مقایسهٔ زمانمندبودن روایت در رمان *شیار۱۴۳* و فیلم اقتباسی آن

فخری رسولی گروی* (دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان؛ نویسندهٔ مسئول)

علی تسلیمی (دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان)

بهروز محمودی بختیاری (دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه تهران)

محمود رنجبر (استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان)

چکیده

در این پژوهش، با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد میان‌رشته‌ای و روایت‌شناسانه، ساختار زمان در رمان *شیار۱۴۳* نوشتهٔ نرگس آبیار و فیلم اقتباسیِ آن بررسی خواهد شد. به‌این‌منظور، با استناد به الگوی روایت‌شناسانهٔ ژنت، دو عنصر نظم‌وترتیب و دیرند در دو رسانهٔ مذکور بررسی می‌شود. هدف از این پژوهش کشف زیرلایه‌های روایی متن و فیلم برای دریافت معانی پنهان این دو رسانه درجهت درک بهترِ آن‌هاست. این پژوهش می‌تواند مقدّمه‌ای باشد بر نقد روایی اقتباس‌های سینمایی. در رمان *شیار۱۴۳*، دیرند روایت، به‌علّت ژانری که دارد، پُر از مکث‌های توصیفی و تک‌گویی‌های درونی است که روایت رمان را گاه تا حدّ کسل‌کننده‌ای برای مخاطب کُند می‌کند. بنابراین، شتاب مثبت، که شامل چکیده و حذف است، در آن کمتر از مکث‌های توصیفی و صحنه دیده می‌شود و نویسنده، بیشتر، از حذف میان‌فصل‌ها برای به‌جریان‌انداختن روایت در رمان استفاده کرده است. فیلم «شیار ۱۴۳»،

* fakhrirasuli2017@gmail.com

در مقایسه با رمانِ آن، از انسجام بیشتری برخوردار است و، به‌علّت داشتن تعدّد مکانی کمتر، زمان محدودتریِ هم روایت می‌کند. از این رو، برخلاف رمان، بیشتر به حذف و چکیده تمایل دارد تا مکث. همچنین، فیلم، به‌علّت گونهٔ ماهویِ خود، از گفتگو و صحنه به‌خوبی بهره برده و از این ویژگی در جهت انتقال اطّلاعات و احساسات شخصیّت‌ها استفاده کرده است.

کلیدواژگان: *شیار ۱۴۳*، نرگس آبیار، ژنت، روایت، زمان، نظم و ترتیب، دیرند.

۱ــ مقدّمه

روایت‌شناسی رویکردی است نسبتاً تازه که در نتیجهٔ انقلاب ساختارگرایی در عرصهٔ داستان پدید آمده و در پی یافتن دستور زبانی واحد برای متون است. نگاهی اجمالی به تحلیل روایت‌شناسانهٔ داستان‌ها نشان‌دهندهٔ برجسته‌شدن برخی منظرهای تحلیل روایی در سده‌های اخیر است. در این میان می‌توان به نظریّه‌های روایت‌شناسانی چون بارت،[1] تودوروف،[2] تولان،[3] ژنت[4] و... اشاره کرد. ژنت یکی از این نظریّه‌پردازان است که آرای او نقشی اساسی در بهبود وضعیّت روایت‌شناسی داشت. روایت‌شناسی ژنت بر چگونگی نگریستن به متون تأکید و این امکان را فراهم می‌کند که از چگونگی درونی‌شدن داستان‌ها در دلِ یکدیگر تصویری به دست آوریم. ژنت از امکانات و حالات گوناگونی که روایت می‌تواند ارائه کند تصویری بسیار جامع به دست می‌دهد. (← برتنز،[5] ص ۱۰۴)

مهم‌ترین دستاورد نظریّهٔ ژنت تفاوتی است که او میان سه سطح داستان، گفتمان یا متن و عمل روایت قائل شد و، در نتیجه، تمایزی را که صورت‌گرایان روسی میان قصّه و طرح قائل بودند برجسته‌تر کرد. منظور از گفتمانْ ترتیب واقعی رویدادها در متن است. داستان سلسله‌مراتبی است که رویدادها عملاً در آن اتّفاق می‌افتند و می‌توان آن‌ها را

1. Barthes, Roland
2. Todorov, Tzretan
3. Toolan, Michael J
4. Genette, Gerard
5. Bertens, Johannes Willem

از متن دریافت کرد و روایت نیز همان عمل روایت‌کردن است (← ایگلتون،[1] ص ١٤٥). از نظر ژنت، داستان (متن روایی) در بستر زنجیره‌ای زمانمند و از ارتباط علّی و معلولی میان رخدادها به وجود می‌آید و توالی زمانی و علّی رخدادهاست که در پس‌زمینهٔ داستان وجود دارد و موجب جذّابیّتِ آن می‌شود. بنابراین، تأکید ژنت بر زمانمندی پیرنگ داستان رویکردِ او را از دیگر نظریّه‌پردازان متمایز می‌کند. (← مارتین،[2] ص ٧٧)

از میان سه جنبهٔ روایت داستانی گفته‌شده، تنها متن، سرراست، در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. خواننده، از دلِ متن، دربارهٔ داستان (هدف داستان) و روایتگریِ آن (فرایند خلق داستان) اطّلاعاتی کسب می‌کند. از سوی دیگر، متن روایی به‌واسطهٔ همین دو جنبهٔ دیگر (داستان و روایتگری) است که تعریف می‌شود. از نظر ریمون‌کنان،[3] «اگر متن روایی داستانی را نقل نکند، دیگر روایت نخواهد بود و اگر روایت یا مکتوب نشود، دیگر متن نخواهد بود» (ص ١٢-١٣). بنابراین، در رویکرد روایت‌شناختی، آنچه اهمّیّت دارد چگونگی شیوهٔ پرداختِ نهایی داستان در قالب متن است. مؤلّفهٔ زمان، به‌مثابهٔ قالبی که داستان در آن رخ می‌دهد، از عناصری است که در پرداختِ نهایی در قالب متن نقشی برجسته ایفا می‌کند و می‌توان گفت تقریباً شکل‌گیری هر روایتی بدون زمان غیر ممکن است و کنش داستانی، به‌مثابهٔ اصلی‌ترین مؤلّفهٔ پیش‌برندهٔ هر عمل روایی، بر عنصر زمان استوار است. ژنت هنگام بررسی این سه سطح همواره بر تعاملِ آن‌ها از طریق زمان دستوری، وجه و صدا تأکید می‌کند. کاربرد نظریّهٔ ژنت در تحلیل داستان، با هدف تبیین روابط سه مفهوم داستان و روایت و نقل، با سازوکار عناصر روایی یک متن صورت گرفته است. این پژوهش‌ها نشان‌دهندهٔ بخشی از نظام نحوی حاکم بر داستان‌های مورد بررسی در مقولهٔ روایت و زمان است.

1. Eagleton, Terry 2. Martin, Wallace 3. Rimmon Kenan, Shlomith

در این پژوهش، با روش توصیفی‌ـتحلیلی و رویکرد میان‌رشته‌ای و روایت‌شناسانه، عنصر زمان و وابسته‌های آن در متن روایی *شیار۱۴۳* به‌لحاظ ساختاری بررسی می‌شود و با مقایسهٔ آن با فیلم اقتباسی‌اش شگردها و تمهیدات هنری روایت در رمان و فیلم نشان داده خواهد شد. الگویی که در این پژوهش برای بررسی ساختار زمان در دو رسانهٔ مزبور استفاده شده نظریّهٔ روایت ژنت است. در این پژوهش، همچنین، به این پرسش پاسخ داده می‌شود که زمان روایی هنگام انتقال از رمان به فیلم چه تغییراتی می‌کند.

۲ـ بیان مسئله

عنصر زمان، نه‌تنها درون‌مایهٔ اصلی داستان‌های روایی است، بلکه عنصر سازه‌ایِ آن و مؤلّفهٔ اصلی زبان و حوادث داستان هم به شمار می‌رود. زمانمندی و روایت کاملاً با هم مرتبط‌اند. زمانمندی ساختاری است که زبان را به روایت تبدیل می‌کند و روایت هم ساختاری زبانی است که، در نهایت، به زمانمندی می‌رسد و این رابطه دوسویه است. داستان‌گویی، قبل از هر چیزی، روایت را در زمان قرار می‌دهد (← ریکور،[1] ص ۱۷). یکی از مسائل مهمّ مورد توجّه ژنت هم پیامدهایی است که رابطهٔ نامتوازن میان زمان داستان و زمان سخن به متن تحمیل می‌کند و به گسست زمانی یا زمان‌پریشی منجر می‌شود. تطابق کامل زمانی موقعی میسّر می‌شود که زمان داستان و زمان متن هم‌اندازه باشند و چنین چیزی البتّه بسیار کم‌یاب است.

در روایت‌شناسی ساختگرا، سخن روایی دالّ روایت و داستان مدلولِ آن است. بنابراین، روایت‌شناسان ساختگرا به وجود دو نوع زمان برای هر روایتی معتقدند: زمان دالّ روایت و زمان مدلول روایت. پیش از ساختگرایان، از میان صورت‌گرایان روسی نیز

1. Ricour, Paul

بوریس توماشفسکی[1] به تمایز زمان در رسالهٔ خود اشاره کرده و زمان داستان را مقدار زمانی دانسته است که به‌واسطهٔ رخدادهای روایت‌شده اندازه‌گیری می‌شود. زمان متن هم زمانی است که برای خواندن اثر ادبی نیاز است. (← قاسمی‌پور، ص ١٢٦)

دوگانگی زمانی‌ای که میان زمان داستان و زمان متن وجود دارد یکی از ویژگی‌های روایت کلامی و سینمایی در تمام سطوح پیچیدگی زیبایی‌شناختیِ آن از جمله سطح ادبی، نقّالی، حماسی و روایتگری نمایشی است. در عین حال، عنصر زمان مقوله‌ای است که دو روایت سینمایی و داستانی را از هم متمایز می‌کند و از اجزای اصلیِ روایت در هر دو رسانه است. بنابراین می‌توان روابط بین زمان داستان و شبه زمان روایت را بر طبق سه تعیّن اساسی بررسی کرد: ۱) پیوندی که میان ترتیب زمان توالی رویدادها در داستان و ترتیب شبه زمانی گنجاندنِ آن‌ها در روایت وجود دارد؛ ۲) پیوندی که میان دیرند متغیّر بخش‌های داستان و طول متن نقلِ آن‌ها در روایت وجود دارد؛ ۳) پیوندهای مبتنی بر بسامد؛ یعنی روابطی که میان ظرفیّت‌های داستان و ظرفیّت‌های روایت برای تکرار وجود دارد (← مکوئیلان،[2] ص ١٤٣-١٤٤). در این مقاله، به دو مورد نخستین پرداخته خواهد شد.

۳ـ پیشینهٔ پژوهش

مقایسهٔ رمان و فیلم در کشور ما موضوع تازه‌ای است که البتّه پرداختن به آن در سال‌های اخیر رو به افزایش است. از میان مقاله‌هایی که تاکنون در این حوزه به نگارش درآمده‌اند می‌توان به مقالاتی چون «ادبیّات تطبیقی نو و اقتباس ادبی؛ نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* ویلیامز و فیلم "اینجا بدون من" توکّلی» (عذرا قندهاریون و علیرضا انوشیروانی، *ادبیّات تطبیقی*، سال چهارم، ش ۷، بهار و تابستان ۱۳۹۲، ص ۱۰-٤۳) و «اقتباس

1. Boris Thomaszewski
2. Mcquillan, Martin

بینامتنی در *مهمان مامان*؛ نمونه‌ای حدّاکثری به اقتباس سینمایی» (ابراهیم سلیمی‌کوچی و فاطمه سکوت‌جهرمی، *ادبیّات تطبیقی*، سال چهارم، ش ۷، بهار و تابستان ۱۳۹۲، ص ۱۵۵-۱۷۲) اشاره کرد. رویکردی که نگارندگان دو مقاله برای پژوهشِ خود برگزیده‌اند تطبیقی است و در آن‌ها، از لحاظ روایت و عنصر زمان، مقایسه‌ای صورت نگرفته است. همچنین است مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی؛ مقایسهٔ داستان *آشغالدونی* و فیلم "دایره‌مینا"» (زهرا حیاتی، *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، دورهٔ هشتم، ش ۱، زمستان ۱۳۹٤، ص ۷۱-۹۸) که نویسندهٔ آن رویکرد روایی را مبنای مقایسه قرار داده است. با این همه، نگاهِ او در حیطهٔ بررسی روایی دو رسانه تنها به سیر روایی کنش‌ها، شخصیّت‌پردازی و همچنین حذف‌ها و افزایش‌های اجزای روایت معطوف است و از تغییرات زمانیِ به‌کاررفته در دو رسانه سخنی به میان نیامده است.

امّا آن دسته پژوهش‌ها، که عنصر زمان را در رمان و داستان کوتاه بررسی کرده‌اند، فراوان‌اند. از آن جمله است مقالهٔ «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت "اعرابی درویش" در *مثنوی*» (غلامحسین غلامحسین‌زاده و دیگران، *پژوهش‌های ادبی*، دورهٔ چهارم، ش ۱٦، تابستان ۱۳۸٦، ص ۱۹۹-۲۱۷) که نویسندگان، با بررسی نظریّهٔ ژنت و تأکید بر مبحث تداوم، زمان‌پریشی‌ها را عمده‌ترین عامل بر هم خوردن نظم و توالی زمانی در روایت می‌دانند. همچنین است مقالهٔ «روایت زمان در رمان *از شیطان آموخت و سوزاند*» (فیروز فاضلی و فاطمه تقی‌نژاد، *ادب‌پژوهی*، دورهٔ چهارم، ش ۱۲، تابستان ۱۳۸۹، ص ۷-۳۰) که عنصر زمان و شکل‌های مختلفِ آن در رمان مذکور بررسی شده است. همچنین، مقالاتی چون «بررسی رابطهٔ زمان و تعلیق در روایت "پادشاه و کنیزک"» (زهرا رجبی و دیگران، *پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، ش ۱۲، بهار ۱۳۸۸، ص ۷۵-۹۸)، «بررسی تقابل زمان روایی و زمان متن در حکایت‌های *گلستان سعدی*» (فائزه عرب یوسف‌آبادی، *متن‌پژوهی ادبی*، دورهٔ نوزدهم، ش ٦٦، زمستان ۱۳۹٤، ص ٦٥-۹۰)، «رابطهٔ زمان روایی و مرگ در داستان

سیاوش» (کاظم کلانتری و ابراهیم استاجی، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ش ۳، بهار ۱۳۹٤، ص ۱٦۹-۱۹٦) و ده‌ها مقالهٔ مرتبط دیگر.

٤ـ ضرورت و اهمّیّت تحقیق

با توجّه به اهمّیّتی که بررسی روایت در شناخت بهتر و دریافت معانی و مقاصد پنهان نویسنده و کارگردان در رمان و فیلم به‌ویژه در حوزهٔ دفاع مقدّس دارد و همچنین با وجود فراوانی پژوهش‌های زمانی که عموماً هم بر مبنای نظریّهٔ ژنت انجام پذیرفته‌اند، می‌توان به‌جرئت ادّعا کرد که این مقاله نخستین پژوهشی است که نویسندگانِ آن می‌کوشند زمان روایی را در دو رسانهٔ رمان و فیلم بررسی و سپس آن‌ها را با هم مقایسه کنند. عنصر زمان از بنیادی‌ترین عناصر روایت در تفکیک دو رسانهٔ رمان و فیلم است و، با بررسی زمان در آن، می‌توان تفاوت‌های ساختاری این دو رسانه را در مسیر اقتباس دریافت. این پژوهش، همچنین، بر این پیش‌فرض مبتنی است که بررسی زمان در این دو رسانه می‌تواند دریچه‌هایی از مقاصد نویسنده و کارگردان را به روی مخاطب بگشاید و، در نتیجه، کمکی باشد در فهم بهتر رسانهٔ مورد بررسی. در ادامه، معرّفی کوتاهی از رمان *شیار ۱٤۳* آورده و سپس عناصر زمانی در آن بررسی می‌شود.

۵ـ معرّفی رمان *شیار ۱٤۳*

شیار ۱٤۳ یک دورهٔ هفده‌ساله، از شروع جنگ تا سال ۱۳۷٦، و زندگی چند جوان هفده‌سالهٔ ساکن بیجار را روایت می‌کند. آن‌ها تصمیم می‌گیرند به جبهه بروند و، با آنکه خانواده‌هاشان با رفتنِ آن‌ها مخالف‌اند، برای دیدن دوره‌های آموزشی نظامی، به پادگانی در یزد اعزام می‌شوند. پس از گذراندن دورهٔ آموزشی، به منطقهٔ جنگی می‌روند تا در عملیّات والفجر مقدّماتی شرکت کنند. در این عملیّات، برای هر کدام اتّفاق‌هایی می‌افتد که سیر کنش داستان را پیش می‌برد: عدّه‌ای اسیر می‌شوند؛ عدّه‌ای مجروح یا شهید

می‌شوند؛ و یک‌نفر هم با وجود جراحتی که برداشته نهایتاً به بیجار بازمی‌گردد. از اینجای داستان، «نعمت»، یکی از شخصیّت‌های داستان که اسیر شده است، در جایگاه راوی ظاهر می‌شود و دورهٔ اسارتِ خود و دوستانش را با زاویهٔ دید اوّل‌شخص روایت می‌کند. باقی فصل‌ها از زبانِ همان راوی دانای کلّ سابق روایت می‌شود و، از این رو، از نیمه‌های داستان به بعد، دو راوی اوّل‌شخص و سوم‌شخص روایت را بر عهده دارند. در حین معرّفی شخصیّت‌ها، راوی دربارهٔ برخی از آن‌ها اطّلاعات بیشتری به مخاطب می‌دهد تا هم از یک داستان یکنواخت گریز زده باشد و هم بتواند هریک از شخصیّت‌ها را، در موقع مناسب، وارد خطّ داستانی کند. یکی از آن‌ها «جعفر» است؛ جوانی که با پدر و مادرش (اختر)، دو خواهرش (حورا و فردوس) و دو برادرش (محسن و سعید) زندگی می‌کند. مفقودالاثر شدن جعفر در جنگ و علاقهٔ عجیب اختر به جعفر دست‌مایهٔ خلق تصاویری عاطفی در داستان می‌شود که، در نهایت، بعد از پانزده سال، به پیدا شدن بقایای استخوان‌های جعفر و گره‌گشایی داستان می‌انجامد. تغییر نگرش سطحی اختر به نگرشی صبور و منطقی در انتهای داستان از نقاط قوّت رمان است و سبب می‌شود درون‌مایهٔ رمان وارد شاخه‌ای از پیرنگ بلوغ در مورد اختر گردد.

شیار۱۴۳ رمانی است در ۲۶۲ صفحه و نویسنده آن را در ۳۷ فصل روایت کرده است. داستان از گونهٔ روایِ متن‌گراست و، در آن، چشم‌انداز روایی[1] از نوع راوی سوم‌شخص و دانای کل است. راوی شناخت خارجی و همچنین ادراک داخلی نامحدودی از زندگی و حتّی ضمیر ناخودآگاه شخصیّت‌ها و کنشگران داستان دارد. در گونهٔ روایِ متن‌گرا، راوی از دانشی برتر برخوردار است و ترجیح می‌دهد خلاصه‌ای از اطّلاعات اوّلیّهٔ داستانی و گفتمان کنشگران داستان را در اختیار مخاطب قرار دهد.

۱. «منظور از چشم‌انداز روایی ادراک جهان داستانی به‌واسطهٔ یک فاعل ادراک‌کننده است: راوی یا کنشگر». (لینت‌ولت، ص ۳۸)

همچنین، در این گونهٔ روایی، روایت عموماً از نوع گذشته‌نگر است و زمان روایت نیز غالباً پس از زمانی است که داستان در آن به انجام رسیده است. (← لینت‌ولت،[1] ص ٤٠)

٦ـ نگاهی به نظریّهٔ زمان ژنت و کاربست آن در متن رمان *شیار ۱٤۳*

روایت‌شناسی ژنت الهام‌گرفته از زبان‌شناسی سوسور است و داستان در نگاهِ او قابل مقایسه است با مفهوم «دال» در نگاه سوسور. ژنت، همچنین، به سه نوع رابطهٔ زمانی میان سطح داستان و زمان سطح متن معتقد است: «نظم و ترتیب»، «تداوم» و «بسامد». این سه، در روند شکل‌گیری متن، با یکدیگر در تعامل‌اند و همدیگر را تقویت می‌کنند. در ادامه، به معرّفی دو وجه نظم و ترتیب و تداوم از این سه نوع و سپس بررسیِ آن‌ها در رمان *شیار ۱٤۳* پرداخته خواهد شد.

٦ـ۱ـ نظم و ترتیب

بررسی ترتیب زمانی هر روایت عبارت است از مقایسهٔ ترتیب آرایش زمانی رویدادها در گفتمان روایی با ترتیب توالی زمانی همان رویدادها در داستان. در متن می‌توان سه شیوهٔ نظم روایی را بررسی کرد: اگر حوادث به‌ترتیبِ وقوع خود بازگو شوند، در این صورت، راوی به «روایت خطّی» پرداخته است امّا اگر متنی چنان روایت شود که از داستانِ دارای ترتیب گاه‌شمارانه دور شود، با نوعی ناهم‌زمانی یا زمان‌پریشی مواجه‌ایم که دو گونهٔ عمده دارد: «پس‌نگاه» و «پیش‌نگاه». (← ریمون‌کنان، ص ۷۳)

زمان‌پریشی می‌تواند در داستان کارکردهایی متعدّد داشته باشد؛ یعنی درحالی‌که پس‌نگاه نقش توضیحی دارد و شخصیّت را با نقل رویدادهایی از گذشتهٔ او

1. Lintvelt, Jaap

روان‌شناسی می‌کند، پیش‌نگاه با آشکار کردن حقایقی که بعداً برملا می‌شوند کنجکاویِ خواننده را برمی‌انگیزاند.

در *شیار۱۴۳*، روایت کلان از نوع خطّی است. راوی داستان را از نوجوانیِ شخصیّت‌ها شروع می‌کند و روزبه‌روز و سال‌به‌سال آن را به جلو می‌برد. در دلِ این روایت خطّی، پس‌نگاه‌هایی متعدّد وجود دارد که عموماً از نوع درونی است امّا پس‌نگاه‌های بیرونی و مختلط نیز به چشم می‌خورد. پس‌نگاه‌های داستان گاهی به‌شکل شتاب منفی، گاهی با شتاب مثبت و گاهی هم با شتاب ثابت روایت می‌شوند. این پس‌نگاه‌ها، معمولاً، در این مواقع، روایت را دچار زمان‌پریشی کرده‌اند:

توصیف شخصیّت‌هاـ توصیف یعنی ترسیم و نشان‌دادن رویدادها، حالات و رفتار اشخاص داستان. توصیف ارائهٔ تصویری ساکن از دنیای بیرون است؛ بخشی از داستان است که نه کنشی در آن رخ می‌دهد و نه گفتاری. در توصیف، نگاه خواننده روی مکان یا شیء خاصّی متمرکز است (← بی‌نیاز، ص ۱۱۵). توصیف بیشترین همراهی و حضور را در متن روایی دارد و اساساً هیچ روایتی بدون وصف به وجود نمی‌آید.

به‌منظور توصیف روحیّات شخصیّت‌های داستان و انگشت‌نهادن بر خُلق‌وخوی جوانمردی و همچنین صبوری‌شان، با هدفِ آشنایی هرچه بیشترِ مخاطب با شخصیّت‌های داستان، نویسنده در حین روایت به خلقِ پس‌نگاه دست می‌زند. توصیف «محسن الوندی»، یکی از شخصیّت‌های اصلی رمان، از این نوع است. شروع این توصیف قبل از روایت اوّل داستان است، امّا در نهایت به آن می‌پیوندد و از نوع مختلط است. (← آبیار، ص ۷۷–۷۸)

بازگویی خاطرات شخصیّت‌هاـ این نوع از پس‌نگاه عمدتاً به سه دلیل در داستان خلق شده است:

۱) بازگویی خاطره به‌قصد تأکیدی بر پیام گفتمانی متن- گاهی راوی از زبان یکی از شخصیّت‌ها باورهایی را بیان می‌کند که به‌منزلهٔ یک پیام اخلاقی یا یک ارزش در متن آمده‌اند؛ یعنی بیان خاطره پس از این باورهای گفتمانی به‌قصد تأکید پیام صورت گرفته است. (← همان، ص ۱۱۶-۱۱۷)

۲) بازگویی خاطره به‌قصد نشان‌دادن ارتباط عاطفی شخصیّت‌ها با یکدیگر- گاهی، راوی، به‌قصد نشان‌دادن ارتباط شخصیّت‌های داستان با یکدیگر، به خلق خاطره دست می‌زند و عواطف متقابل را در حین توصیفی خاطره‌وار به مخاطب نشان می‌دهد. یکی از این خاطره‌ها پس‌نگاهی بیرونی است که راوی در همان ابتدای روایت خلق می‌کند تا رابطهٔ «باقر سرابی» با برادرش را، که برای شناسایی جنازه‌اش به شیراز رفته، نشان دهد و تأثیر عاطفی این قسمت را چند برابر کند. (← همان، ص ۵-۶)

۳) بازگویی خاطره صرفاً به‌قصد توصیف- این نوع پس‌نگاه را بیشتر در فصل‌هایی می‌بینیم که نعمت، با زاویهٔ دید اوّل‌شخص، از اردوگاه و وضعیّت اسرا سخن می‌گوید. بیشترِ پس‌نگاه‌هایی که نعمت روایت می‌کند، صرفاً، به‌قصد توصیف خلق شده است تا مخاطب را با وضعیّت اسرا و اردوگاه محلّ اقامتِ آن‌ها آشنا کند. (← همان، ص ۲۱۴)

۶-۲- دیرند، سرعت، تداوم

بررسی تداوم، در رمان، امکان بررسی ضربه‌آهنگ رمان و افزایش یا کاهش سرعت را فراهم می‌آورد؛ هرچند بررسی هم‌زمان تداوم متن و تداوم داستان مشکل است. تداوم متن را از هیچ راهی نمی‌توان اندازه گرفت، زیرا تنها ابزار اندازه‌گیریِ آن مدّت‌زمان قرائت متن است که آن هم از خوانندهٔ به خوانندهٔ دیگر متفاوت است و، در نتیجه، نمی‌توان از آن به‌مثابهٔ معیاری عینی برای اندازه‌گیری تداوم متن استفاده کرد؛ امّا می‌توان به وجود قاعده‌ها و ضوابطی قائل شد که در کجاها راوی باید داستان را با شرح و دقّت بیشتری نقل کند؛ به عبارت دیگر اینکه کجا قصّه‌گویی سرعت می‌گیرد و کجا

آرام می‌شود (← احمدی، ص ۳۱٦). بنابراین، سرعت روایت می‌تواند بر اساس چهار وجه (مکث توصیفی، حذف، صحنه و خلاصه) ارزیابی شود. در ادامه، به تعریف این چهار مفهوم خواهیم پرداخت.

مکث توصیفی (وقفه)ـ این نوع مکث را در قسمت‌هایی از متن می‌توان دید که در پایهٔ داستان هیچ اتّفاقی نمی‌افتد، امّا روایت همچنان در حال پیش‌رفتن است. مکث توصیفی را در قسمت‌های غیر روایی داستان مانند توصیف یا تفسیرهای راوی می‌بینیم (← ژوو،[1] ص ۵۵). می‌توان گفت که، در مکث از نوع توصیف، دیرند موجود در داستان برای بخشی از متن صفر است.

درنگ توصیفی در داستان کاربرد فراوان دارد. راوی، از طریق درنگ توصیفی، می‌تواند ذهنیّت اشخاص و حوادث داستان را توصیف کند. مخاطب نیز با توضیحات راوی می‌تواند به شناخت و فهم عمیقی از حوادث برسد. درعین حال، در این نوع مکث، سرعت خوانش مخاطب کم می‌شود و زمان داستان نامحسوس حرکت می‌کند و مخاطب آن‌قدر درگیر موضوعات مختلف فرعی می‌شود که حسّ گذر زمان را از دست می‌دهد. (← حدّادی، ص ۱۳۳)

درنگ توصیفی در داستان *شیار۱٤۳* کاربردی فراوان دارد. عموماً در رمان‌های با موضوع دفاع مقدّس، به‌علّت توصیف فراوان صحنه‌ها و تبعات جنگ و گاه به‌علّت ایجاد تعلیق و انتظار در خواننده، از درنگ توصیفی فراوان استفاده می‌شود. *شیار۱٤۳* نیز از این اصل مستثنا نیست. در نیمهٔ ابتداییِ رمان، به‌علّت توصیف شخصیّت‌ها و صحنه‌های جنگ و، در نیمهٔ دوم رمان، به‌منظور ایجاد توهّم گذشتِ زمان در داستان و نشان‌دادن انتظار اختر برای بازگشت پسرش نویسنده از درنگ توصیفی استفادهٔ فراوان کرده است. همچنین، نویسنده گاه از درنگ توصیفی برای نشان‌دادن ذهنیّت شخصیّت‌ها

1. Jouve, Vincent

سود جسته است. در این رمان، زمان‌های متوقّف‌شدهٔ روایت زیاد است؛ به‌طوری‌که در بسیاری از مواقع این توصیفاتِ پی‌درپی ملال مخاطب را موجب می‌شود. به‌طور کلّی، عواملی که مکث و توقّف زمان در روایت را موجب شده‌اند می‌توان ذیل دو مبحث بررسی کرد: ۱) «توصیف»؛ ۲) «تک‌گویی درونی و عمل ذهنی».

توصیف یعنی ترسیم و نشان‌دادن رویدادها و حالات و رفتار اشخاص داستان. توصیف ارائهٔ تصویری ساکن از دنیای بیرون است؛ یعنی بخشی از داستان که نه کنشی در آن رخ می‌دهد و نه گفتاری. در توصیف، نگاه خواننده روی مکان یا شیء خاصّی متمرکز است (← بی‌نیاز، ص ۱۱۵). توصیف بیشترین همراهی و حضور را در متن روایی دارد و اساساً هیچ روایتی بدون وصف به وجود نمی‌آید.

رمان *شیار۱۴۳*، به‌علّت ماهیّت ژانری که دارد، سرشار از توصیفاتی است که از پیش‌رفتن زمان روایت جلوگیری می‌کنند. این توصیف‌ها گاهی گذشته‌نگرهایی‌اند که شخصیّت‌های داستان را توصیف می‌کنند و گاهی برای ایجاد تعلیق و انتظار در داستان به وجود آمده‌اند تا زمان روایت و داستان را تا حدّی به یکدیگر نزدیک کنند. مکث پیش‌آمده در داستان به‌شکل توصیف در روایت نمود پیدا می‌کند. بیشترِ توصیف‌های *شیار۱۴۳* هم از همین نوع اخیر است. نمونهٔ این نوع توصیف، در داستان مزبور، زمانی است که «رضا»، یکی از شخصیّت‌های اصلی، به‌همراه هم‌رزمانش، سوار بر تانک، در حال عقب‌نشینی است و عدّه‌ای عراقی به آن‌ها دستور ایست می‌دهند. راوی، با توصیف این لحظات سرشار از التهاب، نقطهٔ اوج کوچکی در قسمتی از داستان ایجاد کرده است:

> ... قف ... قف ... پلک‌ها دریده شد؛ سرها راست؛ برق از نگاه‌ها پرید؛ آرواره‌ها به هم قفل شد؛ در چشم عراقی‌ها غافل‌گیر شده بودند. سه تانک عراقی، در نشیب تپّه، نیروهایشان پیاده شده بودند و، دست‌ها بر ماشه، آن‌ها را هدف قرار داده بودند. ... لحظاتی گذشت؛ کش‌دار و کُند. نگاه‌ها تیز شده بود و گوش‌ها تیز؛ ثانیّه‌ها در کشاکشِ بودن یا

نبودن. عراقی‌ها هاج‌وواج نگاهشان می‌کردند: یک کرور آدم؛ سوار بر یک تانک عراقی. (آبیار، ص ۱۱۹)

برخی از توصیفات داستان نیز تنها به‌قصد ترسیم فضا یا شخصیّت برای مخاطب صورت گرفته و هدف دیگری از آن مترتّب نبوده است. (← همان، ص ۱۰۵)

تک‌گویی درونی و عمل ذهنی، درواقع، افکاری است که تنها در خیال شخصیّت‌های داستان می‌گذرد. گاهی شتاب منفی داستان مربوط به تک‌گویی درونی و گاه عمل ذهنی برخی شخصیّت‌هاست. در این شیوه، بنای روایت بر مفاهیمی است که تداعی معانی می‌کنند و خواننده، غیرمستقیم، از افکار و کنش‌های شخصیّت‌ها در برابر محیط پیرامونشان مطّلع می‌شود (← میرصادقی، ص ٤١١). تک‌گویی درونی و عمل ذهنی در کنش داستانی هیچ تأثیری ندارد و، بنابراین، کُندی زمان روایت و شتاب منفی را موجب می‌شود.

در برخی از قسمت‌های روایت *شیار۱٤۳*، شخصیّت‌ها، از طریق تک‌گویی درونی، افکار و احساساتِ خود را بر زبان می‌آورند. این تک‌گویی‌ها بیشتر به احساسات لحظه‌ایِ شخصیّت‌ها مرتبط است و گاه با افعال انشایی بیان می‌شود. تک‌گویی‌ها، به‌ویژه در فصل‌هایی که دربارهٔ اختر روایت شده است، بیشتر می‌شود. اختر، بارها، با دیدن هر چیزی یا کسی که ربطی به جعفر داشته باشد، او را در ذهن تداعی می‌کند و با خود به نجوا می‌پردازد:

... کدام از این‌ها را جعفر زیر سر گرفته بود؟ از کدام زادورود بود دختر؟ تا به حال دیده بودش؟ نکند از فامیل است؟ غیر از اینکه جعفر سر بالا نمی‌کرد در خیابان و کوچه تا چشمش به دختری بیفتد. پس دختر کی بود؟ از در و همسایه شاید. کاش می‌دانست؛ کاش می‌دانست. کاش دخترک زرنگ و کاری و نجیب باشد، نه شیر خانه و روباه دشت ... . (آبیار، ص ۱۷۹)

حذفـ در حذف، برای یک دیرند داستانی معیّن، فضای متنی صفر است و در نتیجه به حدّاکثر سرعت منجر می‌شود. راوی، در روایت داستانی، امکان به‌دست‌دادن همهٔ

اطّلاعات را به‌صورت پی‌درپی ندارد و، بنابراین، آنچه را شایسته است بیان می‌کند و زمان‌هایی را که بر روند سیر رخدادهای داستانی در متن روایی تأثیر چندانی ندارد حذف می‌کند. منطق رخدادی داستان نشان می‌دهد حادثه‌ای به وقوع پیوسته است؛ امّا متن به آن اشاره‌ای نمی‌کند. بنابراین، راوی حدّاقل‌زمانی را که رویدادها در آن اتّفاق افتاده‌اند در روایتِ خود بازتاب می‌دهد، زیرا دربارهٔ آن رخداد چیزی نمی‌نویسد. (← ژوو، ص ۵۷)

در رمان *شیار۱۴۳* هم گاه مطلبی که در پیشبرد روایت داستانی تأثیر مثبتی ندارد، از جانب راوی، کنار گذاشته می‌شود و زمانی که صرفِ آن رخداد شده است در قالب جمله‌ای کوتاه بیان می‌شود. این عملکرد سرعت روایت را در برخی قسمت‌ها افزایش داده و شتاب روایتگری را سبب شده است.

مهم‌ترین موارد حذف را، که در داستان اتّفاق افتاده است، می‌توان فاصلهٔ بین فصل‌های داستان دانست. از آنجاکه ساختار داستان *شیار۱۴۳* به‌صورت فصل‌بندی است، نویسنده به‌خوبی از این امکان برای رهایی از زمان‌های باطل داستانی سود جسته است. درواقع، نویسنده، با آغاز هر فصل جدید، یک پرش زمانی را برای خواننده توجیه کرده است. تعداد حذف‌های داستان، به‌غیر از حذف‌های میان‌فصل‌ها، به‌طورکلّی زیاد نیست و نویسنده عمدتاً از چکیده و صحنه برای تسریع و ثبات زمان روایت استفاده کرده است تا حذف. می‌توان گفت نویسنده ترجیح داده تقریباً تمام رخدادها را، حتّی خلاصه‌وار، به مخاطب ارائه کند و بنابراین از هیچ حادثه و اتّفاقی به‌راحتی گذر نکرده است. همین ویژگی سبب شده است جزئیّات خسته‌کنندهٔ زیادی به روایت راه یابد و خواندنِ آن برای مخاطب گاه ملال‌آور شود.

صحنهـ از نظر ژوو، «میان زمانی که برای خواندن یک اپیزود می‌گذاریم و زمانی که این اپیزود برای انجام‌رسیدن صرف می‌کند توهّمی از یک تصادم کامل ایجاد» (ص ٥٤) و زمان روایت و زمان

داستان یکی می‌شود. دربارهٔ صحنه در داستان منثور نباید از دو نکته غافل بود: نخست اینکه، فقط طبق قراردادها، می‌توان گفت زمان روایت و زمان داستان با هم همخوانی دارند. دوم اینکه صحنه هم روایت می‌شود؛ به‌ویژه در متونی که در آن‌ها بیشتر از گفتگو استفاده شده است که معمولاً ناب‌ترین شکل صحنه به شمار می‌رود. (← لوته،[1] ص ۷۸)

صحنه‌پردازی، معمولاً، در لحظه‌های حسّاس داستان نمود می‌یابد و اغلب به دو صورت شناخته می‌شود: «نمایش کامل» و «نمایش مجسّم». در نوع اوّل، در صحنه‌پردازی، کنش‌های داستان با جزئیّاتِ آن توصیف می‌شود و گفتگوی کنشگران هم مفصّل بازگو می‌شود. در نوع دوم، با ارائهٔ نمایش کامل، توهّمی از نمایش مستقیم برای مخاطب ایجاد می‌شود. گویی نمایش، درست، در مقابل دیدگان خواننده اجرا می‌شود (مانند گزارش مستقیم یک مسابقهٔ فوتبال). (← لینت‌ولت، ص ٤٩)

در رمان *شیار ۱٤۳*، راوی، در همهٔ فصل‌ها، متناوب و به‌یک‌اندازه، از صحنه‌پردازی بهره گرفته است تا روند توصیفات ملال‌آور داستان را تا حدّی تعدیل کرده باشد. صحنه‌پردازی‌ها بیشتر به‌شکل گفتگوست و راوی در آن‌ها حضوری تأثیرگذار ندارد و شخصیّت‌های داستان‌اند که از زبانِ خود سخن می‌گویند و داستان را پیش می‌برند؛ امّا گاه از توصیف کنش نیز برای تساوی نسبی متن و روایت استفاده شده است. در اهمّیّت صحنه‌پردازی در رمان *شیار ۱٤۳* می‌توان گفت نویسنده فصل سوم داستان را تماماً به این شیوه نوشته است. (← آبیار، ص ۲۳–۲۸)

خلاصه (چکیده)ـ راوی مدّت‌زمانی طولانی از داستان را در چند کلمه یا چند صفحه خلاصه می‌کند و، با این روش، بر سرعت عمل روایتی می‌افزاید و زمان کمتری برای بیان

1. Lothe, Jakob

رخدادهای داستانی، که در بستر زمان حادث شده‌اند، صرف می‌کند (← ژوو، ص ۵۵). چکیده و صحنه از معمول‌ترین گونه‌های روایی است و این دو معمولاً با هم ترکیب می‌شوند.

چنان‌که گفته شد، رمان *شیار۱۴۳* در گونهٔ دفاع مقدّس است و، در چنین رمان‌هایی، چون کنش در دلِ توصیف اتّفاق می‌افتد، معمولاً، وصف جزئیّات گاه مهم‌تر از کنش‌هاست. بنابراین، شتاب مثبت، که شامل چکیده و حذف است، در آن کمتر از مکث‌های توصیفی و صحنه است و نویسنده هم بیشتر از حذف میان‌فصل‌ها برای به‌جریان‌انداختن روند زمان در رمان استفاده کرده است. با وجودِ این، چکیده نیز گاه وظیفهٔ پیشبرد زمان را در روایت این رمان بر عهده دارد. چکیده گاه در پس‌نگاه‌های ارائه‌شده صورت گرفته ــمانند توصیف زمان کودکی و نوجوانی «باقر» در دو صفحه (← آبیار، ص ۶-۷)ــ و گاه در زمان‌های عادّی داستان. توصیف رزم شبانهٔ نیروها در اردوگاه یزد نمونه‌ای از چکیده است که ذکرِ آن در سه صفحه آمده و زمان روایت را سریع‌تر از زمان داستان پیش برده است (← همان، ص ۳۳-۳۵). با وجودِ این، حتّی در چکیده‌ها نیز نویسنده اصرار دارد تمام جزئیّات را خلاصه‌وار شرح دهد و این کار خواندن کتاب را ملال‌آور می‌کند.

از فصل چهاردهم به بعد، که نیمهٔ دوم رمان و پس از اسارت نعمت و هم‌رزمانش را روایت می‌کند، از تعداد مکث‌های توصیفی کاسته و به تعداد شتاب‌های مثبت و تا اندازه‌ای ثابت افزوده می‌شود. از اینجا به بعد، نویسنده به توصیف خاطره‌وار و خلاصه روی می‌آورد و گویی داستان‌نویسی را فراموش می‌کند تا در نقل خلاصهٔ همهٔ اطّلاعات توانا باشد.

۷ـ نگاهی به فیلم «شیار ۱۴۳»

فیلم «شیار ۱۴۳»، به کارگردانیِ نرگس آبیار، اقتباسی است موفّق از رمانی به همین نام و ضمن نداشتن برخی ضعف‌های رمان (تعدّد شخصیّت‌ها، تعدّد مکان‌ها و صحنه‌های روایت و

توصیفات متعدّدِ آن‌ها که گاه کسالت و یکنواختیِ جریان روایت را سبب شده است)، در مقایسه با آن، از انسجامی بیشتر برخوردار است. آبیار، با هوشیاریِ تمام، بخشی از رمان را که قدرت نمایشی بیشتری داشته است انتخاب کرده و به‌شکل فیلم درآورده است. سرگذشت اختر و جعفر در رمان و علاقهٔ آن دو به هم دست‌مایهٔ خلق فیلم شده است. کارگردان، به‌خوبی، از عهدهٔ گسترش داستان و پردازش شخصیّت‌ها و حوادث برآمده است. شخصیّت اصلی به‌خوبی درگیر داستان شده و گره‌افکنی‌ها، به بهترین شکل، در مسیر پیشبرد داستان عمل کرده است. شخصیّت‌های رمان در فیلم جابه‌جا شده‌اند؛ بسیاری از آن‌ها حذف شده‌اند و بسیاری دیگر با نام و نشان و وظایفی متفاوت، همچنان، حضور دارند. اخترِ رمان به «الفت» و جعفر به «یونس» تغییرِ نام داده‌اند. سعید و حورا (برادر و خواهر یونس در رمان) در فیلم حذف شده‌اند تا یونس، به‌عنوان تنها پسر خانواده، بارِ عاطفی بیشتری بر روایت بیفزاید. پدرِ خانواده نیز، که در رمان حضور دارد، در فیلم حذف شده است تا الفت، به‌عنوان سرپرست خانوار، بارِ نمایشی فیلم را قوی‌تر کرده باشد و، از طرفی، منفعل‌بودن پدر هم در رمان با جابه‌جاییِ او با «مادربزرگ» در فیلم توجیه شود.

گونهٔ روایی‌ای که در فیلم «شیار ۱۴۳» با آن مواجه‌ایم گونهٔ روایی «خنثی»[1] است که، در آن، چشم‌انداز روایی و کانونِ دید دوربین مطرح است. الفت، نقش اوّل و قهرمان فیلم، در مرکز داستان قرار گرفته است. دوربین حرکات ظاهریِ او را نشان می‌دهد، امّا مخاطب حالت‌های درونیِ او را هم حس می‌کند؛ حتّی رفتار دیگر شخصیّت‌ها نیز از دریچهٔ نگاهِ او ادراک می‌شود.

دامنهٔ روایتگریِ فیلم «شیار ۱۴۳» را، برخلاف رمانِ آن، باید نسبتاً محدود دانست. شخصیّت اصلی، به‌جز یکی‌دو صحنه، در تمام صحنه‌ها حضور دارد و از تمام رویدادها

۱. در گونهٔ روایی خنثی، چشم‌انداز روایی یا کانون دید دوربین مطرح است. (← لینت‌ولت، ص ۴۰)

مطّلع است. اقتباس از نوع «وفادار»[۱] است، امّا آبیار به‌خوبی روح اثر را دریافته و از پسِ انتقال نظام نشانه‌ایِ زبان متن ادبی به نظام نشانه‌ایِ تصویر برآمده است.

۸ـ زمان در فیلم

فیلم برخلاف رمان روایت نمی‌شود؛ نمایش داده می‌شود. بنابراین، به‌نحوی دیگر، معنای مورد نظر را به مخاطب انتقال می‌دهد و، با زمانمندیِ فشرده‌تر و سریع‌تر، نشانه‌های تصویری و صوتی‌ای به کار می‌گیرد که دریافتِ آن‌ها گاهی مستلزم شدّت و ضعف ظهورشان و همچنین طول مدّتی است که بر پرده نمایش داده می‌شود. (← سابورو،[۲] ص ۴۳)

در سینما و همهٔ هنرهای دیداری، تنها از یک زمان استفاده می‌شود: زمان حال. گذشته و آینده از زمان هنرهای دیداری خارج است. بنابراین، انتقال تمام وجوه امری، شرطی، تمنّایی و... و همچنین شکل‌های مختلف نقل قول مستقیم و غیر مستقیم از مشکلات عمدهٔ هنرهای بصری محسوب می‌شود. (← لوتمن،[۳] ص ۱۲۶)

مقولهٔ زمان و شیوهٔ نمایشِ آن در سینما را می‌توان از سه جنبه بررسی کرد: مادّی (فیزیکی)، روانی (پیسکولوژیک) و نمایشی (دراماتیک). زمانِ مادّی مدّتی است که صرف فیلم‌برداری از یک رخداد و نمایشِ آن بر پرده می‌شود. زمان روانی و احساسی و عاطفی و ذهنی است که رخدادی را، در حین تماشای فیلم، برای بیننده، طولانی یا کوتاه می‌کند و زمان نمایشی نیز وظیفهٔ فشرده و کوتاه‌کردن زمان واقعیِ رخدادها را بر عهده دارد تا امکان ارائه از طریق زمان محدودِ فیلم وجود داشته باشد. معمولاً، در یک فیلم، انواع مختلف زمان در هم می‌آمیزند و یک حالت کلّی را شکل می‌دهند. (← استیونسن[۴] و دبری،[۵] ص ۹۹–۱۰۰)

---

۱. اقتباس وفادار بازتولید روح متن ادبی در فیلم اقتباسی است. (← Andrew, p 423)

2. Sabouraud, Frederic
3. Lotman, Iurii Mikhailovich
4. Stephenson, Ralph
5. Debrix, Jean R

۹ـ زمان در فیلم «شیار ۱۴۳»

فیلم هم مانند ادبیّات می‌تواند بسیار آزادانه با زمان رفتار کند. در فیلم «شیار ۱۴۳» نیز می‌توان، همچون رمان، زمان‌های متعدّد روایی را دریافت. این زمان‌های صرفاً روایی، به‌همراه زمان‌های سینمایی، که ذکرِ آن رفت، روی‌هم‌رفته می‌توانند روایت‌شناسیِ فیلم را از لحاظ زمانی برای ما روشن کنند. در ادامه، به‌این موارد اشاره خواهد شد.

۹ـ۱ـ نظم و ترتیب در فیلم «شیار ۱۴۳»

عنوان‌بندی آغازین فیلم ترانه‌ای عربی است که از رادیو پخش می‌شود. همین ویژگی رادیو را به یک «پراپ»[۵۱] مهم در فیلم تبدیل می‌کند که نشانه‌ای است از انتظار الفت برای بازگشت یونس. روایت فیلم از انتهای رمان آغاز می‌شود. گره‌گشایی پایان فیلم در سکانس ابتدایی پخش می‌شود؛ بنابراین، فیلم از پایانِ خود شروع می‌شود و زمان حال را روایت می‌کند. هنگامی که «فردوس» (خواهر یونس) خبر بازگشتِ او را به الفت می‌دهد، فیلم، با یک پس‌نگاه، از ابتدای کودکیِ یونس و فردوس روایت می‌شود. روایت فیلم این پس‌نگاه را، با جای‌دادن یک نمای مصاحبه بین دو نمای گذشته‌نگر، به مخاطب اطّلاع می‌دهد. روایت فیلم، مدام، بین دو زمان حال و گذشته در رفت‌وآمد است. زمان حال، تنها، مصاحبه با شخصیّت‌هایی است که گذشته را روایت می‌کنند. باقیِ نماهای فیلم پس‌نگاه‌هایی است که از زمان کودکی یونس آغاز می‌شود و تا پیدا شدن جنازهٔ او ادامه می‌یابد. فیلم، با جابه‌جایی پیاپی به چهرهٔ مصاحبه‌شوندگان و دوران جوانی الفت و آمد و شدِ نماها میان حال و گذشته، از طریق تدوین، زمان را آزاد می‌کند. این رفت‌وآمدهای پیاپی که از طریق تقطیع نماها صورت می‌گیرد زوائد

۱. شیئی را گویند که نقشی فعّال در کنش‌های به‌وقوع‌پیوسته در صحنه دارد. (← بوردول و تامسون، ص ۱۶۱)

غیر ضروری روایت را حذف می‌کند و چکیده‌ای کوتاه، از طریق هم‌پوشی صدای راوی و تصاویر روایت‌شده، در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

گاهی نماهایی که از چهرهٔ شخصیّت‌های مصاحبه‌شونده نشان داده می‌شود، از نظر زمانی، هیچ ارتباطی با نمای قبل و بعد از خود ندارد بلکه آن را فیلم‌ساز به‌قصدِ ایجاد ضرب‌آهنگ مناسب و همچنین برانگیختن حسّ کنجکاوی مخاطب بین نماهای مقصود گنجانده است. مثالِ آن در فیلم زمانی است که فردوس از بازی‌کردن اختر با بچّه‌ها می‌گوید؛ نما ابتدا به تصاویری که روایت فردوس را تکمیل می‌کنند و سپس به چهرهٔ مریم، که در زمان حال داستان حضور دارد، قطع می‌شود و پس از آن بدون آنکه روایتی از گذشته بیان شود، مجدّداً، به نمای قرآن‌آموختن بچّه‌ها از الفت بازمی‌گردد.

۹ـ۲ـ دیرند در فیلم «شیار ۱۴۳»

با استفاده از زمان‌های مادّی و نمایشی و روانی فیلم «شیار ۱۴۳» می‌توان انواع دیرند داستانی را در آن تشخیص داد. در ادامه، هریک از معیارهای سرعت روایت، که توضیحِ آن پیش‌تر آورده شد، در فیلم «شیار ۱۴۳» بررسی می‌شود.

مکث توصیفیـ فیلم، به‌علّت زمان محدود خود، بیشتر به حذف و چکیده تمایل دارد تا مکث. با این همه، ژانر و سبک هم در افزایش یا کاهش سرعت زمان در فیلم تأثیر دارد. «شیار ۱۴۳» فیلمی است که انتظار را روایت می‌کند امّا، برخلاف رمانش، در آن، از مکث‌های توصیفی کسل‌کننده و کش‌دار خبری نیست. کارگردان، به بهترین نحو، زمان‌های نمایشی کوتاهی را که وظیفهٔ انتقال مکث‌های توصیفی را بر عهده دارند به زمان روانی تبدیل می‌کند تا حسّ گذشتِ زمان را، نه در روایت، بلکه در ذهن مخاطب ایجاد کرده باشد. از بهترین سکانس‌های فیلم، که هم‌زمان چکیده و حذف و مکث و صحنه را در خود دارد، سکانسی است که شخصی به خانهٔ الفت زنگ می‌زند و خبر از بازگشتِ «آزاده‌ای» می‌دهد که از یونس خبر دارد. این قسمت فیلم، که از دقیقهٔ ۶۱

تا ٦٥ را در بر می‌گیرد، به‌صورت صحنهٔ نمایشی نقل شده تا اهمّیّت گفتگوها و کنش‌های داستان را به مخاطب منتقل کند؛ به‌ویژه نماهایی که اختر با هیجان به کوچه می‌رود و خبر بازگشتِ یونس را به همسایه‌ها می‌دهد. فاصلهٔ بازگشت اختر به خانه تا تاریک‌شدن هوا، یعنی زمانی که اختر برای همسایه‌ها و فامیل میهمانی به پا می‌کند، حذف شده است. این میهمانی، همچنین، پس از آن، تا هنگام صبح، با تدوین نمایی از فردوس در حال مصاحبه و گفتن جملهٔ «اختر تا صبح به خواب نمی‌رفت» و همچنین صحبت‌ها و کارهای اختر، چکیده‌ای از اضطراب و هیجان مادری را منتقل می‌کند که انتظارِ او برای باخبر شدن از فرزندش به سر رسیده است. در نمای بعدی، الفت مشغول جابه‌جا کردن ظرف‌های میهمانیِ شب گذشته است که تلفن زنگ می‌زند و خبر رسیدن آزاده را به او می‌دهند. از اینجا به بعد، روایت فیلم قسمت‌های غیر ضروری ــ مانند انتظار اختر و فردوس برای رسیدن ماشین و مسیر رسیدن به خانهٔ آزاده ــ را کوتاه و چکیده‌وار در یک دقیقه و دوازده ثانیّه نشان می‌دهد. پس از رسیدن به خانهٔ آزاده، تا زمانی که الفت از اشتباه‌بودن خبر خوشی که به او داده‌اند آگاه می‌شود، تمامِ صحبت‌ها و کنش‌های الفت و فردوس و باقی شخصیّت‌ها به‌صورت صحنهٔ نمایشی نقل می‌شود؛ زیرا تک‌تک این جزئیّات، هم‌زمان که به آگاهی الفت و مخاطب منجر می‌شود، تعلیق را نیز در داستان به وجود می‌آورد. از اینجا به بعد و پس از ناامیدشدن الفت از دریافتِ خبری از یونس، صحنه‌های نمایشی به مکث توصیفی تبدیل می‌شود؛ صدای فیلم قطع می‌شود و از آن پس نمای نزدیک از چهرهٔ الفت، خم‌شدن کمرِ او که به‌کمک فردوس از خانه بیرون می‌رود، تکیه‌دادن به دیوار و نمای بعد که الفت را نشان می‌دهد که به معدن می‌رود و از دور آن را تماشا می‌کند، همه‌وهمه، در سکوت کامل نشان داده می‌شود. این بخش حدود دو دقیقه از فیلم را در برگرفته است، امّا زمان روانی سبب شده که این انتظار و تعلیق طولانی‌تر از زمان

واقعی به نظر برسد. تمام مکث‌های توصیفیِ این سکانس در خدمت روایت‌اند و برای هم‌ذات‌پنداریِ مخاطب با الفت و القای حسّ انتظارِ او در فیلم گنجانده شده‌اند.

روش دیگرِ نشان‌دادن مکث‌های توصیفی در فیلم صحبت‌های برخی از شخصیّت‌های مصاحبه‌کننده است که هدف از آن فقط توصیف الفت است و حتّی تصویری روی آن پخش نمی‌شود. در دقیقهٔ چهل‌وهشتم فیلم، از زبان فردوس، مطالبی می‌شنویم که همگی توصیف اختر است: «درخت گردو رو می‌گفت: "شاخ‌وبرگشو نزنید، بدیُمنی می‌آره"؛ سگ زوزه می‌کشید، می‌گفت: "تکنه خبر بدی بیارن" ...». بسیاری از توصیفاتی که آبیار در کتاب دربارهٔ اختر به دست داده است، در فیلم، از زبان شخصیّت‌های مصاحبه‌شونده شنیده می‌شود.

حذفـ به‌طور کلّی، هشت دقیقهٔ ابتدای فیلم، با نماهای گذشته‌نگر روی صحبت‌های مصاحبه‌شوندگان، سال‌های اوّلیّهٔ زندگی یونس و الفت را روایت می‌کند. مصاحبه با «سیّدعبّاس بمانی»، در دقیقهٔ هفت و پنجاه‌وپنج ثانیّهٔ فیلم و قطع به نمای بعدی، یک حذف چندین‌ساله را در روایت ایجاد می‌کند. در نمای بعدی، الفت را می‌بینیم که به معدن رفته و برای یونس نوزده‌ساله غذا برده است. در فیلم‌هایی که بازگشت زمانی را روایت می‌کنند، تمهیداتی صورت می‌گیرد تا این بازگشت‌های زمانی و حذف‌ها برای مخاطب آشکار شود. گاه، ضمن گفتگو، به خاطرات گذشته اشاره‌ای صریح می‌شود؛ ممکن است بازیگر بزرگ‌سال فیلم در کودکی یا جوانی نشان داده شود. گاهی تقویمی مربوط به گذشته نشان داده می‌شود؛ گاهی هم از انواع ترفندهای قطع برای رفتن به صحنهٔ بعد استفاده می‌شود و گاه نیز نغمه‌ای یادآور گذشته می‌شود. (← استیونسن و دبری، ص ۱۱۱–۱۱۲)

یکی دیگر از راه‌های نشان‌دادن حذف در فیلم تغییر مکان است. در فیلم، بعد از هر تغییر مکانی، حذفی در داستان صورت می‌گیرد. چنین حالتی در فیلم بر ارتباط

تنگاتنگ و نقش برابر زمان و فضا تأکید می‌کند. در دقیقهٔ سی‌وششم فیلم، سیّدعبّاسِ بمانی و الفت و دیگران در خانهٔ «مصطفی علیخانی»، که در عملیّات زخمی شده و به خانه برگشته است، گرد آمده‌اند تا خبری از بچّه‌هاشان بگیرند. در همین سکانس، مخاطب از تصمیم سیّدعبّاس برای رفتن به جبهه و جستجوی بچّه‌ها مطّلع می‌شود؛ نما قطع می‌شود به سیّدعبّاس درحالی‌که در جبهه روبه‌روی یک درجه‌دار ارتشی می‌نشیند و مجوّزِ خود را برای ورود به جبهه نشان می‌دهد. در شکاف بین این نما با نمای قبل، حذف صورت گرفته است. فیلم‌ساز نمایی از فردوس را در زمان حال نشان می‌دهد تا این تغییر ناگهانی فضا را تعدیل کرده باشد. برخی از حذف‌ها نیز تنها با نشانه‌های تصویری به مخاطب اطّلاع داده می‌شوند. نمونهٔ این حذف هنگامی است که، در دقیقهٔ پنجاه‌ویکم فیلم، فردوس با شوهر و بچّه‌اش به خانهٔ الفت می‌آیند؛ درحالی‌که در چند نما قبل‌تر مخاطب الفت و فردوس و «آهی‌جان» را می‌بیند که برای عروسی آماده می‌شوند. از طریق هم‌نشینی شخصیّت فردوس با همسر و کودکی که در آغوش دارد، مخاطب به حذف صورت‌گرفته در داستان پی می‌برد. مدّت این حذف نیز، مانند بسیاری از حذف‌های داستان، نامشخّص است.

صحنهـ ماهیّت فیلم داشتن گفتگو و وصف کنش است. این عناصر زمان روایت را در فیلم با زمان داستان برابر می‌کند. در فیلم «شیار ۱۴۳»، گفتگو و وصف کنش از بارزترین عناصری است که زمان داستان را با زمان متن برابر می‌کند. قسمت‌های مهمّ داستان، که فیلم‌ساز قصد داشته است مخاطب را دربارهٔ آن‌ها به مکث و تمرکز وا دارد، با شتاب ثابت روایت شده‌اند. فیلم‌ساز، از طریق گفتگو، موفّق شده است ابراز احساسات الفت و عشقِ او را به یونس و دلهره و اضطرابش از دوریِ او را به مخاطب برساند. هنگامی که یونس بعد از دوران آموزشی از مرخصی برمی‌گردد، گذران لحظه‌های او و الفت را با شتاب ثابت و گفتگو و وصف کنش بین شخصیّت‌ها می‌بینیم.

صحبت‌های اختر با سیّدعبّاس بمانی نیز همواره دلهره‌ها و دغدغه‌های او را به مخاطب منتقل می‌کند. همچنین، در فیلم «شیار ۱۴۳»، در دادن اطّلاعات داستانی به مخاطب، از عنصر گفتگو استفاده شده است. وقتی شخصیّت‌های مصاحبه‌شونده اطّلاعاتی دربارهٔ یونس به گزارشگر می‌دهند و میانِ آن‌ها گفتگویی صورت می‌گیرد، در حقیقت، هدف دادنِ اطّلاعات به مخاطب است.

چکیده- یکی از راه‌های ایجاد شتاب مثبت در داستان، با استفاده از چکیده، تدوین نماهای واقعی و مستند از برخی وقایعی است که شخصیّت‌ها به آن اشاره می‌کنند؛ وقایعی مانند اعزام رزمندگان به جبهه و حرکت نیروها و تسلیحات زرهی در هنگام عملیّات تمهیداتی‌اند که گذشتِ سریع زمان را در فیلم سبب شده و کنش را به‌صورتی نشان داده‌اند که زمانِ روی پرده کمتر از زمان واقعی باشد. پس از صحنه‌های مستند جنگ، مخاطب متوجّه می‌شود یونس و عدّه‌ای دیگر از دوستان و هم‌شهری‌های او مفقود شده‌اند. فاصلهٔ رفتن یونس به عملیّات تا خبر مفقودشدنِ او در هفده ثانیّه روایت شده است.

کارگردان همچنین از تدوین نماهای مرتبط به هم نیز برای ایجاد چکیده در فیلم استفاده کرده است. بعد از بازگشت آزادگان به کشور، در دقیقهٔ پنجاه‌ونهم فیلم، مخاطب الفت را می‌بیند که برای پرس‌وجو از آزادگان به خانهٔ آن‌ها می‌رود یا در مسیر استقبال از آنان قرار می‌گیرد و عکس یونس را به آن‌ها نشان می‌دهد. در نمای بعد، او را می‌بینیم که نزدِ مسئول بسیج منطقه می‌رود و اسامی و نشانی آزادگانی را می‌پرسد که در عملیّات والفجر مقدّماتی به‌همراه یونس بوده‌اند. این سکانس جستجو تا دقیقهٔ شصت‌ویکم فیلم طول می‌کشد. کارگردان، در همین دو دقیقه، جستجوی چندساعته یا چندروزهٔ اختر را به‌صورت چکیده به مخاطب منتقل کرده است.

۱۰ـ نتیجه

رمان *شیار۱۴۳*، از گونهٔ روایی متنگرا، با راوی سوم‌شخص و دانای کل است. داستان در موقعیّت‌های مکانی و، در نتیجه، زمانیِ متعدّدی روایت می‌شود. این ویژگی، به‌انضمام شخصیّت‌های داستانی متعدّد، نوعی به‌هم‌ریختگی و نابه‌سامانی در ابعاد زمانی داستان به وجود آورده است. سیر روایتِ داستان خطّی است. روایت از دوران نوجوانیِ شخصیّت‌ها آغاز می‌شود و روزبه‌روز و سال‌به‌سال پیش می‌رود امّا، در دل این روایت خطّیِ کلان، پس‌نگاه‌هایی متعدّد وجود دارد که عموماً از نوع درونی است. این پس‌نگاه‌ها، به‌دلایل متعدّد، از جمله توصیف شخصیّت‌ها و بیان خاطراتِ آن‌ها، در روایت ایجاد شده‌اند. درنگ توصیفی و شتاب منفی در دیرند داستانیِ رمان کاربردی فراوان دارد. این درنگ‌ها عموماً به‌دلایلی از جمله توصیف و تک‌گویی‌های درونیِ اشخاص داستان ایجاد شده‌اند. ژانر رمان، که پُر از توصیفات فضا و شخصیّت‌هاست، زمان روایت را در بسیاری از قسمت‌ها کُند کرده است. شتاب مثبت و حذف در روایت رمان، معمولاً، از طریق حذف زمان روایت در فاصلهٔ میان فصل‌های کتاب ایجاد شده است. از نیمهٔ دوم رمان به بعد، که توصیف اردوگاه اسرا و روزگارِ آن‌هاست، از تعداد مکث‌های توصیفی کاسته و به تعداد شتاب‌های مثبت و تا اندازه‌ای ثابت روایت افزوده می‌شود.

فیلم «شیار ۱۴۳»، صرفاً، به شرح زندگی و احوال یکی از شخصیّت‌های کتاب می‌پردازد. زمان و مکان رمان، در فیلم، منسجم و یکپارچه شده و همین ویژگی یکپارچگیِ بیشترِ فیلم را در مقایسه با رمان سبب شده است. دامنهٔ روایتگری فیلم نسبتاً محدود و اقتباس از نوع وفادار است. کارگردان به‌خوبی روح اثر را دریافته و در انتقال نظام نشانه‌ایِ متن ادبی به زبان تصویر موفّق بوده است. فیلم، با یک پیش‌نگاه، از انتها روایت می‌شود و سپس، با یک پس‌نگاهِ زمانیِ طولانی، از ابتدای کودکی یونس

آغاز می‌شود. کارگردان، از طریق گنجاندن نمای مصاحبه با شخصیّت‌ها میان دو نمای گذشته‌نگر، زوائد غیر ضروری روایت را حذف می‌کند و چکیده‌ای کوتاه، از طریق هم‌پوشی صدای راوی روی تصاویر، در اختیار مخاطب می‌گذارد.

دیرند داستانی فیلم را به‌کمک انواع زمان‌های مادّی، نمایشی و روانیِ آن می‌توان بررسی کرد. نشان‌دادن شخصیّت‌ها در کودکی یا جوانی، تغییر مکان و استفاده از نشانه‌های تصویری راه‌های نشان‌دادن حذف در فیلم است. استفاده از نماهای مستند یکی از راه‌های خلاصه‌کردن زمان داستانی به‌صورت چکیده در روایت است. فیلم‌ساز، هرجا در فیلم به مکث نیاز پیدا کرده، این حسّ گذر زمان را نه از طریق کش‌دار کردن روایت بلکه از طریق تبدیل زمان‌های نمایشی به زمان روانی ایجاد کرده است. صحنهٔ نمایشی‌های فیلم هم در خدمت دادن اطّلاعات به مخاطب و نشان‌دادن احساسات و عشق و دلهره‌های شخصیّت‌ها به‌ویژه الفت است.

استفاده از شیوه‌های مختلف روایت، که مستقیماً با زمان داستان و فیلم مرتبط است، ثابت می‌کند عنصر زمان نقشی حیاتی در شیوهٔ روایت این دو رسانه ایفا می‌کند. در فیلم «شیار ۱۴۳»، فیلم‌ساز توانسته است، به‌کمک شیوه‌های متعدّد زمان روایی، جریان روایت را در دست بگیرد و آن را به بهترین شکلی پیرایش و به مخاطب منتقل کند. این بهره‌گیری آگاهانه و مفید از زمان را، که در روایت فیلم هست، در رمان نمی‌بینم. در برخی قسمت‌ها، استفاده از زمانمندی روایت، به‌ویژه در گذشته‌نگرها و شتاب‌های منفی، سبب شناختِ بیشتر مخاطب از شخصیّت‌ها شده است امّا، چنان‌که اشاره شد، تعدّد شخصیّت‌ها و فضای داستانی (که عنصری هم‌ارز زمان تلقّی می‌شود) سبب شده است گاه مدیریّت استفادهٔ آگاهانه از زمان از دست نویسنده خارج شود و، درنتیجه، مخاطب را به‌سبب رویارویی مداوم با شتاب‌های منفی و کُندشدن روایت دچار ملال کند.

منابع

آبیار، نرگس، *شیار ۱۴۳*، سورهٔ مهر، تهران ۱۳۹٤.
احمدی، بابک، *ساختار و تأویل متن*، نشر مرکز، چاپ نهم، تهران ۱۳۸٦.
استیونسن، رالف و ژ.ر. دبری، *هنر سینما*، ترجمهٔ پرویز دوائی، امیرکبیر، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۷.
ایگلتون، تری، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عبّاس مخبر، نشر مرکز، تهران ۱۳٦۸.
برتنز، یوهانس ویلم، *نظریهٔ ادبی* (مقدّمات)، ترجمهٔ فرزان سجودی، آهنگ دیگر، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۸.
بوردول، دیوید و کریستین تامسون، *هنر سینما*، ترجمهٔ فتّاح محمّدی، نشر مرکز، چاپ هشتم، تهران ۱۳۹۲.
بی‌نیاز، فتح‌الله، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، افراز، چاپ ششم، تهران ۱۳۹٤.
حدّادی، الهام، «رویکردی روایت‌شناختی به داستان *دو دنیا* اثر گلی ترقّی»، *نقد ادبی*، دورهٔ دوم، ش ۵، بهار ۱۳۸۸، ص ٤۱-۷۲.
ریمون‌کنان، شلومیت، *روایت داستانی* (بوطیقای معاصر)، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، نیلوفر، تهران ۱۳۸۷.
ژوو، ونسان، *بوطیقای رمان*، ترجمهٔ نصرت حجازی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۹٤.
سابورو، فردریک، *اقتباس در سینما*، ترجمهٔ عظیم جابری، افراز، تهران ۱۳۹۵.
قاسمی‌پور، قدرت، «زمان و روایت»، *نقد ادبی*، دورهٔ اوّل، ش ۲، تابستان ۱۳۸۷، ص ۱۲۲-۱٤۳.
لوتمن، یوری میخائیلوویچ، *نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما*، ترجمهٔ مسعود اوحدی، سروش، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۲.
لوته، یاکوب، *مقدّمه‌ای بر روایت در ادبیّات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، مینوی‌خرد، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۸.
لینت‌ولت، ژپ، *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطهٔ دید* (نظریّه و تحلیل)، ترجمهٔ علی عبّاسی و نصرت حجازی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۹۰.
مارتین، والاس، *نظریّه‌های روایت*، ترجمهٔ محمّد شهبا، هرمس، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۳.
مک‌کی، رابرت، *داستان* (ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی)، ترجمهٔ محمّد گذرآبادی، هرمس، چاپ نهم، تهران ۱۳۹۲.
مکوئیلان، مارتین، *گزیدهٔ مقالات روایت*، ترجمهٔ فتّاح محمّدی، مینوی‌خرد، تهران ۱۳۹۵.
میرصادقی، جمال، *عناصر داستان*، سخن، چاپ پنجم، تهران ۱۳۸۵.

Andrew, Dudly, «Adaptation», in *Gerald Mast*, Marshal Cohen and Les Braudy(eds) Film theory and Criticism, Oxford: Oxford University Press, 1992, pp 420-428.
Ricour, Paul, «Narrative Time», *Critical Inquiry*, 1980, pp 169-176.

❑