

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۵/۲۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۷/۱۷

هدا حسامی^۱

پنجره‌های کانونی شدگی: بررسی مکانیسم "پنجره‌های کانونی شدگی" راوی در فیلم ساعتها اثر استفان دالدری

چکیده

در روایت‌شناسی، کانونی‌شدگی به زاویه دیدی اشاره دارد که مخاطب از درون آن، حوادث و اتفاقات داستان را می‌بیند و فضای روایت، افکار، احساسات، آلام و نگرشهای شخصیت‌ها را درک می‌کند. از آن گذشته، یان (۱۹۹۶) در نظریه کانونی‌شدگی خود اصطلاح «پنجره‌های کانونی شدگی» را مطرح می‌کند. بر طبق نظر یان، در پنجره‌های کانونی شدگی، راوی و کانون‌کنندگان پنجره‌هایی خیالی به سوی حوادث و اتفاقات روایت می‌کشایند. همواره باز شدن این پنجره‌ها توأم با ظهور علامت‌هایی است. براین اساس، در این مقاله نگارنده تلاش می‌کند تا به بررسی فیلم ساعتها از منظر پنجره‌های کانونی شدگی بر طبق مدل یان (۱۹۹۶) بپردازد. سئوالی که این مقاله سعی در پاسخ دادن به آن دارد این است که چه الگوهایی منجر به جابه‌جایی پنجره‌های کانونی شدگی راوی می‌شود؟ یا به تعبیری دیگر، چه نشانه‌هایی به هنگام باز شدن هر یک از پنجره‌های راوی در فیلم ظاهر می‌شود؟ در نهایت خواهیم دید که مهمترین ابزارهای ارتباط‌دهنده پنجره‌های راوی به یکدیگر عبارتند از: ۱. صداها، اعم از موسیقی فیلم، صداها، طبیعت و محیط، صداها، صداهای مربوط به خانه‌ها، صدای شخصیت‌ها و صدای ساعت؛ ۲. نمادهای ارتباط‌دهنده مانند گل، رمان خانم دالووی و کیک؛ ۳. کارها، حالات و یا جملات مشترک شخصیت‌ها؛ و ۴. عوامل متفرقه مانند تیراژ.

واژه‌های کلیدی: پنجره‌های کانونی شدگی، روایت، راوی، فیلم ساعتها، کانون ۲

۱. کارشناس ارشد زبان انگلیسی، دانشگاه اراک، شهر اراک، استان مرکزی

مقدمه

در روایت‌شناسی، منظور از اصطلاح کانونی‌شدگی، زاویه دید راوی یا کانونی‌گرها [۱] است، زاویه دیدی که ما از درون آن می‌توانیم به مشاهده داستان بنشینیم. اگرچه کانونی‌شدگی اساساً در تعبیر و تحلیل روایت نوشتاری به‌کار می‌رود، مضمون آن به بیانی دیگر در حیطه هنر بصری نیز راه یافته است. بیشتر مواقع چنین مضمونی در فیلم‌سازی و تحلیل فیلمها تحت اصطلاح زاویه دید [۲] بررسی می‌شود. با این وصف از سوی دیگر به نظر می‌رسد که تاکنون اصطلاح «پنجره‌های کانونی‌شدگی منفرد» یان [۳] در تحلیل هیچ فیلمی به‌کار نرفته است. بنابراین در این مقاله نگارنده تلاش می‌کند تا به بررسی فیلم ساعتها از منظر پنجره‌های کانونی‌شدگی بر طبق مدل منفرد یان (۱۹۹۶) بپردازد. سئوالی که در این مقاله در پی پاسخ دادن به آن هستیم این است که چه الگوهایی منجر به تغییر پنجره‌های کانونی‌شدگی راوی از یکی به دیگری می‌شود؟ یا به تعبیری دیگر، چه نشانه‌هایی به هنگام باز شدن هر یک از پنجره‌های راوی در فیلم ظاهر می‌شوند؟

این مقاله از دو قسمت اصلی تشکیل می‌شود. ابتدا به اختصار به تعریف کانونی‌شدگی، پنجره‌های کانونی‌شدگی و مفاهیم مرتبط به آنها و مدل یان (۱۹۹۶) پرداخته می‌شود. سپس در قسمت دوم، فیلم ساعتها به‌طور اجمالی معرفی می‌شود و پس از آن نگارنده به بحث و تحلیل الگوهایی که منجر به باز شدن هر یک از پنجره‌های اصلی راوی می‌شوند، می‌پردازد. در نهایت نتایج این تحلیل به‌طور خلاصه در بخش پایانی یا نتیجه ارائه می‌گردد.

۱- کانونی‌شدگی

کانونی‌شدگی چیست؟ در روایت‌شناسی، یکی از عناصر همه ژانرهای روایت، کانونی‌شدگی است که به زاویه دیدی اشاره دارد که از طریق آن، مخاطب حوادث و اتفاقات داستان را می‌بیند و درک می‌کند. چنین زاویه دیدی همانند کانالی عمل می‌کند که از درون آن رابطه میان مخاطب و دنیای روایت برقرار می‌شود. در واقع از کانال زاویه دید است که می‌توانیم علاوه بر راهیابی به فضای روایت، افکار، احساسات و نگرش شخصیت‌ها را درک و رابطه آنها را با یکدیگر و با دنیای پیرامون‌شان تحلیل کنیم. این مفهوم که در آغاز ژرار ژنت [۴] آن را مطرح نمود، پس از وی به دست چند تن دیگر از روایت‌شناسان تغییر و تحول پیدا کرده است. برای مثال از نظر ابوت (۲۰۰۲: ۶۶) کانونی‌شدگی «لنزی است که از طریق آن ما شخصیت‌ها و اتفاقات روایت را می‌بینیم». همچنین تولان (۲۰۰۱: ۶۰) می‌گوید که کانونی‌شدگی اساساً اصطلاح ژرار ژنت است و اشاره به دیدگاهی دارد که از طریق آن همه‌چیز تلویحاً دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود. تولان در ادامه ادعان می‌دارد که کانونی‌شدگی انعکاس‌دهنده پرسپکتیوهای شناختی، عاطفی، ایدئولوژی و زمانی- مکانی روایت است. از آن گذشته، همان‌گونه که فلودرنیک (۲۰۰۱) بیان می‌کند، در سالهای اخیر نظریه‌های منفرد یان و سیمور چتمن در این زمینه قابل توجه است.

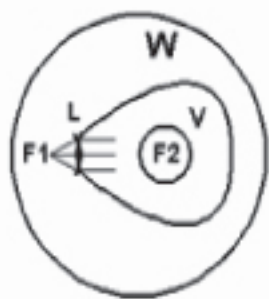
از دیدگاه یان (۲۰۰۷) کانونی‌شدگی عبارت است از: عرضه اطلاعات روایت از یک فیلتر ژرفانما. مدلی که وی ارائه می‌دهد و آن را «مدل دید» [۵] می‌خواند به شرح زیر است:

منطقه کانونی شده، (focus-2) کانون ۲: F2; (lens, eye); لنز: L; (Focus-1) کانون ۱: F1

(area in focus);

V: (field of vision) گستره دید;

W: (world) جهان



شکل ۱-۱: مدل دید یان (۱۹۹۶)

بر مبنای این مدل، F1 یا کانون ۱، کسی است که از دیدگاه او یا به تعبیر یان از «لنز» او، ما روایت را می‌بینیم؛ F2 یا کانون ۲ یا منطقه کانونی شده، به آن حیطه‌ای اشاره دارد که کانون ۱ بر روی آن متمرکز شده است؛ V یا گستره دید، دامنه دید کانون ۱ را نشان می‌دهد و منظور از W یا جهان، دنیای روایت است.

آن‌طور که یان می‌گوید، کانون ۱ و کانون ۲ معادل‌هایی هستند برای آنچه بل، ریمن کنن، نونینگ و سایر نظریه‌پردازان کانونی‌شدگی، به ترتیب فاعل و مفعول کانونی‌شدگی می‌خوانند. یان همچنین می‌نویسد که کانون ۱، معادل همان اصطلاح کانونی‌گر بل (۱۹۸۳) است. در این

مدل، کانون ۱ می‌تواند راوی (و) یا یک (و) یا گروهی از شخصیت‌های داستان باشد. در مقابل، کانون ۲ شامل اشخاص یا موضوعاتی می‌شود که توجه کانون ۱ را جلب کرده‌اند، و کانون ۱ نگاهش را بر روی آنها متمرکز ساخته است. گستره دید یا دامنه دید، در واقع حیطه‌ای است که کانون ۱ قادر است آن را ببیند و بر آن اشراف دارد. به بیانی دیگر، کانون ۱ می‌تواند کانون ۲ و فضای محیط بر آن را ببیند، ارزیابی کند، و می‌تواند آنچه را می‌بیند، انعکاس دهد. در اینجا دیدن تنها به معنی مشاهده ظاهری نیست، بلکه به معنی مشاهده‌ای ژرف گونه است. در اصل، دیدن، مفهوم گسترده‌ای را دربر می‌گیرد و شامل درک کردن، ارزیابی کردن، تعبیر و تفسیر کردن و غیره می‌شود. به عبارتی، کانون ۱، منشأ هرگونه فکر، احساس، نگرش، برداشت و اطلاعاتی است که به شکل و قالب گفتمان در روایت نمود پیدا کرده است. از سوی دیگر، گستره دید بخشی از کل دنیای روایت را شامل می‌شود و به همین خاطر همان‌طور که در مدل مذکور می‌بینیم در درون W یا جهان یا دنیای روایت جای می‌گیرد. از طرف دیگر، یان (۱۹۹۶) در نظریه کانونی‌شدگی خود اصطلاح «پنجره‌های کانونی‌شدگی» [۶] را مطرح می‌کند. این اصطلاح برگرفته از استعاره پنجره هنری جیمس است. یان (۱۹۹۶) می‌نویسد که در پنجره‌های کانونی‌شدگی، از سوی متن پنجره‌هایی به سوی حوادث و اتفاقات روایت پدیدار می‌شوند، گویی راوی و کانون‌ها پنجره‌هایی خیالی به روی دنیای روایت می‌گشایند. یان (۱۹۹۹) همچنین منظور از کانونی‌شدگی را ایجاد کردن پنجره‌هایی در دنیای روایت و هدایت برداشت‌های فرضی مخاطب از متن می‌خواند. در واقع اهمیت کانونی‌شدگی در این واقعیت نهفته است که چگونگی برداشت و تعبیر و تفسیر مخاطب از داستان، به دیدگاه یا دیدگاه‌هایی بستگی دارد که کانون‌ها از دنیای روایت ارائه می‌دهند. همان‌طور که بورتولوسی و دیکسن (۲۰۰۳) نیز می‌گویند، شیوه‌ای که کانونی‌شدگی برای ظاهر شدن در متن انتخاب می‌کند، فهم و تعبیر مخاطب از متن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به تعبیری دیگر کانون ۱، از درون هر پنجره است که تفکر، احساسات، عواطف، نگرش و همه اطلاعاتش را در خصوص حوادث داستان به مخاطب منعکس می‌کند. یا به عبارتی دیگر، هر آنچه مخاطب از روایت دریافت می‌دارد، اعم از خوب یا بد، زشت یا زیبا، شغف یا حزن و... همگی از درون پنجره کانون ۱ به وی منتقل شده است. یعنی از دریچه ذهنی کانون‌ها، مفاهیم و دیدگاه‌هایی ارائه می‌شود که راوی به آنها شکل گفتاری می‌بخشد.

۱-۱- کانونی‌شدگی و تحلیل فیلم

هرمن، یان و راین (۲۰۰۵: ۶۳۰) بر این باورند که «در گفتمان روایت، کانونی‌شدگی مضمونی است که مستقیماً از دال‌های زبانی برگرفته شده است، در حالی‌که در هنر بصری، کانونی‌شدگی می‌تواند

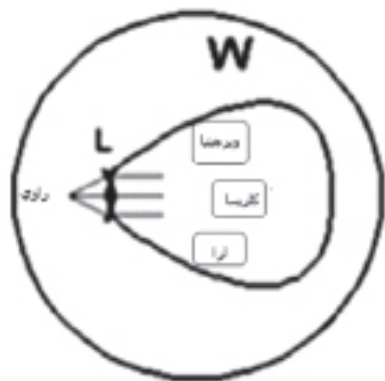
مضمونی باشد که مستقیماً از دال‌های بصری حاصل می‌شود، دال‌هایی چون خط سیر، نقطه، روشنایی و تاریکی و ساخت. در هر حال هرمن و سایرین می‌گویند: «هر دو شکل کانونی‌شدگی چیزی نیست مگر یک تعبیر، یا به عبارتی مضمونی ساخته و پرداخته ذهنی اشخاص» (همان). با این وصف اگرچه کانونی‌شدگی در متن و فیلم با هم تفاوت‌هایی دارند، اما از آنجا که اساس این مفهوم در هر دو یکسان است، می‌توان نظریه‌های کانونی‌شدگی متن را در تحلیل کانونی‌شدگی فیلم نیز به خدمت گرفت.

۲. پنجره‌های کانونی‌شدگی در فیلم *ساعتها*

۲-۱- فیلم *ساعتها*

فیلم *ساعتها* به کارگردانی استفان دالدری [۷]، در سال ۲۰۰۰ میلادی بر مبنای رمان *ساعتها* اثر مایکل کائینگهام [۸] ساخته شده است. در این فیلم زندگی سه زن، یعنی ویرجینیا وولف، کلریسا ون و لرا برون [۹]، که متعلق به سه نسل مختلفند به تصویر کشیده می‌شود. طرح کلی داستان در یک روز اتفاق می‌افتد و عنصر پیونددهنده این سه زن به یکدیگر رمان خانم *دالووی* اثر ویرجینیا وولف [۱۰] است. در *ساعتها*، ویرجینیا وولف نویسنده را می‌بینیم که در حال نوشتن رمان خانم *دالووی* است، کلریسا ون را که همان کلریسا *دالووی* یعنی شخصیت اصلی رمان خانم *دالووی* بوده و لرا برون را می‌بینیم که خواننده رمان خانم *دالووی* است. در سراسر فیلم کانون ۱ اصلی روایت، خود راوی است. توجه به این نکته حائز اهمیت است که در رویکرد ساختارگرایی و از نگاه کسانی چون ژنت، چتمن و پرینس، راوی، گوینده داستان است و نمی‌تواند هیچگاه هم‌زمان کانون ۱ شود. همان‌طور که هرمن و سایرین اذعان می‌کنند: «ژنت و سؤال معروف وی یعنی «چه کسی صحبت می‌کند؟» باعث شکل‌گیری مفهوم صدا به عنوان یک اصطلاح روایت‌شناسی شده است.» آنها همچنین اشاره می‌کنند که «این سؤال در تقابل با سؤال دیگر ژنت یعنی «چه کسی می‌بیند؟» قرار می‌گیرد.» (هرمن و سایرین ۲۰۰۵: ۶۳۴-۶۳۵). در واقع سؤال اول ژنت مبنای مبحث راوی و سؤال دوم مبنای مبحث کانونی‌شدگی را در روایت‌شناسی می‌سازد. با در نظر گرفتن آنچه جیمس فلان (۲۰۰۱) مورد بحث قرار می‌دهد، از دیدگاه ژنت و پیروان او، نقش راوی و کانون از یکدیگر کاملاً جداسافت و راوی گزارشگری بیش نیست و نمی‌تواند از چشم خود به روایت کردن بپردازد. میکی بل (۱۹۹۱) این رویکرد ژنت را زیر سؤال می‌برد و بیان می‌کند که راوی هم می‌تواند صاحب گستره دید مستقلی باشد و علاوه بر روایت کردن، در جایگاه کانون قرار بگیرد. به مانند بل، فلان و یان، نگارنده بر این باور است که هر راوی می‌تواند کانونی‌گر نیز باشد. در فیلم *ساعتها*، در کنار کانون‌های ۱ متغیر داستان یعنی ویرجینیا وولف، کلریسا ون و لرا برون و سایر شخصیت‌ها، راوی نیز نقش کانون ۱ را به عهده دارد و از گستره دید وسیعی نیز برخوردار است. به عبارتی دیگر، بخش اعظم روایت از دیدگاه راوی تصویر می‌شود. مانند آن است که راوی پنجره‌ای برایمان باز کرده تا ما از درون آن تماشاگر حوادث و اتفاقات در زندگی این سه زن باشیم و همچنین افکار و احساسات و دغدغه‌های آنها را دریافت کنیم. بنابراین در این بررسی ما با مفهوم راوی به عنوان کانون ۱ و نه به عنوان گوینده/ راوی سر و کار داریم.

نکته قابل توجه در فیلم *ساعتها* که آن را از بسیاری دیگر از فیلمها متمایز می‌کند، گذر مکرر چنین راوی کانونی‌گری از یک کانون ۲ به کانون ۲ دیگر است. یعنی راوی مرتباً تمرکز نگاهش را از یک شخصیت اصلی به شخصیت اصلی دیگری تغییر می‌دهد. در واقع همین جابه‌جایی‌ها بافت اصلی فیلم را می‌سازد. بدین شکل بر طبق مدل یان، راوی صاحب اصلی‌ترین پنجره کانونی‌شدگی است. ولی انگار در درون این پنجره



شکل ۱-۲: موقعیت پنجره راوی و کانونهای ۲

اصلی، سلسله‌ای از پنجره‌هایی کوچک باز و بسته می‌شوند. به‌طور خلاصه باید بگوییم که تمامی این پنجره‌ها را کانون ۱ ثابتی باز می‌کند و در کانون ۲ از یکدیگر متمایز می‌شوند. کانون ۲ میان ویرجینیا، کلریسا و لرا مرتباً جابه‌جا می‌شود. به‌عبارتی، اگر به مدل منفرد یان برگردیم، باید در درون دامنه دید، سه جایگاه برای سه شخصیتی که در موقعیت کانون ۲ قرار می‌گیرند، در نظر بگیریم.

مطلب دیگر این است که به‌جز پنجره اصلی راوی و این سلسله پنجره‌های کوچک، شخصیت‌ها، به‌خصوص شخصیت‌های اصلی نیز پنجره‌های کانونی شدگی باز می‌کنند. این کار اغلب با حرکات دوربین، تغییر زاویه

دوربین، جلو و عقب رفتن آن و غیره انجام می‌شود. مثلاً در صحنه‌ای که ویرجینیا و خواهرزاده‌اش پرندۀ مرده‌ای را می‌نگرند، ویرجینیا روی زمین دراز می‌کشد و با تغییر زاویه دوربین، ما از دریچه نگاه او به پرندۀ مرده می‌نگریم. به چنین شکلی از کانونی شدگی، کانونی شدگی درونی [۱۱] اطلاق می‌شود. کانونی شدگی درونی عبارت است از کانونی شدگی که در آن کل یا پاره‌ای از روایت از دیدگاه یک یا چند نفر از شخصیت‌ها به تصویر در می‌آید. بنابراین نوع دومی از جابه‌جایی‌ها میان پنجره‌های کانونی شدگی برقرار است و آن تغییر از پنجره راوی به پنجره شخصیت‌ها (مخصوصاً شخصیت‌های اصلی) و بالعکس و جابه‌جایی میان پنجره‌های شخصیت‌ها است. با این وصف ساختار کل فیلم از کانونی شدگی متغیر برخوردار است. کانونی شدگی متغیر [۱۲] از دیدگاه یان، عبارت است از: «به تصویر کشیدن بخش‌های مختلف داستان و دیده شدن آنها از دیدگاه چندین کانونی‌گر» (یان ۲۰۰۵: ۴-۲). و در ساعتها، پنجره‌های کانونی شدگی میان راوی و شخصیت‌ها جابه‌جا می‌شود. این درست همان چیزی است که در رمان‌های خانم دالووی و ساعتها اتفاق می‌افتد، یعنی تصویر روایت از زاویه نگاه راوی و مجموعه‌ای از شخصیت‌های اصلی و فرعی.

۲-۲- تحلیل پنجره‌های کانونی شدگی راوی در ساعتها

در ساعتها، بخش آغازین و پایانی فیلم یکسان است. فیلم با صدای آب و نمایش رودخانه‌ای که ویرجینیا در آن خود را غرق می‌کند و سپس صدای او که در حال نوشتن نامه خداحافظی‌اش است، شروع می‌شود. در این قسمت، کانون ۲ ویرجینیا است. پس از ظهور این علائم و باز شدن این پنجره به سوی ویرجینیا، راوی، سه پنجره دیگر را هر بار به مدتی کوتاه به‌روی ویرجینیا، کلریسا و لرا باز و بسته می‌کند. به نظر می‌رسد هدف از باز شدن سریع این پنجره‌ها، معرفی شخصیت‌های اصلی داستان است. چگونگی باز شدن این پنجره‌ها بدین ترتیب است: در ابتدا با صدای موسیقی فیلم که با صدای حرکت اتومبیل شوهر لرا در آمیخته است، پنجره‌ای به سوی خانه لرا باز می‌شود تا ما برای نخستین بار او را ببینیم که بر روی تختخواب خوابیده است. سپس با همراهی صدای موسیقی فیلم توأم شده با رفت‌وآمدهای خیابان، پنجره دیگری به روی خانه ویرجینیا باز می‌شود و ما ویرجینیا را می‌ببینیم که مثل لرا در تختخواب است. بعد از آن، با همراهی موسیقی فیلم که این بار با صدا و حرکت قطار توأم شده، پنجره سوم به سمت خانه کلریسا گشوده می‌شود. کلریسا هم مانند ویرجینیا و لرا در تختخواب است. علاوه بر اینها، تیتراژ بر روی هر پنجره نام لوکیشن و سالی را که در آن کانون ۲ مورد نظر زندگی می‌کند، نشان می‌دهد. گویی تیتراژ

به‌مثابه ورودی هر پنجره نقش ایفا می‌کند. در این قسمت، سه عامل مهم تغییر پنجره‌ها عبارتند از: ۱- ترکیب صداها: موسیقی فیلم، صدای حرکت اتومبیل شوهر لرا، رفت‌وآمدهای خیابان و غیره؛ ۲- هماهنگی در نمایش ویرجینیا و لرا و کلریسا در تختخواب‌هایشان؛ و ۳. تیتراژ.

پس از این بخش، مجموعه دومی از پنجره‌هایی که به مدتی کوتاه به‌روی ویرجینیا، کلریسا و لرا باز و بسته می‌شوند، پدیدار می‌شود. الگوی ارتباط‌دهنده این پنجره‌ها به یکدیگر صدای زنگ ساعتی است که هر سه شخصیت را از تختخواب بیرون می‌کشد. یعنی بازشدن هر پنجره توأم می‌شود با صدای زنگ ساعتی که بیدارباش شروع روزی تازه است.

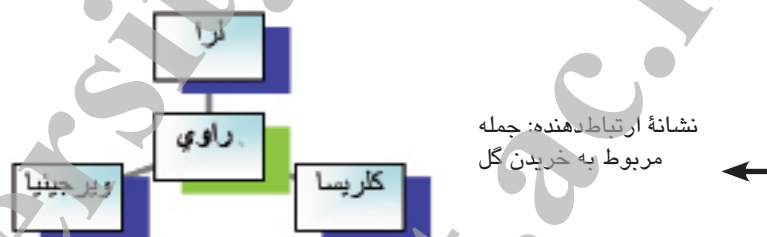
جدول زیر نشانه‌های ورود به پنجره‌های قسمت آغازین یا معرفی را نشان می‌دهد. در این جدول هر پنجره به نام شخصیت اصلی که راوی بر آن کانون کرده است یعنی کانون ۲ نوشته شده، چرا که باز شدن هر پنجره به مثابه فرصتی است که در آن هر یک از این شخصیت‌ها با بیننده ارتباط بیشتری برقرار می‌کنند و تماشاگر فیلم از درون آن پنجره بیشتر و بیشتر با دنیای آن شخصیت، گفتار و افکارش، رابطه‌اش با دنیای اطراف و سایر شخصیت‌ها آشنا می‌شود.

سپس گروه سوم از پنجره‌هایی که به مدتی کوتاه باز و بسته می‌شوند، پدیدار می‌گردند. چند صحنه بعدی هم بر همین مبنا به یکدیگر ارتباط پیدا می‌کند، بدین معنی که مرتباً پنجره‌هایی باز و

جدول ۱-۲: پنجره‌های کانونی‌شدگی راوی در قسمت آغازین

شماره پنجره	کانون ۲	نشانه‌های ورود به هر پنجره
۱	ویرجینیا	۱. صدای آب ۲. نمایش رودخانه
۲	لرا	۱. صدای موسیقی فیلم ۲. صدای حرکت اتومبیل شوهر لرا ۳. باز شدن در خانه توسط شوهر لرا ۴. نمایش لرا در تختخواب ۵. تیتراژ
۳	ویرجینیا	۱. صدای موسیقی فیلم ۲. رفت‌وآمدهای خیابان ۳. باز شدن در خانه توسط شوهر ویرجینیا ۴. نمایش ویرجینیا در تختخواب ۵. تیتراژ
۴	کلریسا	۱. صدای موسیقی فیلم ۲. صدا و حرکت قطار ۳. باز شدن در و ورود سالی به خانه ۴. نمایش کلریسا در تختخواب ۵. تیتراژ
۵	لرا	۱. صدای زنگ ساعت ۲. نمایش لرا در تختخواب
۶	ویرجینیا	۱. صدای زنگ ساعت ۲. نمایش ویرجینیا در تختخواب
۷	کلریسا	۱. صدای زنگ ساعت ۲. نمایش کلریسا در تختخواب

بسته می‌شوند و ما از این پنجره‌ها ویرجینیا، کلریسا و لرا را می‌بینیم که کارهای مشابهی انجام می‌دهند: همه آنها دارند خود را برای شروع روز جدیدی آماده می‌کنند. در نهایت با قرار گرفتن دسته‌ای از گل در خانه هر سه، این باز و بسته شدن‌های سریع به پایان می‌رسد. پنجره بعدی راوی، از آن ویرجینیا است. این پنجره با صدای موسیقی فیلم و صحنه‌ای که خدمتکار خانه ویرجینیا گلها را در گلدان مرتب می‌کند، باز می‌شود و راوی بالاخره بر روی ویرجینیا توقف می‌کند. پس از آن، باز هم سه مرتبه به دنبال هم باز شدن و بسته شدن سریع پنجره‌ها را داریم. عنصر ارتباط‌دهنده این سه پنجره جدید به یکدیگر، جمله مشابهی است که هر کدام از سه شخصیت اصلی به نوعی آن را بازگو می‌کنند. ویرجینیا وولف که در حال نوشتن رمان خانم دالووی است می‌گوید: خانم دالووی گفت که او خودش گلها را می‌خرد. سپس لرا که دارد رمان خانم دالووی را می‌خواند، از روی کتاب همان جمله را با خود تکرار می‌کند و بعد از آن کلریسا خطاب به دوستش سالی می‌گوید: سالی فکر می‌کنم که خودم گلها را می‌خرم. در نهایت لرا صاحب کانون ۲ پنجره بعدی می‌شود. نمودار زیر رابطه این سه پنجره پیاپی را نشان می‌دهد:



نمودار ۱-۲. رابطه راوی و سه پنجره مربوط به وی

حال اگر بخواهیم تمامی پنجره‌های کانونی‌شدگی راوی را پس از صحنه ظاهر شدن گل در جدولی خلاصه کنیم، به رابطه‌های ذیل می‌رسیم:

جدول ۲-۲: پنجره‌های کانونی‌شدگی راوی از صحنه ظاهر شدن گل

شماره پنجره	کانون ۲	نشانه‌های ورود به هر پنجره
۱	ویرجینیا	۱. صدای موسیقی فیلم ۲. ظاهر شدن گل
۲	لرا	۱. بیان جمله مربوط به خریدن گل از سوی ویرجینیا، لرا و کلریسا
۳	کلریسا	۱. صدای موسیقی فیلم ۲. صدای کلریسا در حال حرف زدن با تلفن
۴	کلریسا	۱. صدای موسیقی فیلم ۲. صدای پرنده‌ها ۳. صدای بلند بلند فکرکردن ویرجینیا ۴. چند جابه‌جایی به سمت ویرجینیا و کلریسا ۵. سر و صدای خیابان

ادامه جدول ۲-۲.

۱. صدای موسیقی فیلم	ویرجینیا	۵
۲. صدای حرکت آسانسور		
۳. صدای ویرجینیا در حال نوشتن		
۱. صدای موسیقی فیلم	لرا	۶
۲. ظاهر شدن کیک		
۱. صدای باز شدن در و ورود سالی به خانه	کلریسا	۷
۱. ظاهر شدن کیک	لرا	۸
۱. دور ریختن کیک	ویرجینیا	۹
۲. صدای موسیقی فیلم		
۳. صدای کوبیدن چکش در چاپخانه		
۴. صدای فریاد خدمتکار خانه ویرجینیا		
۱. نمایش ویرجینیا و لرا که مثل یکدیگر دراز کشیده‌اند	لرا	۱۰
۲. صدای موسیقی فیلم		
۱. صدای زنگ در	کلریسا	۱۱
۲. صدای بلند موسیقی از خانه کلریسا		
۱. صدای موسیقی فیلم	ویرجینیا	۱۲
۲. صدای بلند بلند فکرکردن ویرجینیا به رمان خانم دالووی		
۳. رمان خانم دالووی در دست لرا		
۴. چند جابه‌جایی به سمت لرا		
۵. گریه لرا		
۱. صدای موسیقی فیلم	کلریسا	۱۳
۲. صدای بسته شدن در خانه ویرجینیا		
۳. صدای بسته شدن در خانه کلریسا		
۴. چند جابه‌جایی بین کلریسا و ویرجینیا		
۵. نمایش کلریسا و ویرجینیا در حالت‌های مشابه: سکوت، تفکر، آه کشیدن		
۶. صدای ضربه ساعت برای اعلام زمان		
۷. دویدن جولیا برای ورود به خانه کلریسا		
۱. صدای زنگ در خانه کلریسا	ویرجینیا	۱۴
۱. صدای موسیقی فیلم	لرا	۱۵
۲. ایستگاه قطار و صدای راه افتادن قطار		
۳. ظاهر شدن اتومبیل لرا و صدای توقف آن		
۴. صدای جیغ ریچارد		
۱. صدای موسیقی فیلم	کلریسا	۱۶
۲. ظاهر شدن عکس عروسی لرا		
۳. نمایش قرص‌های ریچارد		
۴. ظاهر شدن ریچارد		
۵. صدای جیغ کشیدن ریچارد در کودکی		
۶. صدای آمبولانس		
۷. اوج گرفتن صدای آمبولانس		

ادامه جدول ۲-۲.

۱. صدای موسیقی فیلم	۲. صدای سقوط ریچارد	۳. صدای جیغ کشیدن کلریسا	۴. فوت کردن کیک	۱۷	لرا	
۱. صدای شب				۱۸	کلریسا	
۱. صدای لنت	۲. صدای جرقه های آتش				۱۹	ویرجینیا
۱. صدای تیک تاک ساعت	۲. ریچارد در رختخواب	۳. صدای موسیقی فیلم	۴. صدای شب	۲۰	لرا	
۱. صدای موسیقی فیلم	۲. باز شدن در و ورود لنت به اتاق ویرجینیا				۲۱	ویرجینیا
۱. صدای موسیقی فیلم	۲. نمایش غذاهای مهمانی کلریسا				۲۲	کلریسا
۱. صدای موسیقی فیلم	۲. صدای بلند بلند فکر کردن ویرجینیا در حال نوشتن نامه خداحافظی				۲۳	ویرجینیا

با توجه به جدول های ارائه شده، نشانه های ورود به پنجره های کانونی شدگی را می توان به شرح زیر دسته بندی کرد:

الف. صداها:

۱. موسیقی فیلم؛
۲. صداهای طبیعت و محیط مانند صدای آب، صدای شب، صدای پرنده ها، صدای جرقه های آتش و صدای راه افتادن قطار؛
۳. صداهای مربوط به خانه ها، مانند باز و بسته شدن در، صدای زنگ؛
۴. صدای شخصیت ها که شامل، جیغ یا فریاد کشیدن، گریه کردن، گفتگوی آنها با یکدیگر و یا مکالمه درونی آنها با خودشان است؛
۵. صدای ساعت.

ب. نمادهای ارتباط دهنده: مانند گل، رمان خانم *دالووی* و کیک.

ج. کارهای مشترکی که شخصیت ها انجام می دهند و یا حالات و یا جملات مشترکشان: مانند (شماره ۲ از جدول ۲-۲) بیان جمله مربوط به خریدن گل از سوی ویرجینیا، لرا و کلریسا.

د. عوامل متفرقه: مانند تیتراژ.

در میان دسته بندی فوق، نقش صداها به عنوان ابزار ارتباط دهنده پنجره های راوی به یکدیگر، حائز اهمیت بیشتری است. موسیقی فیلم تقریباً در اکثر جابه جایی ها، پیش زمینه باز شدن یک پنجره جدید را ایجاد می کند. در کنار آن، صدای طبیعت و یا محیط همراهی کننده بسیاری از جابه جایی های پنجره ها است؛ بهترین مثال آن، ثانیه های آغازین فیلم است که در آن قبل از نمایش هرگونه تصویری،

صدای آب به گوش می‌رسد. علامت دیگری که به دفعات باز و بسته شدن پنجره‌ها را همراهی می‌کند، صداهای مربوط به در خانه‌هاست. برای نمونه می‌توان به شماره ۱۱ از جدول ۲-۲ اشاره کرد: صحنه‌ای که در آن لوییس برای نخستین بار در فیلم ظاهر می‌شود و ما را با خود به خانه کلریسا می‌برد. ورود لوییس به این پنجره توأم با صدای زنگ در است. لوییس زنگ می‌زند، سپس صدای موسیقی بلندی که کلریسا در خانه دارد به آن گوش می‌کند به آن وصل می‌شود و ما وارد پنجره‌ای می‌شویم که کانون ۲ آن، کلریسا است. علاوه بر اینها، صدای شخصیت‌ها ابزار جالب توجه دیگری است. برای مثال، جیغ و فریاد کشیدن، گفتگوی آنها با یکدیگر و یا مکالمه درونی آنها با خودشان. شاید یکی از خاص‌ترین شکل‌هایی که طی آن از صدای شخصیت‌ها در همراهی کردن جابه‌جایی‌های پنجره‌های راوی بهره گرفته شده، صحنه‌هایی است که طی آن صدای یکی از شخصیت‌ها در آخرین لحظات باز بودن یک پنجره، مانند آماده‌باشی عمل می‌کند که از ظاهر شدن پنجره جدیدی خبر می‌دهد. برای مثال در میان جابه‌جایی ۱۸ و ۱۹ از جدول ۲، صدای لنت، شوهر ویرجینیا بر روی تصویر کلریسا در بیمارستان پدیدار می‌شود. بدین ترتیب ما همراه صدای لنت از لوکیشن بیمارستان و پنجره مورد کانون بر کلریسا خارج شده و وارد خانه ویرجینیا می‌شویم.

حضور ساعت و صدای آن، نشانه دیگر قابل بحث است. از آنجا که یکی از مهم‌ترین تم‌های فیلم، مسئله زمان و سپری شدن آن، گذشته شخصیت‌ها و جستجوی ذهنی آنها در دستیابی به لحظات توأم با شادمانی درونی است، خود ساعت به‌عنوان یکی از علامت‌های جابه‌جایی پنجره‌ها ظاهر می‌شود. همان‌طور که برای مثال زنگ ساعت در پنجره‌های ۴ و ۵ و ۶ از جدول ۱، همانند هشدار جابه‌جا شدن آنها را اعلام کرده و مانند پل ارتباطی میان سه شخصیتی که کانون ۲ هستند، عمل می‌کند.

دسته دوم الگوهای ارتباط دهنده، نمادهایی است که به دفعات نمایش داده شده و با حضور شخصیت‌ها ترکیب می‌شوند. مثلاً هر جا کیک ظاهر می‌شود، به دنبالش پنجره‌ای به سوی لرا گشوده می‌شود. مثالی دیگر، حضور گل و جنبه نمادین آن است. همان‌گونه که قبلاً نیز اشاره شد، در واقع، فیلم بر مبنای رمان ساخته شده و این رمان نیز بر مبنای رمان خانم دالووی اثر ویرجینیا وولف به نگارش در آمده است و اهمیت گلهای بدن جهت است که در خانم دالووی، داستان از آنجا شروع می‌شود که کلریسا دالووی برای خریدن گل برای مهمانی‌اش رهسپار می‌شود و جمله آغازین رمان این است: «خانم دالووی گفت که او خودش گلها را می‌خرد.» [۱۳] و یکی از بخش‌های کلیدی مربوط به جریان سیال ذهن [۱۴] کلریسا دالووی، در مسیر گل‌فروشی نمایان می‌شود. بنابراین می‌بینیم که در این فیلم نیز، هم خود گل و هم جمله مربوط به خریدن آن، در تغییر پنجره‌ها نقش ایفا می‌کند. همان‌طور که پیشتر بیان شد، مضمون گل جابه‌جا شدن پنجره‌های ابتدای فیلم را همراهی می‌کند و در صحنه‌های آغازین بسیار پررنگ ظاهر می‌شود. از آن گذشته به‌مانند خانم دالووی در خانم دالووی، کلریسا و ن در ساعتها به‌صورت نمادین به گل‌فروشی می‌رود تا برای مهمانی‌اش گل بخرد. گل با پاره‌ای از صحنه‌ها به دفعات پیوند می‌خورد: شوهر لرا برایش گل خریده، کلریسا برای ریچارد گل می‌برد و خدمتکار خانه ویرجینیا گل‌هایی را در گلدان مرتب می‌کند.

دسته سوم نشانه‌ها عبارت است از کارهای مشترکی که شخصیت‌ها انجام می‌دهند، یا حالات مشترکی که دارند و یا جملات مشابهی که می‌گویند. این استراتژی هم به دفعات در جابه‌جایی پنجره‌ها به‌کار رفته است. برای مثال، مورد ۱۳ در جدول ۲ به صحنه‌هایی اشاره دارد که در آنها کلریسا و ویرجینیا در حالت‌های مشابهی اعم از سکوت، تفکر و آه کشیدن به نمایش کشیده می‌شوند. و سلسله‌ای از پنجره‌ها باز می‌شوند که در تمامی آنها شخصیت‌ها دارند این کارهای مشابه را انجام می‌دهند.

و اما دسته آخر نشانه‌ها عبارت است از عوامل متفرقه‌ای چون تیتراژ، که در آغاز فیلم بر روی هر پنجره نام لوکیشن و سالی را که در آن کانون ۲ مورد نظر زندگی می‌کند، نشان می‌دهد. البته در کنار این الگوها، می‌توان به نقش تکنیک‌های فیلمبرداری و نورپردازی، افکت‌هایی که تغییر از یک پنجره به پنجره دیگر را مقدور می‌سازند و نظایر اینها اشاره کرد. درنهایت در این مورد آخر، شاید تنها صاحب‌نظران عرصه فیلم‌برداری، نورپردازی و هنر فیلم‌سازی می‌توانند الگوهای دیگری به الگوهای بحث شده اضافه کنند.

نتیجه گیری

در سراسر فیلم ساعتها، کانون ۱ اصلی روایت، خود راوی است که پنجره‌ای برایمان باز کرده تا ما از درون آن تماشاگر ویرجینیا، کلریسا، لرا و حوادث و اتفاقات آنها باشیم. اما آنچه این فیلم را از بسیاری دیگر از فیلم‌ها متمایز می‌کند، جابه‌جایی‌های مکرر راوی از یک کانون ۲ به کانون ۲ دیگر و تغییر کانون نگاهش از یک شخصیت اصلی به شخصیت اصلی دیگر است. یعنی در درون پنجره اصلی، راوی سلسله‌ای از پنجره‌های کوچک را باز و بسته می‌کند. همان‌طور که در بخش پیشین بیان شد، نشانه‌های ورود به این پنجره‌ها عبارتند از: ۱. صداها، اعم از موسیقی فیلم، صداها، طبیعت و محیط، صداها، مربوط به خانه‌ها، صدای شخصیت‌ها و صدای ساعت؛ ۲. نمادهای ارتباط‌دهنده مانند گل، رمان خانم *دالووی* و کیک؛ ۳. کارها، حالات و یا جملات مشترک شخصیت‌ها؛ و ۴. عوامل متفرقه مانند تیتراژ.

نکته حائز اهمیت تکرار این نشانه‌ها به دفعات، به منزله پیش‌درآمدی بر گشوده شدن هر پنجره است. تکراری که در ساختار کلی روایت فیلم، الگویی هماهنگ در طراحی عوض‌شدن پنجره‌های کانونی‌شدگی راوی می‌سازد. به بیانی دیگر، نشانه‌هایی که مقدمه باز شدن پنجره‌های جدید را فراهم می‌کنند، با بخشهای مختلف فیلم پیوند خورده و به آن هارمونی می‌بخشند.

پی‌نوشت‌ها

۱- این سه معادل ترجمه به ترتیب برای اصطلاحات focalization, narrator و focalizers در نظر گرفته شده‌اند.

2- Point of view

3- Manfred Jahn

4- Gerard Genette

5- "A model of vision"

6- "Focalization windows"

7- The Hours - به کارگردانی Stephen Daldry

8- رمان The Hours اثر Michael Cunningham

9- Virginia Woolf, Clarissa Vaughan, Laura Brown

10- رمان Mrs. Dalloway اثر Virginia Woolf

11- Internal focalization

12- Focalization Variable

13- "Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself."

14- Stream of Consciousness

- Abbott, H, P. (2002), *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bal, M. (1991), "Narration and Focalization" in Bal, M. Ed. (2004), *Narrative Theory*, London: Routledge.
- Bortolussi, M. and Dixon, P. (2003), *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Chatman, S. (1989), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Fludernik, M. (2001), "The Establishment of Internal Focalization in Odd Pronominal Contexts" in Bal, M. Ed. (2004), *Narrative Theory*, London: Routledge.
- Herman, D, Jahn, M. and Ryan, M. (eds.). (2005), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London: Routledge.
- Jahn, M. (1992), "Rev. of Chatman, Seymour", *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, (London: Cornell, 1990). "The European English Messenger", 1.3: 50-53. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn92c.htm>
- Jahn, M. (1996), "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept," *Style*, 30:2, pp. 241-67.
- Jahn, M. (1999), "More Aspects of Focalization: Refinements and Applications", <http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn99b.htm>
- Jahn, M. (2005), *Narratology: A guide to the theory of narrative. Part III of poems, plays, and prose: A guide to the theory of literary Genres*, English Department: University of Cologne. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>
- Jahn, M. (2007), "Focalization" in *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge: CUP.
- Phelan, J. (2001), "Why Narrators Can Be Focalizers--and Why It Matters" in Van Peer, W. and. Chatman, S. (eds.), *New perspectives on Narrative perspective*, Albany: State University of New York.
- Ryan, M. (1987), "On the Window Structure of Narrative Discourse.", *Semiotica* 64.1/2, pp. 59-81.
- The Hours (film), Retrieved Jun 30, 2008, from [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hours_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hours_(film)).
- Toolan, M. (2001), *Narrative: A critical linguistic introduction*, London: Routledge.
- Woolf, V. ([1925] 2003), *Mrs. Dalloway*, London: Wordsworth.