**بسمه تعالی**

 **بررسی روایت فیلم** «**جدایی نادر از سیمین»**

 **بر اساس نظریه روایت شناسی ژرار ژنت**

**نویسنده**

**میرحسین ثروتمند[[1]](#footnote-1)**

**چکیده**

فیلم «جدایی نادر از سیمین» ساخته اصغر فرهادی یکی از مشهور ترین فیلمهای تاریخ سینمای ایران است که برنده جایزه سینمایی اسکار نیز بوده و بارها از طرف منتقدین مورد بررسی قرار گرفته است. یکی از موضوعات مطرح در خصوص این فیلم روایت به کار رفته در فیلم است. از نظر بعضی از منتقدین «اصغرفرهادی» در جاهایی اقدام به پنهانکاری نموده و از دادن اطلاعات کافی به مخاطب سر باز زده و برای افزدون جذابیت به فیلم، از نا آگاهی ساختگی که به مخاطب تحمیل شده، استفاده نموده است. این مقاله سعی دارد این موضوع را بررسی نماید که آیا موارد حذف شده درروایت فیلم جزو حوادث مهم داستان بوده، یا موارد کم اهمیتی هستند که فیلمساز به دلیل محدودیت زمانی که رسانه سینما برایش ایجاد کرده، مجبور به حذف آنها شده است؟ ثانیا آیا در حذف این سکانس ها، قواعد ژانری که اصول شناخته شده ای هستند رعایت شده است یانه؟ روش به کار رفته در این مقاله تحلیل روایت است که مبتنی بر تئوری های روایت شناسی «ژرار ژنت» بوده و در این راستا روایت فیلم «جدایی نادر از سیمین» با رویکردی ساختارگرایانه مورد بررسی قرار گرفته است. ژرار ژنت مطالعات خود در خصوص روایت را با تکیه بر متون ادبی انجام داده است. تقسیم بندی های روایتی که ژنت تحت عنوان«طرح»، «داستان»[[2]](#footnote-2)، «متن روایی»[[3]](#footnote-3) و «روایتگری»[[4]](#footnote-4) بر اساس متون ادبی و مشخصا با تمرکز بر روی رمان «در جستجوی زمان از دست رفته»[[5]](#footnote-5) «مارسل پروست»[[6]](#footnote-6) انجام داده است، با روایت فیلم داستانی کاملا قابل انطباق است بنابر این در مورد فیلم «جدایی نادر از سیمین» نیز به کار گرفته شده است.

**واژگان کلیدی**

بسامد، تداوم، جدایی نادر از سیمین، حذف های روایی، روایت، ژرار ژنت، کانونی شدگی

 **مقدمه**

فیلم جدایی نادر از سیمین ساخته اصغر فرهادی یکی از فیلمهای شاخص سینمای ایران است. این فیلم که محصول سال ۱۳۸۹ است ، جایزه معتبر اسکار بهترین فیلم غیر انگلیسی زبان سال ۲۰۱۲ را از آن خود کرده و در عرصه بین المللی ۵۲ جایزه جهانی دیگر را نیز برای ایران به همراه آورده است. (بهمنی ۱۳۹۷:۱۴۱)

 در بعضی از نقدهایی که در مجلات سینمایی و یا درمصاحبه های اصغر فرهادی در مورد این فیلم بیان شده است مسئله حذف و پنهان کاری در روایت فیلم مورد اشاره قرار گرفته است. بعضی از منتقدین معتقد هستند فرهادی برای پیچیده تر کردن داستان و دادن جذابیت به فیلم، دست به پنهان کاری زده است. به عنوان مثال ابراهیم ابراهیمیان- فیلمساز- در این باره می گوید: «حذف صحنه تصادف در فیلم چه دلیلی دارد؟ وقتی همه چیز در ساختاری واقع‌گرایانه پیش می‌رود، چرا آن را باید حذف کرد و به دروغ بزرگ تبدیل کرد؟ چرا راضیه را در خیابان دنبال می کنی ولی درست در لحظه تصادف ولش می کنی و مخاطب را به دلیل نشان ندادن یک واقعه به چالش می کشی؟» (ابراهیمیان ۱۳۹۷:۷)

به دلیل موفقیت هایی که فرهادی در عرصه فیلمسازی داشته کارهای پژوهشی متعددی در خصوص فیلمهای او انجام یافته لیکن در خصوص موضوع این مقاله پژوهش جامعی تاکنون انجام نیافته است. مقاله حاضر سعی دارد نگاهی عمیق به موضوع حذف در روایت فیلم جدایی نادر از سیمین بپردازد. رویکرد به کار رفته در این مقاله نقد ساختارگرایانه بر پایه نظریات روایت شناسی «ژرار ژنت» خواهد بود.

**روش پژوهش**

برای نیل به اهداف مقاله حاضر از روش تحلیل روایت استفاده شده است. تحلیل روایت به مثابه یک روش شناسی کیفی و تکنیکی برای مطالعه مقایسه و تجزیه و تحلیل داده های کیفی بکار میرود. در این تحقیق واحد تحلیل، «سکانس های حذف شده» از روایت فیلم «جدایی نادر از سیمین» در نظر گرفته شده است. ابتدا بدون هیچ پیش داوری، خلاصه ای از داستان فیلم نگاشته شد. سپس حوادث و سکانس های حذف شده از روایت مشخص گردید. در مرحله بعدی با استفاده از نظریات ژرار ژنت اهمیت سکانس های حذف شده با یافتن «بسامد»[[7]](#footnote-7) آنها در طول فیلم به دست آمد. در مرحله بعدی، تک تک سکانس های حذف شده فیلم با در نظر گرفتن قواعد سینمایی، با نظریات ژنت زیر عنوان «تداوم»[[8]](#footnote-8)، «نظم و ترتیب»[[9]](#footnote-9) و «کانونی شدگی»[[10]](#footnote-10) مورد بررسی قرار گرفت. و در نهایت نحوه حذف سکانس ها از منظر تئوری های ژنت مورد کنکاش قرار گرفت.

**پیشینه تحقیق**

مطالعاتی که تا کنون سینمای اصغر فرهادی را بررسی کرده اند، بیشتر مقالاتی متمرکز بر مضمون و محتوا بوده اند که با نگاهی جامعه شناختی و روان شناسانه این آثار را مورد تفحص قرار داده و به جنبه های دراماتیک آنها پرداخته اند .یکی از موفق ترین این مقالات مقالۀ کامران سپهران است با عنوان بازی ایران دانمارک :از نادرشاه افشار تا اصغر فرهادی که در مجله گفتگو شماره ۶۳ منتشر شده است. در این مقاله سپهران به مقایسه فرهادی با «لارس فون تریه»[[11]](#footnote-11) و مشابهت های دراماتیک وی با «هنریک ایبسن»[[12]](#footnote-12) پرداخته است. همچنین مهرزاد بهمنی در کتاب «تحلیل محتوای کیفی و رویکرد های آن، مطالعه موردی: آثار اصغر فرهادی از رقص در غبار تا فروشنده» که توسط انتشارات صدا و سیما در سال ۱۳۹۷به چاپ رسیده به تحلیل روایت فیلمهای فرهادی پرداخته است. در مقاله ای دیگر از هوشنگ افجه ای با عنوان «ساختار بی نقص یک نسبیت گرا» که در مجله ادبیات داستانی شماره ۷۹ چاپ شده اشاراتی گذرا به ساختار روایی فیلم «شهر زیبا» ساخته اصغر فرهادی شده است. اما نمی توان آن را خوانشی ساختارگرایانه از فیلم دانست. رضایی و همکاران در مقاله ای با عنوان «بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران، مطالعه موردی فیلم «جدایی نادر از سیمین» ارائه کرده اند. جواد ماه زاده نیز در مقاله کوتاهی با عنوان «خیلی دور خیلی نزدیک» که در شماره ۲۲-۲۳ نشریه آئین منتشر شده، شخصیت «سپیده» در فیلم «در باره الی» را بررسی کرده است. تحلیل زمان روایی در دو فیلم «درباره الی» و «گذشته» از دیدگاه ژرار ژنت عنوان مقاله ای است که توسط محمد شهبا و ماهرخ علی پناهلو به نگارش در آمده و در شماره پاییز و زمستان ۱۳۹۶ دو فصلنامه روایت منتشر شده است. (شهبا۲۷: ۱۳۹۶)

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

**معرفی اصغر فرهادی**

اصغر فرهادی متولد ۱۳۵۱ [کارگردان](https://fa.wikipedia.org/wiki/%DA%A9%D8%A7%D8%B1%DA%AF%D8%B1%D8%AF%D8%A7%D9%86_%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85)، [فیلم‌نامه‌نویس](https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85%E2%80%8C%D9%86%D8%A7%D9%85%D9%87%E2%80%8C%D9%86%D9%88%DB%8C%D8%B3) و [تهیه‌کننده](https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%87%DB%8C%D9%87%E2%80%8C%DA%A9%D9%86%D9%86%D8%AF%D9%87) ایرانی است. او فعالیت سینمایی خود را در سیزده سالگی و قبل از آنکه به صورت آکادمیک در این زمینه به تحصیل بپردازد، آغاز کرد. فرهادی دارای مدرک کارشناسی ارشد در رشته ادبیات نمایشی می باشد. وی هنر خود را تأثیر یافته از آثار «[ویتوریو دسیکا](https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%88%DB%8C%D8%AA%D9%88%D8%B1%DB%8C%D9%88_%D8%AF%D8%B3%DB%8C%DA%A9%D8%A7)»[[13]](#footnote-13)، «[فدریکو فلینی](https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D8%AF%D8%B1%DB%8C%DA%A9%D9%88_%D9%81%D9%84%DB%8C%D9%86%DB%8C)»[[14]](#footnote-14)، «[اینگمار برگمان](https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%DB%8C%D9%86%DA%AF%D9%85%D8%A7%D8%B1_%D8%A8%D8%B1%DA%AF%D9%85%D8%A7%D9%86)»[[15]](#footnote-15)، «[میکل‌آنجلو آنتونیونی](https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%85%DB%8C%DA%A9%D9%84%E2%80%8C%D8%A2%D9%86%D8%AC%D9%84%D9%88_%D8%A2%D9%86%D8%AA%D9%88%D9%86%DB%8C%D9%88%D9%86%DB%8C)»[[16]](#footnote-16)، «[بیلی](https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%DB%8C%D9%84%DB%8C_%D9%88%D8%A7%DB%8C%D9%84%D8%AF%D8%B1) وایلدر»[[17]](#footnote-17) و «[کریشتوف کیشلوفسکی](https://fa.wikipedia.org/wiki/%DA%A9%D8%B1%DB%8C%D8%B4%D8%AA%D9%88%D9%81_%DA%A9%DB%8C%D8%B4%D9%84%D9%88%D9%81%D8%B3%DA%A9%DB%8C)»[[18]](#footnote-18) می‌داند. با احتساب چهار فیلم که اصغر فرهادی صرفا به عنوان نویسنده در آن فعالیت داشته، وی تا بهمن ماه ۱۳۹۹ تعداد دوازده فیلم سینمایی و نه سریال تلویزیونی تولید کرده است. او همچنین تعدادی از فیلمنامه های خود را در قالب سه کتاب به چاپ رسانده است. فیلمهای او بیش از صد بار در فستیوال های معتبر بین المللی نامزد دریافت جایزه شده و دهها بار موفق به کسب جایزه شده است. دو بار برنده شدن در فستیوال اسکار، دو بار جشنواره بین المللی فیلم برلین، سه بار جشنواره بین المللی فیلم کن و یک بار فستیوال گلدن گلوب از مشهور ترین جوایزی است که اصغر فرهادی به دست آورده است.

**خلاصه فیلم جدایی نادر از سیمین**

نادر کارمند بانک و سیمین معلم زبان انگلیسی است. آنها دختری یازده ساله به نام ترمه دارند. همچنین پدر نادر که دچار بیماری آلزایمر هست با آنها زندگی میکند. آنها در آستانه جدایی از هم قرار دارند زیرا سیمین قصد دارد به خارج از کشور مهاجرت کند و نادر به خاطر مراقبت از پدر حاضر به همراهی وی نیست بنابر این سیمین تقاضای طلاق میدهد. دادگاه با تقاضای طلاق سیمین و گرفتن حق حضانت بچه مخالفت میکند. سیمین وسایلش را جمع کرده به خانه مادرش میرود. او به دخترش ترمه گفته است که رفتن او به خانه مادرش موقتی و برای تحت فشار قرار دادن همسرش می باشد. نادر مجبور می شود برای نگهداری از پدرش پرستاری به نام راضیه استخدام کند. راضیه دختر شش ساله ای به نام سمیه دارد که او را هم با خود آورده است. در اولین روز کاری راضیه، پیرمرد شلوارش را خیس می کند. راضیه که آدمی معتقد و پایبند به احکام اسلام است تلفنی با یک نفر مشورت میکند که آیا می تواند به یک مرد نامحرم در تعویض لباسهایش کمک کند یا نه. در پایان روز و با آمدن نادر از سر کار، راضیه میگوید قادر به ادامه کار نیست. او پیشنهاد میکند همسرش ادامه پرستاری از پیرمرد را به عهده بگیرد. نادر با این کار مشکلی ندارد لیکن راضیه به نادر میگوید که همسرش اطلاع ندارد که او در این محل مشغول به کار بوده و از نادر می خواهد در این مورد به همسر وی چیزی نگوید. صبح روز بعد نادر منتظر آمدن حجت است ولی راضیه وارد خانه میشود و میگوید همسرش را به خاطر داشتن بدهی بازداشت کرده اند او امیدوار است از فردا همسرش آزاد شده و به سر کار بیاید. در اثنای انجام کارهای خانه راضیه متوجه میشود که پیرمرد در اتاقش نیست. او با عجله به خیابان میرود و پیرمرد را در مقابل دکه روزنامه فروشی پیدا میکند. عصر موقع برگشتن به منزل حال راضیه در اتوبوس بد میشود. عصر روز بعد وقتی نادر و دخترش ترمه به منزل می آیند متوجه می شوند درب آپارتمان بسته است و راضیه در خانه نیست. نادر در را باز کرده و به داخل میرود. دست های پدرش به تخت بسته شده و او از روی تخت افتاده و تقریبا بی هوش شده است. نادر به پدرش رسیدگی میکند و متوجه میشود که پولهای داخل کشو کمتر از مبلغی است که باید باشد. راضیه به خانه بر میگردد. مشاجره ای بین نادر و راضیه در میگیرد. نادر راضیه را متهم می کند که از کشو پول برداشته است. راضیه قسم می خورد پولی برنداشته است. (مخاطب می داند که پولها را قبلا سیمین برداشته و فراموش کرده است به نادر اطلاع بدهد). نادر او را به خاطر بی توجهی به پدر پیرش از خانه بیرون میکند راضیه مقاومت می کند و می گوید تا زمانیکه حق الزحمه امروز را نگرفته است از خانه خارج نخواهد شد. نادر به زور متوسل می شود و هنگام بیرون کردن راضیه او را هل می دهد و راضیه در پله ها به زمین می افتد. زن همسایه با شنیدن سر و صداها بیرون می آید راضیه دست دخترش را گرفته و از خانه نادر خارج می شود. روز بعد خواهر شوهر راضیه به سیمین اطلاع می دهد که راضیه به دلیل کتک خوردن از دست نادر در بیمارستان است. نادر و سیمین به بیمارستان می روند. حجت تازه متوجه می شود که همسرش بدون اطلاع وی در منزل نادر کار می کرده است. راضیه و خواهر شوهرش به حجت گفته اند که بچه راضیه به دلیل زمین خوردن سقط شده است. حجت شک میکند که دلیل سقط بچه زمین خوردن راضیه باشد. بحثی بین نادر و حجت در میگیرد حجت به نادر حمله میکند. حجت وقتی متوجه می شود که نادر همسرش را هل داده است، می گوید همین کار باعث سقط بچه اش شده است. او علیه نادر شکایت میکند. نادر می گوید راضیه را هل نداده است بلکه لباس او را گرفته و از خانه بیرون کرده است. بازپرس قصد دارد بفهمد آیا این کار نادر باعث افتادن راضیه در پله ها شده است یانه؟ بعلاوه آیا نادر می دانسته راضیه حامله است یا خیر؟ نادر میگوید از حامله بودن وی اطلاعی نداشته. قاضی به دلیل فوت بچه چهار ماه و نیمه راضیه، نادر را متهم به قتل شناخته و برای او قرار بازداشت صادر میکند. از طرفی نادر علیه راضیه شکایت میکند که پدر او را به تخت بسته و از خانه بیرون رفته است. قاضی میگوید در صورتی که این کار راضیه باعث آسیب دیدن پدر نادر شده باشد راضیه مقصر خواهد بود بنابر این برای راضیه نیز قرار بازداشت موقت صادر میکند. نادر یک شب در بازداشتگاه می ماند. سیمین سند خانه مادرش را گرو گذاشته و نادر را از بازداشت در می آورد. سیمین که می بیند داستان دادگاه تمام شدنی نیست و دخترش در این میان ضربه خواهد خورد، پا پیش گذاشته و با حجت صحبت میکند تا در مقابل دریافت مبلغی پول رضایت بدهد. نادر هم که فکر می کند ممکن است این کار باعث تمام شدن اختلافات بین او و سیمین شود، با پیشنهاد سیمین موافقت میکند. راضیه مطمئن نیست که دلیل سقط جنین وی پرت شدن از پله ها است یا تصادف با اتومبیل و با توجه به این که آدم معتقدی است از یک مشاور مذهبی در این مورد سوال میکند. مشاور به او میگوید اگر در این مورد مطمئن نشده، نباید پول را بگیرد و ممکن است پول حرام وارد زندگی اش بشود. نادر و خانواده اش برای دادن چک به حجت و گرفتن رضایتنامه به خانه وی رفته اند. نادر چک را نوشته و آماده است به حجت بدهد لیکن از راضیه می خواهد در حضور همه (مخصوصا دخترش ترمه) به قرآن قسم بخورد که نادر باعث سقط بچه وی شده. راضیه که در این مورد مطمئن نیست از قسم خوردن سر باز می زند. حجت عصبانی شده و از خانه بیرون میرود. جلسه به هم میریزد نادر به همراه سیمین و ترمه از خانه خارج میشوند و متوجه میشوند حجت شیشه اتومبیل آنها را شکسته است. پدر نادر فوت می کند نادر و سیمین و ترمه در دادگاه هستند آنها از هم جدا می شوند و ترمه باید تصمیم بگیرد نزد کدام یک از والدینش بماند.

**نقد ساختارگرایانه روایت**

پژوهش دراین زمینه دارای پیشینه طولانی است و شاید تشریح ارسطو از طرح داستان اولین تلاش در طرح روایت باشد. بر حسب دیدگاه های مختلف تعاریف متفاوتی از روایت صورت گرفته است. به عنوان مثال مکتب های گوناگون (مانند نظریه های مارکسیستی، فرمالیستی، ساختارگرایی، پسامدرنیستی، و فمینیستی) تعاریف متعددی از روایت مطرح کرده اند. (شیروانی شاعنایتی، ۱۳۹۴: ۸)

«نقد ساختارگرا گونه ای از نقد است که در دهه ۱۹۷۰ پا گرفت. در ساده ترین تعریف «ساختار گرایی بررسی روابط متقابل بخش های ساختمانهای معین است که می تواند جمله ها، آثار هنری یا فرهنگی باشد» روایت شناسی یکی از شاخه های اصلی ساختارگرایی محسوب می شود. روایت شناسی ابزاری دقیق در اختیار محققان قرار می دهد. تا با بسنده کردن به خود متن و جزئیاتش به تحلیلی در جهت درک بهتر اثر دست بزنند. « به این معنا فیلم داستانی نوعی روایت است که فرایند انتقال را از مولف به عنوان روایتگر به بیننده به عنوان مخاطب نشان می دهد». روایت شناسی ساختارگرا معتقد است که اثر هنری تنها مجموعه ای تصادفی از اجزا و عوامل نیست. بلکه تمام اجزا و نحوة قرار گرفتن آنها در روایت معنادار و مؤثرند. این علم همچنین معتقد است که معنای اثر به واسطۀ ساختارهای متنی و شیوه های روایتگری تولید و منتقل میشوند و درنتیجه بررسی ساختار متن اولین قدم در بررسی و فهم آن است.» (شیروانی شاعنایتی، ۱۳۹۴: ۲۸)

«ژرار ژنت» منتقد ساختارگرای فرانسوی یکی از مهمترین چهره های این مکتب است. به نظر می رسد ژنت در باره «مرزهای روایت» اجمالی از مسائل مربوط به روایت را مطرح می کند که هنوز کاملترین پژوهش در این زمینه است. (شیروانی شاعنایتی، ۱۳۹۴: ۲۸). «ژنت نظریه پیچیده و نیرومند خود را در باره سخن با توجه به بررسی کتاب «در جستجوی زمان از دست رفته» اثر مارسل پروست تدوین کرد. وی در کتاب «گفتمان روایی»[[19]](#footnote-19) با تقسیم روایت به سه سطح مختلف، تمایزی را که فرمالیست های روسی میان «قصه» و «طرح» قائل می شوند پرداخته است. این سه سطح عبارتند از:

۱.«داستان»[[20]](#footnote-20) ژنت داستان را رخدادها و شرکت کنندگان آنها دانست که از طرز قرار گیری در متن و بر اساس نظم گاه شمارانه برساخته می شوند. داستان توالی واقعی رخدادهاست.

۲.«متن روایی»[[21]](#footnote-21) ژنت معتقد است که متن روایی، تسلسلی است که رویدادها عملا در آن اتفاق می افتند و می توان آن را از متن استنباط کرد. علاوه بر این او، متن روایی را کاملا شفاهی یا مکتوب دانست که رخدادها در آن نقل می شوند. و افزود متن روایی همان چیزی است که پیش رو داریم. و رخدادهایش لزوما نظم گاهشمارانه ندارند و ویژگیهای شرکت کنندگان در سراسر آن پراکنده است.

۳.«روایتگری»[[22]](#footnote-22) ژنت نگاهی نو به روایتگری دارد. از دیدگاه او روایتگری همان عمل روایتگری است. روایتگری کنش یا فرآیند خلق متن روایی است. از آنجا که متن روایی، کلامی شفاهی یا مکتوب است، لازم است کسی آن را بگوید و یا بنویسد.» (شیروانی شاعنایتی، ۱۳۹۴: ۲۹)

ژنت این سه سطح را از هم تفکیک می کند و بیشترین تمرکز خود را بر روی «متن روایی» می گذارد، اما همواره تاکید می کند که این سه سطح با یکدیگر تعامل دارند و جداگانه عمل نمی کنند. سه سطح فوق به واسطه سه مشخصه ۱.«زمان دستوری»، ۲.«وجه یا حال و هوا» ۳.«صدا» با همدیگر در تعامل هستند. (شیروانی شاعنایتی، ۱۳۹۴: ۳۳)ژرار ژنت جامع ترین بحث را ذیل ناهمخوانی میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده است. او مسیر گردش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی به سه مبحث «نظم و ترتیب»[[23]](#footnote-23)، «تداوم»[[24]](#footnote-24) و «بسامد»[[25]](#footnote-25) تقسیم کرده است. (شیروانی شاعنایتی، ۱۳۹۴: ۳۵)

**بررسی حذف های روایتی فیلم جدایی نادر از سیمین** از منظر **«تداوم»**

حذف، یا چیزی که بعضا در ادبیات داستانی از آن به عنوان سکوت یاد می شود جزوی از الزامات روایت فیلم و داستان است که طبیعتا در فیلم «جدایی نادر از سیمین» هم اتفاق افتاده است. «ژرار ژنت» حذف های روایتی را تحت عنوان کلی «تداوم» بررسی می کند.

«تداوم یا دیرش زمان به رابطه بین زمانی که یک رویداد در دنیای واقعی به درازا کشیده است و زمانی که به واقع طول می کشد تا آن رویداد در دنیای روایی روایت شود می پردازد. ژنت بر اساس نظریه روایت شناختی به این امر مهم می پردازد که برای اجتناب از پیامدهای فاجعه آمیز (مثل اینکه فیلمی داشته باشیم به بلندی روز)، روایت باید به رویدادها سرعت بدهد. تداوم یا دیرش برابر رویداد و روایت ممکن است گاه گاه تاثیرات غیر منتظره و جذابی داشته باشد. ( جان از پله ها بالا رفت و بالا رفت و بالا رفت و بالا رفت و بالا رفت و بالا رفت و بالا رفت و بالا رفت) اما بی تردید یک مسابقه دو ماراتن را نمی توان اینگونه توصیف کرد. این امر در فیلم و داستان نقش اساسی دارد و اینجاست که سوال مطرح می شود که چطور می توان امکانات مختلف تراکم را به کار گرفت؟ ژنت «سرعت ثابت»[[26]](#footnote-26) را معیار فرضی اندازه گیری مقادیر گذشت زمان حوادث سطح داستان در سطح متن پیشنهاد میکند. منظور از «سرعت ثابت» این است که نسبت میان اینکه داستان چه مدت به درزا می کشد و طول متن چقدر است، ثابت و بدون تغییر می ماند. بر اساس همین معیار سرعت قرائت متن (و یا تماشای فیلم) «افزایش» یا «کاهش» می یابد. وقتی سرعت ثابت را به منزله معیار در نظر بگیریم، پس میتوان دو نوع حک و اصلاح را از یکدیگر تمیز داد: شتاب مثبت و شتاب منفی. اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت زمان درازی از داستان ، شتاب مثبت و اختصاص یک تکه دراز از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان ، شتاب منفی نام دارد. «سرعت حداکثر»، «حذف»[[27]](#footnote-27) و «سرعت حداقل»، «درنگ توصیفی»[[28]](#footnote-28)نام دارد. میان این دو بی نهایت نیز خلاصه و صحنه نمایشی قرار می گیرد. درحذف پاره ای از تداوم داستان، هیچ ما به ازایی در متن ندارد. حذف دو نوع است. حذف صریح و حذف تلویحی. در حذف صریح مشخص میشود که چه مقدار از داستان حذف شده است. در حذف تلویحی اشاره روشنی به تغییر یا تبدیل در زمان داستان نمی شود. در واقع حذف رخدادهای میانی، سرعت نقل حوادث اصلی را در سطح متن افزایش می دهد و خواننده (در اینجا بیننده فیلم) موجز وار با حوادث داستان رویارو می شود.» (شیروانی شاعنایتی، ۱۳۹۴: ۳۷)

در درام های فرهادی، به نظر می رسد که روایت مسیر طبیعی اش را طی می کند اما بعدا می فهمیم که مسیر طبیعی اش را طی نکرده است. فقدانی در کار بوده که ناگهان رخ می نماید و در پرتو نور خیره کننده ای این فقدان یا مغاک تاریک، حقیقت آنچه دیده ایم از نو تفسیر می شود. (اسلامی۱۳۹۵:۸۶). داستان فیلم جدایی نادی از سیمین با درنظر گرفتن زمان واقعی در طی چند روز اتفاق می افتد ولی بنا بر عرف موجود در سینما باید در تایم حدودا ۹۰ الی ۱۲۰ دقیقه روایت شود بنابر این فیلمساز مجبور است بخش های زیادی از داستان را حذف کند. فرهادی نه تنها این حذف ها را انکار نمی کند بلکه آن را جزو دلایل موفقیت فیلم می داند. او در مصاحبه ای با اسماعیل میهن دوست در این باره گفته است: «باید بپذیریم جذابیت ساختاری و معما گونه این چند فیلم حاصل حذفیات آنهاست. (میهن دوست، ۱۳۹۸: ۲۷۷)

«لیکن منظور ژنت، حذف موارد کم اهمیت و غیر ضروری است. حذف حوادث غیر ضروری در سطح متن، خواننده را سر راست در بطن ماجرا قرار می دهد. در خلاصه، تداوم متن کوتاهتر از تداوم داستان است. در صحنه نمایشی، تداوم متن و داستان تقریبا برابر است. در درنگ توصیفی، تداوم متن طولانی تر از تداوم داستان است. »(شیروانی شاعنایتی، ۱۳۹۴: ۳۸). در فیلم جدایی نادر از سیمین هم بعضی رخداد ها و حوادث غیر ضروری حذف شده است. این بخش از حذف ها به دلیل بی اهمیت و یا کم اهمیت بودن حوادث، به چشم نمی آید و مخاطب نیز انتظار جز این ندارد. به عنوان مثال پروسه گرو گذاشتن سند خانه پدری سیمین برای آزاد سازی نادر از بازداشتگاه پروسه ای طولانی و پر پیچ و خم است و با توجه به سن و سال ترمه که در سنین حساس نوجوانی به سر می برد و وابستگی شدیدی که به پدرش دارد باعث می شود در بازداشت ماندن نادر و پروسه گرو گذاشتن سند، توانایی بالقوه ای برای ایجاد حس تعلیق در تماشاگر داشته باشد اما از آنجاییکه این بخش از داستان ارتباط ضعیفی با داستان اصلی فیلم دارد، فیلمساز از پرداختن به جزئیات آن خودداری کرده و کل روند را در چند دیالوگ خلاصه کرده است. اما حذف های روایتی این فیلم به اتفاقات اینچنینی خلاصه نمی شود. مهمترین حذف های روایتی فیلم جدایی نادر از سیمین عبارتند از: سکانس دکتر رفتن راضیه، سکانس تصادف راضیه، و سکانس لحظه افتادن راضیه در راه پله های خانه نادر که البته این سکانس علیرغم اینکه کامل حذف نشده و بخشی از آن دیده می شود، لیکن به خاطر نوع دکوپاژ آن حذف شده محسوب می شود و لحظه افتادن راضیه که لحظه بسیار حساسی است عملا دیده نمی شود.

**«بسامد» حذفهای فیلم جدایی نادر از سیمین**

نکته ای که در مورد حوادث و سکانس های حذف شده وجود دارد این است که آیا این سکانس ها به دلیل کم اهمیت بودن حذف شده اند یا فیلمساز به دلیل دیگری آنها راحذف کرده است؟ ژرار ژنت که مطالعات عمیقی در خصوص روایت انجام داده است شیوه ای برای پی بردن به اهمیت سکانس ها و حوادث دارد. او برای بررسی اهمیت حوادث داستان از دیدگاه روایت شناختی ساختارگرایانه از واژه «بسامد» استفاده می کند. بسامد تعداد دفعات تکرار حوادث سطح داستان و تعداد نقل آن حوادث، در سطح متن است. ژنت، بسامد را از موارد مهم روایت شناختی خود می داند و می پرسد که آیا حادثه ای یک بار در روایت اتفاق افتاده و چند بار ذکر شده است، یا چند بار اتفاق افتاده و فقط یک بار ذکر شده است؟ ژنت بسامد را به یکی از سه شکل زیر معرفی می کند: «بسامد مفرد»[[29]](#footnote-29) متداول ترین نوع بسامد است که در آن رخدادی که یک بار اتفاق افتاده است، یک بار روایت می شود. روایت n مرتبه ای آنچه n بار اتفاق افتاده است نیز در این رده جای دارد، چرا که هر یک بار روایت رخداد در متن روایی با یک بار حادث شدن آن در داستان متناظر است. «بسامد مکرر»[[30]](#footnote-30). در این بسامد رخدادی که یک بار اتفاق افتاده است، چندین بار روایت می شود. این بسامد نقل n مرتبه ای رخدادی است که فقط یک بار اتفاق افتاده است. «بسامد بازگو»[[31]](#footnote-31) یک بار روایت کردن رخدادی است که چندین بار رخ داده است. این بسامد نقل یک باره رخدادی است که n بار اتفاق افتاده است. به عنوان مثال در رمان «رنگین کمان» نوشته «دی. اچ. لارنس»[[32]](#footnote-32) می توان دید که در آن شرح حال مکرر مردان برانگون در طول سالها، تنها یک بار نقل می شود.

در سکانس گرفتن شماره تلفن دکتر زنان توسط راضیه از خانم معلم، موقعیت نادر نسبت به راضیه برای تماشاگر مشخص نیست. در واقع آنچه اهمیت دارد این است که آیا نادر صحبت های راضیه و خانم معلم را شنیده است یانه؟ این مسئله به این دلیل اهمیت پیدا می کند که اگر مشخص شود نادر صحبت آنها را شنیده است به این معنی است که نادر از باردار بودن راضیه اطلاع داشته و دراین صورت هل دادن راضیه توسط نادر که منجر به فوت بچه او در شکمش شده، قتل عمد به حساب می آید. این سکانس از بسامد بالایی برخوردار است و با توجه به محکومیتی که ممکن است برای نادر در پی داشته باشد اهمیت دراماتیک بالایی نیز دارد. در دیالوگهای فیلم، بیست و چهار مرتبه با کلمات (باردار، حامله و...) مستقیما به موضوع پرداخت می شود و دیالوگ های دیگری نیز مرتبط با این موضوع بیان می شود و مدت زمان بالایی از تایم ۱۱۹ دقیقه ای فیلم هم به آن اختصاص می یابد بنابر این دارای بسامد مکرر است. از طرفی این مسئله باعث بدبینی ترمه نسبت به پدرش می شود. شخصیتی که از پدر نشان داده می شود یک آدم معتقد به اصول اخلاقی است. او که رابطه خوب و صمیمی هم با دخترش دارد قصد دارد این اخلاق را به دخترش نیز منتقل کند. به عنوان نمونه در سکانس پمپ بنزین، ترمه در گرفتن باقی مانده پول بنزین از متصدی پمپ –که ظاهرا مبلغ ناچیزی هم هست- تسامح به خرج می دهد پدرش در مورد باقی مانده پول از ترمه سوال می کند. ترمه می گوید باقی پول را به عنوان انعام داده است. پدر که پول دادن ترمه را در آینه ماشین دیده است می داند که دخترش به دلیل رودر بایستی و کم بودن مبلغ باقی مانده پول، آن را مطالبه نکرده است بنابر این به او می گوید چون با رضایت تو نبوده، انعام حساب نمی شود و از ترمه می خواهد باقی مانده پول را پس بگیرد. ترمه این کار را می کند و نادر برای اینکه نشان دهد کارش به دلیل چشم تنگی نبوده، پول را به ترمه می دهد. اکنون با مشخص شدن اینکه نادر از بارداری راضیه اطلاع داشته و به قاضی دروغ گفته است، وجهه اخلاق گرای او نزد دخترش زیر سوال می رود. به همین دلیل این سکانس نه تنها از نظر کمی از اهمیت بالایی برخوردار است بلکه از نظر محتوایی و شخصیت شناسی نیز حائز اهمیت بالایی است.

حادثه پر بسامد دیگر فیلم که حذف شده است سکانس تصادف راضیه با اتومبیل است. راضیه در اثنای انجام کارهای خانه به تمیز کردن پله ها می پردازد که دخترش به او اطلاع می دهد پیرمرد در اتاقش نیست راضیه متوجه می شود به خاطر تمیز کردن پله ها لحظاتی درب آپارتمان را باز گذاشته است و در این اثنا احتمالا پیرمرد به بیرون رفته است. او با عجله به خیابان میرود و بعد از چند لحظه پیرمرد را در مقابل دکه روزنامه فروشی پیدا میکند. پیرمرد پای برهنه مقابل دکه ایستاده و به روزنامه ها نگاه می کند. در سکانس بعدی نادر و ترمه و دختر راضیه و پدر نادر مشغول بازی فوتبال دستی هستند و راضیه هم در آشپزخانه مشغول شستن ظرفها می باشد. در طول فیلم حرفی از تصادف راضیه به میان نمی آید تا اینکه در دقیقه ۱۰۴ پس از اینکه با وساطت سیمین قرار شده است پولی به حجت بدهند و رضایت او را به دست بیاورند، راضیه به محل کار سیمین رفته و از او می خواهد از دادن پول به همسرش صرف نظر کنند زیرا مشاور مذهبی به او گفته است در صورتی که مطمئن نباشد سقط جنین او به خاطر هل دادن نادر اتفاق افتاده، گرفتن پول حرام است. سپس توضیح می دهد که روز قبل از ماجرای افتادن او در پله ها، وقتی داشته به دنبال پدر نادر می گشته در خیابان تصادف کرده و ممکن است مردن بچه اش در نتیجه تصادف با اتومبیل باشد. از این به بعد موضوع تصادف در دیالوگ شخصیت ها بارها به میان می آید. بنابر این این سکانس نیز از نظر بسامد جزو سکانس های مهم بوده و دارای بسامد مکرر است.

حادثه دیگری که بارها به آن اشاره می شود افتادن راضیه در پله ها است. نادر و دخترش ترمه به منزل می آیند متوجه می شوند درب آپارتمان بسته است و راضیه در خانه نیست. نادر در را باز کرده و به داخل رفته و مشاهده می کند دست های پدرش به تخت بسته شده و او از روی تخت به زمین افتاده و تقریبا بیهوش شده است. نادر به پدرش رسیدگی می کند و متوجه می شود پولهای داخل کشو مقداری کم شده است. راضیه به خانه بر میگردد. مشاجره ای بین نادر و راضیه در میگیرد. نادر به دلیل بستن پدرش به تخت، ترک کردن منزل و برداشتن پول با راضیه دعوا کرده و از او می خواهد منزل را ترک کند. راضیه سعی می کند بستن پیرمرد به تخت و رفتن به بیرون را توجیه کند و در مورد برداشتن پول حساسیت بالایی از خود نشان داده و قسم می خورد پولی برنداشته است. (مخاطب میداند که پولها را قبلا سیمین برای دادن به کارگرانی که پیانو را حمل می کردند برداشته و فراموش کرده است به نادر اطلاع بدهد). نادر او را به خاطر بی توجهی به پدر پیرش و برداشتن پول، از خانه بیرون میکند راضیه مقاومت میکند و میگوید تا زمانیکه حق الزحمه امروز را نگرفته است از خانه بیرون نخواهد رفت. نادر به زور متوسل می شود و هنگام بیرون کردن راضیه او را هل می دهد و راضیه در پله ها به زمین می افتد. زن همسایه با شنیدن سر و صداها بیرون می آید راضیه دست دخترش را گرفته و از خانه نادر خارج میشود. این سکانس بطور کامل حذف نشده است بلکه به خاطر دکوپاژ ویژه ای که دارد عملا حذف شده محسوب می شود و وجود شیشه مات مانع می شود مخاطب راضیه را در لحظه افتادن ببیند. این سکانس بارها در دیالوگها مورد استفاده قرار می گیرد. بازپرس در مورد نحوه افتادن راضیه و نحوه بیرون کردن نادر سوالاتی می پرسد، ماموران دادگستری به منزل آمده و صحنه را بازسازی می کنند و این سکانس از بسامد بالایی برخوردار است.

سکانس دکتر رفتن راضیه یکی دیگر از سکانس های حذف شده است. برخلاف سکانس های دیگر که بخشی از آنها از دید مخاطب پنهان می ماند، این سکانس کلا حذف شده است. مثلا در سکانس تصادف، راضیه را می بینیم که به دنبال پدر نادر به خیابان می رود، از لابلای ماشین ها عبور می کند و در نهایت وی را در مقابل دکه روزنامه فروشی پیدا می کند. و یا در سکانس افتادن راضیه از پله ها، دعوای نادر و راضیه، هل داده شدن راضیه توسط نادر و حتی لحظه ای که راضیه بلند شده و در حال رفتن است را می بینیم و فقط لحظه افتادن وی را نمی بینیم. لیکن در مورد سکانس دکتر رفتن، کل سکانس حذف شده است. اگر بخواهیم اهمیت این سکانس را با استفاده از متد «ژرار ژنت» بررسی کنیم باید بسامد آن را محاسبه نماییم. اما به دلیل حذف شدن کامل سکانس و مخفی نگه داشتن موضوع از طرف راضیه، این سکانس دارای بسامد مفرد بوده و بسامد بالایی ندارد. ولی اهمیت ویژه ای در فیلم دارد و با مسکوت گذاشته شدن آن توسط فیلمساز اهمیتش کم نمی شود. اهمیت این سکانس از این بابت است که در صورتی که نظر دکتر در مورد وضعیت جنین راضیه را بدانیم، دیگر چیزی برای دنبال کردن نمی ماند. در واقع در آن سکانس احتمالا دکتر به راضیه گفته است که بچه اش مرده است. زیرا راضیه بعدا به سیمین می گوید که بعد از آن اتفاق بچه اش دیگر تکان نمی خورد.

بنابر این مشخص می شود همه سکانس های حذف شده از اهمیت دراماتیک بالایی برخوردار هستند. همچنین با استفاده از متد روایت شناختی «ژرار ژنت» مشخص شد که سکانس های دکتر رفتن راضیه دارای «بسامد مفرد» بوده و بقیه سکانس های حذف شده دارای «بسامد مکرر» هستند. بنابر این حذف آنها نمی تواند با انگیزه به کار بردن ایجاز هنری باشد.

**حذف، مبتنی بر قواعد ژانری**

حال باید بررسی شود آیا قواعد فیلمسازی اجازه حذف حوادث مهم را به فیلمساز می دهد یا خیر؟ اصغر فرهادی درمصاحبه مفصلی که با اسماعیل میهن دوست در خصوص فیلم داشته در توجیه حذف های روایتی به کار رفته در فیلم جدایی نادر از سیمین مثالی از فیلمهای پلیسی می زند و می گوید: فرض کنید در شروع فیلمی، شخصی شلیک می کند و شخص دیگری کشته می شود و در تمام فیلم کارآگاهی دنبال پیدا کردن قاتل است. ما می توانیم بپرسیم که چرا در لحظه شلیک، دوربین سرش را برنگرداند تا قاتل را ببیند؟ (میهن دوست، ۱۳۹۸: ۲۷۸) البته باید گفت که «قواعد ژانرهای سینمایی قانونی نانوشته است که ابتدا میان استودیوهای فیلمسازی و مخاطبان شکل گرفت. به این صورت که انتظارات تماشاگران از فیلم ها و استقبال آنها از آثاری مشخص، فیلمسازان و تهیه کنندگان را به سمت تولید فیلمهایی با قواعدی امتحان پس داده سوق می داد تا با تکرار آن قواعد راهی برای تضمین بازگشت سرمایه های خود بیابند. از سوی دیگر منتقدان نیز برای تسهیل در ارائه ی تحلیل های سینمایی به سراغ دسته بندی فیلمها رفتند و با ترسیم مشخصات و ویژگی های بارز برای گونه های متنوع فیلم ها هر اثر سینمایی را به تفکیک «عناصر ساختاری» و «مولفه های محتوایی» جزء گروهی خاص دانسته اند. این اقدام منتقدان منجر به پیدایش مفاهیمی به نام ژانرهای سینمایی شد که البته ماهیتی کاملا قراردادی و اعتباری دارند و غالبا بر سر مشخصات آنها توافق جمعی وجود ندارد.» (نطنزی ۱۳۹۷:۱۵) بنابر این الزامی برای رعایت یا عدم رعایت این قواعد از طرف فیلمسازان و استودیو ها وجود ندارد. کما اینکه بسیاری از قواعد در تاریخ سینما در نتیجه نو آوری فیلمسازان و عدم رعایت کامل قواد از طرف آنها بوده است. «اما تا حدودی می توان قاعده ها و ضابطه هایی را یافت که به ما می گوید در چه مواردی داستان را با شرح دقیق و بیشتری باید آورد، کجا قصه گویی سرعت می گیرد و کجا آرام می شود. این قاعده ها به سنت های ادبی، ژانر خاصی که اثر در آن جای می گیرد و عناصر بسیار فرامتنی وابسته اند. در فیلمهای پلیسی (ژانر جنایی) نوعی حذف وجود دارد که با در نظر گرفتن ساختار و فرم روایتی فیلم پلیسی نه تنها هیچ ایرادی ندارد بلکه برای رسیدن به اوج جذابیت، چاره ای جز حذف بخش هایی از روایت نیست. در اغلب این فیلمها، داستان از زاویه دید کارآگاه روایت می شود در اکثر این فیلم ها جرمی اتفاق می افتد و سپس کار آگاه برای یافتن مجرم وارد می شود. طبیعتا کارآگاه نمی توانسته از ابتدا و درجریان روند جرم و جنایت قرار بگیرد بنابر این بخش های عمده روایت مربوط به جرم، حذف شده است. و کارآگاه باید با توجه به سرنخ های موجود، برای به پیدا کردن مجرم اقدام نماید. «ویژگی بنیادین روایت در قصه پلیسی آن است که پیرنگ، حوادث مهمی را در بخش جنایی داستان از دید ما مخفی نگه می دارد. پیرنگ ممکن است انگیزه جنایت، طرح ریزی جنایت، ارتکاب جنایت را از دید ما مخفی نگه بدارد.» (بردول ۱۳۷۳: ۱۳۴)

هرچند فیلم جدایی نادر از سیمین متعلق به ژانر جنایی نیست لیکن رگه هایی از این ژانر را در خود دارد. بالاخره بچه راضیه فوت شده است و بر اساس قوانین جمهوری اسلامی ایران بنا به سنی که جنین داشته، مسبب فوت جنین، مرتکب قتل شده است. در این صورت باید گفت در سکانس های دادگاه، داستان از دید قاضی روایت می شود و فیلمساز مجاز است داستان را طوری تعریف نماید که حوادث از دید قاضی (مابه ازاء کارآگاه) پنهان بماند تا او با تکیه بر شم کارآگاهی و با استفاده از سرنخ های موجود به کشف واقعیت بپردازد. قاضی فیلم عملا چنین نقشی بر عهده گرفته است او قصد دارد بفهمد آیا هل دادن نادر باعث فوت بچه شده است یا نه؟ آیا نادر می دانسته که راضیه حامله است؟ در چنین شرایطی فیلمساز مجاز به حذف های روایتی است. به گونه ای که جزئیات داستان را لو نداده و در مخاطب کنجکاوی ایجاد نماید. لیکن در این شرایط سکانس دکتر رفتن راضیه از جنبه دیگری اهمیت پیدا می کند . این سکانس می توانست درخصوص وضعیت جنین بعد از تصادف اطلاعات خوبی ارائه دهد بنابر این از نقطه نظر قاضی امر بسیار مهم و تعیین کننده ای است. هرچند فیلمساز مجاز به حذف این سکانس در دقیقه n ام فیلم (لحظه وقوع در داستان) است، لیکن مسئله این است که قاضی از دکتر رفتن راضیه مطلع است بنابر این هنگام بررسی پرونده در دادگاه، باید به موضوع دکتر رفتن راضیه مراجعه نماید. قاضی بایستی با احضار دکتر به عنوان شاهد و متخصص از او بخواهد نتیجه معاینه را بازگو نماید. بنابر این حذف آن از منظر قضایی و قواعد ژانر جنایی پذیرفته نیست. در واقع فیلمساز باید دکتر رفتن راضیه را به جای حذف کامل، جابجا می نمود. چیزی که ژنت از آن به عنوان «نظم و ترتیب» یاد می کند.

**حذف از منظر مقوله «نظم وترتیب» روایتی**

«در این مقوله رابطه بین توالی رخداد ها در داستان و توالی زمان آنها در متن بررسی می شود و معیار، امکان تطبیق نعل به نعل بین زمان داستان و زمان متن روایی است. مراد از زمان متن روایی آرایش خطی متن است و می توان این آرایش خطی متن را درمقوله «نظم و ترتیب»[[33]](#footnote-33) جای داد. عمده ترین انواع ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن را به رسم مالوف از یک سو «بازگشت به عقب» یا «پس نگری» و از دیگر سو «رجعت به آینده» یا «پیش نگری» می نامند. ژنت این دو واژه را «گذشته نگری »[[34]](#footnote-34) و «آینده نگری»[[35]](#footnote-35) می نامند. گذشته نگر ، روایت رخداد داستان پس از نقل رخدادهای سپری شده متن است. گویی روایت به گذشته ای در داستان رجعت میکند. برعکس آینده نگر، روایت رخداد داستان پیش از نقل رخداد های اولیه است. گویی روایت به آینده داستان نقل مکان می کند. اگر رخدادهای الف، ب، ج در متن به ترتیب ب،ج، الف قرار گیرند، آنگاه رخداد الف گذشته نگر خواهد بود. و اگر این سه رخداد به ترتیب ج، الف، ب پشت سر هم قرار بگیرند آنگاه رخداد ج آینده نگر خواهد بود. هم روایت گذشته نگر و هم روایت آینده نگر نسبت به روایتی که از آن جوانه زده اند و ژانت آن را «اولین روایت» می نامد از نظر زمانی لایه دوم روایت را بنا می نهند. بنابر این اولین روایت گاهی دایره وارا سطح زمانی روایتی است که بر اساس آن زمان پریشای را اینگونه تعریف می کنیم: ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن.» (شیروانی شاعنایتی۱۳۹۴:۳۵)

پر واضح است که در سینما واژه های «بازگشت به عقب» یا «پس نگری» با واژه «فلش بک» و واژه های «گذشته نگری » یا «آینده نگری» با واژه «فلش فوروارد» مترادف است. به این ترتیب در مورد سکانس دکتر رفتن راضیه می توان گفت فیلمساز می توانست به جای حذف سکانس ها، آنها را به جابجا کند. مثلا فیلمساز می توانست سکانس دکتر رفتن راضیه را در اثنای بررسی های قاضی به مخاطب نشان بدهد که در این صورت سکانس دکتر رفتن دارای آرایش خطی «پس نگری» می شود. ممکن است به نظر برسد در طی صحبتی که راضیه و سیمین در دقیقه ۱۰۴ فیلم دارند و راضیه از دکتر رفتن خودش حرف می زند نیز جابجایی اتفاق افتاده است لیکن اینچنین نیست. زیرا دیدگاه قاضی در این جا لحاظ نشده است. راضیه برای بیان دکتر رفتن در آن قسمت از فیلم دلیل منطقی ندارد. اگر او نگران حلال و حرام بودن پول است چرا زودتر این تردید را بیان نکرد؟ در واقع احتمالا راضیه می دانست که بچه او در اثر تصادف مرده است نه در اثر افتادن از پله ها. کما اینکه او به سیمین می گوید که بچه اش از قبل تکان نمی خورد و دلیل دکتر رفتن وی نیز همین مسئله بوده است.

**حذف بر اساس زاویه دید و «کانونی شدگی»**

ژانت در بررسی روایت، موضوعی را ذیل عنوان «کانونی شدگی»[[36]](#footnote-36) بررسی می نماید. در واقع «یکی از عناصر داستان که ژنت به آن توجه ویژه دارد زاویه دید یا شیوه نقل داستان است. پرسپکتیو، نقطه دید یا موقعیتی ادراکی یا مفهومی است که خواننده به واسطه آن با رخداد ها و موقعیت های روایت شده داستان آشنا می شود. این نقطه دید، گاهی از آن راوی است و گاهی از آن شخصیت داستان. به طور خلاصه، زاویه دید، ابزار راوی و روایت گری است. اما گاهی در داستان به جملاتی بر می خوریم که از آن راوی نیست. یعنی بنابر فاصله ای که راوی از فضا و اشخاص داستانی دارد، بالطبع نمی تواند آن سخنان را بر زبان رانده یا بدان افکار اندیشیده باشد. به دیگر سخن لازم است میان زاویه دید (چه کسی می بیند؟) و صدا (چه کسی می گوید؟) تمایز قائل شد. همان کانونی شدگی اینگونه معنی می شود که روایت از آن راوی است، اما اندیشه و افکار به شخصیت ها تعلق دارد. ژنت کانونی شدگی را مرتبه ای از فشرده گویی می داند که معنای تلویحی خصوصا بصری دیدگاه و نیز معانی تلویحی معادل اصطلاحات فرانسوی دیدگاه «دید» را ندارد.» (شیروانی شاعنایتی، ۱۳۹۴: ۴۲). «راوی ممکن است بیش از شخصیت ها یا کمتر از آنها بداند و یا در سطح آنها حرکت کند. در عین حال روایت می تواند فاقد کانون باشد. یعنی از زبان واقف به همه ماجرا و خارج از حوزه عمل، روایت شود یا کانون درونی داشته باشد. یعنی شخصیتی از یک جایگاه ثابت یا جایگاهی متغیر آن را بازگوید. یا از دیدگاه چندین شخصیت بیان شود. شکلی از «کانون داری خارجی»[[37]](#footnote-37) نیز ممکن است که در آن راوی کمتر از شخصیت های دیگر بداند. البته کانونی شدگی ممکن است در روایت ثابت باقی بماند همچنین ممکن است میان دو کانونی گر غالب در نوسان باشد. یا در میان چند کانونی گر در آمد و شد باشد. تمایز میان کانونی شدگی ثابت، متغیر و چندگانه همان قدر که درباره کانونی شده اعمال می شود، در خصوص کانونی گر نیز به کار می رود.» (شیروانی شاعنایتی، ۱۳۹۴: ۴۴).

فیلم «جدایی نادر از سیمین» از زاویه دید شخصیت خاصی روایت نمی شود. در واقع هر سکانس بسته به محتوای خود از زاویه ای خاص روایت می شود. در اینجا منظور از زاویه خاص، پرسپکتیو یا زاویه دید فیزیکی نیست. بلکه محتوای سکانس مد نظر است. به عنوان مثال روایت سکانس پایانی فیلم که در دادگاه می گذرد از زاویه دید ترمه است. گویا در این سکانس دوربین در کنار ترمه قرار گرفته است و ترمه باید تصمیم بگیرد که با کدام یک از والدین خود زندگی کند. حتی در پلانهایی از این سکانس که ترمه در آن حضور فیزیکی ندارد نیز این مسئله صادق است.

در سکانس گرفتن شماره تلفن، راضیه، نادر، ترمه، دختر راضیه و خانم معلم در خانه حضور دارند. با توجه به پرسشهایی که قاضی در مورد شنیدن یا نشنیدن حرف های راضیه و خانم معلم توسط نادر مطرح می کند می توان گفت این سکانس از زاویه دید شخص خاصی روایت نمی شود و شاید «زاویه دید دانای کل» مناسب ترین واژه برای تبیین «کانونی شدگی» این سکانس باشد. بنابر این دوربین در آن لحظه بر روی خانم معلم و راضیه که مرکزی ترین نقطه لوکیشن است فوکوس می کند و نشان ندادن موقعیت نادر نسبت به آنها کاملا طبیعی بوده و منطبق بر قواعد ژانری فیلم است.

مسئله کانونی شدگی و زاویه دید در بحث برانگیزترین سکانس فیلم یعنی سکانس افتادن راضیه در پله ها به نحو خاصی اهمیت پیدا می کند. شخصیت ها مشاهدات متفاوت و بعضا متضادی با یکدیگر دارند بنابر این طبیعی است که روایت های مختلفی از اتفاقات داشته باشیم. نادر مطمئن است که راضیه را هل نداده است و نحوه بیرون کردن او نمی تواند باعث افتادن راضیه شود. اما راضیه اصرار دارد که هل دادن نادر باعث افتادن وی در پله ها شده است. در اینجا برای موقعیت دوربین (راوی) سه حالت متصور است. الف؛ دوربین می تواند در داخل خانه و کنار نادر باشد و ماوقع را از دید نادر روایت کند. ب؛ دوربین می تواند بیرون درب و در کنار راضیه قرار گرفته و ماوقع را از دید راضیه روایت کند. ج؛ دوربین می تواند در هر دو طرف درب باشد یعنی ابتدا در داخل قرار بگیرد ونحوه هل دادن نادر را ضبط کند سپس به طرف دیگر درب رفته و ادامه ماوقع را که همان نحوه افتادن راضیه است به شکل مچ کات ثبت کند.

اما کدام یک از این سه زاویه دید صحیح تر است؟ باید ابتدا به این سوال پاسخ داده شود که چه مسئله ای باعث اهمیت این سکانس می شود؟ درواقع در این سکانس دو مسئله مطرح است. یک: آیا نادر واقعا راضیه را هل داده است؟ دو: آیا راضیه در اثر هل دادن نادر بر روی پله ها افتاده است؟ بنابر این انتخاب زاویه دید تنها یکی از شخصیت ها (نادر یا راضیه) اشتباه است و اطلاعات ناقصی به مخاطب خواهد داد. به نظر می رسد بهترین راه، انتخاب زاویه دید دانای کل و نشان دادن هر دو طرف درب است. لیکن فرهادی قصد دارد از پتانسیل این سکانس استفاده کند بنابر این او دست به ابتکار زده و انتخاب ویژه ای انجام داده است. او دوربین را در داخل قرار داده و با انتخاب درب شیشه ای مات، کاری کرده که به نظر برسد نیازی به نشان دادن طرف دیگر درب نیست. مات بودن شیشه ها در اینجا اهمیت فوق العاده ای دارد. اگر شیشه ها شفاف بودند هر دو طرف در دیده می شد و در واقع زاویه دید به دانای کل تبدیل می شد اما شیشه مات موضوع را کاملا عوض میکند. درظاهر چنین به نظر می رسد که نیازی نیست دوربین به طرف دیگر در برود زیرا درب آپارتمان شیشه ای است و طرف دیگر آن دیده می شود ولی در واقع اینچنین نیست و طرف دیگر دیده نمی شود. فرهادی در یک مصاحبه می گوید خانه های زیادی را بازدید کرده و در نهایت آن خانه را صرفا به دلیل داشتن درب شیشه ای به عنوان لوکیشن انتخاب کرده است. «در شیشه ای اصلا با این دلیل جانشین در اصلی آپارتمان شد که این چالش را ایجاد کند که چرا دوربین کمی جابجا نمی شود تا کل اتفاق دیده شود؟» (میهن دوست، ۱۳۹۸: ۲۷۲)

با استفاده از نظریات ژنت می توان گفت در نهایت آنچه در این سکانس اتفاق افتاده این است که روایت این سکانس از دید شخصیت های فیلم نبوده بلکه راوی این سکانس شخص فیلمساز (اصغر فرهادی) است. و نشان ندادن طرف دیگر درب نه تنها ایرادی متوجه فرهادی نمی کند بلکه می توان گفت او با این کار دست به ابتکار زده است و این کار یک نقطه قوت در کارنامه او به حساب می آید.

کانونی شدگی در سکانس بحث برانگیز تصادف راضیه نیز قابل بررسی است. این سکانس از زاویه دید راضیه روایت می شود. راضیه در حال تمیز کردن راه پله ها است که دخترش به او اطلاع می دهد پیرمرد در اتاقش نیست. درادامه راضیه رادر حالیکه چادر بر سر دارد و در خیابان به دنبال پیرمرد می گردد می بینیم. او پیرمرد را در حالیکه پا برهنه درمقابل دکه روزنامه فروشی مشغول نگاه کردن به روزنامه ها است می یابد. فرهادی لحظه تصادف را حذف کرده و این حادثه را در یکی از سکانسهای پایانی فیلم از زبان راضیه به مخاطب بیان می کند. به نظر می رسد حذف این سکانس برخلاف منطق روایتی فیلم انجام شده است. حتی اگر بپذیریم که فرهادی سکانس را حذف نکرده بلکه با بیان حادثه از زبان راضیه، سکانس را جا به جا کرده است، باز هم با منطق روایی فیلم که یک روایت خطی را دنبال می کند سازگار نیست. فرهادی در مصاحبه خود می گوید که صحنه تصادف در فیلمنامه وجود داشته و او حتی اقدام به ضبط آن نموده است ولی در اتاق تدوین تصمیم به حذف آن گرفته است(میهن دوست، ۱۳۹۸: ۲۷۸) فرهادی معتقد است حتی با نشان دادن صحنه تصادف هم ممکن است مخاطب نتواند تشخیص دهد که آیا تصادف باعث فوت بچه او شده یا افتادن از پله ها؟ اما واقعیت این است که در صورتی که مخاطب شاهد صحنه تصادف باشد انتظار خواهد داشت سکانس دکتر رفتن راضیه را هم ببیند و یا حد اقل از نتیجه معاینه باخبر شود. «کانونی شدگی» این سکانس متعلق به راضیه است. سکانس از زاویه دید او روایت می شود. ممکن است به نظر برسد که راضیه قصد نداشته همسرش از کار کردن او باخبر شود و همچنین او نمی خواسته نادر از این واقعه باخبر شود زیرا باعث می شد به دلیل عدم توجه به پیرمرد و باز گذاشتن در آپارتمان از کارش اخراج شود بنابر این از بیان تصادف به همسرش و نادر اجتناب کرده است. این تصور درستی است. راضیه مجبور نیست در این خصوص با کسی حرف بزند لیکن تماشاگر باید آن را بداند و با توجه به روایت خطی فیلم، بهترین جا برای بیان آن همان لحظه تصادف است.

**نتیجه گیری**

بخشهایی از داستان فیلم جدایی نادر از سیمین حذف شده است. بعضی از این حذف ها مانند پروسه گرو گذاشتن سند خانه پدری سیمین برای درآوردن نادر از بازداشتگاه جزو سکانس های کم اهمیت بوده و فیلمساز چاره ای جز حذف آنها نداشته است. برخی سکانس ها بر اساس اصل ایجاز هنری و برای جذابیت بخشیدن به فیلم، و با رعایت اصول متداول فیلمسازی از روایت حذف شده است. اما در میان حوادث حذف شده فیلم بعضی از سکانس ها از اهمیت بالایی برخوردارند، سکانس افتادن راضیه در پله ها و سکانس شنیدن مکالمه راضیه و خانم معلم توسط نادر، بار دراماتیکی بالایی دارند به طوری که حواشی مربوط به این دو سکانس زمان زیادی از فیلم را به خود اختصاص داده است بر اساس تئوری روایت شناسی «ژنت» این سکانس ها دارای «بسامد مکرر» بوده و جزو حوادث مهم داستان به حساب می آید. بعضی از سکانس ها مانند سکانس تصادف راضیه و سکانس دکتر رفتن او، علیرغم اهمیت دراماتیکی که دارند، دارای «بسامد مفرد» بوده و حجم اندکی از فیلم را به خود اختصاص داده اند.

یکی از ایرادات وارد شده به فرهادی عدم رعایت قواعد ژانری در حذف های روایتی است. باید گفت قواعد ژانری اصول غیر الزام آوری هستند که رعایت آنها می تواند فروش فیلم را تضمین نماید لیکن اکثر فیلمساز های مستقل بارها این قواعد را زیر پا گذاشته و به تجربه های جدیدی مبادرت ورزیده اند بعضا این تجارب، به شکل گیری قواعد جدید منجر شده و سبک های ماندگاری را پایه گذاری کرده اند. البته قواعد ژانری این اجازه را به فیلمساز می دهد تا بعضی از حوادث (حتی حوادث مهم) را از روایت فیلم حذف نماید. فرهادی نیز در حذف سکانس دکتر رفتن راضیه از این قاعده استفاده کرده است. لیکن فارغ از در نظر گرفتن هر ژانری، فیلمساز مجاب است کارآگاه (در اینجا قاضی) را به منظور کشف حقیقت به واکاوی و بررسی موضوع دکتر رفتن راضیه وادار نماید که ژنت از آن به عنوان «نظم و ترتیب» یاد می کند ولی این اتفاق در فیلم نیافتاده است و طرح موضوع دکتر رفتن، نه توسط قاضی بلکه توسط راضیه، آن هم در سکانس های پایانی فیلم اتفاق می افتد.

در بخش واپسین این پژوهش، حذف های روایتی فیلم از منظر «کانونی شدگی» مورد بررسی قرار گرفته است. کانونی شدگی مبحثی است که «ژنت» در آن به این مسئله می پردازد که روایت از جانب چه کسی انجام می گیرد؟ به بیان دیگر راوی خود نویسنده است یا حوادث از منظر دانای کل و یا از دید یکی از شخصیت های داستان روایت می شود؟ فیلم «جدایی نادر از سیمین» از زاویه دید شخصیت خاصی روایت نمی شود. این موضوعی است که خود فیلمساز نیز بر روی آن تاکید دارد. در واقع هر سکانس، بسته به محتوای خود از زاویه ای خاص روایت می شود. در اینجا منظور از زاویه خاص، پرسپکتیو یا زاویه دید فیزیکی نیست. بلکه محتوای سکانس مد نظر است. به عنوان مثال روایت سکانس پایانی فیلم که در دادگاه می گذرد از زاویه دید ترمه است. در این سکانس ترمه باید تصمیم بگیرد که با کدام یک از والدین خود زندگی کند. حتی در پلانهایی از این سکانس که ترمه در آن حضور فیزیکی ندارد نیز این مسئله صادق است. با در نظر گرفتن این مسئله می توان گفت در سکانس دکتر رفتن راضیه و سکانس شنیدن مکالمات خانم معلم و راضیه توسط نادر، فیلمساز درست عمل کرده است. همچنین در سکانس افتادن راضیه در پله ها، فیلمساز دست به ابتکار جالبی زده و حادثه را نوعی روایت کرده است که گویی از زاویه دید دانای کل روایت می شود و مخاطب احساس پنهان کاری نمی کند. لیکن در سکانس تصادف، دنبال کردن شخصیت تا لحظه تصادف و سپس نشان ندادن تصادف قابل توجیه نیست. زیرا این سکانس از دید راضیه روایت شده است و اتفاقا مهمترین بخش و حساس ترین لحظه سکانس نیزکه همان لحظه تصادف است حذف شده است. به این ترتیب به طور کلی باید گفت به جز دو مورد یعنی پنهان نگاه داشتن مسئله دکتر رفتن راضیه از دید قاضی و حذف لحظه تصادف راضیه (که البته هر دو مورد از بار دراماتیک بالایی برخوردارند) بقیه موارد منطبق بر قواعد ژانری بوده است.

**منابع**

۱- **اسلامی مازیار،بوطیقای گسست، سینمای اصغر فرهادی، چاپ سوم، ۱۳۹۵، تهران، نشر چشمه**

۲- بردول دیوید، روایت در فیلم داستانی جلد اول، مترجم: سید علاالدین طباطبایی، چاپ اول تابستان ۱۳۷۳، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

۳- بهمنی مهرزاد، تحلیل محتوای کیفی و رویکرد های آن، مطالعه موردی: آثار اصغر فرهادی از رقص در غبار تا فروشنده، ۱۳۹۷، تهران، انتشارات صدا و سیما

۴- شیروانی شاعنایتی الهام، نظریه روایت شناختی ژرار ژنت، بررسی و تطبیق دو رمان خشم و هیاهو و سمفونی مردگان، ۱۳۹۴،چاپ اول، تهران، نشر وانیا

۵- فرهادی اصغرج، هفت فیلمنامه از اصغر فرهادی، ۱۳۹۳، چاپ اول، تهران، نشر چشمه

۶ـ میهن دوست اسماعیل، رودررو با اصغر فرهادی، ۱۳۹۸، چاپ اول، تهران، نشر چترنگ

۷- **نطنزی یحیی، راهنمای ژانر، معرفی و بررسی ده گونه سینمایی ،۱۳۹۴، چاپ چهارم ، تهران، نشر چشمه**

**۸-** محمد شهبا و ماهرخ علی پناهلو، تحلیل زمان روایی در دو فیلم «درباره الی» و «گذشته» از دیدگاه ژرار ژنت، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، دوفصلنامه روایت شناسی، تهران،

**۹-** ابراهیمیان ابراهیم، روزنامه هنرمند، دوم مرداد ۱۳۹۵، شماره ۵۲۳، تهران

1. دانشجوی دکتری دانشگاه حاج بایرام ولی آنکارا در رشته رادیو،تلویزیون و سینما [↑](#footnote-ref-1)
2. story [↑](#footnote-ref-2)
3. recit [↑](#footnote-ref-3)
4. narration [↑](#footnote-ref-4)
5. À la recherche du temps perdu [↑](#footnote-ref-5)
6. Marcel Proust [↑](#footnote-ref-6)
7. frequency [↑](#footnote-ref-7)
8. duration [↑](#footnote-ref-8)
9. order [↑](#footnote-ref-9)
10. focalization [↑](#footnote-ref-10)
11. Lars von Trier [↑](#footnote-ref-11)
12. Henrik Johan Ibsen [↑](#footnote-ref-12)
13. Vittorio De Sica [↑](#footnote-ref-13)
14. Federico Fellini‎ [↑](#footnote-ref-14)
15. Ingmar Bergman [↑](#footnote-ref-15)
16. Michelangelo Antonioni [↑](#footnote-ref-16)
17. Billy Wilder [↑](#footnote-ref-17)
18. Krzysztof Kieślowski [↑](#footnote-ref-18)
19. Narrative Discourse [↑](#footnote-ref-19)
20. histoire [↑](#footnote-ref-20)
21. recit [↑](#footnote-ref-21)
22. narration [↑](#footnote-ref-22)
23. order [↑](#footnote-ref-23)
24. duration [↑](#footnote-ref-24)
25. frequency [↑](#footnote-ref-25)
26. Constant speed [↑](#footnote-ref-26)
27. ellipsis [↑](#footnote-ref-27)
28. Descriptive pause [↑](#footnote-ref-28)
29. Singulative frequency [↑](#footnote-ref-29)
30. Repetitive frequency [↑](#footnote-ref-30)
31. İterative frequency [↑](#footnote-ref-31)
32. David Herbert Lawrence [↑](#footnote-ref-32)
33. order [↑](#footnote-ref-33)
34. Analepsis [↑](#footnote-ref-34)
35. prolepsis [↑](#footnote-ref-35)
36. focalization [↑](#footnote-ref-36)
37. External focalization [↑](#footnote-ref-37)