روایت در فیلم داستانی
(جلد دوم)

دیوید بُردول
ترجمه‌ی سیدعلاءالدین طباطبایی

ویراست ۲

Narration in the Fiction Film (2)

David Bordwell
Translated by: S. A. Tabatabaei
The University of Wisconsin press. 1985, pp 147 - 357

فهرست

یادداشت مترجم ۸

بخش ۳: شیوه‌های تاریخی روایت ۱۱

فصل هشتم: شیوه‌ها و هنجارها ۱۳
روایت در فیلم داستانی ۱۵

فصل نهم: روایت کلاسیک: نمونه‌ی هالیوودی ۳۱
روایت متعارف ۳۳
سبک کلاسیک ۴۸
تماشاگر کلاسیک ۵۴
هشت قطعه از هفت فیلم ۵۹
وحشی و بی‌قانون (آرت‌کرافت، ۱۹۱۷) ۶۱
دوشیزه لولو بت (پارامونت، ۱۹۲۱) ۶۶
بادبزن خانم ویندرمر (برادران وارنر، ۱۹۲۵) ۷۹
با آواز بگو (برادران وارنر، ۱۹۲۹) ۹۱
منشی باوفای او (کلمبیا، ۱۹۳۹) ۹۷
قاتلین (یونیورسال، ۱۹۴۶) ۱۰۶
قطعات پیرنگ [وقایع بر اساس ترتیب نمایشی] ۱۱۰
خدا می‌داند آقای آلیسون (فاکس قرن بیستم، ۱۹۵۷) ۱۱۸
وحشی و بی‌قانون ۱۲۳

فصل دهم: روایت سینمای هنری ۱۳۱
عینیت، ذهنیت، تألیف ۱۳۴
بازی شکل ۱۵۶
جایگاه سینمای هنری در تاریخ ۱۸۶

فصل یازدهم: روایت مبتنی بر ماده‌گرایی تاریخی ۲۰۱
نمونه‌ی شوروی سابق ۲۰۲
روایت به‌مثابه‌ی ابزاری خطابی ۲۰۴
داستان قابل پیش‌بینی، روایت غیرقابل پیش‌بینی ۲۲۱
بابل جدید ۲۳۸
به سوی سینمای پرسشگر ۲۶۸

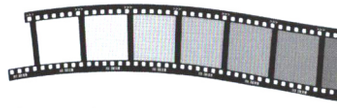
فصل دوازدهم: روایت پارامتری ۲۸۳
نقشی جدید برای سبک ۲۸۵
شکل‌ها و راهبردها ۲۹۹
پارامترهای فیلم **جیب‌بر** (۱۹۵۹) ۳۲۳
مسئله‌ی نوگرایی ۳۵۵

فصل سیزدهم: گدار و روایت ۳۵۷
ناسازگاری طرحواره‌ها ۳۶۴

پاره‌پاره کردن روایت ۳۷٤
راوی و لوحه‌ی چندبارنوشته ۳۸٦
سال ۱۹٦۸ و پس از آن ٤۱۵
سخن آخر ٤۲۰

ضمیمه ۱: یادداشت‌های نویسنده ٤۲۵

ضمیمه ۲: نمایه ٤٤۵
واژگان فارسی به انگلیسی ٤٤٦
واژگان انگلیسی به فارسی ٤۵۲
فهرست اسامی فیلم‌ها ٤۵۸



در بخش دوم این کتاب، روایتگری را فرایندی به‌شمار آوردیم که با شکل‌هایی تهی و اصولی نسبتاً انتزاعی سروکار دارد. ناگفته پیداست که هرچند توانایی تماشاگر در شکل دادن طرحواره‌ها بر قابلیت ذهنی ذاتی او متکی است، او طرحواره‌های نخستین و طرحواره‌های راهنما و شیوه‌های خاص روایی را از محیط اجتماعی کسب می‌کند. انگیزش «واقع‌گرایانه» زمانی پدید می‌آید که فرد در برابر اموری قرار گیرد که، بنا بر سنت‌ها و قراردادهایی که به آن‌ها خو گرفته است، واقع‌نما و طبیعی جلوه کنند. فرد طرح متداول داستان (تمهید، توصیف اوضاع، معرفی شخصیت اصلی و مانند آن) را آشکارا از تجربه‌ای استنتاج می‌کند که خود درباره‌ی داستان‌ها اندوخته است. انتظاراتی که او در زمینه‌ی پرداخت زمان و فضا از روایت دارد در محدوده‌ی امکانات و احتمالات سنت‌های خاصی محاط است. نگارنده لازم دید، برای عرضه‌ی طرحی کلی از اصول و فرایندهای عام روایت سینمایی، از پرداختن به وقایع فرعی و مبهم تاریخی اجتناب ورزد.

در این‌جا نوعی انتخاب روش‌شناختی مطرح است. تحلیل‌گر امکان آن را دارد طرحواره‌های گوناگونی را توصیف کند که در لحظه‌ای مشخص و تاریخی در دسترس تماشاگر قرار دارد.

روایت در فیلم داستانی

این رویکرد هم‌زمانی[1] فهرستی از شیوه‌های ممکنی به دست می‌دهد که تماشاگر، از رهگذر آن‌ها، امکان درک و فهم قطعه‌ی مشخصی را می‌یابد. برای نمونه، یکی از طرحواره‌های رویه‌ای معاصر ممکن است چنین مفهومی داشته باشد: «هرگاه تصویر یا صدایی را نشود واقع‌گرایانه توجیه کرد، آن را بازنمایی از حالت ذهنی شخصی تلقی کنید». برای این طرحواره می‌شود با استناد به نشانه‌هایی در فیلم‌های هالیوودی دهه‌ی بیست شوروی سابق، فیلم‌های دهه‌ی شصت اروپا، فیلم‌های آوانگارد دهه‌ی پنجاه امریکا و مانند آن مثال‌هایی آورد. تحلیل‌گر باید مجموعه‌ی امکاناتی را بازسازی کند که تماشاگر با توسل به آن‌ها، از هر فیلم خاصی، داستانی در ذهن خویش بسازد.

رویکرد جایگزین بیشتر درزمانی[2] و متن‌محور است. در این حالت، تحلیل‌گر اصول روایی نسبتاً ثابت و پایداری را توصیف می‌کند که درمورد برخی فیلم‌های به‌لحاظ تاریخی مشخص به‌کار بسته شده است. محدوده‌ی این دسته فیلم‌ها را ممکن است گونه، مکتب، جنبش، ملیت، یا دیگر مختصات آن‌ها مشخص کند.

در این بخش از کتاب، رویکرد «درزمانی» را اختیار کرده‌ام، زیرا کشف برخی تغییرات شکلی خاص و جایگزین‌های آن‌ها در محدوده‌ی تاریخ فیلم‌سازی روایی همواره مورد علاقه‌ی نگارنده بوده است. این نکته مسلم به نظر می‌رسد که انواع گوناگون فیلم، برای آن‌که منطقی جلوه کنند، از قوانین و رویه‌هایی متفاوت پیروی می‌کنند. ما باید بتوانیم انواع نشانه‌ها و ساخت‌های متنی را مشخص کنیم که در جریان تماشای فیلم موجب فعالیت‌های ذهنی خاصی می‌شوند. از این رو، بررسی

۱. synchronic: منظور نوعی بررسی است که به توصیف چیزی بسنده می‌کند که، صرف‌نظر از سابقه‌ی تاریخی آن، در زمانی مشخص وجود دارد ــ م.

۲. diachronic: نقطه‌ی مقابل بررسی هم‌زمانی است، بدین معنا که سیر تحولات هر پدیده‌ای در گذر زمان مورد توجه است ــ م.

این مطلب مفید خواهد بود که چگونه برخی روش‌های متمایز روایی در چارچوب سنت‌های گوناگون فیلم‌سازی بالیدن گرفته است. نگارنده فرایافت شیوه[1] را مفهومی در نظر گرفته است که تا حدی، به‌صورتی کلی، وجود وحدتی معنادار را میان راهبردهایی روایی آشکار خواهد کرد که به‌لحاظ تاریخی منحصربه‌فرد به‌شمار می‌آیند. تلاش و جست‌وجویی که در قلمرو زیبایی‌شناسی توصیفی صورت خواهد گرفت و این بخش از کتاب را [بخش۳] دربر گرفته است، نشان خواهد داد که چگونه، در مجموعه‌های گوناگون فیلم، اصول انتزاعی منظورشده در بخش ۲ محقق شده است.

اصطلاح mode را [که در این کتاب «شیوه» ترجمه شده است ـ م.] باید اندکی توضیح داد. به‌لحاظ ریشه‌شناسی، این واژه از «modus» یا «measure» مشتق شده است. انگلیسی‌زبانان از قرن هفدهم معنای شیوه‌ی متداول یا معمول را به معانی آن افزودند، مانند «شیوه‌ی متداول رفتار». به‌لحاظ نظری، این اصطلاح با «شیوه‌ی تقلید»، که ارسطو در **بوطیقا**[2] از آن سخن به میان آورده، پیوند دارد. در آن کتاب، او روش‌های گوناگونی را برشمرده که شاعر از رهگذر آن‌ها داستان خویش را عرضه می‌کند. در این‌جا می‌خواهم تا حدی به تفاوت میان گونه و شیوه، که اینک مقبولیتی وسیع یافته، اشاره کنم. «گونه» در خلال دوره‌های تاریخی و شکل‌بندی اجتماعی دستخوش تغییر اساسی می‌شود، حال آن‌که «شیوه» اغلب بنیادین‌تر و پایدارتر و نافذتر است. با توجه به این مفهوم، شیوه‌های روایت در مقام مقایسه با گونه‌ها، مکتب‌ها، جنبش‌ها و سینماهای صرفاً ملی، در مرتبه‌ای بالاتر قرار می‌گیرد. سرانجام به این نکته نیز باید توجه داشت که تصور چندگانگی شیوه‌ها درک نظام‌های گوناگون سنت‌ها و قراردادها را برای ما میسر می‌کند. بدین ترتیب، هرگاه فیلمی را «نامتعارف» بنامیم، این صفت چندان اطلاعی به دست نمی‌دهد زیرا چه بسا نفس غرابت و بی‌همانندی فیلم آن را تابع مجموعه‌ی دیگری از قراردادها کند.

هر شیوه‌ی روایی مجموعه‌ای است از هنجارهای به‌لحاظ تاریخی متمایز که

1. mode
2. ***Poetics***

ساختار و درک روایت از آن‌ها منشأ می‌گیرد. مفهوم هنجار نیز روشن است: هر فیلمی را می‌شود تلاشی دانست در جهت رسیدن یا نرسیدن به مجموعه‌ای از معیارهایی که از طریق احکام رسمی عملکرد پیش‌قوام یافته‌اند. مثلاً **پنجره‌ی رو به حیاط**[1]، **در این زندگی ما**[2] و **خواب بزرگ**[3] همگی فیلم‌هایی‌اند که در چارچوب قواعد و معیارهایی ساخته و درک شده‌اند که طی سال‌های متمادی فیلم‌سازی در هالیوود تداول عام یافته است.

«هرگاه تاریخ هنر از نظرگاهی زیبایی‌شناختی بررسی شود، چیزی نیست جز تاریخ قیام علیه هنجارهای حاکم» [۱]. بدین ترتیب، یان ماکاروفسکی[4] در آغاز میان هنجار حاکم ـ سبک مورد تجلیل، رویه‌ی عملی متعلق به جریان عمده‌ی هنری ـ و انحراف از آن تمایز قائل می‌شود. در سینمای داستانی، این تمایز متناظر است با تمایزی که تماشاگر عادی میان فیلم‌های معمولی و فیلم‌های نامعمول می‌گذارد. اما می‌شود از این محدوده فراتر رفت زیرا در چارچوب هنجار حاکم نیز همواره مجموعه‌ای از تفاوت‌ها موجود است. افزون بر این، در خارج از هنجار حاکم نیز ناهمگونی محض وجود ندارد. انحراف از رویه‌ی عملی متعلق به جریان عمده، در غالب موارد خود با توجه به هنجار خارجی دیگری سازمان می‌یابد که چه بسا در مراحل اولیه‌ی رشد و تکوین است. فیلم‌هایی مانند **حیله‌ی عنکبوت**[5] و **مواجهه**[6] آشکارا از اصول روایی سینمای کلاسیک هالیوود انحراف جسته اما بی‌تردید بر اساس دیگر هنجارهای آن ساخته شده‌اند.

بدین ترتیب، می‌شود فیلم‌ها را از نظر هنجارشکنی، هنجارپذیری یا هر دو تحلیل کرد. ممکن است هر فیلمی (به‌گونه‌ای متفاوت) از مجموعه‌ی هنجارهای حاکم پیروی کند؛ نکته‌ای که تقریباً درباره‌ی همه‌ی فیلم‌های سینمایی هالیوود صدق می‌کند. ممکن است فیلمی مجموعه‌ی هنجارهای حاکم را به مبارزه فراخواند؛

1. ***Rear Window***
2. ***In This Our Life***
3. ***The Big Sleep***
4. Jan Mukařovský
5. ***The Spider's Stratagem***
6. ***The Confrontation***