دوفصلنامه‌ی علمی مطالعات نظری هنر
سال دوم | شماره‌ی ۳ | پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۳۴۴۰
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۰۳۴
ص: ۶۲-۴۷
۳

زمان دیرشی و گونه‌شناسی آن در روایت

دکتر بهمن نامورمطلق[۱]

چکیده

زمان روایی با زمان واقعی و خطی تفاوت‌های بنیادینی دارد و آزادی‌های بسیاری برای انسان قائل است. روایت‌پرداز با دست‌کاری‌های ممکن، زمان را در مهار خود دارد؛ درصورتی‌که در جهان واقعی، انسان محکوم به یک زمان خطی است. شیوه‌های دست‌کاری در زمان روایت به سه دسته و گونه‌ی بزرگ تقسیم می‌شوند: نظم، دیرشی و بسامد زمانی. دیرش زمانی -که موضوع اصلی این نوشتار است- با تمایز و نسبت میان دیرش داستان و دیرش روایت تعریف می‌شود. نسبتِ مدت زمان روایت و داستان در یک اثر می‌تواند به سه شکل کلی بروز کند: کاهشی، افزایشی و تقارنی. این سه دسته به چهار گونه‌ی اصلی ارجاع می‌دهند که عبارت‌اند از: حذف، تلخیص، صحنه و درنگ. روایت‌پرداز با این چهار گونه‌ی دیرشی، زمان روایت را دستکاری می‌کند تا بتوان معنا را زیباتر و اثرگذارتر انتقال دهد. مقاله‌ی حاضر نقش این چهار گونه را در سرعت، شتاب و ضرب‌آهنگ روایت و اثرگذاری آن در معناپردازی بررسی می‌کند.

کلیدواژگان: روایت‌شناسی، زمان، دیرش، معنا، گونه‌های دیرشی، ژرار ژنت.

---

۱. دانشیار دانشگاه شهید بهشتی تهران؛ Bnmotlagh@yahoo.fr

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

شناخت زمان از مهم‌ترین شناخت‌های تاریخ بشری محسوب می‌شود و هر آن بر این شناخت افزوده می‌شود. اسطوره‌های زمان مانند زروان ایرانی و کرونوس[1] یونانی از دیرینه‌ترین اسطوره‌های جوامع گوناگون هستند؛ زمانی که ارتباط تنگاتنگی با زندگی و مرگ دارد و به آن‌ها معنای خاصی می‌دهد. چالش انسان و زمان ابعاد گوناگونی دارد و یکی از تلاش‌های بی‌وقفه‌ی تاریخ بشری معطوف به مهار و مدیریت زمان شده است. مهار زمان خطی یا کرونولوژیک در جهان واقعی یا رئال شاید ناممکن باشد؛ اما در هر صورت بیشتر به حوزه‌ی علوم به‌ویژه فیزیک مرتبط می‌شود؛ اما کوشیده‌اند تا آرزوهای خود درباره‌ی زمان را به ساحت تخیل به‌خصوص شعر و هنر و به‌ویژه هنرهای روایی بکشانند؛ زیرا روایت امکانات، شرایط و اختیارات بسیاری برای مواجهه‌ی انسان با زمان دارد.

زمان در روایت جایگاه و اثرگذاری گسترده و عمیقی دارد؛ چنان‌که در روایت‌شناسی همراه وجه و صدا یکی از عناصر بنیادین روایت محسوب می‌شود. رابطه‌ی زمان و روایت رابطه‌ای چندجانبه و پیچیده است. از روایت در زمان تا زمان در روایت همچنین زمان در دوگانه‌ی داستان-روایت یا دوگانه‌ی زمان تکوین و زمان دریافت، موضوعات گوناگونی را شکل می‌دهند که در روایت‌شناسی‌ها به‌طور جدی درباره‌ی آن‌ها بحث شده و آثار پرشماری به آن پرداخته‌اند. در اینجا مطابق برخی رویکردهای کلان و اصلی، به بخش خاصی از زمان در روایت بسنده می‌شود.

1. Cronos.

یادآوری می‌شود که زمان در روایت، خود به سه بخش بزرگ تقسیم می‌شود: نظم زمانی،[1] دیرش زمانی[2] و بسامد زمانی.[3] این سه حوزه‌ی مطالعات زمانی، عناصر تعیین‌کننده‌ای را در روایت مطرح می‌کنند. در واقع این سه بخش زمانی هر یک امکانات و لوازمی را برای مهار و دست‌کاری زمان در روایت در اختیار روایت‌پرداز قرار می‌دهند. به‌واسطه‌ی همین شیوه‌ها و فرصت‌هاست که انسان روایت‌پرداز از محتومیت زمان خطی رهایی می‌یابد. از آنجاکه هر یک از این سه بخش و شیوه‌های دست‌کاری و خلاقیت آن‌ها مفصل هستند، در اینجا به یکی از بخش‌ها و حوزه‌ها یعنی دیرش زمانی بسنده شده، دو دیگر بخش یعنی نظم زمانی و بسامد زمانی به فرصتی دیگر وانهاده می‌شود. در همین خصوص مناسب است نخست دیرش را تعریف کرد و سپس گونه‌شناسی آن را بررسی و شناساند و هر گونه‌ای را جداگانه تعریف و کارکرد آن را تشریح کرد.

دیرش، فلسفه و هنر

دیرش واژه‌ای نه چندان روشن است که در مقابل واژه‌ی لاتین دوره-دورینگ[4] قرار می‌گیرد که ژرار ژنت[5] و دیگر روایت‌شناسان از آن استفاده می‌کنند؛ البته مترجمان برای آن معادل‌های گوناگونی در زبان فارسی ارائه کرده‌اند که شاید مجموعه‌ی این معادل‌ها بتواند مخاطب فارسی‌زبان را به معنای اصلی نزدیک کند. برخی از این معادل‌ها عبارت‌اند از مدت، تداوم و دیرند. با این حال نوشتارحاضر از همان دیرش استفاده می‌کند؛ جز در مواردی که از این ترجمه‌ها نقل قول کرده باشد.

دیرش موضوعی است که دانش‌های گوناگونی به آن پرداخته‌اند که در علوم انسانی تقریباً همه به نوعی با آن مرتبط می‌شوند. روایت نیز مانند سایر دانش‌ها و در مواردی بیشتر از دیگر دانش‌ها به دیرش پرداخته است و در این باره با برخی دانش‌ها مانند فلسفه بی‌ارتباط نیست. روایت‌شناسان گاه برای عمق بخشیدن بیشتر به موضوع به مباحث فلسفی مرتبط توجهی جدی داشته‌اند. فیلسوفان روایت‌شناخت بیش از دیگران به اهمیت بحث بین‌رشته‌ای فلسفی-روایت‌شناسی پی برده‌اند. پل ریکور در کتاب سه جلدی خود، *زمان و حکایت*، این موضوع و به‌طور کلی زمان و روایت را با دید فلسفی بررسی عمیق کرده است.

فیلسوفان دیگری هم هستند که فلسفه‌ی زمان خود را به‌ویژه با تأکید بر دیرش

1. Ordre.
2. Durée.
3. Fréquence.
4. Durée-During.
5. Gerard Genette.

زمانی مطرح کرده‌اند. بارزترین این فیلسوفان هانری برگسون است که در مورد دیرش نظریه‌ی خاصی دارد و موجب مباحث فراوانی در فلسفه‌ی قرار بیستم شده است. برگسون مطالب خود را در این باره در کتاب‌هایی چون *جستاری بر داده‌های حضوری خودآگاهی*[1] (۱۸۸۹) و *دیرش و همزمانیت*[2] (۱۹۲۲) مطرح می‌کند. او برای گسترش بحث دیرش از روانشناسی و موسیقی نیز بسیار بهره می‌برد. وی توضیح می‌دهد که چگونه از پاسخ‌های مکانیکی و فیزیکی به مباحث روان‌شناختی در عرصه‌ی دیرش سوق پیدا کرده است و چرا از نظر وی دیرش بیشتر سوبژکتیو تلقی می‌شود. فیلسوف دیگری که ضمن نقد نظریه‌ی برگسون به این موضوع توجهی جدی داشته، گاستون باشلار است. وی نیز در کتابی با عنوان *دیالکتیک دیرش*[3] (۱۹۳۶) نظرات خود را بیان و نظرات برگسون را نقد می‌کند. باشلار در این باره اثر از دوست فیلسوف خود، گاستون روپنل، بسیار اثرپذیر بوده، کتابی با عنوان *شهود لحظه؛ مطالعه‌ی سیلوه گاستون روپنل*[4] (۱۹۳۲) را می‌نویسد. موضوع تقابل میان لحظه و دیرش نزد این نظریه‌پردازان و ارتباط آن‌ها با موضوعاتی مانند فضا، مبحثی گسترده است که برخی اثرات آن به حوزه‌ی روایت‌شناسی نیز کشیده شده است. گفتنی است موضوع زمان و حتی زمان شعر و هنر موضوعی نزد فلاسفه‌ی همه دوره‌ها بسیار رایج بوده و کسانی مانند سنت اگوسینوس یا مارتین هایدگر نظریه‌هایی بنیادینی در این باره داشته‌اند؛ اما از آنجاکه این مقاله به دیرش زمانی و روایت می‌پردازد، به آن‌ها ارتباط مستقیمی پیدا نمی‌کند.

یکی دیگر از حوزه‌هایی که به‌طور جدی و اصیل به دیرش پرداخته، موسیقی است. اندیشه و تجلی دیرش در موسیقی چنان بارز است که فلاسفه و روایت‌شناسان نمی‌توانند به آن اشاره نکنند و از آن بهره نبرند؛ حتی می‌توان گفت که عبارت و اصطلاحات موسیقیایی در این خصوص نیز در حوزه‌ها و دانش‌های دیگر رایج شده است؛ مانند عباراتی ریتم[5] (ضرب آهنگ)، تامپو[6] (سرعت یا تندا)، ملودی[7] و دیرش.

گونه‌های دیرشی در ادبیات و هنر امکان تحقق یکی از آرزوهای بزرگ انسانی یعنی تسلط بر زمان را بیش از بسیاری دیگر از حوزه‌های معرفتی و عملی محقق می‌سازد؛

1. Essai sur les données immédiates de la conscience.
2. Durée et Simultanéité.
3. La dialectique de la durée.
4. L’Intuition de l’instant. Etude sur la Siloé de Gaston Roupnel.
5. Rythme.
6. Tempo.
7. Mélodie.

آرزویی که در زندگی واقعی ممکن نیست؛ زیرا همه محکوم به تسلط زمان خطی و دیرش طبیعی هستند و قدرت دستکاری در آن نسبت به ساحت تخیل بسیار اندک است؛ اما در هنر و روایت، انسان می‌تواند تقریباً زمان را چنان‌که دوست دارد سامان دهد و بر آن تسلط یابد.

دیرش روایت‌شناسانه

دیرش در روایت‌شناسی از دانش‌های بسیار دیگر مهم‌تر و اثرگذارتر است؛ زیرا یکی از عناصر بنیادین روایت به حساب می‌آید. مبحث دیرش در این دانش به بررسی مدت زمان در اثر روایی می‌پردازد؛ اما در اثر روایی دو سطح و به دنبال آن دو دیرش زمانی هست که عبارت‌اند از: دیرش داستان و دیرش روایت. دیرش در روایت با همین تفکیک میان مدت زمان داستان و مدت زمان روایت تعریف می‌شود. یادآوری می‌شود که داستان، ماجرا یا رویدادی است که در اثر نقل می‌شود و روایت، آن گفته‌ای است که نقل می‌کند. به بیان دیگر در یک اثر روایی چه ادبی مانند رمان و چه هنری مانند فیلم سینمایی، رویدادی وجود دارد که قرار است ارائه شود؛ اما باید بیان و صورتی نیز باشد تا آن را ارائه کند. اولی را داستان و دومی را روایت می‌گویند.

چنان‌که گفته شد، دیرش یک اثر، نسبت میان مدت زمان داستان و مدت زمان روایت را بررسی می‌کند. «تحلیل روایت‌شناسانه‌ی زمان بر پرسش در مورد رابطه‌ی میان زمان داستان (قابل شناسایی با واحدهای قرن، سال، هفته، روز، ساعت و...) و زمان روایت استوار شده است (قابل سنجش به‌واسطه‌ی میزان صفحات و سطور)». (Jouve, 1997: 35) یکی از مهم‌ترین موضوعات برای شناخت اثر، همین چگونگی رابطه میان دو دیرش یادشده است. در واقع، بخش مهمی از دست‌کاری وخلاقیت روایت‌پرداز در مورد زمان و به‌واسطه‌ی زمان درباره‌ی محتوای روایت به دیرش، شیوه‌ها و گونه‌های آن بستگی دارد. در این باره می‌توان سه صورت دیرشی ممکن را از هم تفکیک کرد: کاهشی، افزایشی و تقارنی. این سه صورت یا فراگونه شامل چهار گونه‌ی اصلی دیرش زمانی در روایت می‌شوند که در این نوشتار به اختصار مطالعه خواهند شد. این چهار گونه عبارت‌اند از: حذف،[1] تلخیص،[2] صحنه[3] و درنگ؛[4] اما پیش از گونه‌شناسی مناسب است در مورد دیرش روایی توضیح روشن‌تری ارائه شود.

1. Ellipse.
2. Sommaire.
3. Scène.
4. Pause.

دیرش داستان در خود داستان مشخص می‌شود و در اغلب موارد مشکل خاصی برای یافتن آن نیست. به عبارت دقیق‌تر ارتباط مخاطب به‌وسیله‌ی روایت با داستان برقرار می‌شود؛ اما روایت اطلاعاتی از داستان می‌دهد که همواره به‌صورت مستقیم و مشروح نیست؛ زیرا روایت دو نقش متفاوت در داستان دارد: نخست، داستان را برای ما بازنمایی می‌کند و دوم، می‌تواند اطلاعاتی فراتر از آنچه بازنمایی می‌کند در اختیار ما بگذارد؛ برای مثال در داستانی که زمان ده سال را در برمی‌گیرد، پایان سال اول می‌نویسد «هشت سال بعد» و یک سال باقی‌مانده را دوباره بازنمایی می‌کند. هرچند روایت فقط دو سال را بازنمایی کرده، اطلاعات کلی ده ساله را به مخاطب منتقل نموده است. گاهی نیز می‌تواند همین کار را با خلاصه کردن تمام ده سال به انجام رساند؛ یعنی همه‌ی جزئیات داستانی را بازنمایی نکرد و به برخی مسائل کلان به‌صورت فشرده بسنده کند. همه‌ی این‌ها به هدف و سبک و گاهی فرصت و امکاناتی روایت‌پرداز بستگی دارد.

نشانه‌های مستقیم و غیرمستقیم، دیرش تقریبی داستان را مشخص می‌کنند؛ برای مثال در فیلمی متوجه می‌شویم که داستان در یک هفته اتفاق افتاده است و این رخداد یک‌هفته‌ای در فیلم سینمایی دو ساعت حکایت شده است؛ بنابراین داستان ۱۶۸ ساعت طول کشیده است و روایت دو ساعت. به عبارت دیگر دیرش روایت، ۸۴ برابر نسبت به دیرش داستان کاهش داشته است. حال تصور شود اگر داستان یک سال طول بکشد و قرار باشد در فیلمی دو ساعتی به نمایش گذاشته شود، چه اتفاقی می‌افتد؟ یک سال ۸۷۶۰ ساعت است و روایت همان دو ساعت. دیرش روایت ۴۳۸۰ برابر کمتر از دیرش داستان می‌شود. به‌عکس گاهی نیز یک اتفاق ده‌دقیقه‌ای به فیلمی دوساعتی تبدیل می‌شود. در این صورت دیرش روایت ۱۲ برابر بیشتر از دیرش داستان خواهد شد. مواردی دیگر نیز وجود دارد که دیرش داستان با دیرش روایت همسان یا تقریباً همسان هستند که به‌تفصیل درباره‌ی آن‌ها بحث خواهد شد.

همین دستکاری‌های دیرشی، بخش مهمی از تبدیل شدن یک اتفاق روزمره یا یک اتفاق واقعی به روایت هنری را رقم می‌زنند. به‌واسطه‌ی حذف یا تلخیص، صحنه یا تفصیل یا درنگ است که اَشکال هنری ممکن می‌شوند. هریک از این گونه‌ها از فرمول خاصی تبعیت می‌کنند:

حذف (TH=n ,۰=TR)

تلخیص (TR‹TH)

صحنه(TR=TH)

درنگ(۰=TR=n, TH)

حال مناسب است گونه‌های دیرشی را بررسی کنیم تا مشخص شود چگونه و با چه شیوه‌هایی و برای چه نتایجی این چهار گونه به کار بسته می‌شوند.

حذف

حذف دیرشی یعنی ایجاد برش، شکاف و پرش زمانی در روایت. به عبارت دیگر آنچه در داستان وجود داشته در روایت حضور ندارد و از آن یادی نشده است؛ برای مثال فیلمی را در نظر بگیریم که دوره‌ی سه ماهه را دربرمی‌گیرد. در ماه دوم، فرد حادثه خاصی ندارد و تکراری گذشته است؛ مثلا در زندان بدون حادثه‌ای خاصی سپری شده است. روایت‌پرداز به محض اینکه ورود فرد به زندان را نشان می‌دهد می‌نویسد: «یک ماه بعد» و با عبور از آن، ماه سوم را حکایت می‌کند؛ البته همیشه با این صراحت برش و پرش زمانی اعلام نمی‌شود. حذف بخشی از داستان می‌تواند اهداف و نتایج گوناگونی داشته باشد؛ اما آنچه روایت‌شناسان در مبحث دیرش تأکید دارند، موضوع زمان و کاهش آن است. ژنت در این خصوص می‌نویسد: «منظور از حذف، حذف به مفهوم کلمه یا حذف زمانی است. حذف‌های جانبی را که ایجاز نامیده‌ایم کنار می‌نهیم.» (ژنت، ۱۳۹۸: ۷۳) ژنت تأکید بر غیابی دارد که منجر به کاهش زمانی در روایت نسبت به داستان می‌شود. همچنین نوعی از حذف را بیان می‌کند که با ایجاز و تلخیص متفاوت است. فلودرنیک در همین خصوص می‌نویسد: «زمانی که اتفاقی در دنیای داستان رخ می‌دهد اما در سطح گفتمانی اسمی از آن برده نمی‌شود.» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۹۸) حذف خود را با سکوت و گذر بی‌صدا از بخشی از روایت تعریف می‌کند.

گفتنی است معمولاً داستان، دیرشی بیشتر از روایت دارد؛ یعنی رویدادی که قرار است حکایت شود، بلندتر از زمانی است که راوی در اختیار دارد؛ برای مثال موضوع زندگی بیست سال یک شخص در رمانی سیصد صفحه‌ای حکایت شود. زندگی آن شخص دیرش داستانی تلقی می‌شود و سیصد صفحه رمان نیز دیرش روایت را مشخص می‌کند؛ البته موارد عکس هم وجود دارد که نادرتر هستند و بعداً مطالعه می‌شوند.

حذف، کارکردهای گوناگونی دارد که یکی از مهم‌ترین آن، کوتاهی و اقتصاد زمانی است. اونانا بر این موضوع تأکید دارد و می‌نویسد: «ارتباطات زبان‌شناختی -که بر ویژگی خاصی از تعامل انسانی تأکید می‌ورزد- مجموعه‌ای از هنجارهایی را ارائه می‌کند که اقتصاد زبان‌شناختی یکی از مظاهر اصلی آن شناخته می‌شود. در این معنا، سوژه‌ی سخنگو امکان گسترده‌ای برای انتقال پیام در اختیار دارد. با این حال، او ترجیح می‌دهد در اغلب موارد گفته‌هایی کوتاه و از نظر ارتباطاتی نافذ و استواری را تولید کند.» (Onana, 2018:99) کارکرد اصلی حذف، کوتاه کردن زمان است؛ اما بی‌شک در آن کوتاه‌سازی، معنا نیز خواسته یا ناخواسته تغییر می‌کند. به بیان دقیق‌تر گاهی

تغییر زمان، موضوع اصلی حذف است و گاهی نیز تغییر زمان برای هدفی دیگر مانند سرعت‌بخشی و گیرایی بیشتر اثر صورت می‌گیرد. سرعت برای تبیین گونه‌های دیرشی نقش تعیین‌کننده‌ای دارد و می‌توان این گونه‌ها را با توجه به نسبتی که با سرعت ندارند، بازتعریف کرد. ریمون-کنان می‌گوید: «سرعت حداکثری را حذف می‌نامند؛ در "حذف"، پوییِ صفرِ متن، متناظر با برخی تداوم‌های داستان است.» (ریمون کنان،۱۳۸۷:۷۴) بنابراین حذف موجب سرعت بیشتر روایت می‌شود و افزایش سرعت روایی، نوع ارتباط مخاطب با آن را دستخوش تغییر می‌کند؛ درنتیجه حذف یکی از مهم‌ترین و رایج‌ترین شیوه‌ها و گونه‌های دیرشی برای دست‌کاری و ظهور خلاقیت روایت‌پرداز محسوب می‌شود که قدرت شگفت‌انگیزی برای سرعت‌بخشی و پالایش روایی دارد. بدون حذف و تلخیص دیرش، روایت محکوم است که از دیرش داستان کمتر نشود و روایت‌پردازی از یک عنصر تعیین‌کننده محروم شود. ژان میلی نیز میان نوع کانونی‌پردازی و حذف، ارتباط ویژه‌ای می‌بیند؛ چنان‌که حذف و شکاف زمانی و روایی را با کانونی‌پردازی درونی مرتبط می‌داند. (Milly, 2014:130)

تلخیص

فراگونه کاهشی به گونه‌ی حذف محدود نمی‌شود؛ بلکه نوع دیگر آن تلخیص است. در تلخیص، کاهش دیرشی نه با حذف بلکه با تکیه بر شیوه‌های تراکم و فشردگی ایجاد می‌شود؛ به عبارت دیگر بخش یا بخش‌هایی از متن حذف نمی‌شود؛ بلکه همه‌ی بخش‌های داستان بدون حذف قسمت‌هایی که با پرش و برش است، در مدت کوتاه‌تری ارائه می‌شوند. باید در نظر داشت که شیوه‌ی تلخیص از حذف به مراتب سخت‌تر است؛ زیرا باید بدون اینکه قسمت معناداری از داستان حذف شود، متن یا قسمتی از آن کوتاه یا چکیده شود. در طول تاریخ نیز همواره بسیاری تلاش می‌کردند تا ضمن انتقال همه‌ی مفاهیم اصلی متن، آن را کوتاه کنند. بردول در تعریف این گونه دیرشی به‌روشنی درباره‌ی کاهش بدون حذف می‌نویسد: «امکان کاهش زمان داستان بدون هیچ گونه حذفی نیز وجود دارد؛ بدین معنا که هم مدت داستان و هم پیرنگ ممکن است طولانی‌تر از زمان نمایش باشند؛ اما در مدت نمایش، سلسله‌ای از حوادث به‌گونه‌ای ارائه می‌شود که هیچ قطعه‌ی حذف‌شده‌ای در آن یافت نمی‌شود.» (بردول، ۱۳۹۶: ۲۳۶) تلخیص می‌تواند در کلیت روایت صورت پذیرد؛ اما همچنین بخش‌های از متن نیز می‌توانند از تلخیص بهرمند شوند؛ برای مثال اگر کارگردانی بخواهد داستانی با دیرش یک‌ساله را در فیلمی دوساعتی به نمایش بگذارد، راهی جز بهره‌گیری از شیوه‌های حذف و تلخیص ندارد. یکی از مهم‌ترین شاخص‌های ارزیابی کیفیت روایی آن فیلم مانند موارد مشابه، این است که چه

بخش‌هایی حذف یا تلخیص شده‌اند و چگونه معنا با حذف یا تلخیص، تخریب نشده است.

طبیعت تلخیص یا خلاصه چندان نمایشی و دراماتیک نیست؛ زیرا فشردگی متنی مانع بزرگی بر سر راه انتقال اثرگذار معنا است و از آن جلوگیری می‌کند؛ از این روست که از تلخیص کمتر از دیگر گونه‌ها بهره برده می‌شود. ژنت در مقایسه میان کمیت کاربرد تلخیص یا خلاصه و مقایسه‌ی آن با گونه‌های دیگر مانند صحنه (نمایش) یا درنگ (توصیف) می‌نویسد: «همین کوتاه بودن خلاصه، در همه جا، باعث می‌شود تا خلاصه، به حیث کمّی، آشکارا نسبت به فصل‌های توصیفی و نمایشی کمتر باشد. بدین‌سان، خلاصه، به احتمال فراوان، در مجموعه‌ی متون روایی، حتی در دوران کلاسیک، جایگاه محدودتری دارد. در مقابل شکی نیست که خلاصه، تا پایان قرن نوزدهم، عادی‌ترین شکل گذار از صحنه‌ای به صحنه دیگر بود.» (ژنت، ۱۴۰۰: ۱۳۱) خلاصه و تلخیص بیشتر جنبه‌ی بینابینی میان گونه‌های دیگر یا دو بخش از یک متن و نقش اتصالی میان آن‌ها را دارد. در این باره درست به‌خلاف حذف عمل می‌کند که نقش انفصالی و برشی میان دو گونه یا دو بخش روایی را دارد. در مورد چگونگی ارتباط میان تلخیص و صحنه یا نمایش و دیالوگ دیگر محققان نیز نظراتی دارند؛ برای مثال یاکوب لوته اشاره‌ای کوتاه به تلخیص یا چکیده می‌کند و می‌نویسد: «چکیده: زمان روایت کمتر از زمان داستان است. چکیده در کنار صحنه از معمول‌ترین گونه‌های روایی است و این دو اغلب با یکدیگر ترکیب می‌شوند.» (لوته، ۱۳۸۶: ۷۹)

میان حذف و تلخیص در کارکرد کلان به‌ویژه نسبت به زمان و شتاب روایت، شباهت‌های بنیادینی هست. اثری که تلخیص مانند حذف بر جای می‌گذارد، بالا بردن سرعت روایت است: «در روایت "خلاصه" زمان روایت در مقایسه با زمان داستان، سرعت بیشتری دارد؛برای مثال، در ابتدا و انتهای رمان‌ها، سال‌های ابتدایی یا پایانی ماجرای قهرمان (برای مثال بعد از ازدواج) در تک‌فصل‌های کوتاه خلاصه می‌شوند.» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۹۶) تولان نیز بر همین کارکرد اشاره می‌کند و می‌نویسد: «در خلاصه، سرعت از طریق ایجاز متنی افزایش می‌یابد؛ بدین ترتیب که یک دوره‌ی داستانی معین در بیان کوتاهی از مشخصه‌های اصلی آن خلاصه می‌شود.» (تولان، ۱۳۹۸ :۹۱) این کارکرد مشترک مانع نمی‌شود که به دلیل شیوه‌های گوناگون برای کوتاه‌تر کردن روایت نسبت به داستان، تفاوت‌های آن‌ها دیده نشود؛ زیرا برش و پرش از یک بخش داستان به بخشی دیگر، شکاف ایجاد می‌کند که تخیل مخاطب باید آن را پر کند؛ اما در تلخیص چنین شکافی نیست و مخاطب بدون اینکه بداند چگونه فریب خورده است، زمان فشرده‌تر و سرعت بیشتری را در روایت دارد. روایت‌پردازان به‌ویژه در سینما راه‌های گوناگونی را برای چنین عملیاتی ابداع کرده‌اند. چگونه می‌توان سرعت

دوربین را افزود یا بدون افزودن سرعت دوربین در نیم‌ساعت حوادثی چندساعتی را از شب تا صبح به نمایش گذاشت.

صحنه

صحنه در دیرش زمانی روایت به موقعیتی گفته می‌شود که در آن دیرش روایت با دیرش داستان، مساوی و متقارن باشد؛ بنابراین در صحنه با نوع دیگری از دیرش یعنی دیرش تقارنی مواجهیم. برابری دیرش داستان و دیرش روایت به این معناست که روایت‌پرداز دست از دست‌کاری و خلاقیت روی زمان برداشته و کوشیده تا روایت را منطبق بر داستان پیش ببرد. این نوع مواجهه با زمان اثر هنری دلایل گوناگونی دارد که یکی از آن‌ها می‌تواند گونه و سبک روایت‌پرداز باشد که بر آن است تا حد امکان روایتی واقع‌گرا یا گفت‌وگومند خلق کند.

صحنه می‌تواند شیوه‌ها و تجلیات پرشماری داشته باشد؛ اما یکی از مهم‌ترین جلوه‌های صحنه‌ی دیرشی، نظام نمایشی است؛ زیرا ازآنجاکه نمایش و تئاتر، حضوری است، موجب تقارن و هم‌زمانی میان دیرش داستان و دیرش روایت و دیرش مخاطب است. به بیان دیگر دو نظام اصلی بازنمایی یکی دیه ژسیس یا روایت‌محور و دیگری میمسیس یا نمایش‌محور است. در نظام میمسیس چون بازنمایی به‌صورت تقلید رویداد داستان صورت می‌گیرد، این تقارن ممکن می‌شود؛ اما در نظام روایی یا دیه ژسیس که بر پایه‌ی حکایت صورت می‌گیرد و از انواع بازنمایی‌ها بهره می‌برد، امکان دیرش تساوی و تقارن یا کم است یا اصلا ممکن نیست؛ بنابراین «در دنیای نشان دادن [میمسیس]، صحنه‌ها جایگاه مهمی را اشغال می‌کنند. موضوع قسمت‌هایی از متن هستند که به‌واسطه‌ی تصویرپرازی قوی به‌ویژه همراه گفت‌وگوی شخصیت‌ها و فراوانی جزئیات مشخص می‌شوند. این حس القا می‌شود که همه‌ی حوادث جلوی چشمان ما و در زمان واقعی صورت می‌گیرند.» (Reuter, 1997: 40)اینکه چگونه می‌توان گفت‌وگو را به گفت‌وگومندی سوق داد نیز خود موضوعی است که مباحث فراوانی را موجب شده و همچنین اختلافاتی را نزد محققان ایجاد کرده است. نقل قول مستقیم، نقل قول غیرمستقیم و نقل قول غیرمستقیم آزاد، همه اثرات خاص خود را دارند و نظرات محققان در مورد کارایی آن‌ها گاهی یکی نیست. (Voir Naim, 2014: 2851)

گفت‌وگو بارزترین شکل صحنه است؛ زیرا گفت‌وگو در یک بازنمایی به‌طور طبیعی با زمان رویداد شباهت و نزدیکی بسیار دارد؛ چون صورت گفت‌وگویی بر اساس سیر زبانی و زمانی خاصی صورت می‌گیرد که قابلیت دست‌کاری چندانی ندارد. مدت زمانی که در داستان برای گفت‌وگو میان دو یا چند نفر مصرف می‌شود در روایت نیز به همان اندازه دیرش دارد. این به دلیل طبیعت و سرشت خطی و دیرش مکالمه

و گفت‌وگو است. ریمون کنان به طور تلویحی به این زیرگونه از صحنه اشاره دارد و می‌نویسد:«به‌زعم برخی از نظریه پردازان گرچه دیالوگ ناب ترین شکل صحنه نمایشی است، روایت مبسوط یک رخداد نیز می‌بایست جزو صحنه نمایشی لحاظ گردد.» (ریمون کنان، ۱۳۸۷ : ۷۶) منظور از روایت مبسوط یک رخداد همان گزارش کامل است.

هم‌زمانی و همسانی زمانی در گونه‌ی صحنه، به آن موقعیت خاصی می‌بخشد. فلودرنیک در این خصوص می‌نویسد: «در روایت «متقارن» زمان روایت با زمان داستان همسان است. این نوع از روایت تنها زمانی اتفاق می‌افتد که کلمات شخصیت‌ها دقیقاً کلمه‌به‌کلمه منتقل شود یا گزارش لحظه‌به‌لحظه از اتفاقی که به‌سرعت در حال رخ دادن هستند، ارائه شود.» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۹۷) یان از آن به نام هم‌دیرشی یاد می‌کند و در توضیح می‌نویسد: «در بازنمایی هم‌دیرش (بازنمایی با دیرش برابر؛ همچنین بازنمایی هم‌عرض، هم‌دیرشی)، زمان داستان و زمان گفتمان تقریباً مساوی است یا به شکل هماهنگ طرح‌ریزی می‌شود. این موضوع در قطعاتی که شامل چند گفت‌وگو یا بازنمایی جزئیات کنش هستند، طبیعی است. هم‌دیرشی ویژگی معرّف شیوه‌ی روایت نمایش است.» (یان، ۱۳۹۷: ۱۱۹)

همانندی ویژه میان روایت و نمایش در این گونه، موجب شده است تا همه‌ی محققان بر آن تأکید داشته باشند. چتمن نیز در توصیف این گونه با تأکید بر وجه نمایشی می‌نویسد: «صحنه، گنجاندن اصول نمایشی به درون روایت است. در اینجا، داستان و گفتمان، طول مدتی مساوی دارند و جزء رایج در اینجا مکالمه و کنش‌های فیزیکی آشکار با طول مدت نسبتاً کوتاه هستند؛ نوعی که نمایش آن طولانی‌تر از شرح دادنش نیست.» (چتمن، ۱۳۹۰: ۸۶) وی نیز صحنه را نتیجه‌ی حضور و ورود وجه نمایشی در وجه روایی می‌داند. حضوری که حس هم‌زمان بودن میان داستان و روایت را موجب می‌شود.

گفتنی است برخی آثار فقط با همین گونه خلق شده‌اند. ریمون کنان نمونه‌هایی از این آثار را نام می‌برد و می‌نویسد: «دوره‌های مختلف تاریخ ادبیات، زمان‌هایی نیز به‌طور تمام و کمال یا تقریباً به‌طور تمام و کمال به شکل مکالمه به نگارش در آمده‌اند؛ برای نمونه، رمان ژاک قدری مسلک، اثر دیدرو و آثار متعدد پیو باروخا نویسنده‌ی اسپانیایی.» (ریمون-کنان، ۱۳۸۷ : ۷۶)

چنان‌که دیده می‌شود، گونه‌ی صحنه -که تنها گونه‌ی تقارنی محسوب می‌شود- موجب نزدیکی دو نظام بازنمایی کاملاً متفاوت بلکه متضاد، یعنی میمسیس و دیه ژسیس می‌شود. بخش گسترده‌ای از گونه‌ی صحنه مانند گفت‌وگو بیانگر حضور جلوه‌هایی از نظام میمسیس در نظام دیه ژسیس به شمار می‌رود. در هر صورت اثر

زمانی خاص، همان هم‌زمانی است و از نظر محتوایی نیز موجب نزدیکی روایت به واقع‌گرایی می‌شود.

درنگ

درنگ در موقعیت ویژه‌ی افزایشی قرار دارد و درست به‌خلاف وجه کاهشی و گونه‌های حذف و تلخیص عمل می‌کند. در بسیاری از نظریه‌های کلاسیک، تنها گونه‌ی افزایشی همین درنگ است؛ به‌عبارت‌دیگر در درنگ نه‌تنها سرعت کُند می‌شود بلکه دراغلب موارد متوقف می‌شود؛ یعنی داستان متوقف می‌شود؛ اما روایت از نظر زمانی همچنان به حرکت خود ادامه می‌دهد. همین ایستایی داستان و پویایی روایت موجب افزایش زمان روایت نسبت به زمان داستان می‌شود.

بهترین جلوه‌ی درنگ، توصیف است؛ زیرا هنگامی که در اثری مانند رمان توصیف آغاز می‌شود، دیگر فرایند روایت به‌معنای کنش‌ها و رویدادهای داستانی متوقف می‌شود و از حرکت و سیر داستانی خبری نیست. در این صورت راوی، حوادث داستان را رها می‌کند و چیزی را شرح می‌دهد. توصیف از قدیم‌ترین گونه‌ها و شیوه‌های ادبی در ساحت دیه ژسیس است که از اکفراسیس شروع می‌شود و به صورت‌های مدرن و معاصر دگرگون می‌شود. «اما آنچه قابل ملاحظه است، این است که هرگز نتوانست بدون برانگیختن بی‌میلی‌های بزرگ باشد؛ بی‌میلی‌هایی که از قرون هفده تا روزگار ما قابل مشاهده است.» (Jenny, 2004:3)

موضوع توصیف متنوع است و می‌تواند یک شخصیت یا بخشی از طبیعت، ناحیه‌ای از یک شهر یا یک شئ باشد و هر یک از آن‌ها خود زیرگونه‌ی توصیف و درنگ محسوب می‌شوند و توضیحات مفصلی دارند. همچنین درنگ از نظر موقعیتی نیز جایگاه خاصی دارد؛ برای مثال وقتی شخصیتی تازه وارد داستان می‌شود، راوی، ظاهر او را تشریح می‌کند و گاهی حتی در یک نگاه پس‌نگرانه به سابقه و گذشته‌ی وی نیز اشاراتی دارد. هنگامی که این توصیفات در مورد شخصیت تازه‌وارد داده می‌شود، گویا سیر حوادث داستانی متوقف شده و برای لحظاتی از حرکت ایستاده است.

ژنت در بررسی کمی درنگ نزد پروست آن را بسیار اندک ارزیابی می‌کند و می‌نویسد: «صرف نظر از آنچه پیشتر درباره‌ی تعداد اندک خلاصه‌ها در رمان پروست گفتیم، این را نیز باید اضافه کنیم که دومین ویژگی این رمان، تعداد بسیار اندک مکث‌های توصیفی است.» (ژنت، ۱۴۰۰: ۱۳۴) بنابراین کتاب *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته* از تلخیص و توصیف کمتر بهره می‌برد و بیشتر به دیگر گونه‌ها مانند صحنه و حذف همچنین به خود حکایت کنش‌های داستانی می‌پردازد.

کارکرد اصلی دیرشی درنگ کُند یا متوقف کردن روایت است. بدین ترتیب می‌توان یک داستان کوتاه را به روایتی طولانی تبدیل کرد. فلودرنیک در این خصوص می‌نویسد: «در گفتمان روایی، صفحات توصیفی یا ترسیم فرایندهای ذهنی، سرعت عملکردها را کاهش می‌دهند.» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۹۷) درنگ صرفاً در حوزه‌ی توصیف راوی محدود نمی‌شود؛ بلکه می‌تواند اشکال دیگری نیز به خود بگیرد؛ برای مثال در یک کانونی‌پردازیِ درونی، یک شخصیت و افکار و تصورات او می‌تواند شکلی از اشکال درنگ را داشته باشد. فلودرنیک در این باره نمونه‌ای را توضیح می‌دهد و می‌نویسد: «جالب‌ترین مثالی که برای این نوع می‌توان زد در صحنه‌های مرگ قهرمانان است که تمام زندگی‌شان در مدتی کوتاه مرور می‌شود. لحظه‌ی کوتاهی که فرد می‌میرد، توصیفات بسیاری را در صفحات زاد دربرمی‌گیرد.» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۹۷)

همچنین مناسب است یادآوری شود که درنگ گونه‌ای است که برخی هنرها را به چالش می‌کشاند؛ برای مثال برخی محققان به‌ویژه محققان عرصه‌ی سینما بر این باورند که در این حوزه امکان درنگ و توصیف نیست. چتمن درباره‌ی توصیف یعنی تجلی درنگ در فیلم نظری دارد که می‌تواند تأمل‌برانگیز باشد؛ زیرا وی آن را نفی می‌کند و می‌نویسد: «تصور من این است که توصیف به‌خودی‌خود در فیلم‌های روایی امکان‌پذیر نیست. این حالت تا زمانی ادامه دارد که تصویرها روی صفحه‌ی تلویزیون نمایش داده می‌شوند و احساس می‌کنیم دوربین به فیلمبرداری ادامه می‌دهد.» (چتمن، ۱۳۹۰: ۹۰) با این حال درنگ در سینما می‌تواند اشکال دیگری نیز به خود بگیرد و برای نمونه مثال فلودرنیک به ادبیات محدود نمی‌شود و می‌تواند به‌خوبی در عرصه‌ی سینما نیز کاربرد داشته باشد.

نتیجه

روایت، فرصت‌های فراوانی را در اختیار انسان می‌گذارد تا خود را آزادتر احساس کند و به رؤیاهای خویش امکان تحقق بخشد. یکی از محدودیت‌ها و محتومیت‌های زندگی روزمره و واقعی به زمان برمی‌گردد. این زمان خطی یا کرونولوژیک به‌هیچ‌وجه امکان بازگشت به گذشته، جابه‌جایی حوادث تاریخی، پرش یا برش دیرشی، توقف و درنگ زمانی یا خلاصه و متراکم کردن رویدادها را نمی‌دهد؛ اما روایت همه‌ی این‌ها را ممکن می‌سازد و اهمیت آن نیز تحقق همین خواسته‌ها است.

روایت‌پرداز با شیوه‌های گوناگون دست‌کاری زمانی به‌ویژه شیوه‌های دیرشی می‌تواند یک اتفاق معمولی را گیرا و زیبا و درنتیجه هنری کند. با این شیوه‌ها و گونه‌ها، انسان می‌تواند زمان سرکش و مقتدر را مهار و دست‌کاری و چنان‌که دوست دارد صورت‌بندی کند. آشنایی با این گونه‌ها و کاربردهای آن‌ها می‌تواند هم روایت را شیوا و زیبا نماید و هم آن را بهتر در خدمت معنا قرار دهد.

معنا و زمان در روایت به شکل‌های سه‌گانه‌ی نظم، دیرش و بسامد پیوند می‌خورند و روایت‌پرداز می‌کوشد که زمان روایی را به خدمت معنا درآورد. به همین علت یکی از شاخص‌های ارزیابی روایت، چگونگی به‌کارگیری زمان برای تبیین و توسعه معنا است. بدیهی است که هر دست‌کاری در عناصر سه‌گانه‌ی زمان در روایت، موجب جابه‌جایی معنا و ارزش آن در روایت می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. بردول، دیوید (۱۳۹۶)، *روایت در فیلم داستانی* (جلد اول)، ترجمه‌ی سید علاء الدین طباطبایی، جلد اول، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

۲. تولان، مایکل (۱۳۹۸)، *روایت‌شناسی؛ درآمدی زبانشناختی-انتقادی*، ترجمه‌ی سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: انتشارات سمت.

۳. چتمن، سیمور (۱۳۹۰)، *داستان و گفتمان*، ترجمه‌ی راضیه‌سادات میرخندان، تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.

۴. ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی*، ترجمه‌ی ابوالفضل حری، تهران: انتشارات نیلوفر.

۵. ژنت، ژرار (۱۳۹۸)، *گفتمان روایت؛ جستاری در باب روش*، ترجمه‌ی معصومه زواریان، تهران: انتشارات سمت.

۶. ژنت، ژرار (۱۴۰۰)، *گفتمان حکایت؛ جستاری در تبیین روش*، ترجمه‌ی آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، تهران: انتشارات نیلوفر.

۷. فلودرنیک، مونیکا (۱۳۹۹)، *درآمدی بر روایت‌شناسی*، ترجمه‌ی هیوا حسن‌پور، تهران: نشر خاموش.

۸. لوته، یاکوب لوته (۱۳۸۶)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه‌ی امید نیک فرجام، تهران: انتشارات مینوی خرد.

۹. یان، مانفرد (۱۳۹۷)، *روایت‌شناسی، مبانی نظریه روایت*، ترجمه‌ی محمد راغب، تهران: انتشارات ققنوس.

10. Jenny, Laurent (2004). *La description*. XITI. Geneve: Editions Ambroise Barras.

11. Jouve, Vincent (1997). *La poétique du roman*. Paris: Armand Colin.

12. Milly, Jean (2014). *Poétique des textes*. Paris: Armand Colin.

13. Naim, Jeromy (2014). *Analyser le style du dialogue*. Quelques remarques sur le dialogue au XIX siècle. http://dx.doi.org/10.1051/shsconf/20140801091.

14. Onana Atouba, Pierre Paulin (2018). "*L'ellipse dans les discours linguistique, littéraire et cinématographie*", *Intercambio*/Echange 2: 97-111.

15. Reuter, Yves (1997). *L'analyse du récit*. Paris: Editions de Dunod.