای این سبک که شاید بر چگونگی فرایند یادآوری خاطرات توسط بیننده و چگونگی تفسیر ما از این خاطرات نیز تأثیر می‌گذارد.

فرمالیسم و تمهید فلاش‌بک

تجزیه و تحلیل فلاش‌بکها در فیلم، پیش از هر چیز بررسی تاریخ تغییرات فنون و قالبهای داستانگویی است. به همین دلیل این مبحث توجه ویژه‌ای به اسلوب‌شناسی فرمالیسم روسیه در تثبیت نگره و روشی برای تحلیل تغییرات قالبی دارد که در فیلمهای حاوی فلاش‌بک یافت می‌شوند. فرمالیستها بین مفهوم داستان و طرح، تمایزی بنیادی از نظر اصطلاحات فنی قایل‌اند.[5] منظور از داستان، روایت وقایعی زنجیره‌ای و تصادفی است، آن طور که در دنیای واقعی وبا الگوهای زمانی حقیقی مشاهده و ادراک می‌شوند. طرح، نوشتن و به تصویر کشیدن وقایعی زنجیروار و بازنمایی آنها در خلال روایت فیلم است (همان‌طور که یک کتاب خوانده و یا فیلمی مشاهده می‌شود.) بنابراین نظم و دستور طرح می‌تواند برمبنای نظم و دستور داستان به صورتها و با تأثیرات متفاوت تغییر کند و نظم و دستور داستان برای ادراک خواننده - بیننده توسط داده‌های مختلف زمانی و مکانی باقی می‌ماند. مفهوم دیگری که فرمالیسم روسیه معرفی می‌کند، 'تمهید' است. ساختاری درون قالبی که شیوهٔ الگوسازی مرسوم از تصاویر ذهنی مربوط به متن را پیچیده‌تر می‌کند و خود الگویی متنوع فراهم می‌آورد. فلاش‌بک با برقراری نظم و ترتیبی جدید در طرح، می‌تواند نقش چنین تمهیدی را ایفا کند. از بعضی جهات مفهوم تمهید به مفهوم شکل در نگره اخیر علم بیان شباهت دارد؛ اما مقوله‌ای است وسیعتر و به گونه‌ای متفاوت. علم بیان در قالب سنتی و مرسوم، شکلها را به عنوان معانی خلاقی تلقی می‌کند که کار خواننده - تحلیلگر تأویل و ارزیابی آنها بود . فرمالیستها آنچه را که پیش از این به عنوان ارتباط تمهید - مفهوم تصور می‌شد، به تفسیرهایی از چگونگی کارکرد متون تغییر دادند و مضمونی بوجود آوردند تا تمهید را مرسوم و طبیعی جلوه دهند و توجیه کنند؛ مگر در مواردی که این تمهید به تنهایی در نمایش بازتاب گونهٔ روایت به کار می‌آمد.[6] سهم بزرگ فرمالیسم اولیه برجسته کردن 'تاریخی دیگر' از پیشرفت متن به وسیله تحول ارزش مضمونی است که قالب کلی را فرا گرفته است. در سالهای اخیر دیوید بردول و کریستین تامسن یک فرمالیسم جدید به نگرهٔ فیلم امریکا معرفی کرده‌اند که همچون نگرهٔ تمهیدات داستانی، از تمایز بین داستان ـ طرح و نتایج نظری حاصل از آن استفاده می‌کند. کار آنها نمایشگر اهمیت پیوستهٔ این اصول به عنوان بنیادی برای نگرهٔ روایتی می‌باشد. باز گردیم به فرهنگ آبرامز و عبارت فلاش‌بک. می‌توانیم ببینیم که چطور تلقی او از فلاش‌بک به عنوان تمهیدی برای بیان روایت و تأثیر و عملکرد برگردانی و تحول فرمالیستها صحه می‌گذارد. بنا بر تلقی او از ساختار روایتی، چنین تمهیدات نمایشی می‌بایست

شکلی مرسوم و طبیعی پیدا کنند یا به طریقی توجیه شوند.[۷] به گفته او فلاش‌بکها نوعاً کارکرد و کنش مرسوم خود را با تجسم یافتن در قالب خاطرات، رؤیاها و یا اعترافات پنهان می‌کنند. به بیان دیگر، فرمالیستها به بافتهٔ پیچیده‌ای از عوامل دست اندرکار تحول و تکامل ساختارهای روایتی اشاره می‌کنند.

با وجود احساس دین به نگرهٔ فرمالیست، بگذارید همچنین اشاره کنم که فرمالیسمی که این بحث را عنوان می‌کند فرمالیسمی نیست که به عنوان قالبی مجزا در تقابل با مفهومی بزرگتر از توسعه تاریخی پنداشته می‌شود. درست برعکس، استدلال من این است که تاریخ فلاش‌بک در فاصله سالهای ۱۹۰۲ تا ۱۹۸۵ بخش پیچیده‌ای از پیشرفتهای بسیار بزرگتری در تاریخ فیلم و تاریخ اجتماعی است. با دقت بر یک فن واحد روایتی می‌توان تغییرات مهمی در بازنمایی سینمایی و ایدئولوژی را بررسی کرد که همیشه بدین صورت در مباحث فرمالیستها مطرح نبوده‌اند.

بسادگی می‌توان گفت که فلاش‌بک به تمهیدی پیشرفته در بازنمایی تقلیدی از خاطرات، رؤیاها و اعترافات تبدیل شده است و به این دلیل ما ضرورتاً به کنش موضوعی و اولیه این فن باز نمی‌گردیم. در عوض می‌توانیم فلاش‌بکها را هم به عنوان تمهیداتی که توسط توجیهات مرجعی و روایتی فرا گرفته شده‌اند و هم به عنوان وسایلی برای تجسم فرایندهای خیال یا بررسیهای مدارگرد از معماها ببینیم. در واقع، این بافتهٔ پویاست که نقش فلاش‌بک را چنین جذاب می‌کند. همچنین می‌بایست الگویی پیچیده از تکامل تدریجی و تأثیر فلاش‌بک بر درام، نمایشنامه و فیلم را پیش‌بینی کنیم. فیلم بر رمان نو تأثیر می‌گذارد تا حسی سینمایی از فلاش‌بک را تقلید کند در حالی که درام کلاسیک بویژه درام قرن نوزدهم، به گونه‌ای عمومیت یافته در زبان، پیش از این دارای معادل ادبی فلاش‌بک سینمایی بوده است.[۸]

با این همه تاریخ فلاش‌بک تاریخی خطی نیست و روش فرمالیسها می‌تواند در غلبه بر تمایل به تغییر تاریخ به سوی یک دور تسلسل خطی کمک کند. ترتیب تقویمی این مبحث در واقع جنبه‌های غیرهمزمان و مدل واره‌ای (paradigmatic) تاریخ این تمهید را خاطرنشان می‌کند. توسعه فلاش‌بک توسعه‌ای خطی از قالبی پیچیده و ناشیانه به شکلی پیچیده‌تر و گمراه‌کننده‌تر نیست. با مطالعه دوره‌هایی که از فلاش‌بک استفاده می‌شد، همچون کلاسیک اولیه و مدرنیست، درخواهیم یافت که پیشرفتهای خارج از این ترتیب زمانی به شکل غیرهمزمان‌اند که به عنوان بعضی از مدرنترین و خلاقترین کاربردهای فلاش‌بک در فیلمهای دهه بیست شناخته می‌شوند. بدعتهای مدرنیست در زمینهٔ کاربرد فلاش‌بک در دههٔ شصت درواقع تکرار همان مفاهیمی است که در آوانگارد دهه بیست عنوان شده‌اند. به علاوه، فلاش‌بکهای فیلمهای صامت اولیه آمریکایی همان‌طور که خواهیم دید، تصاویری غنی و تلقین کننده‌اند. البته آنها قالبهای ساده‌تری دارند مثل یک تابلوی واحد و یا تکرار نماهایی که بتازگی دیده شده‌اند. این سادگی ذاتی تصویری در واقع در خلق گستره‌ای از معانی به کار می‌آید. این تابلوها به صورت دلایل مضمونی و الحاقات متمرکز در رمز گذاری روایتی عمل می‌کنند. در دوران سینمای ناطق هالیوود فلاش‌بکها نوع متفاوتی از پیچیدگیهای نشانه‌شناسانه را عرضه کردند؛ چرا که ارتباطات صدا - تصویری میان زمانمندیها و تمرکزگراییهای گوناگون درهم تنیده شده بود. اما فلاش‌بکهای سالهای اخیر هالیوود برعکس حاوی رمزگذاریهای درونی پراکنده و زائدند و در درجه اول به کار رسانیدن بیان روایتی فراموش شده می‌آیند. حال سؤال اینجاست که چرا و چگونه قالبهای مشخص در فرهنگهای مختلف در دوره‌های تاریخی مشخص ظاهر شده‌اند؟ خواهیم دید که فلسفه‌ها و ایدئولوژیهای غالب چگونه در بعضی دوره‌ها به روایت فلاش‌بک پرداختند و در بعضی دوره‌ها آن را به طور کلی منع کردند.

سرگئی ایزنشتین در مقاله‌ای به نام «دیکنز، گریفیث و سینمای امروز» به شکلی دقیق و هوشیارانه رمان قرن نوزدهم را با فیلمهای اولیه سینما مرتبط ساخت[۹]. او از رمانهای *داستان دوشهر*، *نیکلاس نیکل بی* و *روزگار سخت* به عنوان معادلهای ادبی مونتاژ سینمایی نام می‌برد. مونتاژ موازی، قطع از یک سری وقایع در یک فضا، همزمان به سری دیگری از وقایع در فضایی دیگر، نکته‌های اصلی مورد توجه ایزنشتین است. او همچنین استفاده از جزئیات در نمای درشت را در گذرهای (passage)

تشریحی و قرار دادن بخشی از کنش توسط مونتاژ در نوعی حذف عمدی نظم را بررسی می‌کند. او به بحث اشتفان تسوایک اشاره می‌کند که می‌گوید: «رد پای خاطرات نامکشوف زندگی در جزئیات به *دیوید کاپرفیلد* قوت و غنایی بخشیده است که گویی شرح خاطرات و نوشته‌های یک قهرمان است.»

به هر حال، روایت فلاش‌بک بدین گونه جزو عواملی نیست که ایزنشتین به عنوان نظری مقایسه‌ای بین دیکنز و گریفیث مدنظر دارد؛ هرچند مسلماً این عامل در میان فنون روایتی، مورد استفادهٔ هر دو آنهاست در این مقاله جابجایی در زمان نسبت به جابجایی در فضا و مونتاژ استعاری، از اهمیت کمتری برخوردارند.

در جابجاییهای زمانی معادل ادبی فلاش‌بک، اغلب از فلاش‌بک سینمایی کمتر تفکیک می‌شود. قصه‌گویی شفاهی به دلیل حالت تعلیق و قدرت نفوذ صدای راوی باعث سهولت در جابجایی زمانی می‌شود؛ خواه صدای [راوی] دانای کل باشد، خواه صدای بازیگر نقش اول فیلم. مجموعه‌ای از زمانهای فعل و عبارات توصیفی به شکلی نامرئی این جابجاییها را توسط کنش زبان تفسیر می‌کنند. با گسترش تصور کلی فلاش‌بک توسط سینما، آگاهی ما نسبت به این گونه جابجاییهای زمانی در روایت ادبی بیشتر می‌شود. پس از اینکه سینما فلاش‌بک را تبدیل به روایتی با ویژگیهای قابل فهم و رایج کرد، تماشاچیان و منتقدان بیشتر تمایل داشتند که فلاش‌بکها را عوامل مسلم ساختار روایتی در دیگر قالبهای روایتی قلمداد کنند. این مطلب بخصوص می‌تواند در مورد درک عمومی از زمانمندی روایتی در میان تودهٔ تماشاچیان صدق کند؛ و حتی شاید عامل بازشناسی محققانه از روشهای زمانمندی روایتی باشد که ابتدا در نگرهٔ ادبی فرمالیست و اخیراً در نگرهٔ ساختارگرایی عنوان شد. هم فرمالیستهای سالهای اولیه قرن بیستم و هم ساختارگراهای پس از جنگ جهانی دوم، نگرهٔ روایتی خودشان را با فیلم به عنوان یک همیافت عمومی (cross - reference) عمومی برپایه تمرکزی که در ابتدا عموماً بر روایت ادبی داشتند، گسترش دادند. ژرار ژنه در بحثی در مورد سهم فرمالیستهای روسیه چنین اذعان می‌کند: «همه می‌دانند که با تولد سینما چهرهٔ ادبیات دستخوش تغییر شد چرا که به نوعی از وظایف اصلی‌اش بازماند؛ اما البته سینما بعضی از ابزارهایش را نیز به ادبیات داد.»[10] فلاش‌بک درواقع یکی از کارکردهایی است که سینما آن را متحول کرد و به ادبیات باز گرداند. این طور به نظر می‌رسد که روش استادانه فلاش‌بک سینمایی در ایجاد زمانمندی روایتی برخورد تغییرپذیر و متفاوت ادبیات را با کیفیات و خصوصیات زمانی تأکید می‌کند.

توصیف ژنه از زمانمندی روایتی

دستاوردهای ساختارگراها در مقولهٔ روایت، اساساً برپایهٔ سنت نگرهٔ روایتی فرمالیست است. اما ساختارگرایی توأم با نشانه‌شناسی سهمی جدید در درک ما از روشهای بنیادی کارکرد متنها دارند. برخلاف روش قرار گرفتن قالب در داخل فرمالیسم، ساختار مربوط به بخشهایی است که در ساختارگرایی مجزا نشده باشند. نتیجهٔ کارکرد این ساختارها خلق معانی است. تمایل به جابجایی اندیشهٔ ساختار با آنچه به عنوان ساختارمندی در نوشته‌های اخیر ساختارگراها آمده گویای حرکت به سوی تصویری کلی و مفهومی پویاتر از فرایندهای متنی است، نوعی نشانه‌شناسی پیشرفته‌تر. ژرار ژنه و رولان بارت دو شخصیت اصلی در نگرهٔ نشانه‌شناسی و ساختارگرایی مجموعه‌ای از مفاهیم را معرفی می‌کنند که نقششان فراهم کردن پسزمینه‌ای است که نگرهٔ فلاش‌بک می‌تواند بر اساس آن بازسازی شود. از اینرو من به طور مختصر روش دستیابی آنها به متن و زمینه‌های وابسته بدان را خلاصه خواهم کرد. باید در نظر داشت که الگوهای آنها معمولاً ادبی‌اند و بویژه در پرتو بحث قبلی در زمینهٔ اختلافات تاریخی و نشانه‌شناسانه بین متون ادبی و سینمایی بسیار حائز اهمیت‌اند.

ژنه در مطلبی تحت عنوان *Discours du récit* به نظم رویدادهای روایتی به عنوان یکی از زمینه‌های مبنا در بنیان روایتی می‌پردازد.[11] او عبارات و اصطلاحاتی مفید می‌سازد تا تنوعات و اختلافات را در قالب یک قاعده و نظم توضیح دهد. آناکرونی (ana chrony) به معنی نابگاه و نابهنگام، عبارتی کلی است که او برای هرگونه ترتیب مجدد زمانی پیشنهاد می‌کند. عبارت دیگر او «آنالیپس (analepse)» به معنی حرکت

از زمان حال روایتی به گذشته (همچون فلاش‌بک) است و عبارت «پرالیپس (proleps)» که در لغت به معنی تصور نخستین آمده است عبارت از حرکت از یک حال روایتی به یک آینده نامتصل (همچون فلاش فوروارد) است.

هر دوی این عبارات اخیر ، بیشتر به وسیله تضاد بین داخل - خارج تمیز داده می‌شوند. آنالیپس داخلی به گذشتهٔ داستان برمی‌گردد و در محدودهٔ زمانی باقیماندهٔ روایت باقی می‌ماند. فلاش‌بکهایی که حوادث گفته شده را تکرار می‌کنند یا به صورت مختصر به سیر خطی اولیهٔ روایت معطوف می‌شوند، آنالیپس داخلی‌اند. آنالیپسهای خارجی روایت را به دوره‌ای قبل از زمان حاضر و یا زمانی منفصل از لحظهٔ آغاز روایت برمی‌گردانند.

تضاد داخل - خارج در آنالیپس با «portee» عبارت دیگر ژنه (به زبان فرانسه یعنی تیررس یا بُرد) با این معنی در ارتباط است که چه مدت از حادثه‌ای که در گذشته رخ داده، سپری شده است. فلاش‌بکها می‌توانند با حذف زمان، سالها، دهه‌ها، روزها، ساعتها یا تنها برای چند لحظه به عقب برگردند. دامنه (amplitude) عبارت دیگر ژنه برای طول زمانی یا دوام واقعه در آنالیپس است ، ساده‌تر اینکه چه گستره‌ای از گذشته در فلاش‌بک گفته شده است. فلاش‌بک می‌تواند زمانی به درازای چندین سال را تنها در چند لحظه تصویر کند. عبارت بعدی مدت یا دیرند (duration) است که می‌توان آن را طول زمانی حقیقی فلاش‌بک معنا کرد. در ادبیات این طول زمانی در قالب خطوط یا صفحات اندازه گیری می‌شود در حالی که در فیلم صحبت از دقیقه‌هاست. هر کدام از مفاهیم فوق در تحلیل فلاش‌بک به عنوان تمهیدی روایتی اهمیت دارند. هر کدام از آنها نه تنها در توصیف دقیقتر تفاوتهای بین فلاش‌بکها سهیم‌اند، بلکه طبیعت نگاه ساختاری در این عبارات به ما اجازه می‌دهد که درک دقیقتری از فلاش‌بک در محتوای ساختار روایتی آن به عنوان یک کل داشته باشیم.

ژنه همچنین عبارت «الیپس » (ellipses) (دوره‌های زمانی که خارج از روایت قرار دارند) را ورای معنی آن در تحلیل استاندارد ادبی، گسترش می‌دهد. می‌توان این عبارت را با نوشته‌های تحلیلی پیرامون فلاش‌بکها مقایسه کرد. به طور مثال؛ می‌دانیم که آنالیپسها گاهی اوقات با نگاه به گذشته در الیپسها جایگزین می‌شوند. این چنین ترکیب تمهیدها یکی از راههایی است که روایتها با تأخیر در آشکارسازی اطلاعات تا زمانی معین، اغلب نقطهٔ اوج، باعث ایجاد حس تعلیق می‌شوند. ترکیب این عبارات همچنین نوع دیگری از فلاش‌بک را توصیف می‌کند. در این موارد می‌توانیم بگوییم که آنالیپسها خودشان دربرگیرنده الیپسهایند. بعضی اوقات فلاش‌بکها در این ترکیب به حد اعلا می‌رسند؛ چندین حادثه به یکدیگر می‌پیوندند تا گذشته را مدل واره‌ای تعریف کنند. حوادثی که درون آنالیپس روایت می‌شوند، خود می‌توانند به صورت غیر تقویمی سازماندهی شوند.

ژنه اغلب اوقات نقل‌قولهایی از ادبیات را به عنوان بخشی از تجزیه و تحلیلش در مورد ساختار ، خلق توصیفی و بصری از نظم، portée، دامنه و مدت آنها ترسیم می‌کند. من نیز از این نمونه‌ها برای تشریح نقطه نظراتم در مورد ساختار فلاش‌بک استفاده خواهم کرد.

مفاهیم پیشنهادی ژنه، به نظر ما بین آرایش انواع سازمانهای زمانی و تحلیل کارکرد انواع بخصوصی در نوشته‌های پروست[۵] تقسیم شده است. از چنین طبقه‌بندی‌ای، دو نکته استنباط می‌شود؛ اول اینکه اصطلاحات علمی او بویژه در نقل، عین تلفظ به زبان انگلیسی پیچیده است؛ در حالی که نقل قول و عبارتی از پروست می‌تواند مفهوم عبارت دامنه را توضیح دهد. عکس قضیه ، این گونه بدیهی نیست. در تحلیل عملی متن می‌توان مستقیماً و شاید قانع‌کننده‌تر از نظم واقعی زمانمندی در عبارات صحبت کرد. بنابراین استفاده از عبارات ژنه در مورد ابعاد فلاش‌بکها در تمامی تحلیلها ضروری نیست. به طور مثال با تحلیل عباراتی چون دامنه یا portée این را که چگونه فلاش‌بک روایت را به نقطهٔ دیگری در زمان بسیار قبلتر مثلاً چندین سال قبل پیوند می‌دهد، می‌توان با زبان ساده و قابل فهمتری بحث کرد، طبعاً چنین بیانی واضحتر است از اینکه بگوییم دامنهٔ فلاش‌بک محدود است به یک روز، در حالی که portée آن وسیعتر است (چند سال). تصمیم من بر استفاده از زبانی مستقیم و ساده‌تر، شاید باعث شود عوامل ابعاد نگره‌ای سازمان زمانی پیشتر، صرف و توصیفی به نظر برسند. بنابراین در مراجعه به تعریف ژنه از آنچه برای روایت در سازمان زمانی مورد بحث است، من امیدوارم چنین

تحلیل ویژه‌ای از ساختار آنالیپس استباط شود.
اشکال بعدی مفاهیم پیشنهادی ژنه امکان بالقوه آنها برای باقی ماندن در سطح نوع شناسی است. تأثیر مهم ژنه با نوشتن «Discoursdurécit» تنها در نوع شناسی نیست، بلکه در تحلیل حساس او از زبان پروست در ارتباط با زمانمندی و در مقایسه غنی آن با گستره‌ای پهناور در ادبیات و اندیشه‌های نظری حاکم بر کل مقاله است. ژنه نشان می‌دهد که ترتیب حوادث در روایت تا چه حد می‌تواند دستخوش تغییر شود و تا چه اندازه این فرایند تغییرپذیری می‌تواند اهمیت داشته باشد. بنابراین، این مقاله به ابعاد خلاقانه‌تر نوشته‌های پروست اشاره می‌کند. ژنه اشاره می‌کند که در انتزاعی کردن سازمان زمانی و قراردادن آن به طور طبیعی و عادی در صدای راوی، چگونه نوشته‌های پروست قائل به غلظت خود در زمان ذهنی، زبان و تجربهٔ ذهنی‌اند. به هر حال وجوه تمایزی که ژنه عنوان می‌کند اغلب به کار مثالهایی از ادبیات می‌آیند. این تمایزات به ما امکان می‌دهند تا تصوری کلی از عملکرد ویژهٔ زمان روایتی فیلم را پرورش دهیم[12]. ژنه چنین ارتباطی با تحلیل فیلم را مستقیماً از گفته‌های کریستین متز ذکر می‌کند: «روایت یک توالی زمان مضاعف است... زمانی که نقل شده است و زمان طرح داستان (زمان مدلول و زمان دال). این دوگانگی نه تنها باعث تمامی آشفتگیهای زمانی است که عموماً در روایتها یافت می‌شوند (سه سال از زندگی یک قهرمان در دو خط یک رمان یا در چند نما از یک سکانس مونتاژ شده خلاصه می‌شود)، بلکه نکته‌ای بنیادی‌تر را بیان می‌کند و آن یکی از کاربردهای روایت یعنی خلق زمانی در زمانی دیگر است.»[13]
ژنه این نکته را بحث می‌کند که فرایند آشکارسازی فیلم، شاید از زمان قرائت متن ثابت‌تر باشد. او توازی اصلی بین دو فرایند روایتی را می‌پذیرد. آیا چنین شکل دوگانه‌ای خود برای توصیف زمانمندی روایتی کافی نیست؟ آیا تقابل دوگانهٔ تمایز داستان - طرح فرمالیستها به شکل تصویر یک زمانمندی روایتی دوگانه پدیدار می‌شود؟ ژیل دلوز در مفهومی شبیه به ژنه عبارت «bifurcation» را که به معنی تقسیم شدن به دو شاخه است در مطلبی عنوان می‌کند تا زمانمندی فلاش‌بک را بررسی کند.[14] این دوگانگی می‌تواند یک اصل ساختاری بنیادی در فیلم باشد که فلاش‌بک آن را مشخصاً آشکار می‌کند. شاید زمانمندی در روایت فیلم به این سادگی دوگانه نباشد. تحلیل تمرکزگرایی آن طور که مارک ورنه معرفی کرده است، راهی برای اصلاح مفهوم زمانمندی دوگانه در فیلم است. برپایه این تحلیل از کارکرد روایت (صدای خارج از تصویر) در سکانسهای فلاش‌بک در فیلمهای نوآر (noir) این تصور کلی، وجهه‌ای کاملاً کاربردی پیدا می‌کند.[15] به بیانی دیگر هنگامی که روایت را آن طور که توسط بارت معرفی کرده است، به عنوان بافته‌ای از اصوات و ترکیبی از رمزهای روایتی در نظر بگیریم، آنگاه مشاهده می‌کنیم که چگونه زمانمندی به طور متعدد ثبت می‌شود.

رمزهای روایتی بارت و زمانمندی

کار رولان بارت در رمزگذاری روایتی ابتدا در یک رشته مقالات و سپس در کتابش *S/Z* نگاه ساختاری دیگری به نظم‌پذیری و بازنمود روایتی است[16]. او نسبت به ژنه توجه کمتری به زمانمندی دارد؛ با وجود این، عناصر متشکله و مهم نگرهٔ ما را از فلاش‌بک با تشریح روایت به طوری که با پنج رمز متفاوت یا دستهٔ اطلاعات ترتیب یابد، فراهم می‌کند. این پنج رمز قالب، تصویر، صدا، خاطره و تاریخ‌اند. بارت در کتابش در تحلیل رمان *ارهٔ سیاه* نوشتهٔ بالزاک سعی می‌کند این حالت خطی را برهم بزند. این هدف از هنگامی که خود تحلیل، درون داستان کوتاه از عبارتی به عبارت دیگر جریان می‌یابد تا واحد کوچک معانی رمزگذاری شده متن را تفسیر کند، بسیار مشکلتر می‌شود. بارت هنوز بر تجزیه و پراکنده کردن متن پافشاری می‌کند. عبارت او «etoile» که در زبان فرانسه به معنی ستاره است، متأسفانه بیشتر به مفهوم نشان کردن و علامت گذاشتن است تا تأکیدی فرانسوی از گستردگی نظام‌مند عالم ستارگان. هدف او پرهیز از ردیف کردن متن است و این او را به عبارات و جملاتی از این دست که در مورد حوادث متوالی آمده است، رهنمون می‌شود: «ما تلاش نخواهیم کرد تا آنها را در قالب یک نظم قرار دهیم.» بارت تمایل دارد که به معانی جمعی در بطن حوادث تاکید کند. وی مشخصاً به دلیل ترسیم پنج رمز روایتی که در قالب تقارن سادهٔ داستان - طرح برگزیده است در بحث نگرهٔ فلاش‌بک شرکت می‌کند و دیدی چند سونگر از مکتوب روایتی، مرجع و مفهوم به دست می‌دهد.

تحلیل بارت علاوه بر کارکردهایی که بر نظم تأثیر می‌گذارند دیگر کاربردهایی را که ما ممکن است برای فلاش‌بک قائل شویم تأکید می‌کند و اجازه می‌دهد تا خود زمانمندی را به عنوان چیزی چند سویه در نظر بگیریم. یک زمانمندی خطی و سببی در رمز حوادث - اگر بتوان آن را این گونه نامید - گرفتار است. این توالی خطی از علت و معلول، یک استدلال فرضی را شکل می‌دهد؛ یک نوع پسزمینه فرضی که وقایع روایتی در زمینهٔ آن آشکار می‌شوند. این کار، برپایهٔ احساس ناشی از «نحوهٔ عملکرد در دنیای واقعی» قرار می‌گیرد. این حس عمیقاً از خواص فیزیکی هستی و حرکت در زمان و فضا برداشت شده است؛ از آنچه که می‌تواند «قانون طبیعت» نامیده شود. این برهان زمان و فضا، نهایتاً آن چیزی است که در تشخیص یک فلاش‌بک از یک سکانس یا توالی تصویری صرف یا یک روایت تصویری قراردادی به بیننده کمک می‌کند. برهان تجریدی از خط زمانی فرضی وقایع، شرطی است الزامی برای درک روایت، به صورتی که در یک ترتیب تقویمی اصلاح شده، هیچ عامل ناگفته فراموش نشده باشد. ما این برهان تجریدی را ابتدا توسط تجربهٔ وقایع و ترتیبهای زمانی آنها هم به عنوان نظاره‌گران جهان و هم به عنوان مصرف‌کننده‌های داستانهای روایتی تقویمی به دست آورده‌ایم. این اندیشهٔ فراگرفته شده که به عنوان برهان تجریدی ما برای درک داستانها پرورش می‌یابد، می‌تواند به داستان خیالی و داستان تجریدی توسط داستانهای فاقد ترتیب تقویمی به شکل غیرمستقیم و مجزا، منسوب شود. اگر برهان روایت در برابر خواص فیزیکی دنیا ـ آن طور که ما می‌دانیم چیره شود ـ عملکرد روایت نوعی حرکت و تغییر مسیر است.

علاوه بر این بسیاری از انواع فلاش‌بکها تعین هرمنوتیکی دارند. رمز هرمنوتیک یا رمز معماها روشی است که توسط آن روایت باز نمود وقایع را سازماندهی می‌کند تا آنکه تمایل پنهان در یک پرسش مطرح را نگه دارد؛ یعنی پاسخی به آنچه به تاخیر افتاده است. بارت آن را رمزی می‌بیند که شدت با رمز حوادث در هم تنیده است. او قیاسی را با ترکیب‌بندی موسیقایی پرورش می‌دهد که بر نوعی سلسله مراتب از ارتباطات میان رمزها دلالت دارد؛ با رمز حوادث و هرمنوتیکی که شکل‌دهندهٔ یک جریان ترکیبی است که بر جلوه‌های تازه‌تر و مجزاتر سه رمز دیگر تأکید می‌کند.

بعضی فلاش‌بکها مستقیماً در تلاش برای پاسخ به معماهای طرح شده در آغاز روایت و در خلال فرایند بازگشت به گذشته‌اند. به طور مثال، قاب تصویر در یک سکانس باز می‌شود؛ این سکانس می‌تواند جنایت، برپایی یک مجسمهٔ یادبود و غیره باشد. سپس فلاش‌بک به شرح چگونگی و چرایی این واقعه در داستان می‌پردازد. مثال دیگر روایتی است که فلاش‌بک را دقیقاً بلافاصله قبل از لحظهٔ گره‌گشایی و نقطه اوج به کار می‌گیرد تا بخشهای گم شده معما را مطرح کند. روایتهای دیگر یک رشته از فلاش‌بکها را برای گسترش یک معما و به تأخیر انداختن گره‌گشایی آن تا قبل از فرارسیدن فلاش‌بک نهایی و نقطه اوج، به کار می‌گیرند و یا اینکه با روشهای دیگری معما را می‌گشایند.

فلاش‌بکها به علاوه می‌توانند منابع مهمی در ارتباط شخصیت یا مکان با اشارات ضمنی خاص باشند، فرایندی که بارت آن را نیمه - رمز نامید. فلاش‌بکها با نمایش غیرمنتظرهٔ گذشته، می‌توانند معانی جدیدی از هر شخص، مکان و یا شیء ارائه دهند. به این قیاس، فلاش‌بکها واجد بعدی غنی در رمزگذاری روانکاوانهٔ شخصیت می‌شوند و از آنجا که ملاک آنها گذشته است، بلافاصله به روانکاوی شخصیت می‌پردازند.

فلاش‌بکها می‌توانند به دانش تاریخی و علمی برخاسته از فرهنگ موجود در داستان اختصاص یابند؛ و این همان رمز مرجع بارت است. در تحلیل فیلمها خواهید دید که فلاش‌بکها گاهی اوقات مواضع اولیه در ثبت معانی مرجعی در متنهایند؛ به بیانی دیگر آنها از مراجعه مستقیم به تاریخ دوری می‌جویند و به ابزاری برای پرورش یک ایدئولوژی تاریخی تبدیل می‌شوند و معانی نهفته «بی‌زمانی» و «ابدیت»، را که از انواع مشخص داستان اخذ شده‌اند تحت تأثیر قرار می‌دهند. بدین دلیل من عبارت «ذهنی کردن تاریخ» را برای کشف کارکرد فلاش‌بکها در خلق یک ایدئولوژی تاریخی خاص انتخاب کردم.

هر فلاش‌بک خالق یک آنتی‌تز میان گذشته و حال است. اما راههای زیادی وجود دارد که این آنتی‌تز می‌توانند در خلال آنچه بارت «رمزگذاری نمادین روایت» می‌نامد، تحریک پذیرد. حقایق ذهنی و بار احساسی خاطره ارزشهایی‌اند که

اغلب با فلاش‌بک در ارتباط‌اند . آگاهی از گذشته، اغلب به عنوان امتیازی که توسط داستان فراهم شده است نمایش داده می‌شود؛ یعنی دسترسی به آنچه قابل تغییر اما موقتی و تعلیمی است. نوستالژی شکلی است که به گونه‌ای مبهم با فلاش‌بک پیوند دارد. گذشته، بسته به صفات شخصی، قوی و آزادکننده‌اش، نمود اشتیاق است، اما در عین حال دلهره‌آور. فلاش‌بکها در اغلب موارد دقیقاً در نقطه‌ای که باید مهر و موم شوند، پایان می‌پذیرند. جایی که محدودیتهای ناشی از مفاهیم و تعبیرهای تعیین‌کننده و داوریهای بدست آمده در زمان حال، می‌بایست اعمال شوند. تماشاچی با اینکه از گذشته آگاهی یافته است اما در فراموش کردن دوبارهٔ آنها آزاد است. این نظم نمادین، میان آگاهی و فراموشی در نوسان است. دلیل این نوسان قراردادن تماشاچی در میان عملکرد ساختاری زمانمندی روایتی است. ابعاد روانکاوانه این عملکردهای روایتی نمادین گرانبها و ارزشمندند و یکی از اهداف من در تحلیل فلاش‌بک، برجسته ساختن و نشان دادن این فعالیتها و عملکردهای ناخودآگاه و پنهان فیلمهاست.

ساختارشکنی داستان

جستجو در ابعاد روانکاوانهٔ متن ، ما را به محدودهٔ اسلوب‌شناسی نگره‌های فرمالیست و ساختارگرایی می‌کشاند. در این میان است که آنها نشان خواهند داد تا چه اندازه در پرورش نگرهٔ کارکرد فلاش‌بک مؤثرند. آنها بیش از مفاهیم تغییرپذیر فرایند ساختاری معانی‌شان ، بر تحلیل از چگونگی کارکرد ساختارگری یک متن، باقی می‌مانند. نوع دیگری از پژوهش در متن را ژاک دریدا[۶] تحت عبارت ساختارشکنی انجام داده است. البته این عبارت توسط عدهٔ دیگری و در شکل کاربردی متفاوتی نیز استفاده شده است. این عبارت در مقابل حالت بافتهٔ خود متن در بازنمونی حرکت می‌کند.[۱۷] علاوه بر تحلیل عوامل یا حتی ساختارهای یک متن، ساختارشکنی به ما اجازه می‌دهد تا پی‌ریزی و سازماندهی متن را در یک ساختمان کامل مشاهده کنیم. از یک جهت ساختارشکنی از دورنمایی ساختاری پیروی می‌کند؛ اما البته ورای نقاط حرکت و اهداف آن، در حیطهٔ تحلیل از پیکربندی (configuration) فلسفی جریان دارد و از آن تبعیت می‌کند. به طور مثال روشی را در نظر بگیرید که بارت در کتابش، «حقیقت» داستان را که توسط رمز هرمنوتیک طراحی شده است، تحلیل می‌کند؛ «حقایقی» که متن در رمز مرجع خود و برهان «طبیعی» رمز حوادث ذکر می‌کند. ساختارشکنی روشهای مختلف رخنه در ارزشهای حقیقت که متن به خود اختصاص می‌دهد و سخن فیلسوفانه و پیچیدهٔ آن را در محدودهٔ مشخص‌تری قرار می‌دهد.

نکاتی که پیرامون حقیقت و طبیعت گفته شد، راهی برای پذیرفتن یک نیروی پرسشگر در مورد مکتوب این عبارات است که به آنها برای هماهنگ شدن با یک حقیقت آرمانی اجازهٔ استفاده نخواهد داد. دریدا نشان دیگری را جایگزین می‌کند که علامات و نشانها را حفظ می‌کند. یک x که بر بازنمونی حقیقت قلم می‌کشد تا انرژی مضاعف روش ساختارشکنی را نشان دهد که اجازه می‌دهد شخص نه روی آنچه حاضر است متمرکز شود و نه روی آنچه غایب است؛ بلکه برخورد بین تقابل حاضر- غایب در حیطهٔ بازنمونی را ثبت و نقش کند. این برخورد ریشه در کارکرد خود زبان دارد. روانکاوی قادر خواهد بود تا شکلهای خاصی در بازنمونی رؤیا و لغزش وری (parapraxis) را نشان دهد که نمونه‌ای محدود برای قرائت ساختارشکنانه عرضه می‌کردند. تحلیل مارکسیست از ایدئولوژی نیز در درک غیبتهای پر معنی و مهم و بازنمونیهای مجازی شرکت داده شده است.[۱۸] به هر حال هم روانکاوی و هم مارکسیسم در به کار بردن مفهوم حقیقت، دارای مرزهای مشخص خاص خودشان‌اند. تلاشهای ساختارشکنی بیشتر در انتقال توانمندیهایش برای نشان دادن قابهای تصویر است تا بازسازی آنها؛ و همچنین در نشان دادن آنها به این منظور که این ساختارهای ذهن را اشباع کند. بدین دلیل ساختارشکنی پیچیده و ترسناک است. عده‌ای ردش می‌کنند و عده‌ای برای رسیدن به مقاصدشان آن را ساده می‌کند یا تغییر شکل می‌دهند. متأسفانه پیشنهادات آنها بسادگی می‌توانند به یک بازگشت به فرمالیسم مطلق، یک توصیف مکانیکی از قالب استعاره‌های بازنمایانه، نزول کنند.به هر حال این نکته در نوشته‌های تحلیلگران ساختارگرا که فعالترند موضوع همیشگی بحث بوده است. قالب، محکم و تثبیت شده است؛ اما در خلال جستجو و بررسی، تقسیم و مضاعف

می‌شود و این تقسیم و تکثیر بر فرایند تحلیل متنی تأثیر می‌گذارد.

در بررسی فلاش‌بک به نکات و الزاماتی برمی‌خوریم؛ به عنوان مثال استعاره که خود از اصول مسلم زمانمندی و نظم است. عبارت خاص گاه‌شناسیک (chronological) به وجود برهانی منظم و خودکار پیرامون وقایع اشاره می‌کند. در این زمینه مفهوم «مدت» چیزی قابل اندازه گیری و مطلق است. تا اینجا دانستیم که این امکان نیز وجود دارد که وقایع متوقف و یا تفکیک شوند و مفهوم مدت نیز ممکن است به طور مجزا و متفاوت اندازه گیری شود یا به عنوان یک کل زیر سؤال رود. در این مراحل باید دید که چگونه ایدهٔ گاه‌شناسی به ابزاری ساخت دست فرهنگ برای بازنمونی وقایع تبدیل شده است. دوربین فیلمبرداری و دستگاه نمایش مثل صفحات چاپ شده کتاب بیان‌کنندهٔ یک زمانمندی معین‌اند شاید فیلم این کار را حتی بیش از کتاب انجام دهد؛ کتابی که صفحاتش در برابر جریان ترتیب چاپ می‌توانند تحت هرگونه نظمی بسادگی ورق بخورند. اما این مسئله، بیشتر به دلیل تفاوت فیزیکی در عملکرد است تا تفاوت نگره‌ای. نکته‌ای اینجاست که در شکل مرسوم، یک قاب تصویر ثابت وجود دارد که تصاویر فیلم در آن خوانده یا دیده می‌شوند. تمامی تحولات زمانمندی که در خلال بازنمونی آنها رخ می‌دهد توسط این دستگاه خودکار فرضی در قاب می‌آیند و براساس آن اندازه گیری می‌شوند. اگر ساختارگرایی نقشه‌ای منظم برای متنها ترسیم می‌کند، ساختارشکنی به ما امکان می‌دهد تا تصویری از دنیا را به عنوان شرط لازم در طراحی این قشر مشاهده کنیم. هدف من نشان دادن هر دو گونه تحلیل در یک رابطه متقابل است.

زمان وقوع تصویر و زمانمندی سینمایی

تا اینجا در پرورش و تشریح نگرهٔ فلاش‌بک، بخشی از نگره‌هایی مرور شدند که ساختارهای روایتی آنها به نوعی بر پایه ادبیات استوار است. تا اندازه‌ای نیز مفهوم زمانمندی بیان شده در تصاویر و روش تأثیرپذیری زمانمندی تصویر از رویدادها یا تفاسیر شفاهی که ممکن است همراه آنها باشند نیز بررسی شدند. بسیاری از نگره‌پردازان عکاسی به کیفیت قابل مشاهدهٔ عکاسی اشاره می‌کنند. منظور آنها توانایی عکاسی در خلق شاهدی مستند برای صحنه‌هایی است که به تصویر می‌کشند. بیننده اغلب عکس را چون ابزار استناد دنیای واقعی در پیش چشمانش تعبیر می‌کند. آندره بازن به عنوان یکی از این بیننده‌ها از این جنبهٔ نمایه‌ای نشانهٔ تصویری حمایت می‌کند و حالتی هستی‌شناسانه در توانایی عکاسی در نقش‌پذیر کردن یک تصویر تقلید شده از واقعیتی مشاهده شده، قائل می‌شود. بازن این توانایی را گسترده‌تر می‌کند تا دنیا را مومیایی کند و آن را توسط تصویر سینمایی آن طور که «واقعاً» بود حفظ کند.[19] رولات بارت برای اثبات این نظر که تصویر گواه این است که آنچه مشاهده می‌شود زمانی حیات داشته است، از دستاوردهای نشانه شناسانه بازن در عکاسی استفاده می‌کند. بارت عقیده دارد که عکس نشان «حضور» یا «آنجا بودن» صحنه یا موضوعات تصویر شده است. بنا به نظر او «گذشته»، زمان فرضی عکسها است.[20]

توانایی سینما در نشان دادن حرکت در زمان همچون بسیاری از نگره‌پردازان اولیه فیلم و آن گونه که به رسالت واقعگرایانه عکاسی افزوده شد، مورد توجه بازن هم قرار گرفت. این ثابت می‌کند که فیلم ابزاری بسیار قوی‌تر از عکاسی در واقعگرایی است. بازن به سختی کوشید تا این قابلیت واقعگرایانه را به عنوان ابزاری برای خلق قصه‌هایی که واقعیت‌های مشاهده شده را شرح می‌دهند، به خدمت داستان فیلم در آورد. به نظر بارت، اگر چه سینما از یک زمانمندی تلویحی متفاوت بهره می‌برد؛ اما همچون عکاسی همان زمان گذشته را بیان می‌کند که نشانهٔ «حضور» یا «آنجا بودن» بازیگران است. به هرحال کاربرد داستانی فیلم نشانگر چیزی است که بارت آن را «زست» دیگر می‌نامد؛ چیزی که به نفع حضور یک شخصیت در داستان که در بستر زمان حال به جلو حرکت می‌کند، شاخص زمانی زندگی گذشتهٔ مرجع را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؛ و آن، بیان یک واقعیت تصوری است. البته منظور بارت از سینما بیشتر فیلم داستانی است تا گونه‌های دیگر فیلم مثل، فیلمهای مستند آرشیوی یا فیلمهای ویدئویی خانگی. تماشاچیان بعضی از فیلمهای مستند را همچون عکاسی آرشیوی تلقی می‌کنند؛ به عنوان سندی از یک واقعیت که در لحظهٔ گرفتن تصویر وجود داشته است. به هر حال هنگامی که چنان فیلمهای آرشیوی در ترکیبی همراه با فیلمهای مستند

قرار می‌گیرند، می‌توانند در روایتی که تشکیل دهندهٔ یک بازنمایی تقریباً داستانی است، معرفی شوند؛ در حالی که تلاش می‌کنند تا تماشاچی را به زمان و مکانی دیگر منتقل کنند. «شبه حال» یا «حال نزدیک» کیفیت مهمی برای فیلمهای مستند است که وقایع را براساس ترتیب گاه‌شناسی آنها مرتب می‌کند. تلویزیون با پخش همزمان تصاویر، سعی می‌کند تا تصاویر را زنده و در حال وقوع نشان دهد. فیلمهای ویدئویی خانگی تقریباً همان حس عکسهای خانوادگی را دارند. آنها تصاویری از گذشته اشیا، مکانها و اشخاص‌اند. به بیان دیگر، همان طور که آلبوم عکس نوعی آرشیو خانوادگی است این تصاویر نیز بایگانی گذشتهٔ اشخاص‌اند. واکنشهای حسی در مقابل این تصاویر متغیر است، از احساس آگاهی از گذشته گرفته تا احساس زنده شدن گذشته به شکل بخشی از یک حال در جریان. در برخورد با این تصاویر همواره جملاتی چون «این تصویر دوران کودکی من است» و یا «آنجا من در حال شنا کردنم» و امثال اینها، بر زبان بیننده جاری می‌شود.

اگر کیفیات مستندگونهٔ بازنمایی فیلم بتواند بر یک گذشتهٔ معین دلالت کند؛ حتی در بعضی موارد که این کیفیات به سمت زمان حال پیش می‌روند، پس موضوع زمانمندی تصویر در فیلم داستانی چه می‌شود؟ قاعده‌سازی بارت از مفهوم متفاوت زمان در تصاویر سینمایی و عکاسی با این عقیدهٔ عمومی منطبق است که سینما در زمان حال ادراک می‌شود. فلاش‌بکها خود دلیلی برای اثبات این عقیده‌اند. درواقع تماشاچی، همان طور که هر جزء از اجزای یک فیلم داستانی را به صورت یک رشته وقایع پیش‌رونده که در زمان حال، شخصیتها و در تجربهٔ زمانی آنها رخ می‌دهد تجربه می‌کند، فلاش‌بک را نیز از سر می‌گذرانند. از آنجا که این گونه تعابیر اغلب اوقات در زمینهٔ مقایسهٔ کیفیات روایتی سینما و ادبیات ایجاد می‌شود، تضادی بین نوع زمانهای مورد استفادهٔ نویسندهٔ ادبیات و تنها زمان مورد استفاده در سینما به وجود می‌آید.

ادبیات می‌تواند روش روایت خود را توصیف کند در حالی که سینما تنها به نمایش حوادث می‌پردازد. این وضعیت بین نقاط ورود به فلاش‌بک و خروج از آن محدود می‌شود. تماشاچی از قبل نشانهٔ زمانی برای حوادث تصویر شده، ندارد و می‌بایست از میانهٔ فلاش‌بک شروع به تماشای فیلم کند؛ او هرگز نخواهد دانست که اجزای فلاش‌بک در واقع به منظور ترسیم گذشته تصویر می‌شوند.

چنین استدلالهایی، روشی را که متن یک فیلم، زمانمندی خود را رمزگذاری می‌کند، نادیده می‌گیرند. ابتدا این عمل به صورت نتیجه‌ای از گره‌گشایی زمان سپار (diachronic) انجام می‌شود. زمان اجزای در ارتباط با آنچه پس از آنها خواهد آمد، مشخص خواهد شد. پس، مرجع زمانی یک جزء از فیلم توسط ترکیبی پیچیده از نشانه‌های صوتی و تصویری مشخص می‌شود که از آن جمله می‌توان به صدای راوی بر روی تصویر؛ نقطه‌گذاریهای سینمایی مثل دیزالو؛ تغییر در کیفیت تصویر مثل تغییر رنگی به سیاه وسفید؛ تغییر در عوامل میزانسن مثل طراحی لباس و صحنه که دوره‌های زمانی قدیمی‌تر را نشان می‌دهد؛ و تفاوتهای چهره‌پردازی که سالهای جوانی شخصیت فیلم را نشان می‌دهد، اشاره کرد. این نکته بدان معنا نیست که تصویر فیلم هنگامی که قرار است مراجع زمانی را برشمارد واجد حالت صراحت بیان در علم معانی است. زبان، تصویری دقیق از کیفیات مختلف مرجع زمانی فراهم می‌آورد که تنها در خلال استفاده از زبان به صورت صدای روی تصویر، میان‌نویسها یا زیرنویسها در فیلم قابل استفاده‌اند. به هر حال تاریخ استفادهٔ فلاش‌بک در فیلم سراسر نشان از تلاش برای رمزگذاری یک گذشته سینمایی است.

نهایتاً بایستی این فرض را مدنظر قرار داد که این معادل روایت زمان حال است که به عنوان بخشی از تأثیر یک حقیقت مجازی توسط داستانهای فیلم خلق شده است. حتی تماشاچیان فیلمهایی را که شخصیتهایشان در بستر زمان حال به جلو حرکت می‌کنند ضرورتاً براساس تمامی آنچه در چارچوب مجازی قاب تصویر است، ادراک نمی‌کنند. بعضی اوقات تماشاچیان در حالی که فاصله خود را با فیلم حفظ می‌کنند، روایت را تنها به عنوان قصه‌ای در حال روایت شدن از سر می‌گذرانند؛ به عنوان قصه‌ای از یک گذشته یا در صحنهٔ دیگری که با واسطه با آن ارتباط دارند. این فاصله در فیلم ممکن است با تمهیدات مختلفی چون صدای روی تصویر، راوی میزانسن یا پیشزمینه‌های تاریخی مرجع تقویت شود.

بعضی از روایتهای فیلم در خلال این ابزار نیازمند حسی از روایت زمان گذشته‌اند که کم وبیش با مختصات فاصله گذارانهٔ زمان گذشته در بحث ادبیات قابل مقایسه‌اند. یک میزانسن مصورانه یا تئاتری به شکلی متفاوت از تصاویری که میزانسن واقعگرایانه دارند، عمل می‌کنند. بازن و بارت تمایل دارند سبکی را فرض کنند که در آن تصویر عکاسی از رمزهای همانند و قیاسی که به شکلی نشانه‌شناسانه حضوری نامرئی دارند، استفاده می‌کند.دلیل این فرض آن است که بارت تمایزی قوی بین نگاه کردن به یک عکس و نگاه کردن به یک نقاشی قائل می‌شود. تمایزی که به طور مثال آن گونه که برای سینمای اکسپرسیونیست آلمان مناسب است برای عکاسی مصورانه مناسب نیست.

پس فیلم داستانی ، راههای زیادی برای گسترش زمانمندیهایی دارد که از خلال آنها تصاویر سینمایی ادراک می‌شوند، ساختارهای بسیار پیچیده‌تر فلاش‌بک بر ابزارهایی تاکید می‌کنند که فیلم توسط آنها داستان خود را به نمایش در می‌آورد. ورود مجازی به واقعیت زمان حال فراهم شده است ؛ اما تماشاچی از آستانه و از فرایند عبور و پیمایش آن آگاه است. در این حالت تماشاچی ، درواقع از اینکه داستان فیلمی را به عنوان یک قصه در حال روایت شدن می‌بیند آگاه است. انواع مختلف فلاش‌بکها می‌توانند تماشاچیان را از خصوصیات داستان فیلم و از فرایندهای خود روایت مطلع کنند.

چنین کاربردهای ماهرانه‌ای از زمانمندی روایتی، ناخودآگاه به کار نمایش دستگاههای روایت فیلم می‌آیند؛ تدبیری که در خلال آن زمان مبدل به یک عامل بیانی برای قالب روایتی می‌شود. به هر حال روشهای مختلف به طور همزمان می‌توانند در طبیعی‌تر کردن این تدابیر زمانی به کار گرفته شوند؛ تدابیری از قبیل یافتن این روشها در قابلیت ذهن و روح یا قابلیت مقدمه گویی یک شخصیت درداستان. تماشاچی، این چنین میان دوگونه مختلف از نگاه کردن به تدابیر زمانی در تصویرگری فیلم مردد می‌ماند؛ اول اینکه از کارکردهای ظاهری روایت آگاه است و دیگر اینکه عوامل مربوط به فرایندهای عادی‌سازی در داستان را فراموش می‌کند.

ایدئولوژیهای روایتی ، زمانمندی و تاریخ

کریستین متز عقیده دارد که شکاف بین آگاهی و فراموشی که فلاش‌بک در فیلم داستانی در محدودهٔ آن عمل می‌کند؛ شبیه شکاف عمومی‌تر روش اعتقادی است که در قاعده‌سازی «ادراک حقیقت» در فیلم داستانی عمل می‌کند.[۲۱] بیننده در عین‌حال که می‌داند در حال تماشا کردن یک فیلم است ، اما با این همه عقیده دارد که آنچه راکه می‌بیند یک حقیقت مجازی است. تفاوت در اینجاست که ساختار فلاش‌بک با سطحی ثانوی که تضاد مشابهی از عقاید را باز می‌شمارد، سعی در پوشاندن این شکاف دارد که تشکیل دهندهٔ ادراک واقعیت است. در این سطح، تماشاچی دوباره با یک دوگانگی مواجه می‌شود؛ و این بار توازن موجود به سمت آگاهی از ساختار متمایل می‌شود؛ به سمت این آگاهی که قصه‌هایی از گذشته در حال روایت شدن‌اند. بسیاری از منتقدان ، فیلمسازان و شاید بسیاری از مردم نیز به این دلیل ، تلقی منفی از ساختارهای فلاش‌بک دارند؛ چراکه معتقدند فلاش‌بکها باعث کند شدن ضرباهنگ حادثه‌ها می‌شوند. آنها این قابلیت را دارند که حس همذات‌پنداری با فیلم را برهم بزنند و فاصلهٔ ذهنی بزرگتری بین فیلم و تماشاچی ایجاد کنند؛ گرچه بازهم نیروهای جبران‌کننده با طبیعی جلوه‌دادن فلاش‌بکها به شکل خاطرات شخصی، می‌توانند تأثیر مخالفی ایجاد کنند، فاصله احساسی راازبین برند و حداکثر انطباق و همانندی را ایجاد کنند. در این زمینه ، ما می‌توانیم مفاهیم ایدئولوژیکی فلاش‌بک را به عنوان تمهیدی برای به تصویر کشیدن قصه‌ها و بازنمایی تاریخ این قصه‌ها، کشف کنیم؛ چون اگر فلاش‌بک گذشته‌ای روایتی را نمایش دهد، این گذشته اغلب با یک گذشتهٔ تاریخی در ارتباط است. تفسیر این گذشتهٔ تاریخی هم توسط فرایندهای کلی قابل تغییر داستانی و هم به وسیله در قاب گرفتن و تمرکزگرایی این شکل داستانی گذشتهٔ تاریخی به صورت یک فلاش‌بک تحت تأثیر قرار می‌گیرد. یکی از مفاهیم ایدئولوژیکی روایت تاریخ در خلال یک تمرکز گرایی ذهنی، خلق تاریخ به عنوان تجربه‌ای فردی و احساسی است. به مفهوم دیگر، تثبیت نگاهی علتگرا و پیوسته به تاریخ است. با نشان دادن معلول در برابر علت، استدلالی اجتناب‌ناپذیر عنوان می‌شود. انواع مشخص وقایع نشان داده می‌شوند تا

بدون هیچ پیشفرضی انواع مشخص نتایج به دست آیند. بسیاری از روایتهای فلاش‌بک دربرگیرندهٔ یک عامل تقدیرگرایی (fatalism) فیلسوفانه‌اند که با یک تقدیرگرایی روانکاوانه ترکیب می‌شود. این تقدیرگرایی نشانگر نوعی نگاه بدبینانه به تاریخ است؛ تاریخی که عهده‌دار تکرار آن چیزی است که تاکنون دیده‌ایم؛ نشانگر رهایی از تکرار ذاتی تاریخی است. در هیأت یک راه حل واحد پیش ساخته که در خدمت ایدئولوژی متداولی مثل هویت میهن پرستانه یا خلوت‌گزینی به سوی «پرسونا» به عنوان عالم صغیر یا یک جهان آرمانی است. علاوه براین، تاریخی که در فلاش‌بک روایت می‌شود اغلب تاریخی تعلیمی است که شامل درسهای اخلاقی است. این درسها از یک دوره تاریخی یا یک مکان تاریخی به دوره یا مکان دیگری تغییر می‌کنند؛ و این از دلایل اهمیت سازماندهی این مطالعات در دوره‌های تاریخی است. توجه به ملیت محصول کار، وسیلهٔ دیگری برای تحلیل تفاوتهای موجود در درسهای تاریخی است که فلاش‌بک سعی در آموزش آنها دارد.

به هر حال در بازنویسی مدرنیست‌تر و تجربی‌تر تاریخ در فلاش‌بک، ممکن است تمامی این مفاهیم ایدئولوژیکی زیر سؤال روند. در این وضعیتها، تغییرات در قالب فلاش‌بک در روایت صدای روی تصاویر می‌تواند فرایندهای ایدئولوژیکی ساخت و روایت تاریخها را نیز به بحث کشاند.

مفاهیم روانکاوانهٔ فلاش‌بک

در تحلیل روانکاوانه، موضوع تاریخ و «بهبودی» فرایندی است که در خلال آن، بیمار گذشته خود را بازگو می‌کند و پرده از رؤیاهایش برمی‌دارد. روانکاو انواع مختلف و نمادین بازنماییهای این تاریخ را می‌شنود و به یک معنا در تصمیم‌گیری در مورد قالب رمزگشایی آنها مشارکت می‌کند. فلاش‌بکها اغلب این عملکردها را (در حالی که یک گذشته یا یک رؤیا را که منتظر متوقف شدن است در فیلم به تصویر می‌کشند) به موازات یکدیگر قرار می‌دهند. بعضی اوقات، تحلیل روانکاوانه شخصیت مستقیماً توسط روایت فلاش‌بک که از آن به عنوان قصهٔ بیمار یاد می‌شود، صورت می‌گیرد. اما در اغلب موارد، تحلیل روانکاوانه به صورت غیرمستقیم است؛ دیگر روانکاوی در خود داستان نیست که به روایت فلاش‌بک گوش فرادهد. تماشاچی خود می‌تواند در جایگاه روانکاو فلاش‌بک را آنچنان بشنود که حتی با راوی فلاش‌بک احساس همانندی کند. فلاش‌بک موجب برخوردی تحلیلی یا روانکاوانه می‌شود چراکه تفسیری از گذشته را در زمان حال ارائه می‌کند. هنگامی که خود متنها نشانهٔ نوعی قرائت فرویدی از فلاش‌بک‌اند، اغلب از شکل ساده شده و جبری روانکاوی استفاده می‌کنند؛ مثلاً نگرهٔ عمومی فروید که تأویلهای روانکاوان امریکایی و رسانه‌های عمومی را در هم می‌آمیزد. تفسیر فروید اغلب نشان از نگاهی سیاه و نومیدانه به روح انسانی در داستان دارد. شخصیتهای پیچیده‌ای که بدین گونه تحلیل روانکاوانه شده‌اند. در فیلمهای دهه چهل و پنجاه امریکا و در قالب ملودرام ـ که به فیلم زنان نیز معروف است ـ او قالب فیلم نوآر فراوان دیده می‌شوند.

ما می‌بایست نگرهٔ روانکاوی را همان گونه که در ساختن نگرهٔ کاربرد فلاش‌بک عمل کردیم، در سطوح دیگر نیز بدان بپردازیم. فلاش‌بکها، اغلب تصاویری را نشان می‌دهند که قرار است به عنوان خاطرات ادراک شوند. این فیلمها روشهای خودشان را در چگونگی ذخیره‌کردن خاطرات به نمایش درمی‌آورند. این تفسیرها را می‌توان با تفسیرهای فروید از عملکرد خاطره و ضمیر ناخودآگاه مقایسه کرد. همچنین می‌توان چگونگی تغییراتی را که پس از فروید توسط نگرهٔ روانکاوی و نگرهٔ ادراک – ذهن (psycho - preceptual) در الگوهای او ایجاد شده‌اند، ملاحظه کرد. مقایسه بین مفاهیم خاطره در درون داستان فیلمها و مفاهیم خاطره در نگرهٔ علمی، همچون هدف آن نقدی روانکاوانه و کاربردی به عنوان ابزاری برای قرائت متن است. اگر فیلمها از دانش علمی فاصله گیرند، این کار را برای ایجاد تأثیرات خاص خودشان انجام داده‌اند. نوع اسلوب‌شناسی روانکاوی که شخص برای مقایسه چنین راهبردهای متنی به آنها احتیاج دارد، تابع نظم و دستور دیگری است. به طور مثال، فیلمهای فلاش‌بک کاربرد ویژه‌ای از نگرهٔ حافظهٔ مشارکتی دارند و بدین وسیله خاطره یا اثری از یک واقعه یا احساسی فراموش شده در زمان حال به وجود می‌آورند. بدین صورت عواملی که در این مشارکت قرار دارند به رمز نمادین متن متصل می‌شوند. تحلیلگر ـ روانکاو

در عمل با مشارکت در این عوامل می‌تواند در برابر تمایل به برداشت مرسوم از مفهوم فیلم عمل‌کند و دریابد که فیلم، به شکلی کاملاً ناخودآگاه چیزهای دیگری را بیان می‌کند. بدین سان روش تجسم تحلیلهای ما از کارکرد فلاش‌بک هم یک مرجع و هم ابزاری برای ادراک بازنمایی آشکار خاطره در فیلم به عنوان بخشی از قرائت ساختارشکنی از ساختار نظم نمادین فیلم است که در این میان کارکرد اصلی برعهده فلاش‌بکها است. آیا سبک سینمایی خود بر شروط علمی حاکم بر حافظه تأثیر دارد؟ آیا به نگرهٔ تصویری از حافظه بیش از آنچه در غیر این صورت به دست می آورد می‌توان اعتماد و اعتقاد داشت؟ شاید، اما در غیر این صورت دانشمندان بیش از این اعتقاد نخواهند داشت که ما خاطرات را در بیشتر وضعیتها به شکل تصاویر ذخیره می‌کنیم. آنها آن حافظهٔ روشن (حافظهٔ تصاویر یا حافظه از خلال تصاویر) را به عنوان عامل مهمی در ترکیب مجدد حافظه از علامات و نشانهای پیچیده اطلاعاتی که مغز خود ذخیره می‌سازد، تلقی می‌کنند.[۲۲]

بحث فلاسفه‌ای چون نیچه، سارتر و برگسن دربارهٔ حافظه برای ارجاع به این فیلمها نیز بغرنج و گاهی صریح خواهد بود. به طور مثال تعابیر نیچه از کینه‌اندوزی (ressentiment) و رجعت ازلی (eternal return) یافته‌ای جالب توجه از نگره‌های فرویدی حافظه در فلاش‌بکهای مشخص مدرنیست خلق می‌کند. فلاش‌بک مدرنیست از فلسفه‌های غالبی چون رمانتیسم، پدیده‌شناسی و اگزیستانسیالیست بهره می‌برد و گاه آنها را تعبیر و تفسیر می‌کند. یک دستاورد ساختارشکنانه که ساختار این فلسفه‌ها را می‌سنجد، در تحلیل روشهایی که متنها، فلسفه‌ها را نقش، تقلید و یا منحرف می‌کنند، مفید خواهد بود. درواقع فلاش‌بک تبدیل به بستری انتخابی برای مطالعه روش ارتباط متقابل فلسفه‌ها و متن می‌شود.

کلامی در جمع بندی بحث

به طور خلاصه من فلاش‌بک را به عنوان فنی در روایت فیلم تعریف کردم. بحث دربارهٔ روش‌شناسی مورد استفاده من در این بحث و نگره‌هایی که صورت گرفت به عنوان مرجع ذکر شدند. برای به قاعده درآوردن نگرهٔ فلاش‌بک بایستی از نگره‌های روایت فرمالیسم و ساختارگرایی، نگره‌های تصویری و نشانه‌شناسی، تحلیل روانکاوی و نگرهٔ ادراک -ذهن، نگرهٔ ایدئولوژی و فلسفه‌های حافظه و خودآگاهی و تمامی آنچه که زمینه‌های کاربردی فلاش‌بک را بررسی می‌کنند، استفاده کرد. هدف من دنبال کردن یک خط سیر تاریخی است تا فیلمها را براساس شباهتهای ملی، ریشه‌ای، قالبی و موضوعی در گونه‌های سینمایی مدنظر قرار دهم. من کوشیدم بدون پیشفرض یک تز تکاملی صرف، بر مقایسه بین قالبها و ایدئولوژیها تاکید کنم. یکی از نکاتی که بسیار مورد توجه من بود، کامل کردن نگرهٔ تاریخ است. سعی کردم تا بر تاریخ باوری (historicism) به عنوان نگاه به وقوع خطی و تصادفی تمامی وقایع غلبه کنم. با این حال به نظرم تأثیر بیانی فیلم در زمینه‌های تاریخی به عنوان یکی از مهمترین قالبهای بیان فرهنگی ما همچنان قابل تقدیر و توجه است. ❑

پانوشتها:

(1) yril flashed Uopn him one of his droll glances, and laughed.
(2) M. Grag - The Silence of Dean Mait and, 1844, "The yongman flashed his insolent eyesather".
(3) R. Langbridge, Flame & Flood, 1903.
(4) M. H. ABRAMS, AGlossay of literary Terms.
(5) Roland Barthes
(6) Anachrong
(7) Analeose
(8) Proleose
(۹) Marcel Proust: آنچه از میان نوشته‌های او به عنوان روش پروستی تعریف شده به این معنی است: «باز زیستن گذشته در زمان حال از طریق یادآوری خاطرات و به قصد پیروزی بر زمان.»
(10) Deconstruction

یادداشتها:

1- The Oxford Companion to Film, ed. liz - anneBawden (New York and london: oxford University Press, 1976).
- Leslie Halliwell, The Filmgoer's Companion, Third Ed. (New York: Hill and Wang, 1970).
- Ephraim Katz, The Film Encyclopedia, (New York: Perigee, 1982).
2- David Bordwell and kristin Thompson, Film Art: An Introduction, Second Edition, (New York: Alfred knopf, 1985).
- Marc vernet, lectures du film, (paris: Editions Albatros, 1976).
3- A supplement to The Oxford English Dictionary, "Flash" entry (oxford university Press at the Clarendon Press, 1972), p. 1099.
4- M. H. Abrams, A Glossary of literary Terms (New York: Holt Rinehart and winston, 1971).
5- Yuri Tynianov, "plot and story - line in the Cinema", Russian

(Bloomington: Indian University pess, 1977), pp. 42 - 56.
22- Alan Richardson, Mental Imagery (New York: Springer, 1969).
- Ulric Neisser, Cognitive Psychology (Englewook Cliffs, N. j.: prentice - Hall, 1967).
- peter E. Morris and peter J. Hampson, Imagery and Consciousness (London: Academic Press, 1984).

Poetics in Translation, 5 (1978), p.20.
6- Boris Tomashevsky, "Thematics". Russian Formalist Criticism: Four Essays, ed. Lee Lemon and Marion Reis (Lincoln, Nebraska: Univ. of Nebrasda press, 1965), pp. 78 - 85, and victor shklovsky, "on the Connection Between Devices of Syuzhet construction of General stylistic Devices", trans, Jane Knox, 20 th. century studies, 7,8 (Dec. 1972) p, 54.
7- Abrams, A Glossary of literary Terms.
8- Keith Cohen, Film and Fiction: Dynamics of an Exchange (New Haven: Yale University Press, 1979).
9- Sergei Eisenstein, "Dickens, Griffith and the Film Today", Film form, trans. Jay leyda (New York: Harcourt and Brace, 1969).
10- Gérard Genette. "poétique et l'histoire", Figures III (paris: Edition du seuil, 1972), P. 13 - 20.
11- Genette, "Discours du récit," figure, III, pp. 71-121, rlans. as Narrative DisCourse: An Essay in Method, tr. Jane E. lewin (Ithaca: Cornell University Press, 1980), pp. 33 - 85.
12- Michèle Lagny, Marie - claire Ropars and Pierre sorlin, "Le Recit saisi par le film", Hors Carde, no. 2 (1984), pp. qq - 124; francis Jost, "discours Cinématographique, narration: deux facons d'envisager le Probléme de l'énonciation", Théorie du film, ed. Jean-louisleutreat and Jacques Aumont (Paris: Editions Albatros, 1980), pp. 121 - 31.
13- Christian Metz, Essais sur la signification au Cinéma, vol. 1 (Paris: klincksieck, 1968), p. 27.
14- Gilles Deleuze, Cinéma II: L' Image - temps (paris: Editions de Minuit, 1985), pp. 66 - 75.
15- Marc Vernet, "Narrateur, Personnage et spectateur dans le filmde fiction à travers le film noir", unpablished ph.D. dissertation, L'ecole des Hautes Etudes, 1985.
16- Roland Barthes, s/z, trans. Richard Miller (Newyork: Hill and Wang, 1974).
17- Dela Grammatologie (paris: Editions de Minuit, 1967).
- Ecriture et la différance (paris: seuil, 1967).
- Glas (paris: Editious Denoël / Gonthier, 1981).
- Marie - claire Roparss, le Texte divisé (paris: presses universit ires de france. 1981).
18- Pierre Macherey, pour une théorie de la production littéraire (paris: Maspero, 1970).
19- André Bazin, "ontology of the photographic image", What is cinema?, vol. 1, trans. Hugh Grey (Berkeley, los Angeles, and london: University of california press, 1967), pp. 9 - 16.
20- Roland Barthes, la chambre claire: Note sur la photographie (Paris: Editious de L'étoile, Gallimard, seuil, 1980).
21- christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, Vol.2 (paris: klinksieck, 1973).
- The Imaginary signifier, psychoan alysis and the cinema, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzetti