روایت و روایتگری در سینما

فیلم‌ها چطور داستانشان را تعریف می‌کنند و ما را با خود همراه می‌کنند

نوید پورمحمدرضا

www.ketab.ir

www.ketab.ir

عنوان و نام پدیدآور	روایت و روایتگری در سینما /وارن باکلند؛ ترجمه‌ی نوید پورمحمدرضا
مشخصات نشر	تهران: نشر اطراف، ۱۴۰۱.
مشخصات ظاهری	۲۰۸ ص.
شابک	۹۷۸-۶۲۲-۶۱۹۴-۶۵-۵
وضعیت فهرست نویسی	فیپا
یادداشت	عنوان اصلی: Narrative And Narration : Analyzing Cinematic Storytelling, 2020
موضوع	سینما -- فلسفه -- روایتگری
رده‌بندی کنگره	PN۱۹۹۵
رده‌بندی دیویی	۷۹۱/۴۳۰۱
شماره کتابشناسی ملی	۹۰۴۲۳۶۴

روایت و روایتگری در سینما

فیلم‌ها چطور داستانشان را تعریف می‌کنند

وارن باکلند ترجمه‌ی **سوید پورمحمدرضا**

ویرایش و مقابله: کیوان سررشته
صفحه‌آرایی: کارگاه نشر اطراف
چاپ: کاج صحافی: نمونه
شابک ۵-۶۵-۶۱۹۴-۶۲۲-۹۷۸
چاپ دوم: ۱۴۰۱، ۱۰۰۰ نسخه
طرح جلد براساس طرحی از Paul Rand

www.ketab.ir

همهٔ حقوق چاپ و نشر این اثر برای نشر اطراف محفوظ است.
هرگونه تکثیر، انتشار و بازنویسی این اثر یا قسمتی از آن به هر شکل و شیوه (چاپی، کپی، صوتی، تصویری، الکترونیکی) بدون اجازهٔ کتبی ناشر ممنوع است.

تهران، خیابان شریعتی، خیابان قبا، کوچه‌ی کوروش، پلاک ۱۴، واحد ۲
تلفن: ۲۲۸۹۰۵۵۷
Atraf.ir
@atrafpublication

مقدمه ۹

بخش اول
مبانی

فصل اول
پیدایش روایت، روایتگری و عوامل روایی در سینمای آغازین ۱۹
نمونه‌های موردی: کفش‌فروش خوشحال

فصل دوم
ساختار روایی در هالیوود کلاسیک و معاصر ۳۱
نمونه‌های موردی: هیچکاک و جیمز باند

فصل سوم
روایتگری ۵۵
نمونه‌های موردی: دختر گمشده، تسخیر شده و پارک ژوراسیک

فصل چهارم
بیان و بازنمایندگی ۷۹
نمونه‌های موردی: هتل بزرگ بوداپست و مارتی

www.ketab.ir

بخش دوم
گونه‌های داستان‌گویی

فصل پنجم

فمینیسم، روایت و مؤلف بودگی ۱۰۳

نمونه‌های موردی: دختر گمشده، واولاندو

فصل ششم

روایت‌گریِ سینمای هنری ۱۲۵

نمونه‌های موردی: آلیس در شهرها و اینلند امپایر

فصل هفتم

روایت‌گریِ ناموثق و فیلم‌های پازل‌وار ۱۴۱

نمونه‌های موردی: فقط یک بار زندگی می‌کنیم، وحشت صحنه و اثر پروانه‌ای

فصل هشتم

منطق بازی ویدئویی ۱۵۷

نمونه‌های موردی: عنصر پنجم، تلقین و کد منبع

یادداشت مترجم

سینما نجات‌بخش است ۱۸۱

فهرست‌های تکمیلی ۲۰۰

www.ketab.ir

مقدمه

www.ketab.ir

در پنجره‌ی عقبی (هیچکاک، ۱۹۵۴)، قهرمان فیلم، جِف، در صندلی چرخ‌دارش محبوس است و در همان حال از پنجره‌ی خانه، همسایه‌هایش را هم می‌پاید. به‌استثنای چند صحنه‌ی مهم، دوربین به آگاهی و تجربه‌ی بصریِ جف از رویدادهای داستان متصل می‌ماند. این بدان معناست که دسترسی تماشاگر به داستان محدود است، زیرا همه چیز از صافیِ آگاهیِ یک کاراکتر عبور می‌کند. یک شب جف از آپارتمان همسایه‌اش (تُوروالد) و همسرش صدای جیغ می‌شنود. بعدتر، توروالد را می‌بیند که چندین دفعه با چمدانی بزرگ از آپارتمانش خارج می‌شود و برمی‌گردد. تماشاگر این رویدادها را از نقطه‌نظر جف تجربه می‌کند. اما سر صبح جف خوابش می‌برد، دوربین از روی او به سمت حیاط پَن[1] می‌کند و توروالد و زنی را نشان می‌دهد که از آپارتمان خارج می‌شوند. سپس دوربین دوباره به سمت جف برمی‌گردد، که هنوز خواب است. این لحظه‌ای از روایتگریِ دانای کل[2] است؛ شکلی از داستان‌گویی که تماشاگر را نسبت به کاراکتر اصلی در موقعیتی برتر می‌نشاند.

---

۱. نمای پن نمایی است که در آن، دوربین حول نقطه‌ی اتکای خود به راست یا چپ می‌چرخد. نمای پن در نتیجه‌ی چرخش افقی دوربین حاصل می‌شود. (همه‌ی پانوشت‌های توضیحی این کتاب از مترجم‌اند.)

2. Omniscient narration

در این لحظه از پنجره‌ی عقبی، به تماشاگران، نسبت به جف، اطلاعات داستانی بیشتری داده می‌شود: این‌که توروالد همراه یک زن آپارتمان را ترک می‌کند.

وقتی سروکله‌ی پرستار، اِستلا، پیدا می‌شود، جف به او می‌گوید که گمان می‌کند توروالد همسرش را به قتل رسانده و خود را از شر جسد زن خلاص کرده است. جف سرنخ‌هایی هم به استلا می‌دهد: جیغ‌ها و رفت‌وآمد توروالد با یک چمدان بزرگ. تا پیش از لحظه‌ی به خواب رفتن جف، تماشاگران هم همین‌طور استنباط می‌کنند، چون جف و تماشاگران از اطلاعات داستانی واحدی بهره‌مندند. اما وقتی جف خوابش می‌برد، تماشاگران چیزی را می‌بینند که جف نمی‌بیند: توروالد همراه یک زن آپارتمان را ترک می‌کند.

از این لحظه‌ی فیلم به بعد، تماشاگران متفاوت با جف فکر می‌کنند، چون آن‌ها اطلاعات بیشتری دارند. در ادامه، دُویل، دوست جف که کارآگاه است، درگیر ماجرا می‌شود و سرانجام به همان اطلاعات پی می‌برد و به جف می‌گوید که دیده شده توروالد آپارتمان را با یک زن ترک کرده، او را به ایستگاه راه‌آهن رسانده، و خودش به آپارتمان برگشته است. سپس دویل رویدادها را از نو تفسیر می‌کند و بگومگویی خانوادگی در نظرشان شکل می‌گیرد. این‌گونه، کاراکترها و تماشاگران به سمت این پیش‌فرض سوق داده می‌شوند که زنی که آپارتمان را ترک کرده، همان خانم توروالد بوده است. تازه در اواخر فیلم است که کاراکترها و تماشاگران متوجه می‌شوند که نه خانم توروالد، بلکه معشوقه‌ی تازه‌ی آقای توروالد بوده که از آپارتمان خارج شده، و توروالد واقعاً همسرش را به قتل رسانده، بدنش را تکه‌تکه کرده، و همراه با چمدانش از آپارتمان خارج کرده است.

کتاب حاضر این تز را مطرح می‌کند که موفقیت یا شکستِ فیلمی همچون پنجره‌ی عقبی وابسته به کارایی و اثربخشیِ داستان‌گوییِ آن است. نظریه‌ی ارائه‌شده در فصل‌های بعدی، اجزای اصلیِ داستان‌گویی سینمایی را در چندین شیوه‌ی مختلفِ فیلم‌سازی شناسایی می‌کند و توضیح می‌دهد که این اجزا چطور، به‌تنهایی یا در ترکیب با هم، در شکل‌گیری نقشه‌ی کلی فیلم نقش ایفا می‌کنند. البته ساخت فیلم موفق صرفاً به استفاده یا عدم استفاده از جزء یا مؤلفه‌ی خاصی

www.ketab.ir

در داستان‌گویی برنمی‌گردد. در مقابل، موفقیت فیلم به این بستگی دارد که فیلم چطور به یک ساختار روایی درست و دقیق شکل می‌دهد و چگونه این روایت[1] را برای تماشاگران محدود و فاش می‌کند. فیلم‌هایی با ستارگان محبوب، کارگردانان مشهور، و ارزش‌های تولیدی بالا هم اگر اجزای داستان‌گویی‌شان درست و دقیق طراحی نشده باشند، یا به عبارتی اگر اجزای داستان‌گویی‌شان نتوانند نقشی مؤثر در نقشه‌ی کلی فیلم ایفا کنند، ممکن است شکست بخورند.

اما طراحی درست و دقیقِ ساختار روایی همه‌ی داستان نیست. همه‌ی نظریه‌های داستان‌گویی پا از سطح رویی فیلم‌ها فراتر می‌گذارند و اجزا و ساختارهایی زیربنایی را شناسایی می‌کنند که به فیلم‌ها معنا می‌بخشند. برخی از اجزای داستان‌گویی صرفاً با سر و شکل فیلم‌ها سروکار دارند و آن‌ها را در قالب الگوی زیباشناختیِ خوشایندی در می‌آورند و وحدت و تعادل و انسجام بر آن‌ها حاکم می‌کنند. اجزای دیگری هستند که فیلم‌ها را از طریق ارزش‌های ایدئولوژیکِ سرکوبگرانه ـ پدرسالاری، نژادپرستی، نابرابری، هوموفوبیا ـ سازماندهی می‌کنند. ماندن در سطح نه به فهم درستی از ایدئولوژی منجر می‌شود و نه می‌تواند فیلم‌نامه‌نویس‌ها (و کلی‌تر، داستان‌گوها) را ترغیب کند تا آن ایدئولوژی را به پرسش بکشند و با یک بدیل جایگزینش کنند. به همین دلیل، نظریه‌هایی که اجزای زیربناییِ داستان‌گویی را شناسایی و ارزش‌های ایدئولوژیک‌شان را آشکار می‌کنند، نقشی اساسی در مطالعه‌ی فیلم‌سازی دارند.

مجموعه واژگانی که در مطالعه‌ی داستان‌گویی استفاده می‌شوند، بسیار پیچیده و متناقض‌اند. اما از خود واژگان مهم‌تر، تمایزاتی مفهومی است که این واژگان سعی در بیان‌شان دارند. رابرت برِگُوین تا حدی این مسئله را روشن می‌کند و می‌گوید «تحلیل روایی ... عناصر [روایت] را از هم تمیز می‌دهد؛ عناصری نظیر طرح کلی داستان[2] و ساختار پیرنگ[3]، نقش‌هایی که توسط کاراکترها یا بازیگرها اجرا می‌شوند، شیوه‌ی انتقال اطلاعات روایی به واسطه‌ی یک نقطه‌نظر[4] خاص، و

1. Narrative
2. Story outline
3. Plot structure
4. Point of view

www.ketab.ir

ارتباط گفتمان روایی[1] با ساکنان و رویدادهای جهان داستانی»[2]. به شکلی دقیق‌تر، نظریه‌پردازان روایت به تمایزات مفهومی ذیل قائل‌اند:

۱. زنجیره‌ای زمانی از رویدادها[3] و کنش‌های[4] کاراکترمحور

۲. از نو ترتیب دادن یا از نو سازمان دادنِ این کنش‌ها و رویدادها

۳. عواملی[5] (راویان[6]، مؤلفان[7] و عوامل بیان[8]) که دسترسی تماشاگر به زنجیره‌ی رویدادها و کنش‌ها را کنترل می‌کنند

۴. نمودِ کنش‌ها، رویدادها، و عوامل در یک مدیوم معین

این تمایزات هسته‌ی کتاب حاضر را شکل می‌دهند و در بخش اول، تحت عنوان «مبانی»، معرفی شده‌اند. زنجیره‌ی رویدادها و کنش‌های کاراکترمحورْ فراورده یا نتیجه‌ای است که به نام‌های گوناگونی از جمله «روایت» یا «داستان» خوانده می‌شود. فصل دوم بر آثار کلیدیِ ولادیمیر پراپ (۱۹۸۶)، اومبرتو اکو (۱۹۷۹)، و پیتر وولن (۱۹۸۲) که روایت را به سیستمی از عناصر از پیش موجود و قواعد ترکیب‌شان فرو می‌کاهند، متمرکز می‌شود. این نوع نگاهْ مستقل از یک شیوه‌ی فیلم‌سازی معین است: این شیوه نه‌تنها محققان فیلم را قادر می‌سازد تا قراردادهای سینمای کلاسیک هالیوود را بشناسند و آن را به عنوان شیوه‌ی غالب فیلم‌سازی تعریف کنند، که امکانی را هم برای شناسایی و تعریفِ استراتژی‌های برآمده از اَشکال آلترناتیو فیلم‌سازی فراهم می‌کند.

فرایندی که روایت را از نو ترتیب می‌دهد و آن را از صافیِ کاراکترها و راویان عبور می‌دهد اغلب «روایتگری»[9] یا «پیرنگ» نامیده می‌شود. عملکرد روایتگری سه‌جانبه است: کنش‌های روایی را از نو سازمان می‌دهد، دسترسی تماشاگران به این کنش‌ها

1. Narrative discourse
2. 1990, 3.
3. Event
4. Action
5. Agents
6. Narrators
7. Authors
8. Enunciators
9. Narration

www.ketab.ir

را کنترل می‌کند، و این کنش‌ها را از صافیِ کاراکترها و راویان عبور می‌دهد. این سه جنبه‌ی روایتگری در فصل سوم و با مثال‌هایی از فیلم‌های دختر گمشده (دیوید فینچر، ۲۰۱۴)، تسخیرشده (تریسی مافِت، ۱۹۹۳)، و پارک ژوراسیک (استیون اسپیلبرگ، ۱۹۹۳) به بحث و بررسی گذاشته شده‌اند.

یک جزء کلیدی از روایتگریْ عامل روایی است. عامل روایی (نظیر راوی، مؤلف، یا عامل بیان) فرایند روایتگری و نمودِ آن در مدیوم را کنترل می‌کند. فیلم‌ها هم می‌توانند فرایندِ تولید/بیان و عامل روایی‌شان را پنهان کنند (نظیر اغلب فیلم‌های کلاسیک) و هم می‌توانند توجه ما را به این فرایند جلب کنند و به فیلم خصلتی بازتابی[1] ببخشند (به فصل چهار نگاه کنید).

فیلمْ روایت و روایتگری را از طریق ترکیبی ویژه از ابزارهای بیانی ـ تکنیک‌هایی نظیر جای دوربین، حرکت دوربین، قاب‌بندی نما، نورپردازی، تدوین، و طراحی صدا ـ آشکار می‌کند. این تکنیک‌ها در تمام کتاب به بحث گذاشته شده‌اند. روایت و روایتگری اغلب مستقل از مدیوم در نظر گرفته می‌شوند، اما گاهی «روایتگری» را به مثابه‌ی ترکیبی از روایتگری و تکنیک‌های مختصِ یک مدیوم تعریف می‌کنند.

کتاب با بحثی موجز درباره‌ی پیدایشِ روایت، روایتگری و عوامل روایی[2] در سینمای آغازین شروع می‌شود (فصل یک). این فصل نشان می‌دهد که چطور در فضا و زمان سینمایی دست بُرده می‌شود تا داستان‌ها نقل و تماشاگران جذب جهان داستانی فیلم شوند.

بخش دوم، تحت عنوان «گونه‌های داستان‌گویی»، مفاهیم معرفی‌شده در بخش نخست را به کار می‌گیرد و بسط می‌دهد تا شیوه‌های معینی از سینمای روایی را مورد بررسی قرار دهد. این بخش به‌جای ارائه‌ی مروری کامل و دقیق بر روایت فیلم در سراسر تاریخ سینما و دورتادور جهان، سراغ چند روندِ پراهمیت و غالب در چشم‌انداز سینمای معاصر می‌رود: مسئله‌ی روایت‌های فمینیستی و فیلم‌سازانِ زن (فصل پنج)؛ اهمیت پایدار سینمای هنری به عنوان نوع خاصی از فیلم با مخاطبانی محدود (فصل شش)؛ ظهورِ شیوه‌ی متمایزی از داستان‌گویی که متکی

1. Reflexive
2. Narrative agents

www.ketab.ir

بر روایتگری ناموثق و پیرنگ‌های پازل‌وار است (فصل هفت)؛ و رشد گروهی کوچکی از فیلم‌ها که تحت‌تأثیر منطق بازی‌های ویدئویی هستند (فصل هشت). این مطالعاتِ موردیِ مشخص نشان می‌دهند که چطور می‌توان هر شکلی از فیلم‌سازی را از منظر داستان‌گویی شناسایی و تحلیل کرد.

در کنار ارائه‌ی نظریه‌های روایت، روایتگری و عوامل روایی، این کتاب مجموعه‌ای از روش‌ها را نیز معرفی می‌کند. هر روش معرفِ چهارچوبی راهنما برای تحلیل فیلم است. روش‌ها مهم هستند چون نقشی همچون یک نقطه‌ی ارجاع ثابت و استوار دارند: مجموعه‌ای از شیوه‌های مشترک و استاندارد که مسیر تحلیل فیلمی خاص یا سکانسی از یک فیلم را هدایت می‌کنند. علاوه بر این، دنبال کردن یک روش به خواننده این آگاهی را می‌دهد که تحلیل فیلم چطور انجام شده و نتایج چطور به دست آمده‌اند. بنابراین، ارجاع به نظریه‌ها و روش‌ها باعث تبدیل تحلیل فیلم به فرایندی گشوده و بازتابی می‌شود. به علاوه، هر نظریه و روش مختصِ آن لاجرم یک جنبه از فیلم را بررسی می‌کند و جنبه‌های دیگر را کنار می‌گذارد. این نقطه‌ضعف نیست بلکه پژوهش را متمرکز می‌کند.

این کتاب تلاش می‌کند نشان دهد که روایت، روایتگری و عوامل روایی هم در سینما و هم در مطالعه‌ی سینما نقشی اساسی دارند. برخی از مقالات و کتاب‌های کلیدی‌ای که من به آن‌ها رجوع کرده‌ام، عبارت‌اند از (به ترتیب حروف الفبا):[1]

- Raymond Bellour, *The Analysis of Film* (2000)
- David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (1985)
- Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (1992)
- Nick Browne, *The Rhetoric of Filmic Narration* (1982)
- Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978)
- Teresa de Lauretis's seminal essay "Desire in Narrative" (in 1984, 103–157)
- Thomas Elsaesser's essays on Hollywood written in the 1970s and 1980s, collected in *The Persistence of Hollywood* (2012)

۱. به این منابع در خلال بحث و در فصول مختلف کتاب اشاره شده و نام و مشخصات هریک در فصول مربوطه ترجمه شده‌اند. در این بخش، هدف نویسنده‌ی کتابْ اشاره به مهم‌ترین عناوینی است که در خلال بحث از آن‌ها کمک گرفته است. می‌توان آن را «گزیده‌ی کتاب‌شناسیِ» پژوهش حاضر نامید. برای خواننده‌ی علاقه‌مند و محقق، وجود این گزیده امکان دسترسی بهتر به منابع اصلی و جست‌وجوی سریع‌تر در میان آن‌ها را فراهم می‌کند.

www.ketab.ir

- Andre Gaudreault, *From Plato to Lumière* (2009)
- Stephen Heath's essay "Narrative Space" (1976)
- Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice- Over Narration in American Fiction Film* (1988)
- Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (1974)
- George M. Wilson, *Narration in Light* (1986),
- Peter Wollen's essays collected in part 1 of *Readings and Writings* (1982)

همچنین رویکردهای عام متأخرتری را که در نسبت با روایت و روایتگری طرح شده‌اند، در این دو کتاب می‌توان ردیابی کرد:

- Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood* (1999)
- Peter Verstraten, *Film Narratology* (2009)

به علاوه، از مجموعه کتاب‌هایی می‌توان نام بُرد که روی نظریه‌های مرتبط با جنبه‌های مشخصی از فیلم تمرکزی موشکافانه دارند:

پیدایش روایت در سینمای آغازین (به فصل یک نگاه کنید)؛

نقطه‌نظر در سینما

- Edward Branigan's *Point of View in the Cinema* (1984)

تعلیق در سینما

- Vorderer, Wulff, and Friedrichsen's *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations* (1996)

داستان‌گوییِ پیچیده، شامل فیلم‌های پازل‌وار و فیلم‌های مبتنی بر بازیِ ذهنی

- Buckland 2009, 2014; Cameron 2008; Elsaesser 2018; Hven 2017; Kiss and Willemsen 2017; Littschwager 2019

روایتگریِ پساکلاسیک

- Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration* (2009b)

کاراکترهای زن در سینمای روایی معاصر

- Hilary Neroni, *The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence In Contemporary American Cinema* (2005)
- Agnieszka Piotrowska, *The Nasty Woman and The Neo Femme Fatale in Contemporary Cinema* (2019)

مطالعه‌ی روایت فیلم از منظر پارادایمِ گفتارگرایی-نوشتارگرایی

- Sheila J. Nayar, *Cinematically Speaking: The Orality- Literacy Paradigm for Visual Narrative* (2010)

www.ketab.ir

نقش موسیقی

• Guido Heldt's *Music and Levels of Narration in Film* (2013)

و کتاب‌های متعددی درباره‌ی فیلم، شناخت و عاطفه

• Joseph Anderson and Barbara Fisher Anderson, *Narration and Spectatorship in Moving Images* (2007)

• Nitzan Ben-Shaul, *Cinema of Choice: Optional Thinking and Narrative Movies* (2012)

• Kathrin Fahlenbrach, *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches* (2018)

• Carl Plantinga, *Screen Stories: Emotion and the Ethics of Engagement* (2018)

• Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotion System* (2003)

• Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (1995)

• Ed Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film* (1996)

• Peter Wuss, *Cinematic Narration and Its Psychological Impact: Functions of Cognition, Emotion and Play* (2009)

در این کتاب، من تنها می‌توانم به بخش اندکی از این مجموعه‌ی غنی دانش و پژوهش بپردازم. اما وجودِ چنین طیف وسیعی از نظریه‌ها و روش‌های متنوع نشان‌دهنده‌ی ارزش و اهمیتی است که محققان فیلم برای مطالعه‌ی داستان‌گویی در شیوه‌های متعدد فیلم‌سازی قائل‌اند: از هالیوود کلاسیک و معاصر گرفته تا سینمای هنری، فیلم‌های پازل‌وار، و سینمای فمینیستی.

www.ketab.ir