فصلنامه رادیو تلویزیون/ سال ششم/ شماره ۱۴/ زمستان ۱۳۸۹/ ۹۱-۷۷/ ۱۵ صفحه
Quarterly Journal of Radio Television, 2011, Vol. 6, No: 14, 77-91, 15 Pages
(تاریخ دریافت ۸۹/۳/۷ تجدید نظر ۸۹/۶/۵ پذیرش نهایی ۸۹/۸/۵)

زمان و زمان‌بندی در فیلم و ادبیات

دکتر مهدی رحیمیان

چکیده

در این مقاله سعی شده‌است نظریات دوران ساز جورج بلوستون در زمینه مقایسه فیلم و ادبیات و اطلاق حالیت ابدی به فیلم، مورد بررسی قرار گیرد. تداوم نظریه بلوستون و پذیرش ضمنی آن از سوی نظریه‌پردازان فیلم در مقایسه با وضعیت زمان در ادبیات که از تنوع پیچیده‌ای برخوردار است مورد چالش قرار گرفته و این نکته را مورد توجه قرار می‌دهد که اگر تصویر فیلم محدود به زمان دستوری حال باشد اشکالاتی در درک و دریافت زمان‌مندی فیلم به وجود می‌آید.

کلیدواژه: فیلم، ادبیات، زمان مندی، حالیت، زمان دستوری.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقدمه

حدود ۵۰ سال قبل جورج بلوستون در مقایسه ادبیات با فیلم، نظریه‌ای را دربارهٔ نحوه ارائه زمان دستوری در ادبیات و فیلم مطرح کرد. او گفت «رمان دارای سه زمان دستوری است، گذشته، حال و آینده. در حالی‌که فیلم فقط یک زمان دستوری دارد، زمان حال. تقریباً همه آن چه که می‌توان درباره زمان در این دو رسانه گفت از این نظریه نشأت می‌گیرد» (بلوستون، ۱۹۵۷). این نظریه از هنگام طرح، مورد پذیرش بسیاری از نویسندگان سینمایی قرار گرفته، تحول یافته و تقریباً در مجموع مطالعات مرتبط با اقتباس در ادبیات و فیلم به کار رفته است. در سال ۱۹۶۲، آلن روب گریه در مقدمه کتاب «سال گذشته در مارین باد» نوشت: «خصلت ذاتی تصویر حالیت و کنونیت

آن است. در جایی که ادبیات از مجموعه زمان‌های دستوری برخوردار است... آن چه ما روی پرده می‌بینیم به واسطه ماهیت آن در حال وقوع است و به ما نمودی از آن ارائه می‌شود نه نقل آن». سی و اندی سال بعد، برایان مک فارلین در کتاب خود «از زمان به فیلم» هم چنان بر این عقیده است که «فیلم نمی‌تواند رویداد را در گذشته ارائه کند، کاری که رمان‌ها عمدتاً انجام می‌دهند» (مک فارلین، ۱۹۹۵). با وجود فاصله زمانی قابل ملاحظه بین اولین و آخرین نظریه‌ها، این ادعا هم چنان باقی است که فیلم نمی‌تواند هیچ زمان دستوری را به‌جز زمان حال عرضه کند اما ادبیات قادر است حوادث را در دامنه‌ای از زمان‌ها ارائه نماید. بنابراین غالباً فیلم به صورت موجودی در بند یک زمان حال محتوم و ابدی توصیف شده‌است. با این وجود، همان‌طور که بیانیه بلوستون اشاره دارد، این حالیت ابدی فیلم به بازنمایی‌اش از زمان دستوری محدود نمی‌شود (یعنی حالتی از روایت که حوادث به‌طور تاریخی و تقویمی روایت می‌شوند) بلکه برای ایجاد درک ذهنی عمیق‌تر از زمان بندی با زمانیت فیلم تداوم پیدا می‌کند.

مفهوم زمان‌مندی، از ارتباط فیلم با سایر زمان‌ها حکایت دارد. بلوستون در ادامه طرح نظریه‌اش می‌گوید، «این‌ها دو گونه زمان هستند: زمان تاریخی یا تقویمی که کم و بیش به‌صورت واحدهای مشخص اندازه‌گیری می‌شود؛ و زمان روانی، که ذهن بیننده گسترده و فشرده می‌شود و خودش را در یک جریان پیوسته ارائه می‌کند.» (بلوستون، ۱۹۵۷) البته زمان تاریخی شامل لحظات خاص (مثلاً ساعت چهار روز سه‌شنبه) و همچنین گذر زمان (مثلاً دو سال از ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۲) می‌شود. بلوستون نظریه‌اش را بدین شکل گسترش می‌دهد که فیلم و ادبیات زمان دستوری (زمان روایتی)، زمان تاریخی (زمان واقعی) و زمان روانی را به گونه‌ای متفاوت و با درجات متفاوتی از موفقیت ارائه می‌کنند. روب گریه با توصیف «حالیت» فیلم ورای بازنمایی‌اش از زمان دستوری تا مرحله درک ذهنی زمان‌مندی فیلمی، روح «ویژگی رسانه‌ای» است که مطالعات مرتبط با اقتباس را هم چنان در تسخیر خود دارد.

ویژگی رسانه‌ای که بی‌همتایی زمانی یک رسانه می‌پردازد، برای نظریه‌پردازان اقتباس در فیلم مفهومی مشکل‌ساز شده و سابقه پرتلاطمی را در موضوع اقتباس و مطالعات فیلمی از خود بر جای گذاشته است. در این مقاله، تمرکز اصلی بر زمان

دستوری ـ یعنی فقط یک جنبه از زمان‌مندی، و البته جنبه‌ای کاملاً مرتبط با اقتباس‌های ادبیات به فیلم ـ خواهد بود. با این وجود تلاش شده روابط شناختی بین زمان واقعی تماشا و درک بیننده از زمان دستوری نیز مورد بررسی قرار گیرد، چرا که دریافت ما از زمان فیلمی، در بستر ادراکی و شناختی بهتر از مثلاً بسترهای روانی و آرمانی قابل پیگیری است.

توجه به این نکته که تمرکز این مقاله فقط بر فیلم روایتی و ادبیات واقع گرا است نیز از اهمیت خاصی برخوردار است، به سه دلیل: از جنبه تاریخی، واقع گرایی روایتی، سبک غالب فیلمسازان بزرگ است؛ به ویژه اکثریت اقتباس‌های ادبیات به فیلم از نظر سبک، واقع گرا هستند آن هم به‌خاطر کاربرد متون ادبی است و به سنت‌های ادبی رایج باز می‌گردد؛ و مهمتر از این، نظریه‌پردازان مقولات اقتباس، زمان فیلمی یا ادبیات مایلند از بنیان‌های مشابهی کار خود را آغاز کنند. بنیان فتوگرافیک فیلم چنین مقرر کرده است که واقع‌گرایی با رابطه فرضی‌اش با جهان واقع، غالباً به پیروی از آندره بازن از طریق استدلال‌های ویژگی رسانه‌ای (به‌عنوان طبیعی‌ترین وجه سبکی فیلم) تعریف شود: از این رو، بنیان فتوگرافیک فیلم، سبک واقع‌گرایی سنتی، و زمان‌مندی ویژه ـ رسانه (حالیت فیلم) غالباً مفاهیم ضمنی آثار این نظریه‌پردازان بوده است. این یک واقعیت است که سایر ادراک‌های ذهنی از فیلم مثل رویا، خیال یا تأثیرهای فرهنگی، پرسش‌های مرتبط با واقع‌گرایی را پشت سرگذاشته‌اند، اما نظریه‌ها و مطالعات مربوط به اقتباس که در این مقاله موردنظر است عموماً بر اندیشه برابری فیلم و ادبیات و سُپس واقع‌گرایی بستگی دارد. از آن‌جا که بسیاری از نظریه‌پردازان زمان دستوری فیلم، تحلیل‌های خود را بر فیلم‌های ساخته شده به سنت غالب واقع‌گرایی روایتی بنیان گذاشته‌اند، غیرمنصفانه خواهد بود اگر اشارات آنها را در شرایط متفاوت ارزیابی کنیم و آنها را به خاطر فقدان توجه به سایر وجوه فیلم‌سازی مورد انتقاد قرار دهیم. بنابراین کفایت می‌کند اگر بگوییم این مقاله با این فرض آغاز می‌شود که سایر انواع فیلم و ادبیات از حیطه بحث ما خارج خواهند بود.

ویژگی رسانه‌ای و مطالعات مربوط به اقتباس

همان‌طور که در مقدمه اشاره شد، گرچه امروزه باورهای ویژه / رسانه، غالباً نزد نظریه‌پردازان فیلم بی‌اعتبار شده است، اما هم چنان در حیطه مطالعات تطبیقی اقتباس حضور دارند. نوئل کارول مدعی است که تحول نظریه ویژه/ رسانه بر دو جزء متکی است: جزء درونی یعنی آن‌چه را یک رسانه در قیاس با سایر چیزها بهتر انجام می‌دهد و جزء تطبیقی یعنی آن چه را یک رسانه در مقایسه با سایر رسانه‌*ها بهتر* انجام می‌دهد (نوئل کارول، ۱۹۹۶). همان‌طور که کارول اشاره دارد، غالباً با مقایسه رسانه‌هاست که ویژگی یک رسانه به‌طور مشخص آشکار می‌شود و بدین ترتیب به نظر منطقی می‌آید که تحول و ماندگاری ذهنیت‌های ویژه/ رسانه از مقوله زمان‌مندی، در مجموعه کارهای تطبیقی روی یک اقتباس مشخص شود. علاوه بر این مسئله زمان‌مندی ویژه/ رسانه، به خصوص در بررسی اقتباس بین رسانه‌ای و تحلیل‌های متنی حاصل از این فرآیند، اهمیت می‌یابد.

شمار ارجاعات به تفاوت‌های زمانی فرضی بین فیلم و ادبیات در محدوده مطالعات تطبیقی اقتباس، نشانگر این حس مشترک است که فهم این اختلافات برای درک ذهنی ما از فرآیند اقتباس ضروری و الزامی است. با وجود این ، در بسیاری موارد، تحلیل دقیقی که بلوستون در سال ۱۹۵۷ ارائه کرده است فقط به مصادره و ساده‌سازی اندیشه‌هایش انجامیده است.

گرچه بسیاری از نظریه‌پردازان اقتباس، ادعای بلوستون را بدون هرگونه تحلیل عمیق پذیرفته‌اند، اما جامعه بزرگ نظریه‌پردازان فیلم از پاسخ به پرسش‌های مرتبط با زمان‌بندی فیلم و ویژگی رسانه فیلم در قیاس با سایر رسانه‌ها شانه خالی کرده‌اند. شاید یکی از دلایل اصلی، پیچیدگی و موضوع بوده است، با این همه ساده‌ترین توضیح برای علت احتراز نظریه‌پردازان فیلم، وجود پارادایم‌های غالب تاریخی در مقوله نظریه فیلم است که آنها را از پرداختن به چنین موضوعاتی باز می‌دارد. در خلال سال‌های دهه ۱۹۷۰ و پس از آن، نفوذ نشانه‌شناسی و نظریه‌های مرتبط با فیلم به‌عنوان زبان یا نظام بازنمایی در قیاس با زمان کلامی، متفکرین فیلم را از پرسش‌های پدیدارشناسانه و هستی شناسانه (آنهایی که به زمان‌مندی انحصاری فیلم یا به ویژگی رسانه یا ملزومات

آن می‌پرداخت) دور ساخت.

دریافت‌های بلوستون بر مبنای اعتقاد راسخ وی به ماهیت‌گرایی رسانه استوار بود؛ یعنی این عقیده که «هر شکل هنری دارای قلمرو خاص خود در بیان است.... که به‌وسیله ذات آن رسانه تعیین می‌شود.» (کارول، ۱۹۹۶)

برداشت روب گریه که فیلم‌ها رویداد را به‌طورمستقیم ارائه می‌کنند در حالی که در ادبیات، رویداد توصیف می‌شود، نمایشگر اعتقاد صریحی است که اهمیت بنیان فتوگرافیک فیلم را آشکار می‌کند. از طرف دیگر، بسیاری از نظریه‌پردازان فیلم به رویکرد متز به فیلم به عنوان زبان یا نظامی از دلالت‌های مبنی در بازنمایی روی آورده‌اند.

در دهه‌های ۱۹۸۰و۱۹۹۰، در حالی‌که نظریه فیلم به منظور پاسخ‌گویی به پرسش‌های نهادی، فرهنگی، قوم‌شناسی گسترش می‌یافت و از پارادایم‌های تحلیل روانی و نشانه‌شناسی دور می‌شد، موضوعاتی چون هستی‌شناسی *تصویر قلبم*، خصلت فیلم به عنوان یک هنر و یک رسانه و همچنین روابط ذاتی یک رسانه با سایر رسانه‌ها را تحت‌تأثیر قرار داد. مطالعات کثرت‌گرای فیلم در دهه‌های ۱۹۸۰و۱۹۹۰ بیشتر و بیشتر بر تعابیر پیچیده فیلم‌های شخصی استوار شد و رویکرد فرهنگ‌گرای آشکاری را به نمایش گذاشت که فیلم را در قالب مفهومی وسیع‌تر از فرهنگ قرار می‌داد و ویژگی آن را به عنوان یک رسانه کم رنگ می‌کرد.

به موازات این تحولات البته سنت‌های پیشین در زمینه تحلیل نشانه‌شناسی همچنان پابرجا ماند. هدف رویکردهای فرهنگ‌گرا به فیلم، همانند پروژه نشانه‌شناسی و نگرش‌های کثرت‌گرای جدیدتر، به چالش کشیدن سنت‌های نقد زیباشناختی و شناسایی جایگاه ادبی فیلم در یک مفهوم عمیق‌تر از فرهنگ است.

بنابراین تقریباً موضوع تعریف فیلم به عنوان رسانه فیلم در نظریه‌های فیلمی کاملاً به حاشیه کشیده شده است.

زمان دستوری و زمان‌مندی در نظریه‌های تطبیقی اقتباس

به نظر می‌رسد که پرسش‌های مرتبط با ویژگی رسانه‌ای در قلمرو مطالعات تطبیقی

در زمینه اقتباس تا به امروز تداوم یافته است. چیزی که جالب است تداوم افکار بلوستون و پذیرش ضمنی آنها از سوی نظریه‌پردازان تطبیقی است. شاید این نظریه‌پردازان دریافته‌اند که موضوع این نیست که مطالعه اقتباس می‌تواند «عناصر تطبیق» را در فرضیه ویژه/ رسانه فراهم سازد بلکه خلاف این نیز امکان‌پذیر است. هر نظریه‌ای دربارهٔ زمان‌مندی فیلمی که با زمان‌مندی ادبی در تضاد باشد بر مطالعات اقتباس تأثیرگذار است. بدیهی است در چنین شرایطی بحران نظری جالبی پدید می‌آید. اگر کسی اعتقاد به حالیت ذاتی فیلم را بپذیرد با پرسش‌های غامض پیرامون اقتباس بین رسانه‌ای مواجه خواهد شد. آیا این اطمینان وجود دارد که زمان حال ابدی فیلم توانایی برابری با ادبیات را دارد؟

زمان ادبی می‌تواند به چنان تنوع پیچیده، خارق‌العاده و روانی دست یابد که متون فیلمی، در صورتی که در زمان حال ابدی گرفتار باشند، حتی نمی‌توانند دست‌یابی به این تنوع را در رویا ببینند. در یک نتیجه‌گیری ساده، چنین ویژگی رسانه‌ای حتی احتمال یا امکان اقتباس از چیزی را آن طور که معمولاً می‌شناسیم، منتفی می‌سازد.

شاید شناخت این مسئله ناشی از نظریه بلوستون بوده است که نظریه‌پردازان اقتباس و فیلم را به کم‌رنگ کردن آن تشویق کرده است. به‌طوری که حتی آن را در مقابل تفسیر متز به طور کامل رد کرده‌اند. مطالعات مربوط به اقتباس در اواخر دهه ۱۹۹۰، نشانه‌های رویکردی عام‌تر، کثرت‌گرا و فرهنگ‌گرا را در مطالعات معاصر فیلم آشکار ساخت، و با وجود این که نفوذ نشانه‌شناسی در نظریه عام فیلم تازگی خود را از دست داده بود، نظریه اقتباس هم چنان بر رویکردهای تطبیقی و نشانه‌شناسی استوار بود. براساس مطالعات ادبیات تطبیقی در آمریکا، بررسی تطبیقی اقتباس اساساً به شباهت‌ها و اختلافات بین یک متن با متن دیگر یا یک رسانه با رسانه دیگر می‌پردازد. از این رو اهمیت پایدار نشانه‌شناسی در بررسی اقتباس حتی از اهمیت تاریخی آن نسبت به مطالعات فیلمی بیشتر است و همین موضوع توجه را از بررسی عمیق‌تر عاملی چون ویژگی رسانه‌ای منحرف ساخته است. به یقین نظریه‌پردازان اقتباس فقط به اندیشه مبهم و کلی «حالیت ابدی فیلم» و انعطاف ادبیات در زمینه زمان دستوری بسنده کرده‌اند.

نتیجه ناگوار به حاشیه رفتن نظریه‌پردازی در مقوله ویژه/ رسانه این است که متون

ارائه شده دربارهٔ آن عموماً دارای اشکال و بی‌اساس است. برخی نویسندگان معتقدند که حالیت فیلم، زمان دستوری را با زمان زندگی واقعی تلفیق کرده و مقیاس‌های زمانی متفاوت را نامفهوم می‌کند (مثلاً زمانی که برای خواندن یک کتاب یا دیدن یک فیلم لازم است و مقیاس زمان روایتی در فیلم یا کتاب) و همچنین مشابهت‌های زمانی بین تجربه خواندن و دیدن را نادیده می‌گیرد. این گونه تمایز باوری، بین مفاهیم زمانی که بررسی آنها را در ظاهر پیچیده و مبهم می‌سازد محکوم به شکست است. به طور مثال به فصل «زمان حال پیوست» از کتاب «بازگویی و بازگویی مجدد» نوشته بروس کوین توجه کنید که به موضوع زمان فیلمی و ادبی می‌پردازد.

بحث محوری کوین در این فصل عبارت از این است که «زمان ظاهری متن زمان حال است بدون این که رسانه آن اهمیتی داشته باشد.» (یعنی چه متن ادبی باشد و چه فیلمی) و کوین ادامه می‌دهد، «مهم نیست فیلم چقدر طولانی باشد، هر قاب تصویر آن در لحظه نمایش زمان حال را نشان می‌دهد، ممکن است فرض شود یک بازگشت به گذشته در «آن زمان» قصه اتفاق می‌افتد، اما آن «حالای پرده» است. (کوین،۱۹۷۲: ۱۱۳)

متأسفانه بررسی شباهت‌های بین فیلم و ادبیات، و هم چنین آشکارسازی حالیت نهفته در آنها، به علت مبهم شدن نکات مهم این مطالب مهم به وسیله کوین نادیده گرفته می‌شود. کوین ابتدا از ذات تصویر فیلم سخن می‌گوید (هر قاب تصویر.... زمان حال را ارائه می‌کند) و به تجربه زمانی خواندن و تماشا می‌رسد و سُپس تفاوت‌های بین زمان روایتی («آن زمان» قصه) و وجوه متمایز زمانی که تصویر فیلم (حالای پرده) را ادغام می‌کند. با این وجود در بحث کوین نکاتی وجود دارد که ما را به سوی مطالب جالبی سوق می‌دهد؛ نظریه‌پردازان اقتباس به طور غریزی معتقدند چیزی را که بلوستون هدف قرار داده صحیح است.

ارجاع کوین به بازگشت به گذشته (فلاش بک) نکته‌ای برجسته و تفکر برانگیز است. روابط زمانی ویژه/ رسانه وجود دارند و این روابط در درک ما از فرآیند اقتباس و رسانه‌ای که درگیر این فرآیند است نقش مهمی ایفا می‌کنند.

حال ببینیم مقصود نظریه‌پردازان از این‌که ادعا می‌کنند فیلم رویداد را فقط در زمان حال ارائه می‌کند چیست؟ روشن است که مقصود آنها این نیست که فیلم نمی‌تواند

«مقیاس زمانی» یک روایت را منتقل کند. وقتی فردی به تماشای فیلم می‌نشیند، معمولاً سیرخطی این مقیاس زمانی را درک می‌کند؛ حتی اگر بازگشت به گذشته و رجوع به آینده‌ای در کار باشد. پس فیلم‌ها می‌توانند «گذشته» روایت را نشان دهند: به طور مثال اگر شخصیت محوری فیلم یک انسان ۲۵ ساله باشد، وقتی در یک بازگشت به گذشته همان شخص را در سن ۶ سالگی می‌بینیم آنرا به‌عنوان «گذشته» در ارتباط با مجموعه روایت درک می‌کنیم. صدای روی صحنه و گفتگوها به بیننده کمک می‌کنند تا هر صحنه را در جای خود در سیر خطی مقیاس زمانی روایت جای دهد. این موضوع را می‌توان با استفاده از جمله‌بندی ادبی برای نشان دادن این‌که برخی از بخش‌های قصه نسبت به سایر بخش‌ها در «گذشته» قرار دارند، برابر سازی کرد (مثلاً با استفاده از عبارتی چون دوازده سال قبل). همچنین، اگر یک فیلم آشکارا در زمان گذشته بگذرد (مثلاً از لباس و وسائل صحنه و.....) ما مشکلی در جاسازی ذهنی فیلم در «گذشته زمان واقعی» یا چند سال قبل نداریم. این موضوع با استفاده از زبان برای شرح وقایع و توصیف شخصیت‌های یک قصه که در گذشته زندگی کرده‌اند، قابل مقایسه است.

با همه این احوال، در وهله اول ادعای انعطاف‌پذیری ادبیات در مورد زبان دستوری، در قیاس با محدودیت‌های فیلم از پایگاه محکمی برخوردار است. چرا که برای یک نویسنده تنوع وسیعی از زمان‌های دستوری وجود دارد– نه فقط گذشته، حال و آینده، بلکه انواع ترکیبات این زمان‌ها. اما فیلم در ظاهر فاقد این تنوع فراهم در ادبیات است. در حقیقت، نحوه ارائه زمان دستوری در فیلم از اساس و پایه با شیوه ارائه زمان دستوری در ادبیات متفاوت است، و این اختلاف در این نکته که «ویژگی ذاتی تصویر، حالیت آن است» نهفته است. بالاژ می‌گوید: تصاویر «فقط حال را نشان می‌دهند. آنها نمی‌توانند در گذشته یا آینده خود را بیان کنند.»(بالاژ، ۱۹۷۲)

این گفته البته به یک تصویر منفرد اشاره کرد که از روایت خود جدا شده و فاقد هرگونه صدای متنی است. این را با واژه یا فعلی که به همین طریق از متن جدا می‌شود قیاس کنید.

واژه «نشست» را در نظر بگیرید: این واژه برای بیان مفهوم اصلی خود یا حتی زمان دستوریش، به پشتیبانی یک جمله نیاز ندارد. ما می‌دانیم این رویداد چیست و می‌دانیم

که درگذشته اتفاق افتاده است. با این وجود چیزی در مورد این‌که چه کسی نشست، کجا نشست، یا چرا نشسته است نمی‌دانیم. تغییر در زمان دستوری از طریق تغییرات، در حروف‌بندی آن یعنی نشست، می‌نشیند و نشسته است اتفاق می‌افتد. از این رو زمان دستوری (به‌طور بالقوه) در بروز عینی خود واژه‌ها نهفته است، چرا که «عنصر زبانی معمولاً یک معنای انفرادی خواهد داشت و مستقل از متنی است که در آن اتفاق می‌افتد» (کامری، ۱۹۸۶). در حالت مقایسه، نمای کسی را که «در حالت نشستن» است می‌توانیم «حال» بخوانیم چون بگوییم این رویداد در گذشته روایتی اتفاق می‌افتد یا در آینده روایتی. اگر کسی به یک تصویر ثابت شده (قاب ایستا) نگاه کند، قادر نخواهد بود بگوید آیا آن نما یک بازگشت به گذشته (به‌عنوان بازسازی روایتی یاگذشته دستوری) است یا یک رجوع به آینده (آینده روایتی یا آینده دستوری). ظاهر عینی یک نما چیزی را برای ما روشن نمی‌کند. حتی شیوه توصیف تصویر، مثل کاربرد واژگانی چون «کسی می‌نشیند» غیرممکن بودن تعریف نما را در هر زمانی به جز زمان حال تداعی می‌کند. «کسی نشست» یا «کسی خواهد نشست»، را نه می‌توان دید و نه می‌توان گفت که می‌بینم. در واقع، آن‌قدر اطلاعات نداریم که تصویر این چنینی را توصیف کنیم: فقط می‌توان از این‌که کسی وجود دارد که «در حال نشستن» است آگاه بود. البته، در مورد صورت‌بندی واژگانی «کسی خواهد نشست» ذکر این نکته اهمیت دارد که نمی‌گوییم فیلم نمی‌تواند کسی را نشان دهد که در حال آماده شدن برای نشستن است و واضح است که کسی که قصد نشستن دارد بالاخره می‌نشیند؛ بلکه غرض از طرح این موضوع این است که اگر نمایی از شخصی را می‌بینیم که در حال نشستن است، نمی‌توانیم از طریق تنها نگاه کردن به آن نما، بین این‌که این رویداد در حال وقوع درگذشته، حال یا آینده روایتی است تمایزی قائل شویم.

به نظر می‌رسد همه این نکات از این نظریه حمایت می‌کند که تصویر فیلم (و همچنین رسانه فیلمی) محدود به زمان دستوری حال است؛ که البته بحثی قانع کننده مبتنی بر واقعیات تصویر فیلم است. با این وجود، در این مفهوم‌سازی دو اشکال عمده وجود دارد. اول این‌که: اگر چنین حقیقتی وجود دارد که، وقتی به یک نما نگاه می‌کنیم نمی‌توانیم بین این‌که در گذشته روایتی یا آینده روایتی است، تفاوتی قائل شویم،

چگونه از این‌که حال روایتی است مطمئن باشیم؟ مطمئناً همان‌طور که جورج لیندن گفته است این موضوع به‌این خاطر است که «ذات فیلم، آنیّت آن است و این آنیّت در بیزمانی آن نهفته است» متأسفانه لیندن چنین تحلیل جالبی را در متنی عرضه می‌کند که در جای دیگری از آن گفته است «فیلم مستقیماً زمان حال را به‌نمایش می‌گذارد». حال اگر این تناقض گفتاری را نادیده بگیریم (چرا که زمان حال به‌این دلیل که یک زمانِ دستوری است نمی‌تواند بی‌زمان تلقی شود) هنوز می‌توان ایدهٔ بی‌زمانی تصویر فیلم را از لحاظ مبنایی محکم یافت. از این‌ها گذشته، «نشستن» می‌تواند یک فعل یا صفت فاعلی یا مفعولی در زمان حال باشد؛ از طرف دیگر می‌تواند یک اسم مصدر هم باشد؛ واژه‌ای که خود رویداد را توصیف می‌کند. اسم مصدر، نمی‌تواند به شکل زمان دستوری درک شود زیرا تفاوت‌های زمان دستوری به سادگی به آن اطلاق نمی‌شود.

یک اسم مصدر فقط می‌تواند از طریق زمان دستوری فعل اصلی یا زمان‌مندی جمله‌ای که آن را در برمی‌گیرد یکی شود. به واژه «نشستن» فکر کنید و به عملی که به آن اشاره دارد هم فکر کنید.... متوجه خواهید شد که ـ با وجود این‌که افکار شما بر زمان حال متمرکز است، اما «محتوای» افکار شما فاقد زمان دستوری مربوط به خودش است ـ زمان دستوری با تصویر تجسم یافته در ذهن شما نامرتبط است. بدین طریق، اگر تصویر فیلم، کسی را در حال «نشستن» نشان می‌دهد، نمی‌توان روی زمان دستوری آن تصمیم‌گیری کرد زیرا درک شما از آن نما در زمان حال است، اما همین‌طور درک شما از کلماتی که در یک رمان می‌خوانید چنین است. بنابراین نکته قابل توجه این‌است که تصویر در «زمان حال» نیست بلکه بی‌زمان است.

بالاژ می‌گوید تصویر در زمان حال است چرا که نمی‌تواند گذشته و آینده را بیان کند. این تحلیل خود محدود در چارچوب مفهومی است که تلاش می‌کند فیلم را به صورت یک نظام زمان دستوری/ زبانی درک کند. بهتر است همان‌طور که برایان هندرسون معتقد است بگوییم «سینما برخلاف زبان فاقد هر گونه نظام زمان دستوری است.»

البته بالاژ و دیگران چندان به چارچوب مفهومی درک خود پای‌بند نبوده‌اند. این‌طور نیست که تصویر فیلم فقط به‌صورت زمان حال درک شود، بلکه غالباً به‌صورت حاضر بودن به‌جای «بی‌زمانی» مشاهده می‌شود. چرا چنین است؟ برای تبیین این موضوع

می‌توان دو توضیح داشت. اول این‌که، بـرای درک و فهـم روایتـی کـه برایمـان بـازگو می‌شود، ما خواست خود را بر درکمان از تصاویر فیلم تحمیل می‌کنیم. تجربه تماشـای رویدادها در فیلم از نظر ادراکی و زمانی مشابه تجربه ما از دیدن آنها به هنگام وقوع در زندگی واقعی است. در زندگی واقعی را به‌صورت زمان حال حاضر می‌فهمیم.

پس وقتی یک فیلم را تماشا می‌کنیم. رویدادی را مشاهده مـی‌کنـیم کـه «بـی‌زمـان» نیست بلکه «حاضر» است. وقتی کـه بلوسـتون «بـه حـضور» تـصاویر اشـاره مـی‌کنـد می‌نویسد. «تصاویری که در یک زمان حال ابدی مثل مشاهده عینی آنها آشکار می‌شوند نمی‌توانند گذشته یا آینده را بیان کنند.» (بلوستون، ۱۹۵۷)

منظور بلوستون همان شباهتی است که از یک نظر بین تماشـای حـوادث واقعـی و فیلمی وجود دارد، اما او به تفـاوت‌هـای سـاده بـین تـصاویر و زنـدگی واقعـی اشـاره نمی‌کند. همین‌طور وقتی کوین حالیت فیلم و ادبیات را پیش می‌کشد فقط به لحظـه‌ای از زمان درک آنها (زمان حال) می‌اندیشد، و از اشاره به این‌که تصاویر و واژه‌ها از نظـر زمانی به طور متفاوتی درک می‌شوند ناتوان است. یعنی تصاویر فـیلم اساسـاً بـی‌زمـان هستند و واژه‌ها بالقوه از نظر ظاهری دارای زمان دستوری‌اند زیرا تصاویر فـیلم اساسـاً بی‌زمان هستند و واژه‌ها، بالقوه، از نظر ظاهری دارای زمان دسـتوری‌انـد. دوم ایـن‌کـه، تصاویر فیلم همان نوع از بی‌زمانی را که یک اسم مصدر ارائه می‌کنند نشان نمـی‌دهنـد. تجسم بصری «نشستن» نمی‌تواند دقیقاً با واژه آن برابر شود، زیرا لزومـاً از نظـر میـزان انتزاع و سطح ذهنیت با واژه متفاوت است: تصویر بی‌زمان است، اما به کسی که عمـل نشستن را انجام می‌دهد وابسته است. این فقدان ذهنیت، که ناشی از ضرورت وسـاطت شخص خاصی است که عمل را انجام می‌دهد، ما را به سوی خوانش تصاویر فـیلم نـه به‌صورت یک «بی‌زمانی» ذهنی، بلکه به شکل «رویدادی حاضر» سوق می‌دهد. مـشکل از این‌جا ناشی می‌شود که ما تلاش می‌کنیم برای تطبیق زبان دستوری با نمایش بصری، به تحلیل نحوی یا سینتاکتیک متوسل‌شده و فیلم را به‌صورت یک «نظـام زبـانی» مـورد ملاحظه قرار دهیم. بحث از تصاویر در چارچوب‌هـای نحـوی مـشکلات دیگـری نیـز دارد؛ چگونه می‌توان صفات را از اسامی که توصیف می‌کننـد، یـا قیـود را از افعـال یـا صفات در یک تصویر تفکیک کرد؟ بررسی تصویر فیلم در چارچوب نحو یـا سـاخت

جمله آموزنده است اما به‌دلیل تمایز فیلم و ادبیات، ما را به‌شدت محدود می‌سازد.

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، مشکل ثانویه‌ای نیز درباره این موضوع که فیلم در یک زمان حال ابدی گرفتار است وجود دارد. حتی اگر بپذیریم که تصویر فیلم «بی‌زمان» است نمی‌توانیم ادعا کنیم رسانه فیلم نیز به طریق اولی بی‌زمان است. حتی اگر بر این اعتقاد باشیم که تصویر «زمان حال» یا «بی‌زمان» است فقط از جابه‌جایی تصویر بحث کرده‌ایم. وقتی این تصویر به مکان اصلی‌اش در فیلم بازگردد، و صدا به‌صورت گفت‌وگو یا گفتار متن، ظرافت‌های زمان دستوری ادبی را به‌طورمستقیم به تصویر اضافه کند، هنوز زمان‌های دستوری دیگری باقی می‌ماند که رسانه فیلم قادر به ارائه آنها نیست. بنابراین در حقیقت، تصویر فیلم نوعی «بی‌زمانی» را متجلی می‌کند که بسیاری از نویسندگان سینمایی به سادگی (اما به اشتباه) آن را به‌صورت شکلی از «حالیت» مفهوم‌سازی کرده‌اند، اما سازندگان متون فیلمی و تلویزیونی می‌توانند واژه‌ها، اصوات و همچنین تصاویر را به‌کار گیرند و رویداد را در قالب تنوعی از «زمان‌های دستوری» ارائه نمایند. بدیهی است، تلاش برای مشابه سازی بازی پیچیده زمان‌های دستوری متفاوت که در یک پاراگراف کوتاه ادبی شکل می‌گیرند کاری بسیاری ظریف، پیچیده و بزرگ است. اما دستیابی به آن لزوماً فقدان امکان نظری نیست.

به طورخلاصه می‌توان گفت که، ۱) تصویر فیلم ذاتاً در زمان حال نیست، بلکه ذاتاً بی‌زمان است؛ و ۲) رسانه فیلم قادر است گستره‌ای از زمان‌های دستوری را با به‌کارگیری صحیح تصاویر، واژه‌ها و اصوات درون روایت ارائه کند. نه تصویر و نه رسانه در محدوده یک زمان حال ابدی گرفتار نیستند، و اصرار بر این ایده، نادیدن گرفتن امکان برابرسازی بین رسانه‌ای به کمک اقتباس است. گرگوری کوری در کتاب اخیرش «تصویر و ذهن» که شفاف‌ترین رویکرد به زمان‌مندی فیلمی را عرضه می‌کند، می‌گوید برای درک زمان‌مندی فیلمی «نباید آشکارا یا نهان از ایده زمان دستوری استفاده کنیم» (کوری، ۱۹۹۵). نقش کوری به‌عنوان یک نظریه‌پرداز فیلم به وی این اجازه را می‌دهد که چنین مواضع تندی را اتخاذ کند؛ اما شاید این موضوع بر عهده نظریه‌پردازان اقتباس باشد که اجزاء «تطبیقی» نظریه زمان‌مندی فیلمی را که کتاب کوری فاقد آن است متحول سازند.

برخی نظریه‌پردازان به اشتباه فرض می‌کنند که شباهت فیلم و ادبیات در زمینه قابلیت‌های آنها برای ارائه روایت‌های (واقع‌گرا)، دسته‌بندی‌شان را به نام «زبان» توجیه می‌کند. همین اشتباه را نظریه‌پردازان ویژه/ رسانه مرتکب می‌شوند که هر آن چه در تصاویر فیلم حقیقت است در رسانه هم به‌طور کلی یک حقیقت است؛ اما فیلم‌ها را نمی‌توان با تصاویر ثابت معادل‌سازی کرد. همان‌طور که کارول گفته است، «ماهیت گراها با فرض این‌که عکاسی یک جزء اصلی از سینماست ادعاهایشان را در مورد فیلم نیز تکرار می‌کنند.» برابر نهاد (از نظر مفهومی غلط) تصویر با فیلم یکی از مواردی است که بلوستون را به خطا می‌اندازد، گر چه او برخلاف بسیاری از پیروانش به توانایی بالقوه گفت‌وگو و صدا در فیلم اذعان دارد: «شاید کسی بگوید که استفاده از گفت‌وگو و موسیقی، روزنه‌ای را فراهم می‌کند که ممکن است از ورای آن حسی از گذشته و آینده وارد فیلم شود... بدین طریق، ظاهراً توالی تصاویر زمان حال با کیفیتی از گذشته و آینده همراه می‌شود... با این وجود در بهترین حالت، صدا یک مزیت «ثانویه» است که برای اولویت تصویر فضایی (بصری) تهدید جدی نیست.... دیدن ما (و همچنین حس ما از زمان حال) همچنان در اولویت اول باقی می‌ماند.» (بلوستون، ۱۹۵۷)

گرچه این عبارات در مقایسه با سایر نظریه‌پردازان، قابلیت فیلم در القاء زمان دستوری را محتاطانه‌تر توضیح می‌دهد اما هنوز بر «حالیت» تصویر تأکید دارد. به همین علت می‌توان بر نظر بلوستون خرده گرفت که زمان دستوری تصویر همواره بر زمانی که از طریق صدا القا می‌شود اولویت دارد. گفت‌وگو صدای شامل موسیقی مطلقاً در فیلم‌ها لاینفک هستند. چنان‌چه چون داگل می‌نویسد: «نقش صدا به‌عنوان جزیی از روایت فیلم و بخشی از تصویر فیلم حیاتی است، زیرا بی‌توجه به صدا در فیلم است که باعث می‌شود ایده روایت فیلم به عنوان زمان حال حاضر پایدار بماند.» و بالاخره گرچه نقش بلوستون در شناخت ما از زمان‌مندی ادبیات و فیلم بسیار ارزشمند است، اما تأکید او بر «حالیت» ذاتی فیلم فرصت‌های فراوانی را از ادبیات نظری فیلم گرفته است. در حقیقت، این زمانی تصویر فیلم است که به همراه صدا انعطاف‌پذیری زمان دستوری فیلم را تضمین می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ منظور از «مطالعات تطبیقی» مجموعه وسیعی از مطالعات انجام شده پیرامون اقتباس‌های سینمایی است که از روش‌شناسی قیاس متون مکتوب و آثار سینمایی مبتنی بر آنها استفاده می‌کند. این مطالعات بیشتر بر نظریه روایتی در توضیح شیوه‌های اقتباس یک روایت از منابع ادبی برای فیلم یا تلویزیون متکی است. به‌عبارت دیگر، منظور بیشتر فرآیند اقتباس است تا آثار فیلم شده یا کار شده در برنامه‌های تلویزیونی. بهترین نمونه این رویکرد کتاب «از رمان به فیلم» نوشته برایان مک فارلین است. در ضمن اشاره من به «نظریه‌پردازان اقتباس» به نویسندگانی باز می‌گردد که تلاش می‌کنند فرآیند اقتباس را تشریح کنند و مسائل دربارهٔ اقتباس روایتی از ادبیات به فیلم را بررسی نمایند.

منابع

Andrew, Dudley (1984). **Concepts in Film Theory**. Oxford UP.

Balazs, Bele (1972). **Theory of the Film**: Character and Growth of a new Art. New York: Arno

Bazin, Andre (1985) **What is Cinema**?: Volume I. Trans. Hugh Gray. Berkeley: U of California P.

Bluestone, George (1957). **Novels into Film**. Berkely: U of California P.

Bordwell, David, and Noel Carroll, (1996) eds. **Post-Theory: Reconstucting Film Studies**. Madison: U of Wisconsin P.

Branigan, Edward (1997). **Sound, epistemology, film. Film Theory and Philosophy**. Allen and M.Smith, eds. Op.cit

Carroll, Noel (1996). **Theorizing the Moving Image**. Cambridge: Cambridge UP

Comrie, Bernard (1986). **Tense and Time Reference: From meaning to interpretation in the chronological structure of a text**. Journal of literary semantics.

Currie, Gregory (1995). **Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science**. Cambridge UPO

Dagle, Joan. **The Question of the Present Tense. Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction**. Syndy M. Coger and Janice Welsh, eds. Illinois:

Henderson, Brain (Summer 1983). **Tenes, Mood, and Voice in Film**. Film Quarterly xxxvi.

Kawin, Bruce (1972). **Telling it Again and Again: Repetition in Literature and Film**. London: Cornell UP.

Linden, George (1977). "**The Storied World." Film And/AsLiterature**. John Harrington, ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall

McFarlane, Brain (1995). **Novel to Film: An Introduction to them Theory of Adaptation**. Oxford: Oxford UP.

Metz, Christian (1974). **Film Languages: A Semioticd of the Cinema. Trans**. Michael Taylor. New York: Oxford UP.

Robbe-Grillet, Alain (1962). **"Introduction" to Last Year at Marienbad. Trans**. Richard Howard. New York: Grive.