

کند کردن ناآشناساز ادراک

ریتیم در روایت فیلمنامه‌ی «چهارشنبه‌سوری» نوشته اصغر فرهادی، مانی حقیقی

محمد هاشمی

شخصیت پیپ کودک است که داستان از زاویه‌ی نگاه او مشاهده می‌شود. اما فردی که این داستان را روایت می‌کند، همین پیپ در سنین جوانی است. بنابراین، راوی عمومی در اینجا پیپ جوان است. البته گاهی هم راوی عمومی و راوی کانونی شده بر هم منطبق می‌شوند. مثلاً در رمان «چهره‌ی هنرمند در جوانی»، اثر جیمز جویس، فردی که داستان از دیدگاه او دیده می‌شود و فردی که داستان را روایت می‌کند هر دو با هم بزرگ می‌شوند و یک نفر هستند. به عبارتی، راوی کانونی شده گاهی به دلایلی تنها بخشی از روایت را در کانون دید خود قرار می‌دهد یا تنها به بخشی از روایت نور می‌تاباند.

در واقع، ابزارهای روایتگری کارهایی بر روی ماده‌ی خام داستان انجام می‌دهند تا آن را از شکل خام خود بیرون بیاورند و با بازآرایی‌اش، تبدیل به پیرنگ کنند. این فرآیند تبدیل با سه ابزار صورت می‌پذیرد: ۱- زمان (Tense) ۲- حالت (Mood) ۳- لحن یا تلقی (Voice). آنچه در این مقاله به عنوان «ریتیم روایت» مد نظر ماست، با بخش «زمان» و «حالت» مربوط است. در مورد زمان، عمده و عمومی‌ترین رویکرد این است که می‌توان با جابه‌جا کردن عناصر، از لحاظ زمانی، فرآیند روایتگری را انجام داد. با این حال، جابه‌جایی زمانی تنها ساز و کار این فرآیند نیست. مثلاً می‌توان از تغییرات در طول دوره یا مدت زمانی (Duration) نام برد. بدین وسیله می‌توان طی کنش روایتگری، مدت زمان‌های طولانی را کوتاه یا برعکس، مدت زمان‌های کوتاه را طولانی کرد. به طور مثال مارسل پروست در رمان «در جست‌وجوی زمان از دست رفته»، رویداد یا کنشی را که در حالت عادی مدت بسیار کوتاهی طول می‌کشد، طی چندین صفحه روایت می‌کند و به این ترتیب، زمان را در روایت کش می‌دهد و طولانی‌تر می‌کند. در حالی که در یک فیلم سینمایی می‌توان با یک عبارت در عنوان بندی زمان را به سال‌ها عقب‌تر یا جلوتر برد و بنابراین، زمانی به اندازه‌ی چندین سال، تنها چند ثانیه طول می‌کشد. همچنین با شیوه‌ی «تکرار» (Frequency) اتفاقی که در داستان، فقط یک بار رخ داده، در پیرنگ بارها تکرار می‌شود یا برعکس، اتفاقی که بارها تکرار شده و اتفاق افتاده، تنها یک بار روایت می‌شود. شیوه‌ی دیگر «شتاب دادن» (Acceleration) است که طی آن با نگفتن اتفاقاتی در زمان و حذف آنها به زمان به کنش روایتگری شتاب می‌دهند.

ژنت «حالت» را به دو قسمت تقسیم کرده است: ۱- نقطه نظر (Perspective) و ۲- فاصله (Distance). در «داستان» رویدادهای زیادی وجود دارد، اما وقتی راوی شاهد آن رویدادها نباشد و آنها را روایت نکند، مخاطب روایت چیزی از آنها درک نمی‌کند. همچنین هرچه راوی دخالت بیشتری در روایت بکند، فاصله‌ی میان «داستان» و «پیرنگ» بیشتر می‌شود. مثلاً در رمان‌های همینگوی این فاصله کمتر و در فاکتر بیشتر است. یا در داستان‌های جلال آل احمد این فاصله کمتر و در هوشنگ گلشیری بیشتر است. یا در داستان‌های واقع‌گرایی صادق هدایت مانند «حاجی آقا» و «علویه خانم» این فاصله کمتر و در داستان‌های سمبلیستی / سوررئالیستی‌اش همچون «بوف کور» و «سه قطره خون» این فاصله بیشتر است.



۱- روایت‌شناسان بسیاری در طول تاریخ نه چندان طولانی روایت‌شناسی تعاریف مختلفی را از روایت ارائه کرده‌اند. رابرت استیم و همکارانش تعریف چند پژوهشگر عرصه‌ی روایت را گردآوری کرده‌اند و حاصل جمع آنها را به عنوان یک تعریف کلی از مقوله‌ی روایت ارائه داده‌اند: «روایت عبارت است از نقل دو یا چند رویداد (یا یک موقعیت و یک رویداد) که به لحاظ منطقی به هم مرتبطند، در زمان اتفاق می‌افتند، و از طریق یک مضمون ثابت، به صورت یک کل تشکیل می‌یابند»^۱.

اولین بار، این «نقد فرمالیستی» بود که بین دو مولفه‌ی اصلی هر ساختار روایی، تحت عناوین داستان (Fabula) و پیرنگ (Soujet) تمایز قائل شد. این نوع نقد، داستان را رشته‌ای از رویدادها می‌دانست که بر اساس توالی زمانی و علی‌شان به هم می‌پیوندند؛ و پیرنگ بازآرایی همین رویدادها در متن است، بازآرایی‌ای با نظم زمانی متفاوت و بدون وابستگی علی. فرمالیست‌ها معتقد بودند که همواره داستانی خام به نام فابولا وجود دارد که وقتی پرداخت شود، به هنر یا صنعت تبدیل و سیوژت نام خواهد گرفت. بعدها ادوارد فورستر ساختارگرا تعریف دیگری از «داستان» (Story) و «پیرنگ» (Plot) ارائه داد. او به تبعیت از ارسطو که در فن شعر خود گفته بود رویدادها در شعر نه تنها باید پشت سر هم بلکه به علت هم روی دهند، داستان را ناشی از روابط زمانی و پیرنگ را ناشی از روابط علت و معلولی میان رویدادهای روایت دانست. مثال فورستر در این مورد آن است که از دو رویداد «شاه مرد» و «ملکه مرد» با جمله‌ی «شاه مرد و سپس ملکه مرد» داستان ساخته می‌شود و با جمله‌ی «شاه مرد و سپس ملکه از غم دوری او مرد»، پیرنگ تولید می‌شود.^۲

ژرار ژنت از سطح این نوع تمایزهای دوگانه فراتر رفت و به یک تقسیم‌بندی سه‌گانه در روایت دست یافت. وی در کتابی با نام «گفتمان روایی» سه سطح از روایت را با نام‌های داستان (Historie)، پیرنگ (Recit) و ابزارهای روایتگری (Narration) تعریف کرد.^۳ هیستوا داستان خام یا فابولا یا همان استوری است. پیرنگ شکل سازمان‌دهی شده‌ی جدید از داستان خام است که به آن گفتمان (Discourse) نیز می‌گویند و معادل سیوژت است، و نریشن، ابزارهایی است که با آنها کنش روایتگری صورت می‌پذیرد. در این تقسیم‌بندی از ژنت، «نقطه‌ی دید روایت»، نقشی اساسی ایفا می‌کند. ژنت این تمایز نقطه دید را با تفاوت قائل شدن میان «راوی عمومی» (یا راوی «کلی») یا «راوی کامل» (Narrator) و راوی کانونی شده (Focalizator) باز هم دقیق‌تر و جزئی‌تر کرده است. از دید ژنت راوی کانونی شده کسی است که همه‌ی رویدادهای روایت را مشاهده می‌کند، اما لزوماً دربارهی رویدادها چیزی نمی‌گوید، چرا که حرف زدن از روایت کار راوی عمومی است. مثلاً در بخش بزرگی از رمان «آرزوهای بزرگ»، راوی کانونی شده



۲- هر چند در همه‌ی فیلم‌های فرهادی کنش روایتگری فیلمنامه و نقش آن در ریتم، تقریباً با شکل مشابهی صورت می‌پذیرد، اما به نظر من «چهارشنبه‌سوری»، یکی از اوج‌های مهم فرهادی در دستیابی به ریتم روایت مورد نظرش است. به همین جهت، گمان می‌کنم «چهارشنبه‌سوری» بهترین نمونه‌ی مطالعاتی برای بررسی ریتم در فیلمنامه‌های فرهادی از منظر مورد علاقه‌ی مقاله است.

در فیلمنامه‌ی «چهارشنبه‌سوری»، موضوع «آستانه‌ای و «مرزی» بودن «قضاوت اخلاقی» در روابط اجتماعی و خانوادگی مطرح می‌شود که تقریباً درونمایه‌ی اصلی همه‌ی فیلمنامه‌های فرهادی، از آغاز تا اکنون بوده است. فرهادی معمولاً روایت‌های کانونی شده‌ی متفاوت و متضاد برای دستیابی به این درونمایه استفاده می‌کند. اما علاوه بر کارکرد درونمایه‌ای، کانونی کردن روایت، در ریتم فیلمنامه نیز تاثیر مهمی دارد. مثلاً در دوسوم فیلمنامه، یعنی تا نقطه‌ی اوج پرده‌ی دوم، که مواجهه‌ی سیمین و مرتضی در اتومبیل مرتضی رخ می‌دهد، مخاطب در این تردید به سر می‌برد که آیا واقعاً مرتضی در حال خیانت کردن به مژده است؟ در فیلمنامه هم از شیوه‌ی «تکرار» و هم از شیوه‌ی «افزایش طول مدت زمانی» استفاده می‌شود. یعنی بارها موضوع احتمال خیانت مرتضی به مژده مطرح می‌شود و همچنین، اطمینان مخاطب در این مورد به تعویق انداخته می‌شود و تعمداً کند می‌شود. اما علت اینکه تا سکانس داخلی اتومبیل مرتضی و گفت‌وگوی مرتضی و سیمین، ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم در مورد خیانت مرتضی به مژده مطمئن شویم، این است که به طور مکرر، راوی‌های مختلف کانونی شده، تنها بخش‌هایی از روایت را در کانون روایتگری خود قرار می‌دهند. مثلاً می‌توان به طور موردی این موضوع را در مورد سفر مرتضی و خانواده‌اش به دوبی بررسی کرد: سیمین ابتدا به صاحبخانه‌اش می‌گوید همسایه‌شان ساعت چهار صبح قرار است به مسافرت بروند. روح‌انگیز، به همراه مخاطب، این موضوع را می‌شنود و شکاش در مورد رابطه‌ی سیمین و مرتضی تقویت می‌شود. سپس روح‌انگیز وقتی در حال رفتن به مدرسه‌ی فرزند مژده و مرتضی است،

با سیمین همراه می‌شود. در اینجا سیمین به روح‌انگیز می‌گوید به طور ناخودآگاه گفته آنها صبح به مسافرت می‌روند یا شاید از همسایه‌ها شنیده است. پس دوباره شک مذکور تضعیف می‌شود. بعداً در خانه‌ی مرتضی و مژده، روح‌انگیز به آنها می‌گوید بلیت‌ها به گونه‌ای به دست سیمین رسیده بوده و حتماً سیمین سیاحت حرکت هواپیما را از روی بلیت‌ها دیده است. اما هیچ وقت دقیقاً معلوم نمی‌شود که آیا واقعاً مرتضی به مژده خیانت کرده یا خیانت نکرده است. بنابراین آگاهی ما نسبت به این موضوع همواره «در آستانه» قرار می‌گیرد. حتی وقتی مژده از مرتضی می‌خواهد به جان پسرشان قسم بخورد، مرتضی ناگهان حرف او را قطع می‌کند و می‌گوید به جان پسرشان قسم می‌خورم که مژده را دوست دارد. پس او به جان پسرشان قسم نمی‌خورد که به مژده خیانت نکرده است. بنابراین باز هم بخشی از روایت را در کانون کنش روایتگری خود قرار می‌دهد و بخش دیگری را می‌پوشاند. پس کاهش ریتم، از طریق تکرار روایت‌های کانونی شده‌ی متفاوت و همچنین، از طریق طولانی شدن کنش روایتگری که به آگاهی یافتن مخاطب نسبت به موضوع خیانت بینجامد، انجام می‌شود. نشانه‌های دیگری هم در همین مسیر عمل می‌کنند مثل گوش دادن مدام مژده از هواکش حمام به خانه‌ی سیمین یا گفت و گویش با یکی از بستگانش.

در زمان اکران فیلم «چهارشنبه‌سوری» سکانس روبه‌رو شدن سیمین و مرتضی و آگاهی مخاطب نسبت به خیانت مرتضی پاشنه‌ی آشیل فیلم دانسته شد. در حالی که پس از گذر سال‌ها، می‌توان از منظر دیگری به روایت در فیلمنامه نگریست. هر چند در اینجا نسبت به موضوع خیانت اطمینان می‌یابیم، اما وارد مرحله‌ی جدیدتر و مهم‌تری می‌شویم: اینکه آیا ما می‌توانیم قضاوتی پایدار، یکه و قطعی نسبت به این موضوع داشته باشیم؟ بدین معنی که اگر تا به حال آگاهی ما نسبت به «وجود» خیانت، در آستانه قرار داشته (بدین معنی که نمی‌توانسته‌ایم مطمئن باشیم که اساساً، خیانت وجود دارد یا نه؟) اکنون آگاهی ما نسبت به «ماهیت» کنش خیانت در آستانه



خودی خود یک هدف زیبایی‌شناختی است و باید طولانی شود. هنر راه تجربه کردن هنرمندانی یک شیء است، خود شیء مهم نیست».

فرهادی هم در فیلمنامه‌هایش و از جمله «چهارشنبه‌سوری» کار مشابهی انجام می‌دهد. او در فیلم «چهارشنبه‌سوری» میان «داستان» و «پیرنگ» از طریق استفاده از روایت‌های کانونی شده متفاوت و متضاد فاصله می‌اندازد. بدین ترتیب با تکرار و طولانی کردن مدت زمان روایت، ریتم روایت را کند می‌کند. زیرا همواره بخش‌هایی از روایت را در کانون کنش روایتگری خود قرار می‌دهد و بخش‌هایی را می‌پوشاند. با کند کردن روایت در فیلمنامه از این منظر، فرهادی تمام عناصر و عوامل آشنایی را که معمولاً در زندگی منجر به قضاوت‌های اخلاقی پایدار، باثبات، یکه و قطعی می‌شوند، «ناآشنا» می‌سازد. با ناآشنا شدن همه‌ی این عناصر، فرآیند ادراک آنها مشکل و کند می‌شود و مشکل و کند باقی می‌ماند. بنابراین قضاوت اخلاقی که از مجموعه‌ی این عناصر حاصل می‌آید، «همواره پیشاپیش» در آستانه باقی می‌ماند.

منابع:

- ۱- استتم، رابرت، بورگواین، رابرت و فیلترمن، سندی (۱۳۷۷)، **روایت‌شناسی فیلم**، ترجمه فتاح محمدی، مجموعه مقالات روایت و ضدروایت، تهران، بنیاد سینمایی فارابی
- ۲- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱)، **جنبه‌های رمان**، ترجمه ابراهیم یونسی، موسسه‌ی انتشارات نگاه
- 3- Genette, g. (1980) *Narrative Discourse*, Ithaca, N.Y. and London. Cornell University Press, Trans. of a portion of Figures 3. Firest pub. 1970
- ۴- اشکولوفسکی، ویکتور (۱۳۸۸)، **هنر به مثابه فن**، ترجمه فرهاد ساسانی، در: «ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی»، به کوشش فرزانه سجودی، انتشارات سوره مهر.

قرار می‌گیرد. پس اگر تا نقطه‌ی اوج پرده دوم فیلمنامه، ریتم، با درنگ ما در امری وجودی کند شده، اکنون ریتم، با درنگ ما در امری ماهیتی کند می‌شود. اکنون توجه ما به این جلب می‌شود که مژده واقعاً ممکن است فردی همواره اندوهگین، افسرده و جنون‌زده بوده باشد. فیلمنامه هیچ‌گاه این موضوع را در کانون روایت خود قرار نداده که آیا مژده از قبل، دچار ناراحتی‌هایی که در فیلم می‌بینیم، بوده یا پس از شک بردنش به خیانت مرتضی دچار این ناراحتی‌ها شده است؟ می‌توانیم گمان کنیم مژده مدت‌هاست که در خانه، فضای ناآرامی برای مرتضی درست کرده و مرتضی، ناخودآگاه، در پی جستن پناهگاه آرامشی سیمین را یافته است. نشانه‌هایی در طراحی لباس و صحنه نیز به این روایت کانونی‌شده‌ی جدید کمک می‌کنند. مثلاً لباس مژده در تمام فیلم، یکسر تیره است در حالی که سیمین از رنگ‌های شاد استفاده می‌کند. خانه‌ی مژده همواره به هم ریخته است، در حالی که خانه‌ی سیمین همواره مرتب و منظم است. از سوی دیگر سیمین را نیز می‌توانیم تا حدودی برای نزدیک شدن به مرتضی محق بدانیم. این موضوع به خصوص، در جایی مشخص می‌شود که سیمین، پس از منفجر شدن ترفه‌ای زیر پایش ناخواسته به دنبال یک پناهگاه امن، به سوی جای خالی اتومبیل مرتضی بازمی‌گردد.

اما در پایان می‌خواهم دوباره به نظریه‌ی فرمالیستی بازگردم که از آن شروع کردم. به عقیده‌ی اشکولوفسکی^۴: «اگر کل زندگی‌های پیچیده‌ی بسیاری از مردم ناخودآگاه پیش رود، آن وقت چنین زندگی‌هایی چنان است که گویی هیچ‌گاه نبوده است. و هنر وجود دارد تا شاید کسی حس زندگی را دریابد؛ هنر وجود دارد تا کسی چیزها را احساس کند، سنگ را سنگی سازد. هدف هنر انتقال حس چیزهاست آن طور که درک می‌شوند، نه آن طور که شناخته می‌شوند. فن هنر این است که اشیا را «ناآشنا» سازد، صور را دشوار گرداند، بر دشواری و مدت ادراک بیفزاید چراکه فرآیند ادراک به

طور
ننیده
تضی
بمین
یت‌ها
سی به
به این
تضی
قطع
بوست
نکرده
خود
طریق
طولانی
موضوع
مسیر
خانه‌ی

شدن
شنه‌ی
توان از
نسبت
بدرت و
قطعی
به حال
(بدین
د دارد
آستانه