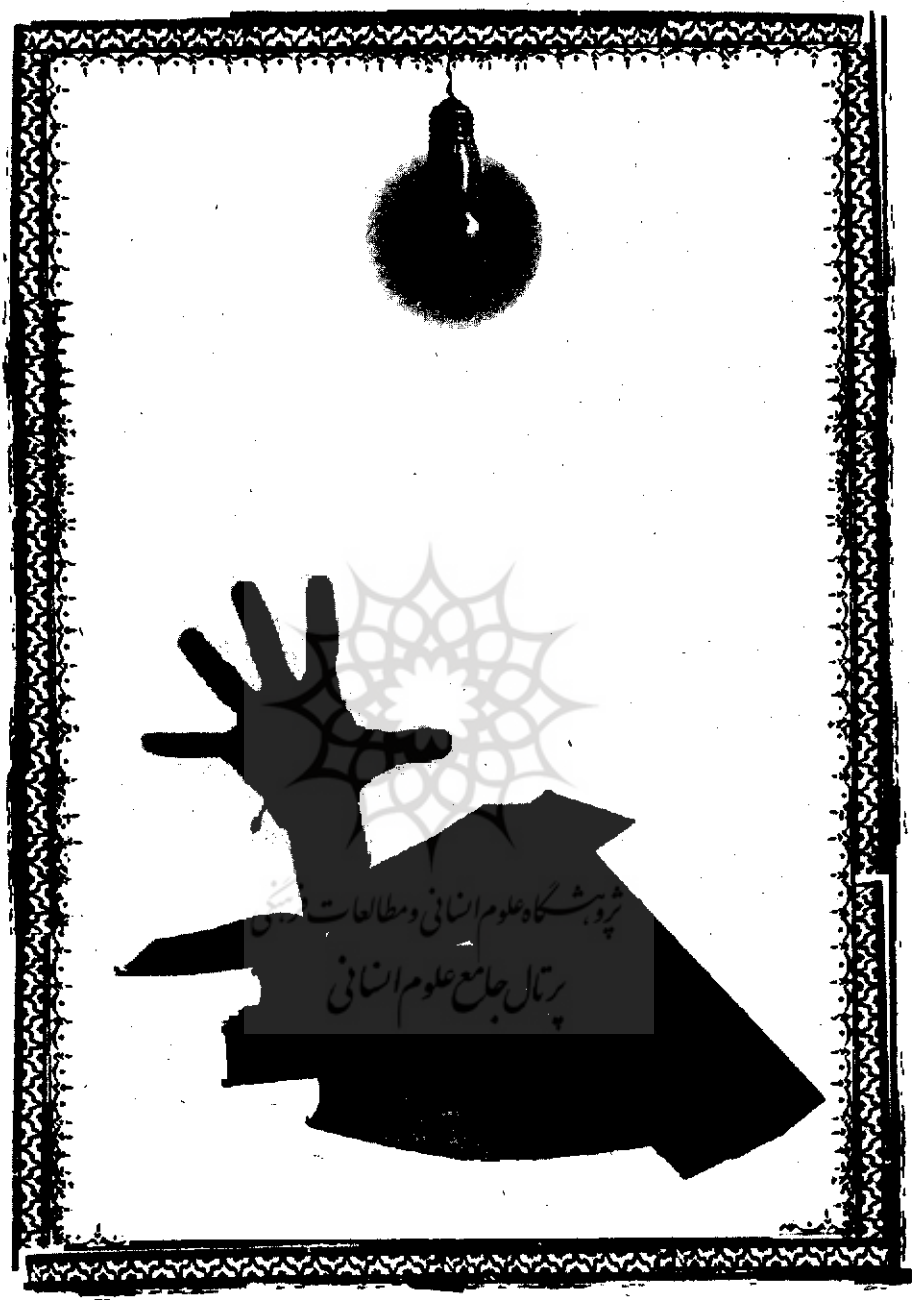


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رویدادها

سیمور چتمن
برگردان: فاطمه نامی، راضیه سادات میرخندان

ب) استمرار

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

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

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

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

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

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

پیش از این در شمارهٔ ۱۵ تا احتمال سوم پیش آمدیم و اکنون ادامهٔ سخن:

✓ کشیدگی: در اینجا، زمان گفتمان از زمان داستان طولانی‌تر است. سینما با هتدل زدن سریع که به معنی حرکت دوربین با سرعت بیش از نمایش پیشین اوست، می‌تواند کشیدگی را به صورت شناخته شدهٔ حرکت آهسته[1] نشان دهد، ولی راه‌های دیگری وجود دارند که در آن‌ها می‌توان زمان گفتمان را طولانی‌تر کرد. برای نمونه، زمان داستان می‌تواند با نوعی هم‌زمانی یا تدوین پیوسته[2] کشیده شود. یک مثال کلاسیک در فیلم *اکتبر* ساختهٔ *آیزن اشتاین* رخ می‌دهد که در آن تأثر عمیق از شکست‌های اولیه *بولشویکس* در *پتروگراد* با باز شدن پل‌ها و جلوگیری از عبور طبقهٔ کارگر از عرض رودخانه برای رسیدن به کاخ زمستانی هم‌زمان می‌شود. از راه تدوین هم‌زمان، به نظر می‌آید که پل‌ها به شکل ملال‌آوری باز شده‌اند؛ سرخوردگی از شکست با تکرار تصویری از یک اسب مرده که گاری بولشویکس را می‌کشید و به شکل غریبی از وسط پل به‌سوی بالا آویزان مانده است. روش مشابهی در فیلم معروف *ادیسه* استفاده شده که سکانس

● این مقاله ترجمه ای از مقالهٔ Events از کتاب *داستان و گفتمان: ساختار روایی در داستان و فیلم* Story and Discourse:Narrative Structural in Fiction and Film) نوشتهٔ سیمور چتمن (Seymour Chatman) است.

1. Slow motion

داخلی کشتی جنگی پوتمکین را با گسترش دادن زاویهٔ دید بیننده از پایین رفتن سربازان تا منطقهٔ کشتار، مرتب می‌کند.

بدیهی است که روایت‌های ادبی، ابزار تدوین همزمان یا حرکت آهسته را در اختیار ندارند. هر چند می‌توان کلمات را تکرار یا بازگو کرد و رویدادهای ارائه شده را بارها و بارها به زبان آورد. در داستان پرده *کرکرهٔ* رب گریه، شاید *او* با دیدن هزار پا، تنها یک‌بار فریاد بزند، ولی بیان این رویدادها با گفتمان، بارها و بارها تکرار می‌شود.

ممکن است گفتارهای شفاهی، از خود رویدادها طولانی‌تر شوند ـ دست‌کم بر اساس معیار *امپرسیونیست* ـ به ویژه باید به حالت رویدادهای ذهنی توجه کرد. بیان اندیشهٔ شما از اندیشیدن به آن‌ها و حتی از نوشتن آن‌ها بیشتر طول می‌کشد. بنابراین، به تعبیری، گفتمان‌شناسی همواره هنگامی که آنچه در ذهن شخصیت رخ داده، به‌ویژه دریافت‌های ناگهانی را انتقال می‌دهد، آهسته‌تر به وقوع می‌پیوندد. بسیاری از نویسندگان به سبب تفاوت‌ها و تأخیری که کلمات عامل آن بوده‌اند،[3] عذرخواهی می‌کنند. یک نمونه از کشیدگی، *حادثه در پل اول کریک*[4] اثر *امبروس بیرس*[5] است که در آن، مردی که به سبب جاسوسی به دار آویخته می‌شود، دربارهٔ فرار نهایی از دست مأموران اعدامش، خیال‌پردازی می‌کند. او غُل و زنجیرهایش را پاره کرده است و در میان رگبار گلوله به‌سوی پایین رودخانه شنا می‌کند. به‌طرف خشکی سینه‌خیز می‌رود، فرسنگ‌ها می‌دود تا به خانه‌اش می‌رسد. هم‌چنان‌که همسرش را در آغوش می‌کشد...*پرتوهای سفید خیره‌کنندهٔ نور دور او را با صدایی همچون شلیک توپ فراموش‌گیرند. ناگهان، تاریکی و سکوت همه‌جا را پر می‌کند. پیتون فارگوهر، مرده و بدنش با گردنی شکسته به آرامی به این سو و آن سوی تیرهای چوبی پل اول کریک تاب می‌خورد*...در واقع اینجا تخیلی متشکل از صدها کلمه، چشم به‌هم‌زدنی در هشیاری را نشان داده است.

✓ وقفه

با وجود اینکه گفتمان ادامه می‌یابد، زمان داستان، همانند قطعه‌های توصیفی متوقف می‌شود. از آنجا که روایت هنری زمان‌مند است، یک ساختارِ دیگر گفتمانی جانشین می‌شود. به مثالی از *اولیتا* توجه کنید:

> *... در آن هنگام از پاگرد بالا، صدای کنترالتوی خانم هیز به گوش رسید. گمان می‌کنم بهتر باشد همین الان او را توصیف کنم تا از شرش خلاص شوم. بانوی بیچاره در اواسط سنین سی تا چهل سالگی قرار داشت. پیشانی درخشان، ابروانی برداشته شده و چهره‌ای تقریباً معمولی داشت، ولی نه ناخوشایند، از آن نوعی که می‌توان آن را به عنوان راهکار ضعیف مادلین ویترینج به حساب آورد.*

روایت‌های مدرن، به پرهیز از استفاده از وقفه‌های توصیفی وقیحانه گرایش دارند ـ مگر آنکه

۲. *نوئل برج* آن را *تسوهٔ سینما* می‌نامد. پاریس، ۱۹۶۹م، ص ۱۷. *بازگشت به عقب* ـ که در نسخهٔ انگلیسی *نظریهٔ عمل قیام* به طور اشتباه به عنوان زمان معکوس نامیده شده (نیویورک، ۱۹۷۳م) ـ برج در گزارشی جالب که مشخصاً در مسیر مشابه نظریهٔ متداول روایی است، نشان می‌دهد که بازگشت به عقب یکی از پنج رابطهٔ ممکن زمانی است که می‌تواند میان دو بلان جدا به لحاظ مکانی رخ دهد.

۳. *ژوزف کنراد* از راوی سخن‌گوی خود *مارلو* ـ که خود به هیچ‌وجه یک نظریه‌پرداز نیست ـ برای سخن گفتن دربارهٔ صحنه‌ای که او در همان هنگام برای رفقای خود به تصویر کشیده استفاده می‌کند:

همهٔ این‌ها در زمانی کوتاه‌تر از آنکه گفتنش طول می‌کشد به وقوع پیوست، با وجود آنکه من سعی می‌کنم تأثیر آنی برداشت‌های دیداری را با گفتارهای آهسته تفسیر کنم

4. Owl Creek
5. Ambrose Bierse

به‌صورت خودآگاهانه همانند متن بالا در روایت‌ها متجلی شوند ـ این‌گونه روایت‌ها، سبک نمایشی را ترجیح می‌دهند. همان‌گونه که یک مقالهٔ معاصر خاطرنشان کرده، نویسندگانی همچون *امیل زولا*، فرمول‌های منظمی را برای تغییر شکل‌های ضروری بسط داده‌اند. زولا که به شرح جزئیات ظاهری دنیای خیالی تا جایی که امکان دارد، علاقه‌مند است و با این وجود، خارج شدن کلمات از دهان راوی را نمی‌پذیرد. او شخصیت‌ها را وامی‌دارد که این کار را برایش انجام دهند. فردی کنجکاو یا مطلع (نقاش، هنر شناس، جاسوس، تکنیسین، کاوشگر و از این قبیل) که خود را بی‌کار می‌یابد (بیرون برای قدم زدن، در انتظار یک قرار ملاقات، در حال استراحت در میانهٔ کارش) بنا به هر علتی (حواس‌پرتی، فضل‌فروشی، کنجکاوی، لذت زیبایی‌شناسانه، پرحرفی) به منظور توصیف (اطلاع‌رسانی، یادآوری، ثابت کردن) چیزهای پیچیده (یک لوکوموتیو، یک باغچه) برای کسی که دربارهٔ آن چیزی نمی‌داند (بنا به علت جوانی، جهالت، کمبود تخصص) فرصت را غنیمت می‌شمارد. به بیان دیگر، یک گفت‌وگو، تعاملی میان شخصیت‌ها، بنابه هدف خاص توصیف چیزی، خلق می‌شود تا این وظیفه را از دوش راوی بردارد.[6]

تصور من این است که توصیف به خودی خود در فیلم‌های روایی امکان‌پذیر نیست. این حالت تا زمانی ادامه دارد که تصویرها روی صفحهٔ تلویزیون نمایش داده می‌شوند و احساس می‌کنیم دوربین به فیلم‌برداری ادامه می‌دهد. متن سکانسی از لولیتا به روایت *استنلی کوبریک* با متنی که در قسمت بالا آوردیم، هم‌خوانی دارد. *هاصبرت* به *شارلوت* که از پله پایین می‌آید، نگاه می‌کند. تمرکز دوربین بر رویداد باقی می‌ماند و در آن هنگام که زمان در فیلم می‌گذرد، زمان داستان نیز برای ما سپری می‌شود.

تأثیر توصیف محض تنها آن هنگام پدیدار می‌شود که فیلم در افکت به اصطلاح *تک تصویر متوقف شده*، بایستد. در این حالت، پروژکتور ادامه می‌دهد، ولی همه تک تصویرها، تصویری مشابه را نشان می‌دهند. یک نمونه از *همه چیز دربارهٔ ایو* اثر *ژوزف منکیویچ*[7]:

در آن لحظه که به *ایو* ـ با بازی *آن باکستر* ـ جایزهٔ تئاتری که همیشه آرزویش را داشته است، داده می‌شود، همچنان‌که دستش را برای گرفتن آن دراز می‌کند، تصویر متوقف می‌شود. زمان داستان می‌ایستد در حالی‌که منتقد بدبین تئاتر ـ *جورج ساندرز* ـ که به عنوان راوی در خارج صحنه صحبت می‌کند، به زاویه‌های تاریک رسیدن ایو به شهرت اشاره می‌کند و دیگر هنرپیشه‌هایی را که دور میز ضیافت نشسته‌اند، معرفی می‌کند.

منتقدان ـ برای نمونه، *پرسی لاباک* ـ یادآور شده‌اند که رمان‌های کلاسیک، تناوب نسبی یکنواختی میان صحنه و خلاصه‌گویی به نمایش می‌گذارند. در مقابل، رمان‌های مدرن؛ همان‌گونه که *ویرجینیا وولف* هم در نظریه و هم در عمل می‌گوید، از خلاصه‌گویی می‌پرهیزند. همچنین شاهد صحنه‌هایی هستیم که خواننده خود باید جای حذف‌ها را پر کند. بنابراین، رمان

۶. *فیلیپ هامون، توصیف چیست؟*، فن شعر، ۱۲، ۱۹۷۲ م، صص ۲۹۵ - ۲۸۷.

7. Joseph Mankiewicz

مدرن، سینمایی‌تر است. اگرچه من مدعی این نیستم که رمان‌های مدرن، به سبب تأثیر سینما، تغییر کرده‌اند.

اگر فصلی از یک رمان ابتدایی مانند *غرور و تعصب* ـ برای نمونه فصل ششم ـ را برگزینیم، به نظر می‌رسد ریتم متناوب کلاسیکی بیابیم که آنچه را صحنه و خلاصه‌گویی می‌نامیم، در سطح گسترده فراهم آورده است. این فصل، یک خلاصه‌گویی آغازین (دربارهٔ رابطهٔ در حال گسترش جین با *بینگلی*) یک صحنه (*شارلوت* و *الیزابت* صحبت می‌کنند) یک خلاصه‌گویی دیگر (علاقهٔ روزافزون *دارسی* به الیزابت) یک صحنه (جشنی شبانه در منزل *سر ویلیام لوکاس*) را نشان می‌دهد. صحنهٔ پایانی به تعدادی صحنهٔ کوچک‌تر متفاوت تقسیم شده است: شکایت الیزابت و دست انداختن دارسی، پیانونوازی او ـ با یک خلاصه‌گویی کوتاه و گریزی توصیفی به علاقهٔ موسیقایی مری ـ گفت‌وگوی بی‌نتیجهٔ سر ویلیام با دارسی و تلاش برای قرار دادن او به عنوان زوج رقص با الیزابت، ادای احترام دارسی و در پایان گفت‌وگوی خلاصه شدهٔ وی با دوشیزه بینگلی.

ولی ریتم، اجمالی و تقریبی است و صحنه در بُعد مکانی‌اش پیوستگی دارد. نوعی قالب مکانی پیوسته ـ خانهٔ سر ویلیام ـ تداوم حس صحنه را تضمین می‌کند. این تضمین حتی در لحظه‌هایی که زمان گفتمان، کوتاه‌تر از زمان داستان است، نیز رعایت می‌شود ـ زمانِ مکان‌وند ادای احترام دارسی یا صحبت با دوشیزه بینگلی ـ بنابراین، عملکردی دیگر از خلاصه‌گویی را می‌توان تشخیص داد: ارائهٔ نکات مهم ویژگی‌ها و کنش‌ها درونِ صحنه‌ها.

عکس این مطلب نیز درست است. یک صحنهٔ مجزای کوتاه ممکن است کاری بیش از نشان دادن یا حیات‌بخشیدن به خلاصه‌گویی کلی که در آن رخ می‌دهد، انجام ندهد. چنین صحنه‌هایی در غرور و تعصب، مکان‌وند نیستند. آنها صحنه‌هایی به معنای واقعی زمانی هستند: زمان گفتمان به همان اندازهٔ سرعت زمان داستان، آهسته می‌شود. برای نمونه:

سفر وی به لیکز اکنون دستمایهٔ شادترین افکارش بود: بهترین تسلی برای همهٔ ساعت‌های آشفتگی‌اش که نارضایتی مادرش و کینهٔ آن را گریزناپذیر کرده بود. اگر او می‌توانست جین را وارد نقشه کند، از هر جهت عالی می‌شد.

او اندیشید:

ولی اینکه چیزی برای آرزو کردن دارم و یک خوش‌بختی است. اگر همهٔ برنامه‌ریزی‌ها کامل می‌شد، ناامیدی‌ام قطعی بود. اکنون همچنان‌که سرچشمهٔ بی‌پایانی از اندوه به خاطر غیبت خواهرم مرا با خود می‌برد، می‌توانم نسبتاً امیدوار باشم که همهٔ آرزوهایم برای شادمانی تحقق یابند.

نقشه‌ای که همهٔ قسمت‌هایش خبر از شادمانی می‌دهند، هرگز نمی‌تواند به موفقیت دست یابد؛ و ناامیدی محض تنها با پشتیبانی برخی از ناملایمات عجیب و کوچک

دور می‌شود. هنگامی که لیدیا فرار کرد، قول داد که گه‌گاه در هر فرصتی برای مادرش و کیتی نامه بنویسد.

پاراگراف میانی، کلماتی ادبی است که از ذهن الیزابت می‌گذرند. زمان گفتمانِ آن آشکارا هم‌اندازهٔ زمان داستان است. بنابراین، بنا به تعریف، این باید یک صحنه باشد، ولی مشخص است که مکان و زمان دقیق این کلمات، نامعلوم است. این متن، رویدادی مستقل را نشان نمی‌دهد، بلکه نوع تفکر الیزابت را در گذر زمان به تصویر می‌کشد.

فن متداول خلاصه کردن داستان معاصر این است که بگذاریم شخصیت‌ها این کار را انجام دهند؛ چه در ذهن خودشان و چه به صورت خارجی در مکالمه. در چنین متن‌هایی میان مدت زمان رویدادها و نمایش آنها نسبتی وجود ندارد، بلکه میان مدت زمان یادآوری آن رویدادها در ذهن شخصیت‌ها و زمانی که طول می‌کشد آنها را بخوانیم نوعی تناسب برقرار است؛ نسبتی که کمابیش یکسان و به این جهت صحنه‌ای است، بنابراین در مفهوم کلاسیک، این متن‌ها خلاصه تلقی نمی‌شوند. جنبهٔ خلاصه بودن، فرعی و یک نوع پی‌آمد جانبی کنش استدلالی است.

بیشتر قسمت‌های *خانم دالووی* شامل یادآوری خاطره‌های شخصیت‌هاست. نه تنها شخصیت‌های اصلی همانند *کلارسیا*، *پیتر*، و *لوکرزیا*، بلکه شخصیت‌هایی که حضوری کوتاه و مجزا دارند و با قهرمان‌های داستان و کنش اصلی، کم‌رابطه دارند یا هیچ ارتباطی ندارند. این دست بردن به خودآگاهی رهگذران، یکی از نوآوری‌های کتاب است. این مسئله با نمایش دادن مدرنیست منظره‌ها و صداهای شهر هم‌گام می‌شود: اتوبوس‌ها، ساعت بزرگ *بیگ بن*، هواپیمای ویژهٔ پراکندن دود در آسمان برای نمایش، بانویی که روی نیمکت در پارک رجنت نشسته و زندگی درونی رهگذرانی که به طور تصادفی انتخاب شده‌اند، کسانی که به طور غریب و تحریک‌آمیزی، نام‌هایی بر خود دارند: *مول پرت*، آقای *بولی*، خانم *کوتز*.

زندگی داخلی و خارجی شهر با انتقال روش گفتمانی رمان منتقل می‌شود. حذف خلاصه‌گویی با خشونت و سرعتِ تجربه‌های شهری مشارکت دارد. از آنجا که زمان گذشته بر یادآوری خاطره‌های شخصیت‌های اصلی تسلط دارد، دیگر راوی نیازمند خلاصه‌گویی نیست:

او این کلمات را مدیون وی بود: احساساتی، متمدن؛ آنها هر روز در زندگانی‌اش آغاز می‌شوند. گویی آن مرد از وی محافظت کرده است. یک کتاب از نوعی عاطفی بود؛ یکی از ویژگی‌های زندگی، احساسی بودن است. شاید او باید به‌صورت احساسی دربارهٔ گذشته بیندیشد.

کلارسیا که اکنون بیش از پنجاه سال دارد، پس از خرید به خانه می‌رود. او همچون یک راهبه به اتاق تنگ خود باز می‌گردد، لباس‌هایش را در می‌آورد و به گذشته‌اش می‌اندیشد؛ دربارهٔ جوانی‌اش در *بورتن* و روابط بعدی‌اش با پیت. زمان درازی سپری شده، ولی زمان گفتمان، مساوی

زمان داستان است. زمان داستان، آن سی سال سپری شده از عمرش نیست، بلکه بیشتر زمان اندیشیدن او دربارهٔ آنهاست. مطلب خلاصه شده، از نظر ساختاری، نسبت به رویداد روایی اصلی‌ای که روی آن تمرکز کرده‌ایم، یعنی عمل کلارسیا در یادآوری گذشته‌ها، جنبه فرعی دارد.

یک منتقد در سال ۱۹۲۵م. اظهار داشت که:

خانم وولف... مسائل کوچک را بزرگ کرده و ما را با حس پایان‌ناپذیر بودن غنای ساختار زندگی تنها می‌گذارد.

مسائل کوچک با هماهنگ کردن خاطره‌های غنی گذشته بزرگ می‌شوند:

او شوکه شدن از شدت هیجان و درست کردن موهایش ـ اکنون آن احساس قدیمی، همچنان‌که سنجاق سرهایش را درمی‌آورد و آنها را روی میز می‌گذارد و شروع می‌کند به درست کردن موهایش، نزد او باز می‌گردد ـ کلاغ‌های سیاه که در نور صورتی رنگ غروب بالا و پایین می‌پرند، لباس پوشیدن، پایین رفتن از پله‌ها. گذشتن از تالار و حس کردن اینکه اگر حالا وقت مردن بود، اگر حالا وقت آن بود که بیش از پیش شاد می‌بودیم، همه را به یاد می‌آورد.

از سویی، همهٔ کتاب، بزرگداشت خاطره‌های گذشته است که این خاطره‌ها به شکل زودگذری در میان جار و جنجال امروز، به وسیلهٔ شخصیت‌ها که سن و وقت کافی را برای انجام آنها داشته‌اند، شکار شده‌اند. یادآوری خاطره‌های گذشته، در حقیقت، فعالیت اصلی روایی است. دیگر عملکردها تنها ظواهر خارجی را منتقل می‌کنند.

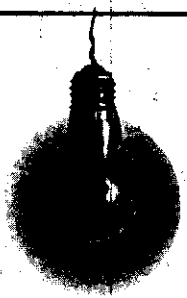
در این‌گونه روایت و برای این نوع شخصیت‌ها، دیگر گزارش، یک مشکل به شمار نمی‌آید. همانند آثار پروست، گذشته به اندازهٔ حال روشن و حتی روشن‌تر از آن است. وضعیت زمان حال، دیگر اهمیتی ندارد. نیازی به اطلاعات برای برملا کردن طرح و توطئه نیست؛ زیرا طرح و توطئه، مسیر استدلالی را برای دنبال کردن و هدفی را که برای دست‌یابی به آن نیازمند جهت‌گیری باشیم، را مطرح نمی‌کند. سطرهای آخر رمان، آشکارا تصویر آنچه را به تعبیری تمام مدت آنجا بوده است، نشان می‌دهد. او گفت: *کلارسیا است*؛ زیرا او آنجا بود.

بنابراین، ریتم مدرنیستی خانم دالووی از نوع جابه‌جایی میان خلاصه‌گویی و صحنه نیست، بلکه تنها ریتمی است از صحنه‌های داستان و نوبتی انتقال مسئولیت از یک شخصیت به دیگری، حتی زمانی یکدیگر را نمی‌شناسند، و به صورتی ناخودآگاه در کنار یکدیگر حضور می‌یابند.

پ) کثرت وقوع

فقط سومین رابطهٔ محتمل میان زمان گفتمان و زمان داستان کثرت وقوع است. ژنت انواع کثرت وقوع را دسته‌بندی کرده و میان آنها تمایز قایل می‌شود:

۱. گونهٔ انفرادی، که یک بازنمایی گفتمانی منفرد از یک لحظهٔ مجزای داستان است، مانند دیروز، من زود خوابیدم.



۲. گونهٔ انفرادی و چند جانبه و شامل بازنمایی‌های متعدد، که هر کدام به یکی از لحظه‌های گوناگون داستان تعلق دارند مانند دوشنبه، من زود خوابیدم؛ سه‌شنبه، من زود خوابیدم؛ پنج‌شنبه، من زود خوابیدم.

۳. گونهٔ تکراری، یعنی چندین بازنمایی گفتمانی از یک لحظهٔ مشابه داستان مانند دیروز، من زود خوابیدم؛ دیروز من زود خوابیدم؛ دیروز من زود خوابیدم.

۴. گونهٔ تقابلی که یک بازنمایی گفتمانی مجزا که در چندین لحظه داستان است مانند در همهٔ روزهای هفته من زود خوابیدم.

لازم نیست چیز زیادی به بحث ژنت دربارهٔ سه مقولهٔ اول اضافه کنیم. ساختار انفرادی در حقیقت بنیادی و شاید دست‌کم در روایت‌های سنتی، اجباری است. مقوله‌های دوم و سوم ژنت، حالت محدودی دارند و برای جلوه‌های ویژه به‌ندرت رخ می‌دهند، ولی از آنجا که ما در روزگار بی‌نهایت زندگی می‌کنیم گاهی حدود، به‌یکدیگر نزدیک می‌شوند. برای نمونه، تکرار خسته‌کنندهٔ رویدادها را در پرده کرکرهٔ *الن رب گریه* به یاد آورید: له کردن هزارپا، سرو کردن نوشیدنی توسط *ای*، یا شانه کردن موهایش، جمع‌شدگی طبیعی سطح رودخانه و از این قبیل. ما سردرگم شده‌ایم: آیا اینها بازنمایی‌های گفتمانی مجزا از لحظات متفاوت و مجزای داستانند، اگر لحظات خیلی شبیه هم باشند یا بازنمایی‌های گفتمانی چندجانبه از یک لحظه مشابه داستان؟ برای نمونه، *ای*، چند مرتبه برای *فرانک* و راوی در ایوان نوشیدنی سرو می‌کند و اگر بیش از یک‌بار این کار را انجام دهد، هر گزاره با چه اتفاقی هم‌خوانی دارد؟

مقولهٔ چهارم ژنت نیازمند تفسیر بیشتری است. ساختارهای تکراری در زبان انگلیسی همانند دیگر زبان‌ها اصطلاح‌های ویژه‌ای دارند. آنها می‌توانند با حروف اضافه‌ای مانند در طول، منتقل شوند. همچنین اسم‌هایی که دوره‌های زمانی را توصیف می‌کنند و به‌ویژه فعل‌های وجهی تکراری مانند خواستن یا نگه داشته شده و صفت فاعلی، نیز این مهم را انجام می‌دهند. این قسمت از ابتدای رمان *جود گمنام* برگزیده شده:

در طول سه یا چهار سال بعد یک گاری عجیب و غریب دیده می‌شده که در امتداد گذرگاه‌ها و جاده‌های فرعی اطراف مری گرین، به طرز غریب و تنهایی رانده می‌شده است.

این امر که تأثیر ایجاد شده تکراری و نه صرفاً استمراری است، نتیجهٔ فهم ما از محتوای کلام است: حرکت گاری در اطراف مری گرین و نه در یک مسیر مستقیم سرتاسری ــ مانند مسابقهٔ صحرایی ـ بوده است. ما تکرار را از این مطلب استناد می‌کنیم. خود راه منظم بوده است:

در این وضع، حمل قرص‌های نان سه روز در هفته برای روستاییان و دهنشینان دورافتاده درست نزدیک مری گرین به کسب و کاری برای جود تبدیل شده.

نقش عبارت *احتمالاً دیده می‌شده*، در حقیقت فاصله گرفتن از استنباط، نه تنها به لحاظ مکانی ـ این امر به لحاظ ادبی معادل پلان بلند سینمایی است ـ بلکه از نظر زمانی است در اینجا بر تصادفی بودن استنباط تأکید می‌کنیم. اشارهٔ ضمنی آن است که اگر مشاهده‌کننده گاری را ندیده، به این دلیل است که اتفاقاً در زمان و مکان نامناسب قرار داشته است؛ زیرا خود مسیر جود کاملاً منظم بوده است.

نمایزهای زمانی چگونه نشان داده می‌شوند؟

روایت‌های شفاهی، زمان داستان را نه تنها با مجموعه‌ای از عوامل دستوری، مانند زمان افعال، وجوه فعلی ـ شیوهٔ گوینده در اجرای گزاره ـ و جنبه‌ها ـ طول مدت کنش‌ها، به عنوان یک لحظه در زمان، یک گسترهٔ زمانی یا هر چیز دیگری ـ و قیدها، بلکه با ابزار معناشناسی نشان می‌دهند. سینما هم برای نشان دادن تغییرات زمانی در داستان، راه‌های خود را دارد، اگرچه معلوم نیست که این راه‌ها با چیزی مانند یک دستور زبان برابری کنند. *کریستین متز*[8] مدعی است، مناسبت‌تر این است که آنها را یک نظام نقطه‌گذاری در نظر بگیریم.

نظام زمانی زبان انگلیسی به تنهایی غنی نیست، ولی این قابلیت را داراست که بدون کمک گرفتن از قیدها، دست‌کم چهار مرحلهٔ زمانی را در یک ترتیب رویداد نمایش دهد: یک مرحلهٔ اولیه، با ماضی بعید؛ یک دورهٔ زمانی متعاقب با ماضی مطلق یا ماضی استمراری؛ یک دورهٔ متعاقب ساکن، با حال ساده یا حال استمراری و یک مرحلهٔ واپسین با زمان آینده یا حال ساده یا حال استمراری که در نقش آینده به کار رفته است. بگذارید به دوره‌های زمانی این روایت به عنوان زمان مقدم، زمان گذشته، زمان حال و زمان آینده اشاره کنیم.

هم‌چنین باید وجود یک مرجع بدون زمان یا به عبارتی با غیبت زمانی، یعنی زمان گزاره‌هایی را که یک حالت کلی را معمولاً با زمان حال ساده تعیین می‌کنند در نظر آوریم؛ گزاره‌هایی مانند زندگی زیباست، طلا گرانبهاست، زمان در گذر است ـ در روایت‌ها، این زمان را می‌توان با ماضی مطلق نیز ابراز کرد ـ بیشتر روایت‌های زمان حال در داستان، خود را در مرحلهٔ دوم از این مراحل، زمان گذشته قرار می‌دهند. روایت‌های شفاهی معمولاً آن را با ماضی مطلق نشان می‌دهند، ولی معدودی از روایت‌ها زمان حال داستان را در مرحلهٔ سوم قرار می‌دهند. دست‌کم یک زمان حال، داستان خود را در آینده[9] قرار می‌دهد. زمان حال در گفتمان به‌طورکلی در مرحلهٔ سوم زمان حال است. مگر در حالت روایت‌های زمینه‌ای؛ برای نمونه، *مارلو* که دربارهٔ آنچه در یک زمان مقدم رخ داده، صحبت می‌کند.

آنچه ممکن است مسائل را پیچیده کند، رابطهٔ میان قیدهای زمانی و ساخت‌های فعلی است. این مسئله برای تجزیه و تحلیل روایی اهمیت فراوانی دارد. اینکه قیدها با مرجع زمان حال می‌توانند در ساخت‌های فعلی ماضی مطلق دیده شوند و مدت زیادی است که شناخته شده‌اند.

8. Christian Metz

۹. *یک زندگی خیلی خصوصی* از میشل فرایی، لندن، ۱۹۶۸م. بررسی شده توسط *ناباکوف*، جی. ام. *پرونز ویر در زمان در رمان*، گرانینگن، ۱۹۷۰م، ص ۷۰ و صفحات بعد.

خواهران اثر جیمز جویس، این‌گونه آغاز می‌شود. کلمهٔ BOLD به تشخیص این‌جانب اجرا شده است:

این‌بار دیگر امیدی به او نبود. این سومین حملهٔ بود... او اغلب می‌گفت: چیز زیادی از عمرم باقی نمانده؛ و من گمان می‌کردم که حرف‌هایش بی‌اساس است. اکنون می‌فهمم که درست بودند.

طبیعتاً در شرایط عادی می‌توان از ***آن‌بار*** و ***در آن هنگام*** به جای ساختارهای قیدی حال استفاده کرد. ***این‌بار*** و ***اکنون*** مشخصاً برای تأکید زمان حال من ـ به عنوان شخصیت ـ به کار گرفته شده‌اند تا زاویهٔ دید او در برابر آنچه که وی پس از این تجسم می‌کند، یعنی من به عنوان راوی که به احساس‌های دوران کودکی‌اش نگاه می‌اندازد، تحرک ببخشد. ممکن است این عملکرد را وسیله‌ای برای معاصرسازی شخصیت بخوانیم. یک نظریه‌پرداز آن را به عنوان جزء مرکزی سبک آزاد غیرمستقیم در نظر می‌گیرد[10] و دیگری ادعایی بس بزرگ‌تر دارد؛ این امر به خودی خود، داستان را از آثار غیرداستانی جدا می‌کند، اینکه ماضی‌های مطلق که مورد استفاده فراوان قرار می‌گیرند، یک زمان حماسی را می‌سازند.[11]

ادعای دوم، آشکارا زیاده‌روی کرده است؛ آمیزه‌ای از ساخت‌های زمان ماضی مطلق و قیود زمان حال، شیوه‌ای از بیان را تشکیل می‌دهند که برای هر سخن‌گویی قابل استفاده است و از راه گسترش دادن قدرت تخیل نمی‌توان از آن برای تعریف این موجودیت نظری خشک استفاده کرد.[12]

موضوع اول، پذیرفتنی‌تر است، ولی از آنجا که با انتقال روایت که همان گفتمان است، سر و کار دارد من در اینجا تنها آنچه را به موضوع زمان مربوط می‌شود، توضیح می‌دهم و انواع آزاد گفتمان را در فصل بعد بیان می‌کنم.

من همواره میان زمان داستان و زمان گفتمان فرق می‌گذارم. یک تمایز همسان نیز همان است که میان زمان حال شخصیت ـ لحظهٔ زمان حال شخصیت ـ و زمان حال راوی ـ لحظهٔ بیان داستان که معاصر زمان راوی است ـ وجود دارد. با این حساب، رابطهٔ میان زمان و پدیده‌های زبان‌شناختی، همچون زمان افعال و جنبه چیست؟

زمان، محتوای روایت داستان و گفتمان، زمان فعل‌ها و دستور زبان‌هاست. لحظه‌ها و دوره‌های زمان در داستان حضور دارند و با گفتمان توضیح داده می‌شوند. گفتمان در جای خود، با یک رسانه آشکار می‌شود. در روایت‌های شفاهی، یک عامل ارائه شدهٔ زمانی ممکن است به‌وسیلهٔ گزینه‌های متغیر در میان ساخت‌های فعلی، قیدهای زمان، لغت‌ها و غیره آشکار شود. گزینه‌های دستوری در حقیقت اندک هستند. در داستان دوم از *دوبلینی‌ها*، داستان یک برخورد ماضی مطلق ساده عملاً تمام پیش‌آمدهای زمانی را مشخص می‌کند. داستان آغاز می‌شود، با عطف استمراری

۱۰. *فرانتس استنتزل*، Episches Praeteritum Erlebte Rede Historisches Praesens، ۳۳ (۱۹۵۹م)، صص ۱۲ـ ۱. برونز ویر از این عقیده حمایت می‌کند.

۱۱. *گیت هامبورگر*، Die Logik der Dichtung، *استوتگارت*، ۱۹۶۸م، در جاهای مختلف نوشته. *استنتزل* در مفهوم خاص خود مدعی است که تأثیر حماسه تنها هنگامی رخ می‌دهد که مرکزیت تشخیص خواننده در خودآگاهی یک شخص یا در یک شاهد تخیلی درون صحنهٔ کنش داستانی باشد.

۱۲. انتقادهای فرانتس از نظریهٔ هامبورگر شده است، ولی جزئی‌ترین آنها نقد برونز ویر است، که مثال‌های قانع‌کننده‌ای از متون مشخصاً غیرداستانی فراهم آورده ـ یک مقاله دربارهٔ زبان‌شناسی، نامه‌ای به یک مجله، یک کتاب تاریخ معروف ـ تا نشان دهد که تجربه چقدر گسترده است.

و تکراری:

این جو دیلون بود که غرب وحشی را به ما معرفی کرد. او کتابخانهٔ کوچکی متشکل از تعدادی کتاب قدیمی سندیکای جک، شهامت و معجزهٔ یک نیم پنسی داشت. هر روز بعدازظهر پس از مدرسه در باغچهٔ پشتی او جمع می‌شدیم و جنگ‌های سرخ‌پوستی ترتیب می‌دادیم.

پس از توصیفی روشن از جنب‌وجوش‌های جو دیلون به عنوان یک سرخ‌پوست که با نقل مستقیم فریاد جنگی او ـ *یا! یاکا! یاکا! یاکا!* ـ هم پایان می‌پذیرد، چنین می‌خوانیم:

وقتی خبر آوردند که او به مقام کشیشی علاقه‌مند شده است، باور کردنی نبود. با این همه حقیقت داشت.

خبر از رویدادهایی است که خیلی بعدتر، در دورهٔ زمانیِ آینده، به وقوع پیوسته‌اند و با این وجود ساخت فعل همچنان در ماضی مطلق، ساده است. ما حتی نیازمند یک قیدِ بعدها یا همانند آن نیستیم که به ما در فهم این مسئله کمک کند، خود متن کافی است.

در واقع، حتی ناطقان با تجربه نیز از ماضی بعید در مکالمهٔ انگلیسی خیلی کم استفاده می‌کنند، مگر زمانی که بخواهند بر تقدم رویدادها تأکید کنند. ماضی بعید در زبان ادبی روشنفکران متداول‌تر است و استفاده یا استفاده نکردن از آن می‌تواند گونه‌های مختلفی از اشاره‌های کسب شناختی، شامل معاصرسازی شخصیت داشته باشد.

نشانهٔ دیگر معاصرسازی شخصیت، استفاده از ماضی مطلق در گزاره‌های کلی بدون زمان یا آن‌گونه که نامیده شده‌اند ـ *کلام معماگونه* است. از سوی دیگر، اگر در یک روایت، جمله‌ای مانند *جنگ مثل جهنم است* را در ماضی مطلق بخوانیم، نظر بر آن است که این کلی‌گویی به راوی و هم به شخصیت‌ها باز می‌گردد، ولی *جنگ مثل جهنم بود* باید به این معنا باشد که شخصیت این‌گونه می‌پنداشته است. این حالت دربارهٔ کلی‌گویی‌های کنایی همیشه درست نیست. غرور و تعصب این‌گونه آغاز می‌شود:

اینکه مردی مجرد که صاحب دارایی فراوان است، حتماً به یک همسر احتیاج دارد، حقیقتی است که همگان به آن اذعان کرده‌اند.

با وجود همگانی بودن این عقیده، راوی و مخاطب نمی‌توانند آن را بپذیرند. اگر جمله این‌گونه خوانده می‌شد *این حقیقتی بود که همگان به آن اذعان کرده بودند* جنبهٔ کنایی روایت هم حفظ می‌شد، ولی تنها برای شخصیت‌ها.

روایت‌های شفاهی در زبان انگلیسی گاهی در زمان حال نوشته می‌شوند ولی معمولاً زمان داستان همچنان در گذشته می‌ماند. به این سبب از زمان فعل به عنوان *حال تاریخی* یاد می‌شود، ولی این جایگزینی است برای ماضی مطلق؛ تمایز میان حال داستان و حالِ گفتمان، کاملاً آشکار باقی می‌ماند؛ زیرا راوی نتیجهٔ داستان را می‌داند و مشخص است که حال او نسبت به حال

شخصیت‌ها مؤخر می‌ماند. یک مثال جالب *خاطره‌ای از کریسمس* اثر *ترومن کاپوتی* است. زمان حال گفتمان، یعنی همان زمان حال راوی ـ که یک محصل کالج یا مؤسسهٔ پیش‌دانشگاهی را توصیف می‌کند که از وسط محوطهٔ مدرسه‌ای بدون نام می‌گذرد ــ در پاراگراف پایانی متن با عنوان، *صبح مخصوص ماه دسامبر* و حدود ده یا پانزده سال پس از رویدادهای اصلی داستان، که در هفت سالگی او رخ داده‌اند، قرار گرفته است. این رویدادها ـ تدارک مفصل برای کریسمس ـ که با محبت فراوان، آن را با دخترعموی ترشیده‌اش کـه ـ حدود شصت سال دارد ــ سهیم می‌شود، در هفت حال به نمایش درمی‌آیند که دامنهٔ آنها از سه ساعت تا هفته‌ها کشیده می‌شود. اولین حال، در همان پاراگراف آخر رخ می‌دهد؛ پیغام به مرد جوان دربارهٔ مرگ دخترعمویش. بنابراین، یک زمان حال هشتم از داستان، بر زمان حال گفتمان منطبق می‌شود. کاپوتی از حال استمراری برای تأکید بر جنبهٔ سر وقت بودن کـه همان لحظهٔ دقیق در زمان داستان است، استفاده می‌کند؛ زیرا حال ساده، برخلاف ماضی مطلق، نشان‌دهندهٔ تکرار، عادت‌وار بودن و از این قبیل است. در این داستان، حال ساده برای یادآوری کنش‌هایی نگه داشته شده که به موقع انجام شده‌اند. بنابراین، پی‌آمدی دوگانه وجود دارد: رویدادها برای همین روزهای کریسمس هستند، ولی مشابه رویدادهای روزهای کریسمس‌های گذشته‌اند.

ولی پیش از آنکه این خریدها انجام شوند، مسئلهٔ پول مطرح است، هیچ‌کدام از ما پول نداریم.

این نه تنها به معنی *آن لحظهٔ خاص*، بلکه بـه‌معنی همیشه است، ولی زمان حال ساده *اندیشه‌های ما با بالا آمدن ماه درحالی‌که زیر نور آتش در کنار بخاری کار می‌کنیم، در هم می‌آمیزد* ـ جایگزین حال استمراری می‌شود ـ *آشپزخانه در حال تاریک شدن است* ـ هنگامی کـه دورهٔ زمانی استمراری، در گذشته آغاز شده و تا زمان حال یا فراتر از آن کشیده می‌شود، هر زمان فعلی امکان‌پذیر می‌شود. مانند:

همین امروز شومینه، تنوره‌های موسمی‌اش را از سرگرفت...یا... کلاه پیدا شده است. یک چرخ گاری پوشالی که از گل‌های سرخ مخملی پوشیده بود، بیرون در پژمرده و از رنگ و رو افتاده...یا...من دارم برای او یک بادبادک می‌سازم و...

زمان‌های استمراری که در گذشته آغاز شده و در همان‌جا پایان می‌پذیرند، با ماضی‌هـای نقلی *چقدر پیدا کردن گردو دشوار بود* (چون محصول اصلی از درختان تکانده شده و توسط باغداران به فروش رفته است) ـ یا ماضی مطلق ساده به همراه قیدهای توضیحی ـ کلاه، زمانی به یکی از بستگان تعلق داشت که خیلی اهل مُد بود ـ بیان می‌شوند. نشان دادن زمان آینده در این قبیل داستان‌ها، یک مشکل است؛ زیرا زمان حال می‌تواند به آینده هم اشاره داشته باشد. در نتیجه قیدها تعیین‌کننده می‌شوند:

شامپانی را می‌خوریم ـ بیسکویت سرد ژامبون گوشت، مربای تمشک ـ و دربارهٔ فردا صحبت می‌کنیم. فردا آن‌جور کارهایی که من خیلی دوست دارم شروع می‌شوند: خرید کردن.

کاپوتی هم‌چنین برای روشن نگاه داشتن کارها یک زمان آیندهٔ حقیقی را نیز می‌گنجاند:

چرا؟ ما به یک اسب کوچک نیاز خواهیم داشت تا درشکه را تا خانه بکشد.

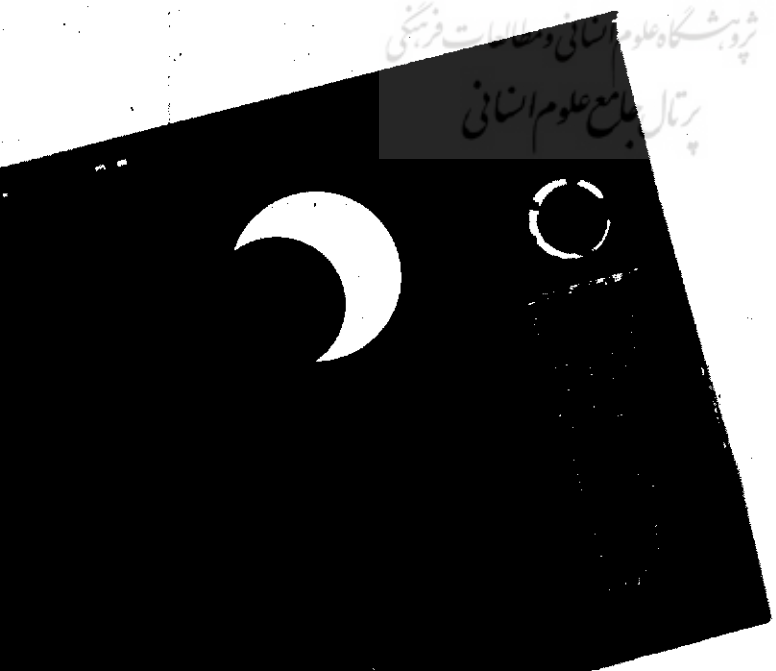
بیان این مطلب که سینما تنها نمی‌تواند در زمان حال رخ دهد، مسئله‌ای عادی است. برخلاف رسانه‌های کلامی، فیلم در حالت خالص و تدوین‌نشده‌اش تنها به زمان واقعی گره خورده است. خواندن *جان از خواب بیدار شده لباس پوشید و برای رفتن به فرودگاه یک تاکسی گرفت*، تنها یک لحظه طول می‌کشد و تماشای آن از لحاظ نظری به اندازهٔ انجام دادنش به طول می‌انجامد ولی همهٔ فیلم‌ها در حقیقت به‌طور سربسته تدوین می‌شوند[۱۳]

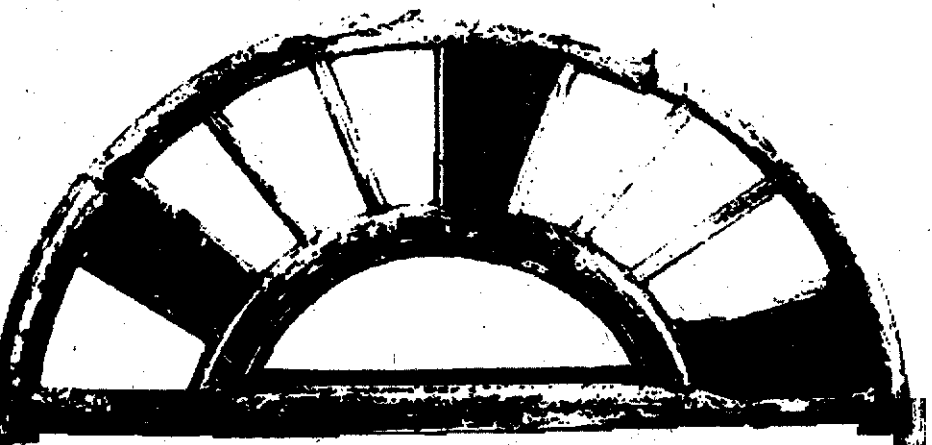
فیلم‌ساز، مانند نویسنده به طور عادی روی قابلیت بیننده برای بازسازی یا پیدا کردن عناصر حذف‌شده‌ای حساب می‌کند که احساس می‌کند برای نمایش دادن، بیش از حد روشن هستند. زیاد یا کم بودن آن به سبک فیلم‌ساز مربوط می‌شود. همچنان‌که باریک‌بینی مخاطب افزایش می‌یابد، فیلم‌سازان اساسی‌تر برش می‌زنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۳. تجربهٔ اندی وارهول و مایکل اسنو استثناهایی نادر هستند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی





این روزها آثار هنری دیگر بیش از آن که سرگرم کننده باشند، محل تلاقی اندیشه‌های پدیدآورندگان آثار با کسانی شده است که یا از روی علاقه یا بر اساس اتفاق، نظاره‌گر هنرنمایی هنرمندان بوده‌اند. گاه از یک اثر آن‌چنان تفاسیری برمی‌خیزد که نه هنرمند را نسبتی با آن محتواهای عالی است نه جهان کج مدار این زمان را یارای درک آن معانی؛ گاه نیز هنرمند، عاصی است از کج فهمی مخاطبین خویش که به درستی نمی‌توانند یا نمی‌خواهند آن‌چه در اثر می‌گذرد را دریابند این جدال ناتمام میان آن‌که می‌آفریند و آن‌که می‌بیند گویی ناتمام است و همیشگی؛

حال هر چه آن اثر که از هنر، بویی و رسمی برده بیشتر بر اسرار چنگ انداخته باشد یا در عصری و مکانی عرضه شده باشد که مردمان در پی هر لبخندی یا غمزه‌ای تفاسیر و اشاراتی صواب و ناصواب می‌بافند این جدال، دیدنی، سنگین و گاه جان‌فرساتر خواهد شد.

بر اساس یک قانون نانوشته روزگارانی که به تازگی اثری رخ نموده است و هنرمندی در آستانهٔ تولد است، همهمه‌ها دربارهٔ او و اثرش آن‌چنان است که نمی‌توان به درستی سَره را از ناسَره بازشناخت. منتقدین، علاقمندان و بینندگان گرد و غباری به راه خواهند انداخت که هم خارش بر چشم ناظرین خواهد افکند و هم سوزش بر دل هنرمند بینوا؛

رسم درست را برخی این گونه پنداشته‌اند که باید زمانی بگذرد، هیاهوها بخوابند یا به قولی آب‌ها از چرخش آسیاب فروافتند تا مجالی دست دهد که بشود به نظارهٔ درست اثر مورد طعن و سخن نشست که این منش به نظر راه‌درست برای کسانی است که دغدغهٔ فهم دارند و دلتنگ حقیقت هستند. ورنه مدعیان حقیقت‌جویی در آن هیاهوی ابتدایی بسیارند که سهم خود از آن جدال زرگری می‌برند و تنها عِرض آن‌ها می‌دارند که با چشمان نگران خود در پی رویت خورشید حقیقت هستند.

***

ماه مبارک رمضان امسال هم آمد و رفت و اکنون سه ماه و اندی از پایان آن ماه رحمت و مغفرت می‌گذرد. شاید به نظر برسد باز کردن پروندهٔ سریال های ماه مبارک ناصواب است ولی همان‌گونه که آمد، ماهیت تحلیلی و پژوهشی *مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما* به همراه حساس و مهم بودن محتواهایی که امسال در دو سریال پربینندهٔ این ماه عرضه شد، نمی‌توانستند ما را وادارند چونان باقی دوستان مطبوعاتی خویش در آن هیاهوی بازار نقدهای سریع و خام، ما نیز ایشان را همراهی کنیم. پس به ناچار منتظر ماندیم تا اکنون که فراغتی دست داد و آرامشی تا بتوانیم شمه‌ای از آن‌چه را که در پی آن، جلساتی تشکیل دادیم و گفتارها و نوشتارهایی درانداختیم به شما عرضه کنیم.

بی شک ماهیت نوشتارها و گفتارهای تحلیلی، اقتضا می‌کند که با سعهٔ صدر و دقت موضوع حلاجی شود. از طرفی گمان داریم که در این مناقشهٔ عادلانه باید پدیدآورندگان هم در کنار منتقدین باشند و حرف ایشان را بشنوند و آن‌گاه اگر پاسخی دارند عرضه کنند تا نقدها به هدف غایی خود که تغییر و تاثیر است، دست یابند.

بر اساس این پندار، ماهنامهٔ *رواق هنر و اندیشه* در این شمارهٔ خود گفتارها و نوشتارهایی را گردآورده است که مدتی پس از پایان پخش سریال‌های ماه مبارک گفته و نوشته شده‌اند. این یادداشت‌ها و گفتارها همگی حاصل هم اندیشی یک روزهٔ مدیران رسانهٔ ملی و سازندگان سریال اغماء با طلاب و محققان برجستهٔ حوزهٔ علمیهٔ قم با عنوان *سلسله نشست‌های هنر و اندیشه* بوده که در دو نوبت صبح و عصر و به صورت عمومی و تخصصی حاصل آمده است.

بی شک سخنان بیشتری بودند که به راستی جای طرح آن‌ها را در همان جلسات دانستیم و نه ساحت ماهنامه؛ ولی تلاش کردیم چیزی را عرضه کنیم که خواندن آن در این مجال مفید خواهد افتد.

البته اگر خدا خواهد!