مطالعات ادبیات تطبیقی، سال دوازدهم، شماره ٤٦، تابستان ١٣٩٧؛ صص ١٥٣- ١٧٢

بررسی تطبیقی فیلم و داستان «مهمان مامان» بر اساس نظریه روایت ژرار ژنت

احسان اعوانی*

تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۱۰
تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۱/۱۲

چکیده

روایت از دو عنصر اساسی قصه و قصه گو تشکیل می‌شود که در همه روایت‌ها از هر نوعی دیده می‌شود و جزو ذاتی هر نوع روایتی است. *ژرار ژنت* متأثر از شکل‌گرایان روس قصه را یکی از جنبه‌های روایت می‌داند و آن را ترتیب واقعی ارزیابی می‌کند، در نتیجه توانسته برای تمامی روابط بین توالی زمانی رخدادها و ترتیب روایت، تحلیلی ارائه دهد و با استفاده از زمان و تغییرات در خط داستانی، پی‌رنگ و شکل داستانی خود را بنا سازد. او نظریه زمان در روایت را در سه محور نظم، تداوم و بسامد(تکرار) مطرح می‌کند و روایت‌شناسی را بر ارتباطات میان داستان و متن روایی و به‌ویژه زمان، وجه، آوا و کانونی سازی که ترکیبی از شیوه‌های ساختار روایت و نظریه ترامتنیت که به طور کلی رابطه یک متن در متن دیگر است قرار می‌دهد. همچنین عنوان بندی آغازین فیلم که به عنوان یکی از پنج مناسبت ترامتنیت در این نمونه مورد تأکید قرار می‌گیرد. در این پژوهش با رویکرد به مقوله تکنیک‌های روایت پردازی از *ژرار ژنت* از یک سو و فیلم و داستان «مهمان مامان» از سویی دیگر مهم‌ترین تکنیک‌های روایت‌پردازی بررسی می‌شود.

کلیدواژگان: ساختارهای روایتی، زمان روایی، ترامتنیت، عنوان بندی آغازین فیلم.

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه علم و هنر یزد. ehsan.avani@gmail.com

مقدمه

«مهمان مامان» مانند بسیاری از نوشته‌های هوشنگ مرادی کرمانی، داستانی ساده و شیرین دارد و در عین سادگی جذاب است. اقتباس *داریوش مهرجویی* از «مهمان مامان» متکی بر همین ویژگی است. فیلم در مقایسه با کتاب *هوشنگ مرادی کرمانی* تفاوت‌های ناگزیری دارد که اقتضای حد فاصل بین ادبیات و سینما است. در نتیجه روایت در کتاب و منتج از آن فیلم، ساده‌تر از پیچیدگی شخصیت‌های ادبیات مدرن است. نظریه روایت از دیرباز به عنوان ابزاری برای تحلیل تفسیر متون روایی از طریق خوانش متن مورد استفاده واقع شده است. مشخصه اصلی روایت، سازماندهی رخدادها بر اساس خط سیر مستقیم است. به عبارت دیگر، علی‌رغم اینکه روایت بازنمایی رخدادی از زندگی است که دارای کنش باشد، به تعبیر *ارسطو*، این کنش باید بر اساس نظام علّی و معلولی در کنار هم قرار گیرند و همین امر هم باعث متمایز شدن روایت از توصیف می‌شود. *ولادیمر پراپ* روایت را متنی می‌داند که در آن تغییر از یک وضعیت به وضعیت تعدیل یافته‌تر بازگو می‌شود(بهنام فر و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۲۶).

ژنت پنج عامل را برای تحلیل ساختمان هر روایت عرضه می‌کند که سه عامل آن یعنی نظم، تداوم و بسامد، به زمان مربوط، و دو عامل دیگر وجه و لحن است که به راوی، دیدگاه او و کانون‌سازی مربوط است، بدین ترتیب *ژنت* در مقوله‌هایی که مطرح می‌کند، همه ابعاد روایت از قبیل بعد ارجاعی و ارتباطی را به کار می‌گیرد. او در بعد ارجاعی، روایت را از نظر حوادث طرح یعنی عملکردها و کنشگرها و در بعد ارتباطی از نظر جایگاه راوی و شنونده روایت مورد توجه قرار می‌دهد(رجبی، ۱۳۹۳: ۳۵).

ژنت به فیلم در مقام یک اظهار یا بیان روایتی اشاره می‌کند که اشاره به عملکرد آن به عنوان یک متن روایتی است. اصطلاح دوم *ژنت* یعنی روایت پرده، اشاره بر توالی رویدادها و روابط مختلف آن‌ها که داستان خاصی را می‌سازند، دارد. بنابراین روایت پرده مرجوع به داستانی است که ما منعکس بر پرده سینما می‌بینیم و البته، هم به خط داستانی و هم به میزانسن دیداری مربوط می‌شود.

اما اصطلاح سوم *ژنت*، یعنی روایتگری یا نقل داستان، به عمل «بیان گفتنی» و ادا کردن برمی‌گردد. در مورد فیلم، این اصطلاح سوم، نخست به اعمال اظهار، سخن و حرف

در(درون) فیلم مرجوع است(اوحدی، ۱۳۹۱: ۶۶). پرسش بنیادی در این پژوهش این است که: مهم‌ترین تکنیک‌های روایت‌پردازی از نظر *ژرار ژنت* در فیلم و داستان «مهمان مامان» چگونه است؟ و کاربرد آن در این نمونه چه مواردی می‌باشد؟

پیشینه تحقق

با مطالعه نمونه‌های مورد نظر و کتاب‌ها و مقالات منتشرشده می‌توان به کتاب‌های *اوحدی*(۱۳۹۱) درباره روایت شناسی در سینما و نظریات *ژرار ژنت*، شناخت عوامل نمایش *مکی*(۱۳۷۱)، *میرصادقی*(۱۳۹۲) عناصر داستان و *احمدی*(۱۳۸۶) ساختار و تأویل متن درباره عناصر روایت *ژرار ژنت* و داستان «مهمان مامان»(۱۳۹۰) *هوشنگ مرادی کرمانی* و مقالات *حسنی راد*(۱۳۸۹) درباره کانونی سازی *ژنت* و *نجومیان*(۱۳۸۸) درباره ترامتنیت و نشان شناسی عنوان بندی فیلم می‌توان اشاره کرد.

روش تحقیق

این تحقیق بر اساس ماهیت بنیادی است و بر مبنای روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی محسوب می‌شود که با توجه به کتاب‌ها و مقالات نوشته شده و فیلم دیده‌شده انجام گرفته است.

خلاصه داستان

«مهمان مامان» ماجرایی بسیار ساده و معمولی است. مامان که به علت حرص و جوش خوردن و ناراحتی قلبی، تازه، از بیمارستان مرخص شده است، منتظر خواهرزاده‌اش(که او را سرهنگ صدا می‌کند) و همسرش است. آن‌ها تازه ازدواج کرده‌اند و قرار است برای احوالپرسی به دیدن او بیایند. مامان، خانه را مثل «دسته گل» تمیز کرده است و همراه بچه‌ها با هیجان و اضطراب خاصی که از ویژگی‌های شخصیتی اوست، منتظر خواهرزاده و عروس تازه است و ...(سلاجقه، ۱۳۹۲: ۲۷۵).

پی‌رنگ در فیلم و داستان

ارسطو تعریف صریحی برای پی‌رنگ داده است و آن را «ترکیب کننده حوادث» و تقلید از «عمل» دانسته است. «تقلید از عمل» در داستان همچنین باید یکپارچه باشد و وحدت پی‌رنگ فراهم آمده باشد. کوتاه‌ترین تعریفی که برای پی‌رنگ آورده‌اند واژه «الگو» است که خلاصه شده «الگوی حوادث» است، اما حوادث به خودی خود پی‌رنگ را به وجود نمی‌آورد بلکه پی‌رنگ خط ارتباط معقول میان حوادث را ایجاد می‌کند. پی‌رنگ را چنین تعریف کنیم: پی‌رنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی و منطقی تنظیم می‌کند(میرصادقی، ۱۳۹۲: ۶۴-۶۲).

پی‌رنگ در فیلم	پی‌رنگ در داستان
۱. تیتراژ شروع	۱. آمادگی برای مهمانی
۲. آمادگی برای مهمانی	۲. آمدن مهمان‌ها
۳. آمدن مهمان	۳. اصرار بر ماندن شام توسط پدر
۴. اصرار بر ماندن شام(توسط پدر)	۴. تهیه مقدمات شام با کمک همسایه‌ها
۵. تهیه مقدمات شام(با کمک همسایه‌ها)	۵. آماده شدن لوازم شام(با کمک همسایه‌ها)
۶. تهیه مرغ و ماهی توسط امیر پسر خانواده و یوسف شوهر صدیقه	۶. شام آماده می‌شود
۷. آماده شدن لوازم شام(باکمک همسایه ها)	۷. بردن مامان به بیمارستان
۸. آمدن همکاران یدالله(پدر خانواده)	۸. خوردن بستنی در آخر داستان
۹. بخیه زدن شکم ماهی بهاره(دختر خانواده)	
۱۰. شام آماده می‌شود	
۱۱. بردن مامان به بیمارستان	
۱۲. تیتراژ پایانی	

پی‌رنگ در داستان و فیلم یکی است به جز تهیه مرغ و ماهی توسط امیر و یوسف شوهر صدیقه، آمدن همکاران یدالله و بخیه زدن شکم ماهی بهاره که در فیلم اضافه شده است و همچنین بستنی خوردن همه در آخر داستان که در فیلم حذف شده است.

ساختارهای روایتی در فیلمنامه: شیوه‌های ساختارپذیری روایت در نظریه ژنت

جای دهی، جابه‌جایی، جایگزینی

روایت ترکیبی است از انواع جای دهی، جابه‌جایی و جایگزینی عناصر روایتی. آنچه از لحاظ ساختاربندی در روایت فیلم نامه رخ می‌دهد، ابتدا، جای دهی شخصیت‌های مختلف در حرکت است. ترکیبی از رویدادها/ کُنش‌ها پیش می‌آید تا آن توازن مستقر در آغاز را جابه‌جا کند. یک جایگزینی(یا جای دهی مجدد) رخ می‌دهد که توازنی جدید به وجود بیاورد که می‌تواند شبیه شرایط افتتاحیه باشد یا نباشد. جای دهی را «گره افکنی»، جابه‌جایی را «مقابله» و جایگزینی را «گره گشایی» باید دانست(اوحدی، ۱۳۹۱: ۱۸۴).

کشمکش، مقابله دو نیرو یا دو شخصیت است که بنیاد حوادث را می‌ریزد. غالباً وقتی «شخصیت اصلی» داستان مورد قبول خواننده قرار می‌گیرد، خواننده نسبت به او احساس همدردی و همفکری می‌کند(میرصادقی،۱۳۹۲: ۷۳-۷۲). گره گشایی به برهه‌ای اشاره دارد که در پی اوج (نقطه اوج) داستان درمی‌رسد و مرحله به سامان رسیدن عمل داستانی تکوین سرنوشت شخصیت اصلی را رقم می‌زند(داد، ۱۳۸۷: ۴۰۳). گره افکنی وقایعی است که از آغاز داستان تا قبل از تغییر بخت قهرمان(از نیکبختی به بدبختی و بالعکس) روی می‌دهد. به این صورت می‌توان گفت پایه و همچنین غایت هرگونه گره افکنی در یک اثر دراماتیک نوعی گره گشایی است؛ گره افکنی از گره‌گشایی ناشی می‌شود و هم به آن ختم می‌گردد. در واقع وسیله‌ای است بسیار مهم برای از ابهام در آوردن نکات مبهم و پیچیده روان آدمی(مکی، ۱۳۷۱: ۲۱۴-۲۱۲).

جای دهی(گره افکنی) در فیلم و داستان

الف) نگران بودن مادر در آستانه ورود میهمان: «صبرکن، خودشان در می‌زنند. خدا کند زود نیایند. از باباتان که هنوز خبری نیست. کِی بوده تلفن زدم به کارخانه‌شان که هر کاری دارد زمین بگذارد و بیاید. این مرد چقدر ... مادر بین بُغض و دلواپس گفت: نه، نه، خدا نکند خودشان باشند. شاید پدرتان است»(مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۸-۷)، در فیلم حذف شده است. اما در فیلم زمانی که مادر در خانه خانم اخوان است و به تلفن

خواهرزاده‌اش جواب می‌دهد، پس از اتمام مکالمه به خانم اخوان می‌گوید: «خواهرزاده‌ام بود یعنی جناب سرهنگ. برای اولین بار می‌خواد بیاد خونمون. فهمیده که حالم خوب نیست. وضع مالی خوبی هم ندارم. هیچی تو خونه ندارم. خدا به دادم برسه».

ب) نداشتن وسایل پذیرایی در خانه. «این مرد یک ذره فکر ندارد. نمی‌گذارد بروند. هی می‌گوید: بشینید، یک لقمه نان کارگری با هم می‌خوریم. هیچی تو خانه نداریم ... حالا بابات پیله کرده که بنشینند. اگر بنشینند، چه خاکی به سرم بریزم ... خب، مرد مهمان تو که نیستند پیششان رودروایسی داشته باشی. چرا این قدر مرا اذیت می‌کنی!»(مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۴۶)، مانند فیلم است.

جابه‌جایی(مقابله/کشمکش) در فیلم و داستان

مقابله(کشمکش) بین:

الف) مادر و پدر: ۱) به علت بیان کردن خاطرات خصوصی: «مادر بچه‌ها صبح‌های زود می‌رفت دَم میوه فروشی‌ها و سبزی فروشی‌ها، از تو جعبه‌های میوه ته مانده سبزی و کدو و سیب زمینی می‌آورد. می‌پخت می‌داد می‌خوردیم که نمیریم ... مادر بابا را صدا کرد، کشید کنار حیاط: آخر مرد، چرا جلوی دهانت را نمی‌گیری. حالا این‌ها یک شب آمدند پیش ما، باید همه چیزمان را بریزی روی دایره»(مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۶۹-۶۸)، مانند فیلم است.

۲) نداشتن وسایل پذیرایی در خانه و اصرار پدر خانواده برای ماندن مهمانان: «مادر دست گذاشت روی پیشانیش. بعد زد توی صورتش و به لپ‌هاش چنگ زد، آرام و خفه گفت: «خدا مرگم بدهد. یعنی می‌مانند؟ چرا این کار را کردی مرد! حالا چه خاکی به سرم بریزم؟ ... فکر کردی که تو خانه چه داریم چه نداریم؟ ... همین الان می‌روی برنج خوب و روغن و گوشت و هرچه لازم دارم می‌خری می‌آوری. درست می‌کنم می‌گذارم جلوشان ...»(مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۴۷)، مانند فیلم است.

ب) با یکی از همسایه‌ها(مش مریم) به علت راضی نشدن او برای سربریدن یکی از مرغ‌ها برای مهمانان: صدیقه در را از تو باز کرد. مش مریم گفت: از جان من چه می‌خواهی؟ تازه به زور قرص خوابم برده بود. حالا که از خواب پریدم تا صبح باید بیدار

بمانم. بیدار هم که بمانم از زور فکر و خیال دیوانه می‌شوم. صدیقه گفت: ببخشید. گفتم اگر خودمان یکی از مرغ‌ها را بکُشیم اوقاتت تلخ می‌شود. مهمان آمده. مش مریم گفت: خب، آمده که آمده ... می‌خواهید جوجه‌هام را یکی یکی بکشید و خیالتان راحت شود. ندیدی امروز این خانم چه سر و صدایی بابت این راه انداخته بود: حیاط را به گَند می‌کشند. ما مهمان داریم. احترام بزرگ‌تر و کوچک‌تر را هم نگه نمی‌دارد»(مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۶۱-۶۰)، مانند فیلم است.

همچنین در فیلم: «مرد به زن می‌گوید: آجیل و شیرینی با کدوم پول؟ مگه نمی‌دونی دو سه ماهه حقوق ندادند. آمدند سینما را خراب کنند. زن می‌گوید: تو با این عشق فیلمت مگه زندگی برای من گذاشتی. مرد می‌گوید: از کار بی کارم کردن مثل فیلم طبیعت بی جان». بین صدیقه و شوهر معتادش وقتی زنش را می‌زند: « مرد می‌گوید: چند بار به او گفتم به بساط من دست نزن. زن گفت: بهش گفتم اعتیادت را ترک کن»، که در فیلم اضافه شده است.

جایگزینی(گره گشایی) در فیلم و داستان

با کمک همسایه‌ها و تهیه و تدارک وسایل پذیرایی مهمانی به خوبی انجام می‌شود.

عناصر روایت در نظریه ژنت(زمان روایی)

ژنت از روایت به عنوان ترکیبی از ترتیب، دیرش و بسامد یاد کرد و آن ترتیب یا نظم مربوط به امر جای دهی بود. بسامد هم مربوط به جایگزینی و تکرار است، در حالی که، دیرش یا مدت توصیف مشخص‌تر *ژنت* از چیزی است که در جابه‌جایی با مفهومی گسترده‌تر از آنچه در بالا اشاره شد، اتفاق می‌افتد(اوحدی، ۱۳۹۱: ۱۸۵).

۱. نظم و ترتیب

نظم عبارت است از رابطه میان توالی رخدادهای داستان و ترتیب بازنمایی آن‌ها در متن روایی. در ترتیب زمانی به دنبال این هستیم که بفهمیم آیا حوادث و رخدادها بر اساس خط سیر مستقیم روایت شده‌اند یا نه. تفاوت میان دو زمان مطرح یعنی زمان

تقویمی و زمان روایت را در اینجا می‌توان نشان داد. *ژنت* هرگونه ناهماهنگی و انحراف در نظم و ارائه عناصر متن را از نظم وقوع عینی رخدادها در داستان، زمان‌پریشی می‌نامد (بهنام فر و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۳۰). او زمان‌پریشی را به دو نوع کلی تقسیم می‌کند: گذشته نگری، یعنی داستان در میان راه به زمانی در گذشته بازگردد و آینده نگری یعنی داستان با نوعی پرش به زمانی در آینده برود و حوادث آینده را پیش بینی کند. از نظر *ژنت*، اگر گذشته نگری درباره شخصیت، رخداد و خط داستانی که در متن نقل می‌شود، اطلاعاتی را به خواننده بدهد، «گذشته نگری همانند داستانی» است. اگر گذشته‌نگری درباره شخصیت، رخداد یا خط داستانی دیگر اطلاعاتی به خواننده بدهد، «گذشته نگری متفاوت داستانی» است. اگر بخشی از داستان روایت شود و سپس راوی گذشته‌ای را به یاد آورد که پیش از آغاز اولین روایت، اتفاق افتاده باشد. این گذشته نگری از نظر *ژنت*، «گذشته نگری بیرونی» است و اگر این گذشته نگری مربوط به زمانی پس از آغاز اولین روایت باشد که به طور پس نگرانه تکرار شده باشد یا خارج از مکان مقرر، برای اولین بار نقل شده باشد، «گذشته نگری درونی» است(درودگریان و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۱-۱۰، ۸).

ترتیب و نظم در فیلم و داستان

روایت به صورت زاویه دید سوم شخص رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد مانند دانای کل به قالب شخصیت‌های داستان می‌رود. از نشانه مریض بودن مادر خانواده با نشانه‌های قرص و آمپول(در داستان) تا کشمکش با پدر خانواده بر سر مهمانان(ماندن- رفتن- وسایل پذیرایی)، تا کمک گرفتن از همسایه‌ها و سپس به علت رفتار پدر، به بیمارستان رفتن. در داستان برای گذشته‌نگری همانند داستانی و بیرونی، زمانی است که پدر از گذشته‌ها صحبت می‌کند و ماجرای آمدن به شهر و زن گرفتنش را برای مهمان‌ها تعریف می‌کند. مانند «خوب سنگ‌ها لق بود ... گوسفندی پایش را می‌گذاشت روی سنگ و پرتش می‌کرد توی دره، آن‌وقت می‌بایست گوسفند را فوری بکشیم ... اصلاً ده و گوسفند و کوه و کمر را ول کردم و آمدم پیش برادرم که توی شهر بنا بود، زن گرفتنم اینجوری شد»(مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۳۰)، در فیلم حذف شده است. در فیلم جایی که پدر خانواده درباره سینما و خاطرات قدیم خود

با مهمانان و همکارانش صحبت می‌کرد(با مهمانان درباره رضا موتوری و با همکارانش درباره لورنس عربستان و دکتر ژیواگو).

درباره گذشته نگری متفاوت بیرونی در داستان بدین صورت است: «پسرخاله به عروس گفت: این عکس ماست. من و برادرم. تازه بابامان مُرده بود. دکان سبزی‌فروشی‌اش را من و حسین می‌گرداندیم. حسین مدرسه نمی‌رفت. من می‌رفتم. درس‌هام را تو دکان سبزی‌فروشی می‌خواندم»(مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۳۲)، در فیلم حذف شده است.

۲. دیرش(تداوم)

تداوم روایت، که نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد، یا حذف کرد. منطق روایت در این مورد با صراحت و قدرت بیش‌تری آشکار می‌شود. کجا قصه سرعت می‌گیرد؛ و کجا آرام می‌شود. این قاعده‌ها به سنت‌های ادبی، ژانر خاصی که اثر در آن جای می‌گیرد، و عناصر بسیار فرامتنی وابسته‌اند(احمدی، ۱۳۸۶: ۳۱۶-۳۱۵). دیرش از نظر *ژنت* بدین معنی است که روایت می‌تواند در یکی از پنج روش زیر ساختار بگیرد:

الف. زمان فشرده

روایت می‌تواند به شکل فشرده و خلاصه شده ساختاربندی شود. رویدادهایی که در این روایت پوشش داده می‌شوند، در زمانی به مراتب کم‌تر از زمان وقوع‌شان مجسم می‌شوند. این روش را می‌توان در روایت افتتاحیه فیلم کازابلانکا، یعنی آن روایت مُستند با صدای خارج از صحنه، که کل جنگ جهانی دوم را در جهت تأکید بر چگونگی تأثیر آن بر شمال آفریقا خلاصه می‌کند، مشاهده کرد.

ب. حذف به قرینه

در اینجا، تأکید بر چیزی است که از روایت کنار گذاشته شده است. روایت با گزینش سر و کار دارد، و غالباً آنچه کنار گذاشته می‌شود می‌تواند حس راز و تعلیق را شدت بخشد و در عین حال، سرعت پیشرفت روایت را افزایش دهد. حذف به قرینه در فیلم‌های شخصیت محور که می‌خواهند سال‌های متمادی از زندگی شخصیت را پوشش

دهند، ضرورتی مهم است. برای مثال «شرلوک پسر»(۱۹۲۴) اثر *باستر کیتون* نمونه خوبی از روایت حذف به قرینه است.

ج. تساوی زمان پرده و زمان روایت

در این روش، زمان آنچه بر پرده دیده می‌شود، دقیقاً همان مدت طی شدن رویدادهای روایت است. تأکید این شکل ارائه روایت بر واقعیت و حس چگونگی گذر زندگی در برابر چشمان تماشاگر است. این شکل طی کردن مدت زمان روایت، یا همان دیرش، از اهمیت ویژه‌ای در طول تاریخ سینما برخوردار بوده است، چراکه صحنه‌ها بدون قطع، بدون کوتاه شدن و بدون فشرده سازی به نمایش در می‌آیند. در زمره تجربه‌های اخیر این روش، باید از فیلم سکوت بره‌ها(۱۹۹۱)(آمریکا) و صحنه‌های بسیار طولانی بین دو شخصیت اصلی آن(کلاریس و لکتر) نام برد.

د. زمان کشدار

زمان پرده، در این روش، زمان واقعی داستان را طولانی کرده و به اصطلاح «کِش» می‌دهد. *آیزنشتاین* غالباً از این تکنیک در جهت گسترش واقعیت و برای جلوه‌ای خاص از طریق مونتاژ استفاده کرده است. سکانس معروف «پله های اُدسا» در فیلم رزمناو پوتمکین(۱۹۲۵- روسیه) نمونه اعلای این روش روایت است.

هـ. مکث یا لحظه «صفر»

روش وقفه اندازی، یا توقف موقت روایت، که طی آن، «هیچ» اتفاقی نمی‌افتد. *ژنت* درباره کاربرد این روش در رُمان، شرح کافی ارائه کرده، اما تا آنجا که به سینما مربوط می‌شود، مشخصاً این لحظه صفر در تصویر ثابت می‌شود یا قاب ایستا به وجود می‌آید. تصاویر پایانی فیلم‌های چهارصد ضربه(۱۹۵۹- فرانسه)، دارای این لحظه‌های صفرند.

توصیف *ژنت* از «دیرش»، مربوط به طول مدت روایت است نه طول خاص یک صحنه، در واقع، علاوه بر این پنج حوزه دیرش، باید طول واقعی صحنه را نیز افزود. صحنه درگیری مسلحانه وسترن معروف *جان فورد*، دلیجان(۱۹۳۹- آمریکا) فقط چهار ثانیه به طول می‌انجامد، حال آنکه صحنه‌های دیالوگی فیلم که قسمت اعظم آن را تشکیل می‌دهند، گاه تا چندین دقیقه به طول می‌انجامد(اوحدی، ۱۳۹۱: ۱۸۸-۱۸۴).

زمان فشرده

در عنوان بندی «مهمان مامـان» مجموعـه‌ای از عکـس نشـان داده مـی‌شـود کـه از آپارتمان‌های بالای شهر و نیمه ساز تهران شروع می‌شـود و بـه خانـه‌هـای پـایین شـهر می‌رسد که در این عنوان بندی به ساختار خانه‌های جدید با ویرانـی خانـه‌هـای قـدیمی توسط سرمایه‌دارها اشاره شده است. این نابودی به صورت فشرده نمایش داده می‌شود.

حذف به قرینه

بعضی از اضافات و همچنین حذفیات موجب جذاب‌تر شدن فیلم مـی‌شـود. در فـیلم زندگی یک روز زنی که برای مهمانان خود با کمک دیگران غذا درست مـی‌کنـد، روایـت می‌شود.

داستان	فیلم
کار پدر خانواده موزائیک سازی است.	به کار در سینما تبدیل شده است.
امیر پسر خانواده ماشین سواری می‌کند.	حذف
قهر بهاره دختر خانواده	حذف
بستنی خوردن همه در انتهای داستان	حذف
حذف	بخیه زدن ماهی بهاره توسط دانشجو
حذف	امیر از دوستش مواد غذایی گرفت.
حذف	همکاران پدر خانواده در سینما

حذفیات در فیلم نسبت به داستان باعث جذابیت بیش‌تر در فیلم گردیده به گونـه‌ای که کار پدر خانواده از موزائیک سازی به کار در سینما تغییـر یافتـه و باعـث منطقـی‌تـر شدن فیلم نسبت به داستان از نظر فقر در خانواده شده است.

در فیلم «مهمان مامان»، آماده کردن غذا برای مهمانان دقیقاً با زمـانی کـه در فـیلم نشان داده می‌شود مطابقت دارد یعنی زمانی که بر روی پرده جاری است بـا زمـانی کـه روایت می‌شود یکی است که این تأکید با دوربین روی دست بـه وقوع می‌پیونـدد. زمـان تأکید این شکل روایت بر واقعیت، حس چگونگی گذر زندگی در برابر چشـمان تماشـاگر است.

زمان کشدار

در فیلم مهمان مامان، با اضافه کردن صحنه‌هایی باعث کشدار شدن نسبت به داستان اصلی می‌شود که عبارت‌اند از صحبت پدر خانواده درباره سینما و خاطرات قدیم آن با مهمانان و همکارها، آوردن غذا توسط یوسف شوهر صدیقه از خانه پدری، غذا آوردن امیر از مغازه دوستش و کتک خوردن از پدرش، بخیه زدن ماهی بهاره توسط دانشجوی شیمی در حوض.

۳. تکرار یا بسامد

تکرار به تعداد رخدادی در رُمان می‌پردازد و به چهار نوع تقسیم می‌شود.

الف) روایت مفرد: واقعه‌ای یک بار رخ می‌دهد و یک بار نقل می‌شود.

ب) روایت باز انجام: واقعه‌ای چندین بار رخ می‌دهد و یک بار نقل می‌شود.

ج) روایت تکراری: واقعه‌ای یک بار رخ می‌دهد و چندین بار نقل می‌شود.

د) روایت چندگانه: واقعه‌ای چندین بار رُخ می‌دهد و چندین بار نقل می‌شود(یعقوبی، ۱۳۹۱: ۲۹۳).

بسامدها در کتاب عبارت‌اند از:

۱. روایت مفرد

- امیر خندید: ببین. مامان که همه‌اش می‌نالد و ضعف دارد چه زرنگ شده!

- ... امیر هم که از این اتاق می‌رود تو آن اتاق و هی می‌گوید: «چی بخورم مامان؟»

- تق تق تق، صدای در توی حیاط پیچید. مادر زیر لب چیزهایی گفت و گیج بود، می‌دوید این ور اتاق می‌دوید آن ور اتاق.

- باباگفت: همیشه از این جور حرف‌ها می‌زند. دق مرگمان کرد. از صبح تا شب همین حرف‌ها را می‌زند.

۲. روایت مکرر

- مادر گفت: حالا برو ببین چی شده. جناب سرهنگ ... شما می‌گویید «جناب سرهنگ» مردم می‌خندند ... برای من تو از سرهنگ هم بالاتری.

۳. روایت بازانجام

- صدیقه گفت: از صبح تا حالا دفعه دهم است که آمدم در را باز کردم.

- مش مریم جوجه را گرفت ... و گفت: دخترم، چند بار گفتم شلوغ نکن.

- خانم اخوان حرف را عوض کرد: مش مریم ... روزی چند بار می‌رفتم بازارچه و برمی‌گشتم(مرادی کرمانی، ۱۳۹۰: ۶۵، ۶۲، ۴۱، ۳۸، ۱۲، ۸).

بسامد در فیلم عبارت است از:

روایت تکراری:

- امیر به پدر می‌گوید: «قراره پسرخاله با تازه عروس بیاد ». پدر مکرر می‌گوید: «خوب، خوب و... » و پسر هم مکرر جمله خود را تکرار می‌کند.

- مادر چند بار به پسرخاله می‌گوید جناب سرهنگ.

اکثر بسامدها(تکرار) موجود در داستان به علت آنکه فیلم جذاب و خسته کننده نباشد حذف گردیده است.

۴. حالت یا وجه

ژنت چهار دسته متمایز از جایگاه راوی در داستان را یافته است: دسته نخست، داستان‌هایی است که راوی در آن‌ها به عنوان راوی، و به عنوان شخصیت حضور ندارد؛ همچون تمامی «ایلیاد» *هومر* و بیش‌تر «ادیسه»(به استثنای چهار سرود نهم تا دوازدهم). دسته دوم، داستان‌هایی است که راوی در آن‌ها به عنوان راوی حضور ندارد، اما به عنوان شخصیت حضور دارد، همچون «ژیل بلاس».

دسته سوم، داستان‌هایی است که در آن راوی به عنوان راوی حضور دارد، اما به عنوان شخصیت حضور ندارد، همچون قصه‌هایی که شهرزاد در «هزار و یکشب» روایت می‌کند و خود در آن‌ها حضور ندارد.

دسته چهارم، داستان‌هایی است که راوی در آن‌ها هم به عنوان روای حضور دارد و هم به عنوان شخصیت. همچون «اولیس» در سرودهای نهم تا دوازدهم «ادیسه» که به سان شهرزاد حکایتی را روایت می‌کند.

۵.آوا یا لحن

آخرین عنصر روایت در بحث *ژنت* که به مناسبت راوی با روایت، از دیدگاه موقعیت‌های زمانی- مکانی می‌پردازد. به عبارت دیگر باید دانست که زمان روایت و زمان متن چه نسبت‌هایی با یکدیگر می‌یابد، چگونه یک راوی موقعیت‌های متفاوت زمانی- مکانی را در یک داستان روایت می‌کند(احمدی، ۱۳۸۶: ۳۱۷-۳۱۶)

در داستان راوی در دسته نخست قرار دارد و به عنوان دانای کل قصه را و در فیلم این دوربین است که آن را روایت می‌کند.

۶. کانونی سازی

کانونی سازی *ژنت* اشاره به دیدگاه‌هایی دارد که راوی از طریق آن رویدادها و فضای روایت، افکار، احساسات و نگرش‌های شخصیت‌ها را به خواننده منتقل می‌کند. به بیان دیگر، کانونی سازی روشی است برای انتخاب و محدودسازی رویدادها و اطلاعات روایی از زاویه دید و دیدگاه کارگزار کانونی ساز که دیدگاهش به متن روایی جهت می‌دهد. کانونی ساز عاملی است که حوادث متن از منظر او دیده می‌شود و به عبارت دیگر، مانند لنز یا صافی عمل می‌کند که خواننده از طریق آن بر روی رویدادها و شخصیت‌ها متمرکز می‌شود. او سه نوع کانونی سازی را معرفی می‌کند: «کانونی سازی صفر»، «کانونی سازی درونی» و «کانونی سازی بیرونی». منظور *ژنت* از روایت کانونی نشده یا کانونی سازی صفر، همان چیزی است که از آن با عبارت روایت دانای کل یاد می‌شود، که در آن راوی بر همه چیز اشراف دارد و بیش‌تر از آن چیزی که هر شخصیتی می‌داند، می‌گوید. در حقیقت، در کانونی سازی صفر رویدادها از دیدگاه کاملاً نامحدود و دانای کل روایت می‌شوند؛ بدین معنی که راوی دانای کل به قالب شخصیت‌های داستان می‌رود و خواننده را با واکنش و ذهنیت آن‌ها نسبت به شخصیت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان آشنا کرده و موقعیت زمانی و مکانی داستان را شرح می‌دهد. در کانونی سازی درونی، وقایع داستان از دیدگاه یک یا چند شخصیت(شخصیت اصلی یا شخصیت فرعی) که درون داستان حضور دارند، دیده می‌شود و اطلاعات روایی محدود به دانسته‌هایی است که در دسترس این کانونی سازها قرار دارد. البته در فیلم، این

دوربین است که نقش چشمان شخصیت‌های کانونی ساز را بازی می‌کند. کانونی سازی درونی محدود به دیدگاه کانونی ساز درونی به لحاظ زمانی و مکانی است؛ بدین معنی که خواننده تنها به زمان و مکانی که کانونی ساز درونی در آن سیر می‌کند، خواننده نیز با وی به گذشته می‌رود. در گونه سوم یا کانونی سازی بیرونی، محدودیت در انتقال اطلاعات به اوج خود می‌رسد. در این گونه کانونی سازی، قهرمان داستان در برابر ما نقش خود را بازی می‌کند؛ در حالی که خواننده هرگز با افکار و احساسات او آشنا نمی‌شود. کانونی سازی بیرونی به چشم انداز بیرونی محدود است و کانونی ساز بیرونی یا راوی کانونی ساز تنها آن چیزی را که برای دوربین قابل مشاهده است، گزارش می‌دهد. او همچنین از تکنیک «کانونی سازی متغیر» بهره گرفته است. کانونی سازی متغیر یکی از انواع کانونی سازی درونی است که راوی از طریق آن، داستان‌های فرعی مختلفی را از دیدگاه شخصیت‌های مختلف به خواننده عرضه می‌کند(حسنی راد، ۱۳۸۹: ۵۳-۵۱).

کانونی سازی صفر: راوی در داستان «مهمان مامان» به عنوان دانای کل بر همه چیز اشراف دارد و تمام شخصیت‌ها از دید او عنوان می‌شود. رفتارها و کردارها، آداب، اخلاق آن‌ها در رابطه با مادر خانواده و همسایه‌ها با یکدیگر را توصیف می‌کند. این شرایط در فیلم با استفاده از دوربین و کارگردان به تماشاگر انتقال می‌یابد.

کانونی سازی درونی: وقایع داستان از دید پدر خانواده، پسر، دختر، همسایه‌ها (صدیقه، مش مریم، احترام خانم) و پسرخاله و عروس هر کدام اطلاعات روایی به ما می‌دهند که به نوعی کانونی سازی درونی برای مادر خانواده هستند و وقایعی را برای او رقم می‌زنند.

کانونی سازی بیرونی: مش مریم زنی عبوس و بداخلاق است(در ظاهر). در صورتی که به خاطر مهمانان مامان از عزیزترین چیزی که داشت یعنی مرغ‌هایش می‌گذرد(در داستان و فیلم). شوهر معتاد صدیقه در ظاهر آدم بداخلاقی است در صورتی که او برای مهمانان مامان از خانه پدری خود مواد غذایی را تهیه می‌کند(در فیلم).

کانونی سازی متغیر: در داستان: تعریف پدر از چگونگی زن گرفتن خود برای پسر خاله و عروس، تعریف کردن پسرخاله از خاطرات گذشته و کارکردن او در دکان سبزی‌فروشی، رفتن خانم اخوان به ابن بابویه برای زیارت اهل قبور و گفتن آن به مش

مریم. در فیلم: خاطرات پدر از سینما، بخیه زدن ماهی بهاره و آوردن غذا توسط امیر با کمک دوستش و شوهر صدیقه از خانه پدری.

عنوان بندی آغازین فیلم و نظریه ترامتنیت

سکانس عنوان بندی فیلم، به تعبیر کلاسیک، یک «خرده متن» است که در کنار «متن اصلی» قرار دارد. این «خرده متن» به نحو پارادوکسی به هم مستقل و وابسته به متن اصلی است. ترامتنیت خود شامل پنج زیرمجموعه می‌گردد: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، بیش متنیت و سرمتنیت. به نظر می‌رسد عنوان بندی آغازین را می‌توان در تمامی این پنج مناسبت ترامتنیت تحلیل و بررسی کرد.

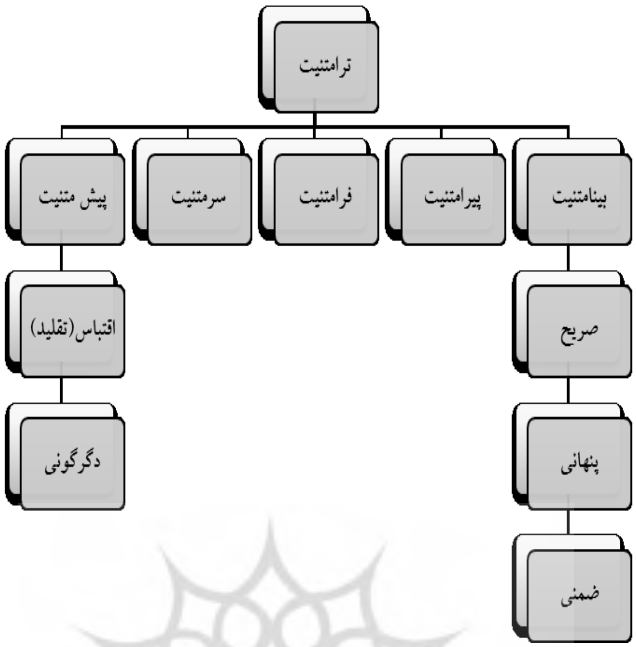
۱. بینامتنیت: برای *ژنت*، رابطه بینامتنی وقتی شکل می‌گیرد که یک متن در متن دیگر حضور داشته باشد.

۲. فرامتنیت: فرامتن متنی است که بر متن اصلی تفسیر یا نقدی را ارائه می‌دهد و در واقع نقش تأویلی دارد. به عبارت دیگر، در رابطه فرامتنی، متنی درباره متن دیگر اظهار نظر می‌کند.

۳. بیش متنیت: رابطه بیش متنی رابطه تلفیق با یک متن قبلی یا بعدی است. در بیش متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد و نه حضور آن. اگر در بینامتنیت اغلب حضور بخشی مورد توجه است، در بیش متنیت تأثیر کلی و الهام بخشی کلی مورد نظر است. به بیان دیگر، حضور یک متن در شکل گیری متن دیگر را به گونه‌ای که بدون این حضور، خلق متن دوم غیرممکن باشد بیش متنیت می‌نامند.

۴. سرمتنیت: سرمتنیت رابطه شمول است. به عبارت دیگر، مرتبط کردن یک متن با ژانر، نوع هنری یا گفتمانی که معرف آن است مناسبتی سرمتنی است.

۵. پیرامتنیت: رابطه بین متن‌ها زمانی پیرامتنی می‌شود که یک متن آستانه ورود به متن دیگری گردد.



جدول۱. تقسیم بندی فرامتنیت از دیدگاه ژنت(مأخذ کاتب، ۱۳۹۴: ۱۱۲)

ژنت به این نتیجه می‌رسد که پیرامتن «مابین» یا در «حاشیه‌ها و مرزهای بین نظام‌ها» قرار دارد. پیرامتن‌ها می‌توانند هر چیزی باشند که «واسطه میان کتاب و خواننده قرار می‌گیرند» مانند عنوان و عنوان فرعی، تخلص، پیش‌گفتار، تقدیم‌نامه، سرلوحه، مقدمه، میان عنوان، یادداشت، مؤخره و پس‌گفتار. در میان پنج مناسبت متنی *ژنت*، مؤثرترین و کارآمدترین مناسبت، نسبت پیرامتنی بین عنوان بندی در کنار متن اصلی قرار دارد و از طریق عنوان، فهرست نام عوامل، ویژگی‌های بلاغی و نوع قلم حروف به متن اصلی مرتبط می‌شود. همچنین یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های عنوان بندی فیلم همان درگاه یا آستانه بودن آن است. بیننده به واسطه عنوان بندی آغازین وارد فیلم می‌شود و با استفاده از رسانه‌ای متفاوت(عکاسی، نقاشی، انیمیشن و غیره) رابطه‌ای بینامتنی با متن اصلی برقرار می‌کند(نجومیان، ۱۳۸۸: ۲۶۷، ۲۶۳-۲۵۷). در فیلم مهمان مامان که بینامتنی است(اقتباس شده از کتاب) عنوان بندی آن پیرامتنی بوده که با استفاده از تکنیک سولاریزاسیون در عکاسی انجام شده و شامل مجموعه‌ای از

عکس‌هایی است که تصاویری از آپارتمان‌های بالای شهر و برج‌های نیمه ساز تهران که با خراب کردن خانه‌های قدیمی از بالا شهر به پایین شهر روبه‌رو هستیم. یکی از شخصیت‌های فیلم از پدر و مادر ثروتمندی که در بالای شهر زندگی می‌کنند برای مهمانی مامان علاوه بر همسایه‌ها مواد غذایی تهیه می‌کند. این حرکت را در جهت عکس عنوان بندی می‌بینیم ولی در کتاب این روند فقط از طرف همسایه‌ها شکل می‌گیرد و به صورت درونی پرداخت شده است.

نتیجه بحث

از مقایسه فیلم و کتاب بر اساس نظریات روایی *ژرار ژنت* این موارد استخراج می‌شود:

۱. پی‌رنگ در فیلم نسبت به داستان به علت تغییرات جذاب‌تر گردیده است.

۲. گره افکنی، کشمکش و گره‌گشایی در فیلم نسبت به داستان بیش‌تر است.

۳. گذشته نگری در فیلم و داستان وجود دارد ولی در فیلم نسبت به داستان کم‌تر استفاده شده است.

۴. در داستان روایت به صورت دانای کل و در فیلم دوربین داستان را روایت می‌کند.

۵. فشرده‌سازی بیش‌تر در مدیوم سینما و حذفیات فیلم نسبت به داستان باعث جذاب تر شدن آن شده است.

۶. هر سه نوع بسامد(مفرد، بازانجام، تکراری) در داستان وجود دارد ولی در فیلم فقط بسامد تکراری دیده می‌شود.

۷.گذشته نگری همانند داستانی و بیرونی در فیلم و داستان ولی گذشته نگری متفاوت بیرونی فقط در داستان دیده می‌شود.

۸. عنوان بندی فیلم به عنوان یک پیرا متن است(از رسانه عکاسی استفاده شده است).

۹. به طورکلی فیلم و کتاب «مهمان مامان» به عنوان یک بینامتن شکل گرفته است (اقتباس شده است).

کتابنامه

احمدی، بابک. ۱۳۸۶ش، **ساختار و تأویل متن**، چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.

اوحدی، مسعود. ۱۳۹۱ش، **روایت شناسی سینما و تلویزیون**، چاپ اول، تهران: دانشکده صدا و سیما.

داد، سیما.۱۳۸۷ش، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ چهارم، تهران: مروارید.

سلاجقه، پروین. ۱۳۹۲ش، **صدای خط خوردن مشق(بررسی ساختار و تأویل آثار هوشنگ مرادی کرمانی)**، چاپ سوم، تهران: معین.

مرادی کرمانی، هوشنگ.۱۳۹۰ش، **مهمان مامان**، چاپ دهم، تهران: نشر نی.

مکی، ابراهیم. ۱۳۷۱ش، **شناخت عوامل نمایش**، چاپ دوم، تهران: سروش.

میرصادقی، جمال. ۱۳۹۲ش، **عناصر داستان**، چاپ هشتم، تهران: نشر سخن.

نجومیان، امیرعلی. ۱۳۸۸ش، **ترامتنیت و نشانه شناسی عنوان بندی آغازین فیلم**، مجموعه مقالات چهارمین هم اندیشی نشانه شناسی هنر به انضمام مقالات هم اندیشی سینما، شماره ۱۸، چاپ اول، تهران: متن

مقالات

بهنام فر، محمد؛ شامیان ساروکلایی، اکبر و طلایی، زینب. ۱۳۹۳ش، «**بررسی زمان‌بندی روایت در رمان سالمرگی بر اساس نظریه ژرار ژنت**»، متن پژوهی ادبی، شماره ۶۰، صص ۱۳۰- ۱۲۶.

حسنی راد، مرجان. ۱۳۸۹ش، «**کانونی سازی ابزاری برای روایتگری**»، کتاب ماه ادبیات، شماره ۳۸، صص ۵۱-۵۳.

درودگریان، فرهاد؛ کوپا، فاطمه و اکبرپور، سهیلا. ۱۳۹۱ش، «**زمان روایی در رمان احتمالاً گم شده‌ام بر اساس نظریه ژرار ژنت**»، فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، شماره ۲، صص ۱۱-۱۰، ۸.

رجبی، زهرا. ۱۳۹۲ش، «**تحلیل کانون روایت در روایت یوسف در قرآن بر اساس نظریه ژنت**»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره۴۲، ص ۳۵.

کاتب، فاطمه، خودی، الدوز. ۱۳۹۴ش، «**ایده‌های مشترک در طراحی مد و معماری با رویکرد بینامتنی ژنت**»، دو فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه هنر(نامه هنرهای تجسمی و کاربردی)، شماره ۱۵، ص ۱۱۲.

یعقوبی، رؤیا. ۱۳۹۱ش، «**روایت شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان(بر اساس نظریات ژرار ژنت)**»، پژوهشنامه فرهنگ و ادب، شماره ۱۳، ص ۲۹۳.

Bibliography

Ahmadi, Babak, 2007, The Text-structure and Textual Interpretation, 9th edition, Tehran: Markaz Publishing Co.

Behnamfar, Mohamad, Shamian Sarookolaei, Akbar; Zeinab, Talaei, 2014, A Study of Narration Temporality is Salmargi Novel based on Gerard Genette's Theory, Literary Text Research, 18(60) p. 126, 130

Dorodgarian, Farhad, Kopa, Fatemeh, Sohila, Akbarpor, 2012, studies story, 1(2), p. 8, 10-11

Hasanirad, Marjan, 2010, Focalization, Instrument for Narration, Ketabmah of literature, 152(38), p. 51-53

Kateb, Fatemeh, Khodi, Oldoz, 2015, Common Ideas in Fashion Design and Architecture based on the Approach of Genette's Intertextuality, Journal of Visual and Applied Arts, 8(15), p.112

Maki, Ebrahim, 1992, The Understanding of Show Elements, second edition, Tehran: Soroush.

Mirsadeghi, Jamal, 2013, Story Elements, 8th edition, Tehran: Sokhan press.

Moradi Kermani, 2011, Mother's Guest, 10th edition, Tehran: Ney press.

Nojomian, Amirali, 2009, Transtextuality and Semiotics of the Opening Title of the Film, On Semiotics of Arts Together with Semiotics of Cinema, 18th, first edition, Tehran: Matn.

Ohadi, Massoud, 2012, Narratology of Film and Television, first edition, Tehran: IRIB University.

Rajabi, Zahra, 2012, The Analysis of the Narrative Center in the Narrative of Joseph in the Quran based on the Theory of Genette, 10(42), p. 35

Salajeghe, Parvin, 2013, The sound of cross out homework (Text-structure and Interpretation study of Hoshang Moradi Kermani), third edition, Tehran: Moin.

Sima, Dad, 2008, Literary Terms Dictionary, 4th edition, Tehran: Morvarid.

Yaghobi, Roya, 2011, Narratology and the Difference between Story and Dialogue based on the Theories of Gerard Genette, Pazhohesh-Nameh Farhang-o-Adab, 8(13), p. 293

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی