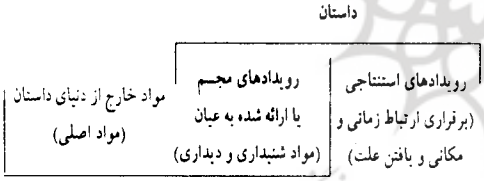
روایت سینمایی:
عرصه بزرگ گفتمان زیبایی‌شناسی سینما

مسعود اوحدی

شاید کمتر مقوله‌ای در مباحث نظری سینما به اندازه روایت سینمایی کانون گفتمان و حتی جدل زیبایی‌شناختی باشد. معمولاً مدخل این گفتمان را روایت ادبی و سپس مقوله اقتباس آغاز می‌کنند؛ تصور رایج چنین است که «روایت سینمایی» تنها در مقایسه با «روایت ادبی» و اقتباس سینمایی از متن ادبی طرح می‌شود. چراکه روایت اصلاً ***خصیصه‌ای ادبی*** است و مطالعه روایت سینمایی در واقع مطالعه در سازگار سازی روایت ادبی با سینما یا نقل داستان سینمایی است. بنابراین ادعا، تمامی بحث روایت سینمایی در پیرامون اقتباس دور می‌زند. البته در مقاله حاضر نیز بحث را از همین نقطه آغاز خواهم کرد ولی این بدان مفهوم نیست که ادعای فوق را پذیرفته‌ام، بلکه برعکس، نشان خواهم داد که مقوله روایت سینمایی ــ لااقل امروز ــ عمدتاً در حیطه پهناور تئوری‌های سینمایی معنی می‌پذیرد و هویتی مستقل از لحاظ گفتمان تئوریک دارد. به هر حال، مقایسه روایت‌های ادبی و سینمایی برای ارائه تصویری روشن از روایت سینمایی ضروری به نظر می‌رسد: نخست آن که، اقتباس سینمایی به واقع حل تضاد بین توصیف و مجاز یا استعاره و تشبیه ادبی در برابر طبیعت تصویری فیلم است. در عمل، غالباً مسأله اقتباس مسأله ترجمان تصاویر ادبی به تصاویر دیداری است. از همین‌جا می‌توان دریافت که اقتباس لزوماً با اصل و مبدأ تفاوت دارد. در این زمینه، فیلمنامه جای می‌دهند. بسیاری از عناصر شخصیت‌پردازی و طرح داستانی فیلم از ارتباط غیر کلامی مثل لباس، چهره‌پردازی، فیزیک یا هیأت ظاهری و کنش پدیدار می‌شوند. در ضمن فیلمنامه‌نویس به‌طور معمول متعهد به ***اقتصاد بیان*** در اقتباس روایت از رسانه‌ای دیگر (مثل ادبیات) است. این که داستان فیلم وابسته به محدودیت زمانی است (دو ساعت یا کمتر یا بیشتر) شاید نتواند این حقیقت را که غنای جزئیات در رمان ــ به عنوان مثال ــ اتفاقاً در

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

سینما می‌تواند عامل فقر بیانی باشد، توجیه کند اما این هم واقعیتی است که فیلمنامه‌نویس معمولاً به فکر تحول سریع و مقتصدانه شخصیت‌ها و طرح داستانی کلی فیلم است. غالباً شخصیت‌های ثانوی و یا فرعی و نیز طرح‌های داستانی فرعی رمان در فیلم به صورت حداقل به کار گرفته شده چرا که موجب تراکم شده و تحول مستمر بحران‌های دراماتیک را که در موفقیت فیلم نقش مهمی ایفا می‌کنند دچار وقفه می‌سازند. به همین جهت فیلمنامه‌نویسان در اقتباس از رمان غالباً بخش‌های فعال طرح داستانی را انتخاب می‌کنند و عناصری را که مستقیماً با آن بخش‌ها مربوط نمی‌شوند، کنار می‌گذارند. برای همین است که شخصیت جزیی کتاب ممکن است تنها یک سیاهی لشگر در پس زمینه فیلم باشد. اصولاً ایده‌ای که نویسنده در قالب شعر و استعاره در رمان به‌ظهور می‌رساند ممکن است در فیلم به یک عبارت گذرای دیالوگ یا تصویری سینمایی کاهش یابد. این چنین است که ایده‌ها از رمان گرفته می‌شوند تا در سینما حیات تصویری اختیار کنند. در تعریف، مجموعه رویدادهای در روایت، اعم از رویدادهایی که به عیان ارائه می‌شوند و رویدادهایی که بیننده به استنتاجی از آن‌ها می‌رسد (یا به آن‌ها پی‌می‌برد) «داستان سینمایی» را تشکیل می‌دهند. منظورم از داستان سینمایی روایتی است که کل کنش داستان ــ داستان نقل شده در فیلم ــ را دربرمی‌گیرد. این روایت شامل یک طرح داستانی، شبیه طرح داستانی ادبی است با این تفاوت که طرح داستانی سینمایی برای توصیف هر چه که به صورت دیداری و شنیداری در فیلم و در برابر چشمان و گوش‌هایمان حاضر است، یا هر چه که مستقیماً بر پرده تجسم یافته، اطلاق می‌شود. اما این فقط بخشی از داستان نقل شده در فیلم را تشکیل می‌دهد. در واقع روایت سینمایی رویدادهای فرضی بیرون از پرده را هم دربرمی‌گیرد. چون فرض شده که این‌گونه رویدادها در دنیایی که فیلم تجسم می‌بخشد وجود دارند. بدین‌ترتیب طرح داستانی سینمایی می‌تواند شامل موادی باشد که نسبت به جهان داستان خارجی (بیرونی) است مثل، موسیقی متن و عناوینی که روی تصویر شهر می‌آیند. هیچ یک از این‌دو، جزو اصل داستان نقل شده نیستند چون از **خارج** به دنیای داستان آمده‌اند (شخصیت‌های عناوین فیلم را نمی‌بینند و موسیقی متن آن را نمی‌شنوند) پس موسیقی و عنوان‌بندی در نقل دیداری و شنیداری روایت فیلم وجود ندارد و حتی تدوین صدا ــ به‌طور کلی ــ هم می‌توانند به همین صورت عمل کنند. پس کل طرح داستانی فیلم ــ یعنی کلیت فیلم ــ می‌تواند موادی را که از خارج به دنیای داستان فیلم آمده‌اند، مطرح سازد، بدین‌ترتیب، داستان سینمایی سه عامل است که رویدادهای مجسم یا ارائه شده به عیان در تصویر فیلم، وجه مشترک داستان و طرح داستانی یا طرح رویدادهای فیلم است:



طرح داستانی / طرح رویدادها

به‌طور کلی، روایت شامل نقل یا شرح رویدادهای واقعی یا خیالی است و اتفاقاً نقش **سینمای روایی**، داستان‌گویی است نه شرح و توصیف که علی‌الظاهر یکی از نقش‌ها یا کارکردهای فیلم مستند است. روایت به استراتژی‌ها، رمزها و قراردادها (از جمله میزانسن و نورپردازی) که برای سازماندهی داستان به کار می‌رود، مربوط می‌شود. بیش از هر چیز، سینمای روایی سینمایی است که از این استراتژی‌ها به عنوان وسیله بازآفرینی جهان واقع استفاده می‌کند، جهانی که تماشاگر یا می‌تواند با آن همذات پنداری کند یا آن را در

کتابخانه تخصصی علوم اجتماعی
بنیاد علوم انسانی اسلامی

قلمروهای امکان در نظر بگیرد. حتی فیلم‌های علمی ـ تخیلی هم دارای روایتی هستند که تماشاگر می‌تواند با آن (روایت) همذات‌پنداری کند ـ مثلاً نیروهای خیر که با نیروهای شر در نبرداند. هر وقت که «انگیزه» به عنوان عامل پیشبرد شخصیت قابل تشخیص باشد تصور روایت واقع‌گرا ـ صرف‌نظر از واقعیت زمان، مکان، رویدادها و شخصیت‌ها و... ـ حاصل می‌شود. تئوری‌های مدرن سینمایی، به‌ویژه تئوری فمینیستی فیلم ابعادی متفاوت به گفتمان روایت سینمایی افزوده‌اند. از دیدگاه تئوری فمینیستی فیلم، در سینمای رایج (سینمای تجاری یا سینمایی که مخاطب انبوه دارد و به ویژه سینمای هالیوود) شخصیت مذکر به‌طور سنتی انگیزاننده اصلی روایت است. یعنی، اعمال اوست که روایت را به حرکت درمی‌آورد. با آن که شخصیت‌های مؤنث هم می‌توانند به عنوان انگیزاننده‌های اصلی روایت عمل کنند اما بیشتر به صورت ***آماج*** روایت باقی مانند. مثل هنگامی که زن در مرکز ***معما*** یا ***راز*** است و فیلم ظاهراً در اطراف آن راز یا معما دور می‌زند (چیزی که در ژانر یا گونه ***سینمای سیاه*** film Noire دیده می‌شود) اما این زن به‌طور معمول هنوز آماج است نه موجب (یا فاعل) روایت. زن در این نوع سینما آماج تحقیقات و بازپرسی است، زیرا ***معما*** یا ***راز*** او و نیز داستان اوست که باید بررسی و موشکافی شود و مورد تحقیق قرار بگیرد و سرانجام توسط قهرمان یا پروتاگونیست مذکر حل یا رازگشایی شود.

از آن‌جا که روایت در بسیاری از اشکال فرهنگی وجود دارد (زمان، فیلم، تئاتر، اسطوره، نقاشی و...، مثل خود زندگی ***طبیعی*** به نظر می‌آید و همین ***طبیعی بودن*** یا فرآیند طبیعی‌سازی است که نظریه‌پردازان سینما، دست کم از زمان نهضت ساختارگرایی (استراکچرالیسم) Structuralism، آن را به چالش فراخوانده‌اند. ساختارهای روایی و تحلیل روایی فیلم در ابتدا به عنوان بخشی از مناظرات نهضت ساختارگرایی خود به صورت یکی از حوزه‌های پژوهش نظری سینما درآمدند. روایت کلاسیک، بیشتر نقطه دید مؤنث را نفی می‌کند و عمدتاً مبتنی بر نقطه دید مذکر است؛ بنابر این، فیلم‌های حاوی روایت کلاسیک به شکلی اُدیپی «فرا معین»اند (یعنی روایت ادیپی در این فیلم‌ها مسلط‌اند).

روایت کلاسیک، مجموعه بانسبه استانداردی از الگوها را که با موقعیت‌های سه‌گانه مشخص می‌شوند پی‌می‌گیرد. این موقعیت‌های سه‌گانه را می‌توان در الگوهای موقعیتی ***نظم/ بی‌نظمی/ نظم*** یا ***نظم/ راز (معما)/ راه حل*** مشاهده کرد. این موقعیت‌های سه‌گانه غالباً ـ ولی نه اختصاصاً ـ تکمیل یا عاقبت موفق ـ یا ناموفق ـ را با پروتاگونیست مذکر در یک مسیر اُدیپی پی‌گیری می‌کنند. یعنی شخصیت‌های این‌گونه روایت معمولاً با موفقیت وارد قراردادهای اجتماعی پدرسالاری، پیدا کردن همسر و رسیدن به آرامش (آرام گرفتن) می‌شوند. بدین‌طریق، روایت به انتها یا پایان دست می‌یابد. برای آن که این سه‌گانه‌ها ساختارهای منسجم و همبسته‌ای داشته باشند، روایت سینمایی بر پایه اصل سه‌گانه راهبردی دیگری نیز ساخته می‌شود و آن ***تکرار/ تنوع/ تضاد*** است. برای آن رویدادهای نقل شده، اعم از رویدادهای عیان و رویدادهای فرضی محکم و بی‌درز نگاه داشته شوند، عناصر تصویری یا قیاسی بار دیگر در طول روشن شدن یا حل شدن و به اصطلاح «شکافته شدن» روایت برگزیده می‌شوند (تکرار) و یا به نوعی تغییر و تبدیل می‌یابند (تنوع) و یا سرانجام در شکلی کاملاً برعکس، و در تقابل با شکل اولیه نشان داده می‌شوند. مثال خوب این استراتژی را، که اکثر فیلم‌ها به درجات مختلف از آن بهره می‌برند، می‌توان در انواع سکانس‌های اتومبیل، که در واقع نقاط برجسته فیلم «تلما و لوئیز» (کار ریدلی اسکات ۱۹۹۱) به شمار

می‌روند، یافت.

کافی است نخستین سکانس اتومبیل را (جایی که شخصیت‌ها از تحمل بار هستی یکنواخت خود فرار می‌کنند (شکلی از حبس ابد) را با سکانس آخر (که نمایانگر تأکیدی هیجان‌انگیز بر حق آن‌ها در انتخاب راه‌حلی دیگر برای رهایی از مخمصه‌ای که گرفتارش شده‌اند ــ به جای قبول مجازات حبس ابد ــ است) مقایسه کنیم.

از سوی دیگر، پژوهش در حوزه‌های عملکرد کنش و روایت در داستان‌های پریان (پژوهش‌های ولادیمیر پراپ Veladimir Propp در دهه ۱۹۲۰ و پژوهش در ساختار روایت‌های عامیانه توسط لوی اشتراوس Levi Strauss در دهه ۱۹۵۰، مولد سیستم‌های تئوریکی بودند که توسط نظریه‌پردازان سینما به ویژه **کریستین متز** Chrisitan Metz به روایت سینمایی اطلاق شدند. روایت‌شناسی ساختارگرا، به دنبال ساختارهای مشترک پنهان در انواع روایات می‌گردد گویی که می‌خواهد دستور زبان روایت را بیابد.

نظریه‌پردازانی که اخیراً به این رهیافت علاقه‌مند شده‌اند، اکنون به آثار ژرار ژنت Gerard Genette روی آورده‌اند زیرا ژنت تمایزات بین سه نوع روایت را روشن کرده و اجازه می‌دهد که بحث فیلم به عنوان نقش یا عملکردی روایتی را به میان بکشاند و از روایت در محدوده فیلم و روایت کردن خود فیلم صحبت کنند. ژنت از روایت برای اشاره به مسأله گفتن (نقل) رویداد استفاده می‌کند و منظور دیگر او از روایت، توالی رویدادها و روابط مختلف آن‌هاست که داستان بخصوصی را تشکیل می‌دهند. اشاره اخیر او مربوط به داستانی می‌شود که می‌بینیم بر پرده سینما فراتاب یافته (هرچه که می‌بینیم و هر چه را که فرض می‌کنیم، دیده‌ایم). بنابر این، این اشاره هم به خط داستانی و هم میزانسن دیداری مربوط می‌شود. اصطلاح سوم ژنت به شخصیت‌هایی مربوط می‌شود که حرف‌هایشان روایت را برمی‌انگیزاند. در مورد اخیر، ادا یا بیان به روابط متن مخاطب مربوط می‌شود. به عبارت دیگر، شخصیت‌ها روایت را برای ما روایت می‌کنند و ما شاهد عمل روایت کردن هستیم.

با چشم‌اندازی که روایت مدرن سینمایی در برابرمان گشوده است ما با بافت بسیار پیچیده‌ای از مفهوم روایت روبه‌رو هستیم که از «همشهری کین» (ولز) تا «راشومون» (کوروساوا) و از «آئینه» (تارکوفسکی) تا «مخمل آبی» (دیوید لینچ) و «چشمان کاملاً بسته» (کوبریک) گسترده است. ضمن آن که، ساختار روایی و اصولاً اصلی روایت در آثار فیلمسازانی همچون **گدار** گاه تمامی بیان سینمایی یا دست‌کم الگوی رهیافت به بیان سینمایی آن‌ها را تشکیل می‌دهد. با چنین چشم‌اندازی، ابزارهای تئوریک گفتمان «روایت» در زیبایی‌شناسی سینما را آن‌قدر متعدد و متنوع می‌یابیم که فراموش می‌کنیم زمانی «روایت» را تنها در مقوله ادبیات و اقتباس از منابع ادبی می‌دیدیم و مثلاً رویدادهای افزوده ــ خارج از دنیای داستان ــ را که حاصل راهبری‌های آگاهانه متن یا تداعی‌های آگاهانه، به‌طور کلی، است و رویدادهای استنتاجی را که برآمده از ناخودآگاه است، اساساً در گفتمان زیبایی‌شناختی روایت سینمایی نمی‌یافتیم.