انتخاب سوفی

راوی اول شخص

ساراکوزلف
ترجمه‌ی علاءالدین طباطبایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

اگر چشم‌های خود را ببندید و فیلم‌هایی راکه تاکنون دیده‌اید در نظر آورید، بی‌تردید می‌توانید صدای خارج از تصویر برخی شخصیت‌ها را به خاطر بیاورید. برای مثال، صدای مارلو را می‌شنوید که می‌گوید:

کار مشترک، پر دردسر به نظر می‌رسید، ولی برای من زحمتی نداشت. هیچ چیز برای من زحمتی نداشت. آن دو تا جوان بیست ساله درکنار من احساس آرامش می‌کردند.

و سپس صدای اسکات درگوشتان طنین می‌اندازد:

وقتی که من در سال ۱۹۳۲ برای اولین بار به می‌کام آمدم، شهری بود قدیمی و کسالت‌آور... آنوقت‌ها هواگرم‌تر بود. آدم ساعت نه صبح، خیس عرق می‌شد...

و سپس صدای چنین افرادی را به خاطر می‌آورید: جو جیلیس، مایکل اُهارا، میلدرد پیرس، نیک

کاراوِی، ادی راس، جین ایر، تراویس بیکل. صدای این افراد به بخش مهمی از سنت سینماییِ ما تبدیل شده است.

در فیلم‌های داستانی هرگاه از صدای خارج از تصویر استفاده می‌شود، روایت اول شخص متداول‌تر از دیگر قالب‌های روایی است، چنان که در همه‌ی ژانرهای سینمایی، از وسترن گرفته تا کمدی، و از کارتون گرفته تا فیلم‌های علمی تخیلی، با آن مواجه می‌شویم. اما این روایت در اقتباس از آثار ادبی، و نیز در فیلم‌های نُوار، از همه جای دیگر متداول‌تر است. چنان‌که خواهیم دید، این نوع روایت، کارکردهای متفاوتی دارد، ازجمله بازآفرینی صدای یکی از راویان رمان، انتقال اطلاعات تمهیدی (برای آگاهی تماشاگر از زمینه‌ی وقوع رویداد)، و کمک به تماشاگر در فهم ترتیب وقوع رویدادها. در صفحات بعد به این نکته نیز خواهم پرداخت که این نوع روایت، به چند طریق بر نحوه‌ی ارتباط تماشاگر با متن عمیقاً تأثیر می‌گذارد: نخست با گنجاندن منبع روایت در بافت فیلم و طبیعی جلوه دادن آن؛ دوم با افزایش همذات‌پنداری تماشاگر با شخصیت‌ها؛ سوم با ایجاد احساس حسرت گذشته؛ و چهارم با تأکید بر فردیت و ذهنی بودن ادراک و داستان‌گویی.

ارسن ولز مجموعه‌های رادیویی خود را «اول شخص مفرد» می‌نامید. این نام برای فیلم‌های اول شخص، هم کاملاً درست است و هم کاملاً نادرست؛ زیرا روایت آن‌ها از یک سو در فریبندگی مفرد (بی‌نظیر) است[1]... و از سوی دیگر، همیشه جمع است.

ژرار ژنت و طبقه‌بندی انواع راوی

پیش از این‌که به بحثمان ادامه دهیم، لازم است کمی درباره‌ی اصطلاحات مورد استفاده تأمل کنیم. هرچند همه‌ی ما با اصطلاح *راوی اول شخص* کاملاً آشنا هستیم، اما دست‌کم از زمانی که بوت در کتاب *فن بیان داستان* ایرادهایی بر این مفهوم وارد ساخت، دریافته‌ایم که این اصطلاح، غیردقیق و گمراه‌کننده است. چنان‌که ژرار ژنت در کتاب *گفتمان‌های روایی* می‌گوید: «راوی تنها می‌تواند به صورت *اول* شخص در روایت خود ظاهر شود (کمااین‌که نسبت به بیان‌کننده‌ای با گفته‌ی بیان شده‌اش چنین است... رمان‌نویس از میان دو صورت دستوری... دست به انتخاب نمی‌زند، بلکه از میان دو موضع روایی، یکی را انتخاب می‌کند (و صورت‌های دستوری این دو موضع، نتیجه‌ی خود به خودی آن‌ها هستند)؛ و هدفش از این انتخاب، این است که یا داستانش به وسیله‌ی یکی از شخصیت‌هایش بیان شود، و یا به وسیله‌ی راویی که در خارج از داستان قرار دارد.» ژنت راویانی را که خودشان در زمره‌ی شخصیت‌های داستانی هستند که نقل می‌کنند «هم‌جهانی» می‌خواند (بدین‌معنا که آن‌ها به یک جهان (به جهان داستان) تعلق دارند؛ و راویانی که در زمره‌ی شخصیت‌های داستان نیستند، یعنی راویان سوم شخص را «دگرجهانی» می‌نامد.[2]

همه‌ی راویانی که در بالا از آن‌ها نام بردیم، شخصیت‌اند، اما از آن‌جا که در بسیاری متون، ازجمله داستان‌های روسی و چینی، داستان‌هایی در دل داستان‌های دیگر گنجانده می‌شود و به اصطلاح روایت چند سطح دارد، از این‌رو لازم است مشخص کنیم که راوی از کدام *سطح روایی* سخن می‌گوید. از همین‌رو ژنت به ما می‌آموزد که میان راویانِ سطح اول (راویان داستان محیط یا برونه‌ای، یعنی داستانی که داستان‌های دیگر را احاطه کرده است) و راویان درونه‌ای که *داستان در داستان* می‌گویند، تمایز قایل شویم. (ژنت این سه نوع راوی را «برون داستانی» و «درون داستانی» و «فراداستانی» می‌خواند؛ ولی من به دلیل این‌که اصطلاحات «برونه‌ای» و «درونه‌ای» منظور ما را به روشنی بیان می‌کنند، دلیلی نمی‌بینم که اصطلاحات ژنت را به کار ببرم.) نمودار شماره‌ی یک به ما کمک می‌کند که روابط میان این عناصر را بهتر دریابیم.

به این ترتیب، می‌توانیم راویان را نه بر روی یک محور، که بر روی دو محور طبقه‌بندی کنیم (نک: نمودار شماره‌ی دو).

یکی از مشکلاتی که دستگاه پیشنهادیِ ژنت با آن مواجه است، این است که اصطلاحات آن برای نوآموزان، دشوار و مبهم‌اند. مشکل دیگر این است که باید ملاک‌های او را همواره در ذهن داشته باشیم، در غیر این صورت دچار اشتباه

می‌شویم. برای مثال، هرچند در داستان *هزار و یک شب*، شهرزاد شخصیتی است در داستانِ برونه، اما او راویی دگر *جهانی* است، زیرا در داستان‌هایی که نقل می‌کند خودش در مقام یک شخصیت حضور ندارد؛ از سوی دیگر، هرچند او در خارج از داستان‌هایی است که نقل می‌کند، اما در کل متن، نقش یک راوی درونه‌ای را برعهده دارد. البته دستگاه ژنت با قادر ساختن فرد به تشخیص تمایزهای مهم، این نقایص را جبران می‌کند.

به نظر می‌رسد که اگر بخواهیم نمونه‌های مختلف راوی را در صدای خارج از تصویر، در نمودارهای یک و دو بگنجانیم، با مشکل چندانی روبه‌رو نخواهیم شد. فعلاً توجه خود را بر راوی ـ شخصیت‌ها متمرکز می‌کنیم و اسکات را در فیلمِ *کشتن مرغ مقلد* (رابرت مولیگان، ۱۹۶۲) در نظر می‌گیریم؛ او را می‌توانیم راویِ برونه‌ای بنامیم. در

نمودار یک

سطح روایت

درونه‌ای	برونه‌ای	رابطه
شهرزاد	راویِ ناشناسِ *هزار و یک شب*	دگرجهانی
مگ‌ویچ	پیپ در *آرزوهای بزرگ*	هم‌جهانی

نمودار دو

فیلم بکش، محبوب من، فیلیپ مارلو در درون چارچوب کلی فیلم گنجانده شده است. در فیلم *گردنبند* (جان برام، ۱۹۴۶) نورمن کلاید را حتی می‌توانیم نمونه‌ای از راوی درونه‌ای‌مضاعف به‌شمار آوریم. همه‌ی اینها در داستان‌هایی که نقل می‌کنند شرکت دارند، اما در این‌که در کجا و چگونه و در ارتباط با چه کسی به روایت داستان می‌پردازند، با یکدیگر فرق دارند.

اما چنان‌که می‌دانیم، ژنت دستگاه طبقه‌بندی خود را برای داستان‌های ادبی طراحی کرده است. آیا همان سطوح روایی، برای فیلم نیز صادق است؟

چه کسی واقعاً روایت می‌کند؟

ما عادت کرده‌ایم که در ادبیات، و بالتبع در غالب آثاری که به نظریه‌ی روایت پرداخته‌اند، راوی را یا گوینده و یا واسطه‌ی (یعنی ضبط کننده‌ی) یکایک لحظات داستان در نظر بگیریم. اما در سینما، راوی اول شخصِ خارج از تصویر فقط گهگاه (آن هم در بعضی موارد، بسیار کم) سخن می‌گوید و بر داستانی که نقل می‌کند، به اندازه‌ی راوی ادبی احاطه ندارد و شیوه‌ی احاطه‌اش نیز متفاوت است. روایت خارج از تصویر تنها یکی از چندین عنصری است که متن سینمایی از طریق آن‌ها روایت می‌شود؛ دیگر عناصر عبارت‌اند از: موسیقی متن، جلوه‌های صوتی، تدوین، نورپردازی و مانند اینها.

از همین‌رو، من نیز مانند برخی منتقدان، از جمله ادوارد برانیگان، و تونی پیپُلو و اِبی فِلدمن[3] اعتقاد دارم که در پسِ راوی خارج از تصویر، حضور دیگری وجود دارد که دیدگاه ظاهریِ راوی و اطلاعات و توان داستان‌گوییِ راوی را تکمیل می‌کند. این حضور، همان عامل روایتگریِ همه‌ی فیلم‌هاست (خواه از صدای خارج از تصویر بهره بگیرند و خواه بهره نگیرند.) تعریف این عامل روایتگری بسیار دشوار است؛ و این نکته‌ای است که متز نیز به آن اشاره کرده است و دیگران بارها سخن او را نقل کرده‌اند: «این احساس تماشاگر که *کسی دارد صحبت می‌کند*، به حضور مادی یک گوینده‌ی مشخص یا شناخته شده و یا قابل شناسایی وابسته نیست، بلکه به ادراک خودانگیخته‌ی ماهیت زبان‌شناختیِ شیئی وابسته است که تماشاگر به سخن او گوش می‌دهد؛ چون سخنی وجود دارد، پس باید کسی درحال سخن گفتن باشد.» و چون فیلم‌های روایی، روایی هستند، پس باید کسی آن‌ها را روایت کند. متز همین نکته را چنین بیان می‌کند: «تماشاگر تصاویری را درک می‌کند که آشکارا آگاهانه برگزیده شده‌اند (و می‌شد تصاویر دیگری را نیز به جای آن‌ها برگزید) و به ترتیب خاصی قرار گرفته‌اند (و ترتیبشان می‌توانست به صورت دیگری باشد.) به یک معنا بیننده به تماشای آلبومی مشغول است که تصاویرش از قبل مشخص شده‌اند؛ و او نیست که آلبوم را ورق می‌زند، این کار را مجری نمایش یا *تصویرساز اعظم* انجام می‌دهد.»[4]

درحال حاضر، در این‌باره که این عامل روایتگری را چه بنامیم، اتفاق نظری به وجود نیامده است. من قبلاً به پیروی از بیل نیکولز[5] یکی از پیشنهادهای متداولتر، یعنی *صدا*، را به کار می‌بردم؛ اما به نظرم، نیک براون نیز محق است آن‌جا که به اصرار می‌گوید: «قیاس میان دوربین و صدای روایی، اساساً نادرست است.[6]» از سوی دیگر، هرچند مردم عادی در غالب موارد از کلمه‌ی «دوربین» برای اشاره به عامل روایتگری استفاده می‌کنند (چنان‌که در این عبارت می‌بینیم: «دوربین از الف به ب قطع می‌کند»، اما این واژه گمراه‌کننده است، زیرا فیلم تنها به وسیله‌ی دوربین روایت نمی‌شود، بلکه عناصر دیگری مانند تدوین، نورپردازی، گرافیک، فرایند ظهور، صحنه‌پردازی و نوار صوتی نیز در روایت دخالت دارند. فلدمن اصطلاح «مؤلفِ پنهان» را پیشنهاد می‌کند؛ اما از آن‌جا که این اصطلاح در ادبیات هم به کار می‌رود، امکان خلط مبحث وجود دارد؛ به‌ویژه آن‌که در ادبیات، به عامل روایتگری اطلاق نمی‌شود، بلکه به تصویر اخلاقی / ایدئولوژیک مؤلف، که متن آن را انعکاس می‌بخشد، اشاره می‌کند. استفاده از اصطلاحاتی مانند «کارگردان پنهان» و «راوی پنهان» مزایایی در بر دارد؛ اما اولی ممکن است پیش‌فرض‌هایی را به ذهن متبادر سازد که در نظریه‌ی مؤلف مطرح‌اند؛ و دومی عیبش این است که نمی‌توانیم آن را در این‌جا به کار ببریم، زیرا ممکن است با

راوی خارج از تصویر اشتباه شود. به گمان من اگر از اصطلاحی استفاده کنیم که فاقد معانی تلویحی باشد، بسیار مناسب‌تر است؛ ولی من در ابداع واژه‌ای تازه که هنوز تداول نیافته است، تردید دارم. اگر بخواهیم از اصطلاحاتی که متز در آن بند مشهور به کار برده است بهره بگیریم، باید از میان این دو یکی را برگزینیم: «مجری نمایش» و «تصویرساز». اصطلاح اول برای نمایش‌های زنده و سیرک‌ها مناسب است؛ و اصطلاح دوم، جنبه‌ی صوتی فیلم را نادیده می‌گیرد. با وجود این، من اصطلاح دوم، یعنی تصویرساز، را برمی‌گزینم؛ زیرا این کلمه به روشنی فعالیت و حضور در خارج از تصویر را القا می‌کند؛ و این فعالیت، چیزی نیست جز ساختن تصاویر. درعین‌حال، «ساختن» معنای وسیعی دارد و می‌تواند مفاهیم گزینش و سازماندهی و نورپردازی و حتی فرایندهای انفعالی ضبط را در بر گیرد، یعنی همه‌ی فعالیت‌هایی که در خلق یک زنجیره‌ی روایی، از درون تصاویر و اصوات دخالت دارند. البته بر واژه‌ی «تصویرساز» ایرادی هم وارد است، زیرا بر جنبه‌ی بصری فیلم تأکید می‌کند و با راوی خارج از تصویر، که فقط صدایش به گوش می‌رسد، تمایزی روشن پیدا می‌کند. از همین‌رو برای گریز از اشتباه باید همواره به یاد داشته باشیم که تصویرساز عبارت است از سازنده و انتقال‌دهنده‌ی همه‌ی تصاویر و گفت‌وگوها و جلوه‌های صوتی و موسیقی.

بنابراین، اگر همیشه می‌توانیم در پس راوی خارج از تصویر، راوی واقعی، یعنی تصویرساز، را پیدا کنیم و (به قول فلدمن) *سطح دیگری از روایت* را تشخیص دهیم، در این صورت راوی خارج از تصویر نمی‌تواند در جایگاه ممتازی که تصویرساز در آن قرار دارد بنشیند، و نیز هرگز نمی‌تواند مسؤول خلق جهان داستان تلقی شود. راوی‌های خارج از تصویر، همیشه در درون گفتمانِ تصویرساز جای می‌گیرند. در رمان *آرزوهای بزرگ*، اثر دیکنز، پیپ راویِ برونه‌ای است، اما در اقتباس سینماییِ این اثر به کارگردانی دیوید لین، هرچند ما هیچ‌گاه پیپ را درحال روایتگری نمی‌بینیم، اما صدایی که می‌شنویم، صدای مستقل و ثابت میانجی داستان (به مفهومی که پیش از این توضیح دادیم) نیست؛ از این‌رو، نتیجه می‌گیریم که «تصویرساز»، پیپ را در مقام راویِ درونه‌ای در فیلم گنجانده است.

با وجود این، در بسیاری موارد راوی خارج از تصویر چنان در فیلم تنیده شده است که گمان می‌رود او نه تنها آن‌چه را می‌گوید، بلکه آن‌چه را ما می‌بینیم، خلق کرده است. به بیان دیگر، در سینما احساسِ شخصیت ـ روایت غالباً چنان ایجاد می‌شود که ما می‌پذیریم راوی خارج از تصویر، یا در تمام فیلم و یا در طول داستان درونه‌ایِ خود، درحقیقت، بلندگوی تصویرساز است. ما این صدا را نه مخلوق، که خالق تلقی می‌کنیم.

در تحلیل نهایی، ساختار هر فیلم (و علایق و تربیت تماشاگر) بر این‌که آیا تماشاگر ناباوری را کنار می‌گذارد و ادعای گفتار خارج از تصویر را می‌پذیرد یا نه، تأثیر می‌گذارد. فلدمن می‌گوید برای این‌که هر مورد مشخصی را ارزیابی کنیم، باید عوامل زیر را در نظر بگیریم: «بسامد یا فرکانسِ روایتگری (شخصیت)، نوع و میزان هماهنگی میان روایت اول شخص و رویدادی که بازنمایی می‌شود، و روشی که به کار گرفته می‌شود تا این نکته را القا کند که رویدادِ بازنمایی شده محصولِ روایت است.»[7] هرچند متغیرهایی که فلدمن تشخیص داده است معتبرند، اما به نظر من، او ترتیب اهمیت آن‌ها را واژگون کرده است.

مهم‌ترین عاملی که موجب می‌شود تماشاگر ادعای گفتار خارج از تصویر را باور کند، این است که فیلم بر نقلِ داستان از زبان شخصیت موردنظر، تأکید کند. این تأکید به صورت‌های مختلف امکان‌پذیر است: با نشان دادن شخصیت در حال روایتگری؛ با اشاره‌ی صریح راوی به این نکته که این داستان زندگی اوست (یعنی با صدایی که برای ما نوعی انتزاع یا جهت‌گیری، به مفهومی که مدنظر لابف است، فراهم می‌آورد)؛ و یا با تلفیقی از علایم قراردادی، مثلاً با دالی یا زوم کردن بر چهره‌ی شخصیت و تصویری که از طریق دیزالو به صحنه‌ی بعد انتقال می‌یابد (که همه‌ی اینها اغلب با نوعی موسیقی خیال‌انگیز همراه‌اند.) برایان هندرسن اعتقاد دارد که در سینما از این علایم بسیار استفاده می‌شود تا تغییر زمان را القا کنند؛[8] در واقع، فقط شکستن

سیر خطی زمان نیست که استفاده‌ی فراوان از علایم مذکور را ضروری می‌سازد؛ بلکه تغییرِ مجازی در عوامل روایی نیز به استفاده از این علایم نیازمند است. برای این‌که ناباوری تماشاگر از میان برود، فیلم باید میان شخصیت و داستان، پیوند به وجود آورد؛ و هرچه این پیوند محکم‌تر باشد، بهتر است.

اما بسامد روایت، به خودی خود، چندان تغییری به وجود نمی‌آورد. گفتار خارج از تصویر، مانند عطری با بوی بسیار تند است که بوی اندکی از آن تا مسافتی دور به مشام می‌رسد. بنا به ادعای منتقدان، فیلم‌هایی که در مقدمه‌ی خود از گفتار استفاده می‌کنند، و این گفتار کل فیلم را با شخصیتی پیوند می‌دهد که دیگر به روایت نمی‌پردازد، به ترفندی سخیف برای ایجاد حسرت گذشته توسل می‌جویند؛ ترفندی که ازجمله در *ربکا* (۱۹۴۰) اثر هیچکاک، به کار رفته است. این ترفند ممکن است سخیف باشد، اما بسیار مؤثر است. البته گفتار موجب می‌شود که توجه ما به جای جلب شدن به رویداد، به راوی معطوف شود؛ اما درعین‌حال این احساس را پدید می‌آورد که فیلم، داستان زندگی فلان شخصیت است، نه گزارشی عینی از تصویرسازی که در خارج از فیلم قرار دارد. اریک اسمودین این نکته را چنین بیان می‌کند: «وقتی وجود راویِ خارج از تصویر تثبیت شد، کل فیلم به صورت نوعی رویداد زبانی در می‌آید؛ یعنی به نظر می‌رسد که کل فیلم، سخن راوی است، حتی زمانی که از خود او اثری در میان نیست.»[۹]

اما در مورد آخرین مسأله، یعنی میزان هماهنگی میان روایت و رویداد بازنمایی شده، باید بگوییم که این مسأله ما را با مشکلات بغرنجی روبه‌رو می‌سازد که به دیدگاه یا نقطه‌ی دید مربوط می‌شوند: به اعتقاد برخی نظریه‌پردازان، برای این‌که شخصیتی به عنوان راوی پذیرفته شود، فیلم‌ساز باید همواره از دیدگاه عینیِ او فیلم‌برداری کند، چنان‌که رابرت مونتگمری در فیلم مشهور *بانو در دریاچه* (۱۹۴۶) چنین می‌کند. اما ژنت اعتقاد دارد که همواره میان این‌که «چه کسی می‌بیند؟» (یعنی، چه کسی وجود فلان دیدگاه عینی یا ذهنی را توجیه می‌کند؟)، و «چه کسی سخن می‌گوید؟» (یعنی، چه کسی راوی است؟) تمایز وجود دارد. ژنت و پیروانش در تعریف *دیدگاه* تجدیدنظر می‌کنند و آن را نوعی «کانون نظاره» به شمار می‌آورند. آنان نشان می‌دهند که در متون ادبی، راوی می‌تواند به چند طریق، متن خود را نظاره کند: نظاره می‌تواند با روایت هماهنگ یا ناهماهنگ باشد؛ و نیز می‌تواند *ثابت* یا متغیر و یا چندگانه باشد. نظاره ایجاب می‌کند که یک فاعل (نظاره‌گر) و یک مفعول (نظاره شونده) وجود داشته باشد. نظاره‌گر می‌تواند در درون یا بیرون جهان *داستان* قرار گیرد؛ و نظاره شونده را می‌توان از درون و یا فقط از بیرون مشاهده کرد. (وقتی نظاره شونده از درون مشاهده می‌شود، دسترسی به افکار و احساسات او امکان‌پذیر است.) به این ترتیب در فیلم *چیزی که میزی می‌دانست* میزی به کانون نظاره تبدیل می‌شود؛ و او نظاره‌گری درونی و *ثابت* است، اما راوی نیست. او می‌بیند، ولی یک راوی سوم شخصِ ناشناس سخن می‌گوید. نظاره و روایت در *خشم* و *هیاهو* و *میدل مارچ* بین چهار شخصیت متفاوت در تغییر است؛ و این دو فیلم را همواره یک صدای ناشناس روایت می‌کند، یعنی صدایی که فاعل و مفعولِ نظاره‌ی خود را از یک صحنه به صحنه‌ی دیگر یا از یک بند به بند دیگر تغییر می‌دهد؛ روایت در برخی مواقع افکار و احساسات شخصیت‌ها را برملا می‌سازد (نظاره از درون)، و در برخی موارد شخصیت‌ها را از بیرون می‌نگرد (نظاره از بیرون).[۱۰]

در این‌جا مجال نیست که درباره‌ی همه‌ی تبعاتی که مفهوم نظاره برای فیلم در بر دارد بحث کنیم، اما باید این نکته را در نظر بگیریم که وقتی منتقدان سینما خواهان این می‌شوند که دوربین، دیدگاه عینیِ راوی را اختیار کند، در واقع درباره‌ی روایت بحث نمی‌کنند، بلکه خواهان نظاره از طریق چشمان شخصیت هستند؛ چنان‌که در فیلم *بانو در دریاچه* شاهد هستیم. اما ژنت به این نکته اشاره کرده است که در ادبیات، نظاره به این صورتِ انعطاف‌ناپذیر بسیار نادر است؛ و حتی زمانی که راوی از دید خودش (یعنی از دید شخصیت پیشین خودش در جهان داستان) به نظاره‌ی متن می‌پردازد، دیر یا زود از این زاویه‌ی دید منحرف می‌شود. در ادبیات به چنین

نظاره‌ای نیاز نیست. راویِ درونِ جهانِ داستان، می‌تواند متن خود را در هر مرحله از طریق هرکسی که دلخواه اوست ارایه کند، بی‌آن‌که کارش نسنجیده به نظر رسد. برای مثال، *تریسترام شندی*، عموتوبی را هم‌چون واسطه‌ای در نظر می‌گیرد که وقایعی را نقل می‌کند که خود او شاهد آن‌ها نبوده است، زیرا پیش از تولد او روی داده‌اند.

مطالعاتی که اخیراً درباره‌ی *دوخت* و *نماهای نقطه‌ی دید* انجام گرفته است نشان می‌دهد که فیلم‌ها عموماً کانون نظاره‌ی خود را به سهولت تغییر می‌دهند: گاهی دوربین را تقریباً در جایگاه یکی از شخصیت‌ها قرار می‌دهند، گاهی آن را در زاویه‌ای معکوس جای می‌دهند؛ گاهی آن را در نقطه‌ای می‌نشانند که هم‌چون شاهدی خیالی، از بهترین دیدگاه بهره‌مند باشند؛ و گاهی آن را در جایگاهی می‌نشانند که هیچ انسانی قادر نیست در آن قرار گیرد.[11] وقتی ما می‌پذیریم که گفتار راویِ خارج از تصویر، درحقیقت صدای تصویرساز است، طبیعتاً باید بپذیریم که راوی در شیوه‌ی نظاره از همان انعطاف‌پذیریی برخوردار باشد که تصویرساز، علی‌القاعده، از آن برخوردار است. بنابراین نماهایی که از خودِ شخصیت (که مقام اول شخص را دارد) به نمایش در می‌آید، برداشت ما را از گفتار خارج از تصویر (که آن هم به راوی اول شخص تعلق دارد) تغییر نمی‌دهد؛ و نیز برداشت ما را از صحنه‌هایی که فاقد آن شخصیت هستند، دگرگون نمی‌کند. تنها در فیلمی مانند *نورا*، اثر پرمینجر، است که این ناسازگاری موجب می‌شود تماشاگر درباره‌ی جایگاه راوی و کنترل آن بر وقایع دچار تردید شود. در این فیلم به ناگهان استفاده از صدای خارج از تصویرِ والدو لیدِکر، و نیز دنبال کردن اعمال و رفتار او متوقف می‌شود و فیلم بر شخصیتِ مقابل او، کارآگاه مارک مک‌فرسن، متمرکز می‌گردد.

در هنگام استفاده از *دیدگاه مجازی*، تماشاگر اغلب احساس می‌کند که برخی جنبه‌های بصری فیلم، سخنان راویِ خارج از تصویر را تفسیر و تعدیل می‌کنند؛ و به این ترتیب، به او می‌فهمانند که اطلاعات تصویرساز بیش از راویِ خارج از تصویر است. درحقیقت، تصویرساز، ابزارهایی گوناگون و قدرتمند در اختیار دارد و می‌تواند از اعتبار سخنان راویِ خارج از تصویر، در همان لحظه‌ای که ایراد می‌شوند، بکاهد. بنابراین، در برخی موارد، اگر گفتار راوی و آن‌چه تصویرساز بر پرده ظاهر می‌سازد با هم تا حد زیادی در تعارض باشند، تماشاگر رفته‌رفته اعتمادش از گفتار خارج از تصویر سلب می‌شود و به این نتیجه می‌رسد که داستان را عملاً تصویرسازی عاقل‌تر که خارج از جهان داستان قرار دارد، عرضه می‌کند.

اما به طورکلی، تماشاگران به‌شدت تمایل دارند که گفتار خارج از تصویر راگوینده‌ی داستان تلقی کنند. تصویرساز می‌تواند با تکیه بر استعداد و اهداف و توان زیبایی‌شناختیِ خود، در فیلم از حضوری قوی برخوردار باشد و ویژگی‌های فردی خود را به نمایش بگذارد؛ نظریه‌ی مؤلف علاوه بر طرح مسایل دیگر، توجه ما را به حضور روایتگرانه‌ی فیلم‌سازانی مانند هیچکاک یا فورد جلب کرده است. اما تصویرساز، هرچه قدر حضورش آشکار باشد، بازهم فاقد عینیت و جسمانیت است و نمی‌توان او را با دیگر تجاربی که ما از روایت و راوی داریم مقایسه کرد. (از همین‌روست که برخی منتقدان، ازجمله دیوید بردول، تجسم انسانی بخشیدن به روایت سینمایی را نمی‌پذیرند و به آن اعتراض دارند.)[12] الیزابت براس در این‌باره می‌گوید: «تردید است که تأثیرات ناشی از فیلم‌برداری و تدوین و نمایش فیلم، بتواند به میزانی همتراز با زبان، آن‌چه را ما بنا به سنت شخصیت می‌نامیم بیان کند.»[13] گفتار خارج از تصویر، در بسیاری فیلم‌ها دقیقاً به این منظور به کار رفته است که از غرابت تصویرساز بکاهد و آن را در نظر تماشاگر طبیعی جلوه دهد، و روایت سینمایی را با قصه‌گوییِ معمولی شبانه پیوند دهد. ما، در مقام منتقد، ممکن است به خاطر آگاهی از این تدبیر، به آن بدبین باشیم، اما در مقام تماشاگر، بارها و بارها در دام این ترفند گرفتار شده‌ایم.

خلاصه‌ی کلام این‌که گفتار خارج از تصویرِ درون داستان، همیشه در شمول و در نتیجه تابع یک عنصر روایی قوی‌تر، که همان تصویرسازی است که داستان را بر پرده ظاهر می‌سازد، قرار می‌گیرد. ولی ما در مقام تماشاگر، معمولاً میل داریم این تصویرساز نامعین و ناآشنا را نادیده بگیریم و

این یا آن شخصیت را به عنوان داستانگوی اصلی در نظر آوریم؛ و اگر فیلم این تمایل ما را برآورده نسازد، به عمد ما را از خود ناامید می‌کند. بنابراین، ما برای شخصیتی که داستان را بازگو می‌کند قدرتی قایل می‌شویم تقریباً همتراز با قدرت تصویرساز.

شرایط روایت

اگر ما صدای راویِ خارج از تصویر را به عنوان بازگوکننده‌ی داستان بپذیریم، در آن صورت باید تعیین کنیم که این صدا از چه سطح روایی به گوش می‌رسد. تعیین سطح روایت، فقط اهمیت نظری ندارد. انتظارات و برداشت ما از یک راوی به موقعیت او بستگی دارد. راویِ برونه‌ای، بنا به سنت، از بیش‌ترین اقتدار و آزادی بهره‌مند است؛ اما برعکس، وقتی ما راوی را درحین روایتگری مشاهده می‌کنیم و می‌توانیم درباره‌ی داستان او با توجه به موادی که تصویرساز در اختیارمان قرار می‌دهد قضاوت کنیم، درباره‌ی راستگویی و بی‌طرفی او دچار تردید می‌شویم.

علاوه بر این، به عقیده‌ی من می‌توان الگوی ژنت را با تمایز قایل شدن میان دو نوع راوی درونه‌ای تکمیل کرد: تمایز میان راویی که داستانش تقریباً همه‌ی متن را در بر می‌گیرد و خودِ او در احاطه‌ی چارچوبی باریک قرار دارد (مانند نلی دین در *بلندی‌های بادخیز* اثر برونته)؛ و راویی که صرفاً رویدادی منفرد، مثلاً یک رویا، را بازگو می‌کند و یا موجب سرگرمی می‌شود (مانند تویدلدی در *از میان آینه*، که قطعه‌ی «فیل دریایی و نجار» را برای آلیس می‌خواند). این تفاوت کمّی، به تفاوتی کیفی تبدیل می‌شود، زیرا راویِ نوع اول نقش بسیار بزرگ‌تری در انتقال داستان دارد و طبیعتاً در کل متن کارکردهای مهمی برعهده‌ی اوست؛ اما راویِ نوع دوم، صرفاً نقش نوعی میان‌پرده‌ی منفرد را ایفا می‌کند. با توجه به این مسأله من اعتقاد دارم که باید میان زیرمجموعه‌ای از راوی‌های درونه‌ای، که می‌توان آن‌ها را «خُرده‌راوی» نامید تمایز قایل شد. تعیین مرزهای این زیرمجموعه دشوار است؛ معیاری که من برای تشخیص خرده راوی اختیار کرده‌ام این است که این نوع راوی کمتر از ۲۵ درصد از کل متن را روایت می‌کند. بنابراین در فیلم *آواز در باران* (دانن و کلی، ۱۹۵۲)، دان لاک‌وود که به اختصار و به نحوی کاملاً غیرقابل اعتماد، داستان ارتقای خود به اوج هنرپیشگی را روایت می‌کند، نوعی خُرده‌راوی است که روایتش در مقایسه با روایت میلدرد در فیلم *میلدرد پیرس* (کورتیز، ۱۹۴۵) نقشی چندان اساسی ندارد. خُرده‌راوی‌ها از آن‌جا که در فیلم جایگاهی حاشیه‌ای را اشغال می‌کنند، از کمترین توان بهره‌مندند و بیاناتشان به سهولت در معرض تردید قرار می‌گیرد.

در فیلم‌های بسیاری، موقعیت گفتارِ خارج از تصویر در مقام راویِ درونه‌ای، خالی از ابهام است؛ متن، مستقل از گفتار آغاز می‌شود و سپس در یکی از مراحل فیلم، به جای یکی از شخصیت‌ها قرار می‌گیرد و داستان را باز می‌گوید. مثال روشنی از این وضعیت را می‌توان در فیلم *مردی که می‌خواست سلطان باشد* (هیوستن، ۱۹۷۵) یافت. در این فیلم پیچی (مایکل کین) یک شب به نزد کیپلینگ (کریستفر پلامر) می‌رود تا ماجرای وحشتناکی را باز گوید که بر او و دنی گذشته است. اما در برخی فیلم‌ها تشخیص این‌که گفتار به راوی درونه‌ای تعلق دارد یا به راوی برونه‌ای، دشوار است. رمان می‌تواند با گفتار و به اصطلاح با یک «پرده‌ی خالی» مجازی آغاز شود، و چنین نیز می‌شود. جمله‌ی «شماً اگر کتابی به نام *ماجراهای تام‌سایر* را نخوانده باشید، مرا نمی‌شناسید» ما را با هک، که راوی داستان است، آشنا می‌کند، بی‌آن‌که درباره‌ی زمان و مکان وقوع داستان هیچ اطلاعی در اختیارمان بگذارد. اما در فیلم، بنا به قرارداد، پیش از آن‌که راوی سخن خود را آغاز کند، تصاویری بر پرده ظاهر می‌شوند؛ و به این ترتیب تصویرساز ما را بی‌درنگ به درون جهان داستان هدایت می‌کند. حتی در فیلمی مانند *آنی هال*، اثر وودی آلن، نیز چنین وضعیتی وجود دارد؛ هرچند این فیلم با نمایی از الوی سینگر آغاز می‌شود که مستقیماً رو به دوربین سخن می‌گوید و در نتیجه پیش از شروع داستان، راوی معرفی می‌شود؛ با این حال همین که ما الوی سینگر را بر روی پرده می‌بینیم، روایت او آشکارا در احاطه‌ی گفتمانِ تصویرساز قرار می‌گیرد و به روایتی

درونه‌ای تبدیل می‌شود. بنابراین اگر صدای خارج از تصویر با نماهای آغازین فیلم همراه باشد، یعنی هنگامی که ما از جهان داستان تقریباً هیچ اطلاعی نداریم و راوی را بر پرده ندیده‌ایم صدای خارج از تصویر را بشنویم، در این صورت سهل‌تر از هر زمان دیگری می‌پذیریم که راویِ خارج از تصویر داستان‌گویِ اصلی و برونه‌ای است. در چنین وضعیتی تماشاگر می‌تواند باورکند که تصاویر را نه صدایی که مخلوق تصویرساز است، بلکه آن صدای نامشهود خلق کرده است.

برتیل رُمبرگ، نظریه‌پرداز ادبی، برای اشاره به مجموعه‌ی شرایطی که روایتگریِ راوی در چارچوب آن روی می‌دهد، از اصطلاح «موقعیت روایی»[14] سود می‌جوید. راویِ برونه‌ای، چنان که از نامش بر می‌آید، از نقطه‌ای خارج از زمان و مکانِ داستان به روایت می‌پردازد. معمولاً درباره‌ی موقعیت زمانی و مکانی این راوی، چندان اطلاعی به تماشاگر نمی‌دهند، هرچند گاهی می‌توانیم دریابیم که مثلاً او چند سال بعد و یا بلافاصله پس از وقوع داستان به روایت آن دست زده است. این قبیل راوی‌ها روی سخنشان یا با مخاطبی نامشخص است، و یا آن‌که ما را در مقام تماشاگر مستقیماً و خودآگاهانه مخاطب قرار می‌دهند. خطاب مستقیم می‌تواند میان تماشاگر و راوی صمیمیت خاصی ایجاد کند، صمیمیتی که فیلم‌نامه‌نویسان و کارگردانان به خوبی می‌دانند از آن چگونه بهره بگیرند. اگر از روشی که آنتونی بورگس در تحلیل رمان سود می‌جوید، برای تحلیل فیلم استفاده کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که کوبریک در فیلم *پرتقال کوکی* با توسل به این تدبیر، در تماشاگر تشویشی مضاعف پدید می‌آورد: الک (مالکولم مک‌داول) که مردی بی‌نهایت خشن است، همواره برای اشاره به خودش از عبارت «دوست شما، این راوی بی‌مقدار» و برای اشاره به تماشاگران از عبارت «برادران و تنها دوستان من» استفاده می‌کند و به این ترتیب ما را در جهان و نظام ارزشی خود درگیر می‌سازد.

از سوی دیگر، اگر مخاطب با راویِ درونه‌ای سروکار داشته باشد، خودبه‌خود با زمان و مکان و شیوه‌ی داستان‌گویی و انگیزه‌ی راوی آشنا می‌شود. این شخصیت‌ها اغلب در مکان‌هایی مانند قرارگاه پلیس، زندان، کلیسا، بستر مرگ، گورستان و حتی در جلوی آینه، که آن‌ها را به اعتراف یا به تأمل و تفکر وا می‌دارد، سخن می‌گویند؛ و معمولاً داستان زندگی‌شان را برای افرادی باز می‌گویند که احساس می‌کنند باید از کل ماجرا آگاه شوند، افرادی مانند کشیش، روزنامه‌نگار، روان‌کاو، پلیس، و هیأت منصفه.[15] این افرادی که به سخنان راوی گوش می‌دهند درحقیقت جانشین تماشاگران‌اند و در مقابل ماجراها واکنش نشان می‌دهند؛ ولی ما، در مقام تماشاگر فیلم، پیش از آن‌ها امکان قضاوت داریم؛ زیرا ما، برخلاف مخاطبان درون داستان، در بیرون از جهان داستان قرار داریم و چون راوی ما را نمی‌بیند، درحقیقت سخنان او را استراق سمع می‌کنیم.

این مسأله که «راوی برای چه کسی سخن می‌گوید؟» ما را به یکی از معیارهای گفتار خارج از تصویر رهنمون می‌شود. باید به این نکته توجه داشته باشیم که راوی خارج از تصویر همواره روی سخنش با کسی است، و این کس می‌تواند تماشاگر سینما باشد یا فردی در درون داستان و یا خود راوی. این روش بیان داستان موجب می‌شود که داستان فیلم به ارتباطی عمدی و آگاهانه تبدیل گردد. بنابراین، فیلم دارای گفتار، با فیلم فاقد راوی تفاوت دارد؛ زیرا در فیلم فاقد راوی، شخصیت‌ها در حالت متعارف به حضور دوربین و تماشاگران توجهی ندارند و ما در موقعیت جاسوسی قرار داریم که حرکات آن‌ها را زیر نظر گرفته است. شاید ادعای لورا مالوی و پیروانش درست باشد که می‌گویند لذت تماشاگران از سینمای کلاسیک هالیوود به خاطر این است که به نوعی چشم‌چرانی مشغول می‌شوند.[16] به این ترتیب، گفتار روشی است برای کاستن از گناه چشم‌چرانی؛ زیرا بیننده در هنگام تماشای چنین فیلم‌هایی اعمال شخصیت‌های ناآگاه را زیر نظر ندارد، بلکه خود او مخاطب داستان است؛ و یا ـ در بدترین حالت ـ او داستانی را که آگاهانه برای دیگری نقل می‌شود، استراق سمع می‌کند. اما حتی در این مورد آخر، تماشاگر می‌داند که راوی کاملاً بی‌پناه نیست. شاید همین ویژگیِ گفتار خارج از تصویر

است که برخی کارگردانان (مانند هیچکاک در فیلم‌های دوره‌ی دومش، و برایان دی‌پالما) و نیز برخی ژانرها (مثلاً ژانر ترسناک و دلهره) را واداشته است که از آن بپرهیزند، زیرا می‌خواهند از نیروی درونی جذابیت چشم‌چرانی استفاده کنند.

موقعیت راوی بُعد دیگری نیز دارد که به رسانه‌ای مربوط می‌شود که بیانات او از رهگذر آن به تماشاگر انتقال می‌یابد. رمبرگ دریافته است که در غالب رمان‌های اول شخص، راوی به نحوی از انحا نویسنده است و داستان خود را به عنوان مطلبی که به رشته‌ی تحریر درآمده است بیان می‌کند، روشی که با تعریف کردن داستان با صدای بلند و یا به خاطر آوردن آن در تقابل قرار دارد.[17] این نظرِ رمبرگ او را به بحث درباره‌ی رابطه‌ای می‌کشاند که میان موقعیت راوی در مقام نویسنده از یک سو، و قالب‌های داستانی از سوی دیگر، وجود دارد، قالب‌هایی مانند رمان زندگینامه‌ای و رمان خاطرات روزانه و رمان مکاتباتی.

راوی‌های خارج از تصویر کدام رسانه را ترجیح می‌دهند؟ آن‌ها چگونه می‌توانند داستان‌های خود را بیان کنند؟ آیا گمان می‌رود که غالب تماشاگران داستان را به عنوان «داستانی مکتوب» می‌پذیرند؟ راوی‌های برونه‌ایِ اقتباس‌هایِ سینمایی هنگامی که سخن می‌گویند، در غالب موارد، سخنانشان همراه با نماهایی از صفحات رمان به گوش می‌رسد؛ و راوی‌های درونه‌ای اغلب داستان‌های خود را به صورت زندگینامه یا خاطرات روزانه و یا نامه عرضه می‌کنند. پیوند دادن گفتار خارج از تصویر با متن مکتوب دلیل دیگری است که نشان می‌دهد چرا گفتار را اغلب «تکنیکی ادبی» به‌شمار آورده‌اند. اما نکته‌ی جالب توجه این است که در غالب فیلم‌ها راوی یا فعلاً درحال نگارش نیست و یا نویسنده‌ی داستان نیست. به بیان دیگر، در این قبیل فیلم‌ها رجعت به گذشته از دو موقعیتِ روایی برخوردار است: ساختِ نوشتاری اولیه، و خواندن آن‌ها با صدای بلند. و از طریق همین موقعیت دوم است که رجعت به گذشته در فیلم تنیده می‌شود. (همان‌طور که جدول ذیل نشان می‌دهد، گفتار خارج از تصویر ممکن است به نویسنده یا خواننده تعلق داشته باشد.) وقتی با راویِ برونه‌ایِ اقتباس‌هایِ سینمایی روبه‌رو می‌شویم، هرچند با ظاهر شدن صفحاتی از رمان بر پرده درمی‌یابیم که راوی درحال نوشتن زندگینامه‌ی خویش است، اما از آن‌جا که ما صدای راوی را می‌شنویم (به جای این‌که فقط نوشته‌ی او را ببینیم)، این احساس به ما دست می‌دهد که متون نوشتاری، جامه‌ی مرکبیِ خود را کنار نهاده‌اند و در هیأت کسی درآمده‌اند که مهم‌ترین موقعیت روایی را داراست: «راویی که داستانی را شفاهی برای مخاطبانی که به او گوش فرا داده‌اند تعریف می‌کند.»[18]

درحقیقت، فیلم‌هایی که از گفتار خارج از تصویر سود می‌جویند، برای خلق موقعیت‌های روایی شفاهی، به تدابیر مختلف متوسل می‌شوند. تدبیری که در فیلم *غرامت مضاعف* اختیار شده است، نمونه‌ای قابل توجه است: در رمان، والتر نف زندگینامه‌ی خود را می‌نویسد؛ اما در فیلم، او زندگینامه‌اش را به دستگاه دیکتافن دیکته می‌کند. حتی هنگامی که موقعیتِ روایی نامشخص است و هیچ نشانه‌ای از شیوه‌ی روایت به دست داده نمی‌شود، از آن‌جا که ما صدای راوی را می‌شنویم، تصور می‌کنیم او داستان را شفاهی برای ما تعریف می‌کند.

نام اثر	نوع متن	مؤلف	خواننده	صدای خارج از تصویر
قلب‌های مهربان و تاج‌های گل	زندگینامه	مازینی	مازینی	مازینی
گمشده	خاطرات	چارلز	بث	بث
نامه‌ی زن ناشناس	نامه	لیزا	استفن	لیزا

در فیلم‌های داستانی هرگاه از صدای خارج از تصویر استفاده می‌شود، روایت اول شخص متداول‌تر از دیگر قالب‌های روایی است.

در این‌جا تباین مهمی پیش می‌آید. اگر متداول‌ترین روش برای راویِ اول شخصِ رمان این است که داستان خود را بنویسد، و این روش در نظر مخاطب از هر روش دیگری طبیعی‌تر می‌نماید، در این صورت اگر میان فیلم و رمان به مقایسه دست بزنیم، طبیعتاً انتظار خواهیم داشت که معمول‌ترین راوی خارج از تصویر، *فیلم‌ساز* باشد. اما از آن‌جا که *گفتن فیلم* کاری بسیار غریب و نامشخص به نظر می‌رسد، بسیار بعید است که راوی بکوشد به ما بقبولاند که او از طریق نوار سلولویید به نقل داستان مشغول است. در جریان غالب سینمای امریکا، شاید تنها یک فیلم بتوان یافت که از چنین تدبیری سود جسته است، و آن *سانست بولوار* است. راویِ این اثر، فیلم‌نامه‌نویسی است که آگاهانه موقعیت روایی را فیلم می‌نامد. (برای یافتن نمونه‌های دیگری از این دست باید در سینمای مستقل یا سینمای دیگر کشورها به جستجو بپردازیم.)[19] مهم‌ترین نتیجه‌ای که صدای خارج از تصویر به بار می‌آورد این است که تماشاگر احساس می‌کند داستان نه از مجموعه‌ای متشکل از فیلم‌نامه و کارگردانی و بازیگری و جادوی فنی، بلکه تنها از زبان فردی که با صدای بلند سخن می‌گوید منشأ می‌گیرد، که البته دستاورد کوچکی نیست.

داستان و گفتمان در چه سرسبز بود دره‌ی من

فیلم‌هایی که دارای گفتار خارج از تصویر نیستند نیز روایت می‌شوند، اما روایت آن‌ها غیرکلامی است و مانند گفتار خارج از تصویر آشکار نیست. درحقیقت یکی از ویژگی‌های بارز سبک کلاسیک هالیوود این است که روایت را نامرئی سازد و این توهم را پدید آورد که تماشاگر، واقعیت بی‌واسطه را مشاهده می‌کند. فیلم‌های دارای روایت خارج از تصویر، با آشکار ساختن راوی و استفاده از او، متن خود را از لایه‌های دوگانه (به مفهومی که نظریه‌پردازان روایت مدنظر دارند) برخوردار می‌سازند؛ در این وضعیت متن را می‌توان هم‌چون تعامل میان رویداد روایی و داستان و فرایند نقل داستان یا گفتمان، در نظر گرفت. شخصیتی که به روایتِ داستان می‌پردازد نیز مضاعف می‌شود: از یک سو در مقام کسی که داستان را تجربه می‌کند در درون داستان به‌سر می‌برد، و از سوی دیگر با روایت کردنِ داستان به خلق گفتمان دست می‌زند.

افزون بر این، همان‌طور که کریستین متز می‌گوید «یکی از کارکردهای روایت این است که یک طرح زمانی را برحسب طرح زمانیِ دیگری جعل کند.» و دقیقاً با توسل به همین دوگانگی داستان و گفتمان است که «همه‌ی تحریف‌های زمانیی که در روایت تداول دارند امکان‌پذیر می‌شوند.»[20] البته فیلم‌ها بدون استفاده از روایت کلامی نیز می‌توانند ترتیب زمانی رویدادها را برهم زنند و طرح‌های زمانی پیچیده‌ای خلق کنند، چنان‌که فلاش بک و فلاش فوروارد را نظریه‌پردازان ادبی از سینما به وام گرفته‌اند. از آن‌جا که برخی روابط زمانی را با استفاده از زبان کلامی دقیق‌تر و سهل‌تر می‌توان انتقال داد و انتقال آن‌ها با تصاویر «بی‌زمان» ممکن است اندکی دشوار باشد، افزودن روایت کلامی به فیلم، هم‌چون روغنی است که حرکت فیلم را تسهیل می‌کند و توان فیلم را در دستکاریِ زمان افزایش می‌دهد. فیلم‌های دارای گفتار خارج از تصویر، می‌توانند به آینده سفر کنند و آن‌چه را فلان شخصیت انجام خواهد داد به تصویر بکشند (مثلاً در فیلم *خانم ایو*، (پرستن استرجس، ۱۹۴۱) جُوان لحظه‌ی خواستگاری چارلز را پیش‌بینی می‌کند: «روزی، دو هفته بعد از امروز، ما در تپه‌های... مشغول سواری خواهیم بود، و خورشید چنان زیبا خواهد بود که من تاب نمی‌آورم و از اسب فرود می‌آیم تا خورشید را بستایم»)؛ و نیز می‌توانند هم‌زمانی میان گفتمان و داستان را مشخص سازند (چنان‌که در آغاز فیلم *بد تا کردن* آنتونی‌مان، ۱۹۴۸) که در زمان حال روی می‌دهد، پت می‌گوید: «امروز روزی است، که من برای آخرین بار از این درها، از این میله‌های آهنی می‌گذرم، از میله‌هایی که مرد محبوب مرا در میان گرفته‌اند و

از من جدایش ساخته‌اند)؛ و افزون بر این، چنین فیلم‌هایی نه تنها می‌توانند به گذشته رجوع کنند، که می‌توانند با عبارتی ساده زمان دقیق آن را نیز مشخص کنند. (چنان‌که فیلم *خانه‌ای بر روی تپه‌ی تلگراف* (رابرت وایز، ۱۹۵۱) ما را از زمان و مکان دقیق داستان آگاه می‌کند: «داستان من یازده سال پیش، در دو هزار مایل دور از وطنم، لهستان، آغاز شد.»)

مثال‌هایی که در بالا آوردیم همگی به ترتیبی مربوط‌اند که گفتمان برحسب آن، وقایع داستان را به نمایش در می‌آورد. اریک اسمودین نشان داده است[۲۱] که گفتار خارج از تصویر در آگاه ساختن تماشاگر از مقوله‌های *بسامد* و *تداوم* (که ژنت مطرح ساخته است) نیز مفید است. برای مثال، گفتار خارج از تصویر، ابزاری است آسان برای آگاه ساختن تماشاگر از این‌که فلان رویداد چند بار اتفاق افتاده است، چنان‌که در فیلم *نامه‌ی زن ناشناس*، لیزا به ما خاطرنشان می‌سازد که «چندین شب متوالی او به همین محل می‌آمد.» افزون بر این، گفتار خارج از تصویر، شگردی عالی برای فشردن وقایع داستان است، مثلاً در *نمک زمین*، (هربرت بیبرمن، ۱۹۵۴) اسپرانزا به ما می‌گوید: «رومن یک هفته در بیمارستان بستری بود؛ و سپس به خاطر ضرب و شتم، سی روز را در زندان گذراند.»

گفتار خارج از تصویرِ اول شخص، به خاطر استفاده از لایه‌های دوگانه‌ی داستان و گفتمان، و موقعیت دوگانه‌ی شخصیتی که به نقل داستان می‌پردازد، و سهولت دستکاری در زمان، یکی از کارکردهای مهمش عبارت است از بیان یک فیلم به عنوان یادآوریِ وقایع گذشته. البته باید توجه داشته باشیم که فلاش‌بک (که از نخستین روزهای فیلم‌سازی به کار گرفته می‌شد، اما در دهه‌ی ۱۹۴۰ به اوج خود رسید) و گفتار خارج از تصویر، با یکدیگر مانند در و تخته جورند. مایکل وود در این‌باره نوشته است: «فلاش‌بک در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰... نوعی اجبار بود؛ ابزاری بود برای جهش فوری و مشتاقانه به گذشته. یک دیزالو کُند و مبهم، ما را به پریروز منتقل می‌کرد، به روزی که اوضاع به گونه‌ای دیگر بود، روزی پیش از همه‌ی این قیل و قال‌ها (و البته *این قیل و قال‌ها* در هر فیلمی ممکن بود چیز متفاوتی باشد).»[۲۲] اما این‌که چه چیزی جهش آنی و مشتاقانه به گذشته را این چنین دلپذیر می‌ساخت، در پرده‌ی ابهام است؛ شاید جنگ و ناامیدی پس از آن، شاید مقاومت در برابر ضرباهنگ گیج‌کننده‌ی تحولات صنعتی و اجتماعی، و شاید هم اشتیاقِ ادبیات مدرن به آزمودن و تجربه در ساختار زمانیِ داستان بود که چنین می‌کرد. به هر تقدیر، در ده‌ها فیلم (که بسیاری از آن‌ها اقتباس‌های ادبی بودند)، از گفتار خارج از تصویر به دو منظور استفاده می‌شود: بردن تماشاگر به زمان گذشته، یعنی به «زمانی که اوضاع به گونه‌ای دیگر بود»؛ و پدید آوردن نوعی تباین با زمان حال، یعنی رساندن این نکته که معنای داستان، تنها در ارتباط با گفتمان کنونی روشن است. درعین‌حال، گفتار خارج از تصویر، به تماشاگر امکان می‌دهد که دو بُعد یک شخصیت واحد را با هم مقایسه کند: یکی فردی جوان و خام که به تجربه‌ی وقایع مشغول است؛ و دیگری فردی مسن‌تر و عاقل‌تر که به نقل وقایع می‌پردازد. به بیان دیگر، گفتار خارج از تصویر می‌کوشد رسیدن معصومانه‌ی شخصیت را به آگاهی از چشم‌اندازی نشان دهد که او در بزرگسالی اختیار کرده است. در فیلم *چه سرسبز بود دره‌ی من*، نمونه‌ای عالی از کاربرد گفتار خارج از تصویر را شاهد هستیم؛ و افزون بر این، از آن‌جا که این فیلم در سال ۱۹۴۱ ساخته شده است می‌توان گفت که فیلم‌های بعد، آن را الگوی خود قرار داده‌اند. فیلم اقتباسی است از رمان ریچارد لِولین که زندگی پسری ولزی به نام هیو مُرگان را بازگو می‌کند. فیلم *چه سرسبز بود دره‌ی من*، علی‌رغم این‌که داستان اصلی را با ایجاز تمام بیان کرده، اما در مجموع به متن ادبی وفادار مانده است. فیلم بر گرمی زندگی خانواده‌ی مرگان و از هم پاشیدن آن خانواده و نابودی جامعه و محیط زیست آن‌ها تأکید می‌کند؛ و بهره‌کشی صاحبان معادن راکه همه‌ی این فجایع را به بار آورده‌اند، به تصویر می‌کشد. پدر و برادر بزرگ‌تر هیو در حوادث معدن کشته می‌شوند، برادر بزرگ‌تر دیگرش سرزمین خود را ترک می‌کند تا بخت خود را در جایی دیگر بیازماید، خواهرش در عشق ناکام می‌ماند، و دره‌اش که روزگاری بسیار زیبا و

خوش‌منظر بود، اینک با فاضلاب معدن زغال‌سنگ، منظره‌ای کریه یافته است.

روند تولید این فیلم نمونه‌ای جالب توجه از دوراندیشی درباره‌ی گفتار خارج از تصویر است.[۲۳] داریل زانوک، تهیه‌کننده‌ی فیلم (که خودش درگذشته فیلم‌نامه می‌نوشت) از همان آغاز قصد داشت در این فیلم از شگردگفتار خارج از تصویر استفاده کند. او به نخستین فیلم‌نامه‌نویس این فیلم، ارنست پاسکال، چنین نوشت:

> من تصور می‌کنم که ما باید در تبدیل این داستان به فیلم‌نامه روشی انقلابی اتخاذ کنیم و داستان را همان‌طور که نویسنده‌ی کتاب نقل کرده است بازگوییم؛ یعنی از دیدگاه هیو، پسر کوچک. او باید در بخش بزرگی از فیلم، نقش راویِ خارج از تصویر را برعهده داشته باشد؛ در صحنه‌های بسیاری باید سکوت برقرار باشد و صدایی شنیده نشود، به‌جز گفتار او. و البته اجازه خواهیم داد که گهگاه صدای او به درون صحنه‌ها دیزالو شود. اگر از گفتار خارج از تصویر استفاده کنیم، می‌توانیم بخش اعظم گفت‌وگوهای توصیفی کتاب را که جذابیت بسیار دارند به درون فیلم منتقل کنیم، به‌ویژه هنگامی که پسر درباره‌ی دره و پدر و مادرش صحبت می‌کند.[۲۴]

زانوک بعداً فیلیپ‌دان را به عنوان فیلم‌نامه‌نویس و ویلیام وایلر را به عنوان کارگردان استخدام کرد (وایلر خود در ۱۹۳۹ در فیلم *بلندی‌های بادخیز* از گفتار خارج از تصویر استفاده کرده بود)؛ دان و وایلر هنرپیشگان فیلم را مشخص کردند و کار بر روی طراحی صحنه را آغاز کرده بودند که دفتر فوکس قرن بیستم در نیویورک از آن‌ها شکایت کرد؛ پروژه معوق ماند و وایلر کارهای دیگری برعهده گرفت. چند ماه بعد جان فورد به استخدام زانوک درآمد و قول داد فیلم را با هزینه‌ی یک میلیون دلار بسازد. فورد جانشین طبیعی وایلر محسوب می‌شد، زیرا پیش از آن نیز در *خوشه‌های خشم* زندگی کارگران را به تصویر کشیده و به موفقیت بزرگی دست یافته بود.

دان می‌گوید که او احساس می‌کرد فیلم به گفتار احتیاج دارد، زیرا گفتار در فشرده کردن یک رمان طولانی و گنجاندن آن در قالب فیلم ابزاری بسیار کارآمد است. او به پیروی از استرجس، که در [نگارش فیلم‌نامه‌ی] *قدرت و افتخار* از گفتار استفاده کرده بود، این راهکار را narratage می‌نامید. چنان‌که دان به یاد می‌آورد، وایلر خواهان تغییراتی در فیلم‌نامه‌ی او بود؛ اما فورد تنها تغییرات کوچکی در فیلم‌نامه داد و فیلم را به همان صورتی که در فیلم‌نامه نوشته شده بود، کارگردانی کرد.[۲۵] علایق و استعدادهای فورد در جهتی دیگر عمل می‌کرد. او زمانی به پیتر باگدانویچ گفته بود: «چیزی به نام فیلم‌نامه‌ی خوب اصلاً وجود ندارد. فیلم‌نامه مرکب از گفت‌وگوست، و من آن همه وراجی را اصلاً دوست ندارم. من همیشه سعی می‌کنم وقایع را با عناصر بصری مجسم کنم.»[۲۶] سهم فورد در ساختن فیلم عبارت بود از بازی گرفتن استادانه از هنرپیشگان، نظارت هنرمندانه بر حرکات بازیگران و نحوه‌ی به صحنه آوردن وقایع، استفاده از استعداد بی‌نظیرش در ترکیب‌بندی تصاویر و حرکات دوربین؛ تا از این رهگذر فیلم را از معانی و احساسات مندرج در فیلم‌نامه آکنده سازد و به کلامی که بعداً بر روی تصاویر گذاشته می‌شد، طنینی ببخشد که بر غنای معانی آن بیفزاید؛ و خلاصه‌ی کلام این‌که، فورد نقش تصویرسازی را برعهده داشت که با تمام وجود می‌کوشید به داستان هیو زندگی ببخشد. (باید توجه داشته باشیم که نه فورد و نه دان هیچ‌کدام در مراحل پس از تولید فیلم نقشی برعهده نداشتند: گذاشتن گفتار بر روی فیلم و پرداختن نهاییِ آن تحت نظارت باربارا مک لینِ تدوین‌گر انجام می‌گرفت؛ و البته شاید زانوک هم در این میان دخالت‌هایی می‌کرد.)[۲۷]

نمای آغازین فیلم، مردی را از سینه به پایین نشان می‌دهد که پشت میزی ایستاده است و دارد چیزهایی را روی یک شال قرار می‌دهد؛ درهمین‌حال سخنان زیر را می‌شنویم:

> من لوازمم را توی شال مادرم می‌گذارم، شالی که او وقتی به بازار می‌رفت بر سر می‌کرد؛ و من می‌خواهم دره‌ام را ترک کنم؛ دیگر هرگز به این‌جا برنمی‌گردم. پانزده سال خاطره را پشت سر می‌گذارم.[۲۸]

دوربین بلافاصله با چرخش افقی، پنجره را در قاب می‌گیرد؛ و ما از میان پنجره نماهایی از یک شهر ماتمزده را مشاهده می‌کنیم، شهری که مردمی پیر و دل‌مرده در آن بسر می‌برند

(همراه با نمایی درشت از یک پیرزن که اندیشمندانه نگاهش را از دوربین برمی‌گیرد، این کلمات را می‌شنویم: «سرنوشت»، «مرگ»، «غم»؟). توده‌ی بزرگی از زغال‌سنگ از پسِ خانه‌ها سر بر آورده است. گفتار ادامه می‌یابد:

خاطره، عجیب است که ذهن آن‌چه را همین چند لحظه پیش رخ داده است از یاد می‌برد، اما وقایعی را که چندین سال قبل روی داده‌اند روشن و شفاف به خاطر می‌آورد؛ خاطراتی از مردان و زنانی که سال‌ها پیش درگذشته‌اند. کیست که بگوید چه چیزی واقعی است و چه چیزی واقعی نیست.

آیا باورکردنی است که همه‌ی دوستان من رفته‌اند، حال آن‌که صدایشان هنوز در گوش من می‌پیچد؟ نه! من مصرانه می‌گویم: نه، نه؛ زیرا آن‌ها حقیقتی زنده در درون ذهن من‌اند. نرده و پرچینی وجود ندارد که زمان گذشته را در میان گیرد. آدم می‌تواند به گذشته بازگردد و با آن‌چه برایش خوشایند بوده است سرخوش باشد، فقط کافی است آن خاطرات را به یاد بیاورد. پس من می‌توانم چشم‌هایم را ببندم و منظره‌ی امروز دره‌ام را فراموش کنم و آن را همان‌طور ببینم که در گذشته بود، در آن روزهایی که من پسربچه‌ای بیش نبودم.

در این‌جا از نمایی که خانه‌های زشت و بدقواره‌ی شهر را به نمایش می‌گذارد، دیزالو می‌شود به نمایی از تپه‌های سرسبز که در زیر آفتاب زیبایی مسحورکننده‌ای یافته‌اند؛ و می‌شنویم:

سبز بود، سبزِ سبز، بخش اعظم خاک. در همه‌ی ویلز جایی به این زیبایی وجود نداشت.

چنین آغازی همان است که ویلیام لابف آن را «خلاصه‌ی تلویحی» (یا براعت استهلال) می‌نامد، یعنی چیزی که نه تنها به ما می‌گوید فیلم درباره‌ی چیست، بلکه می‌گوید چرا داستان آن نقل می‌شود؛ به بیان دیگر، این آغاز، زیباییِ از دست رفته‌ی دره را برای ما شرح می‌دهد و از قدرت رهایی‌بخش حافظه سخن می‌گوید. رابطه‌ی میان عنوان فیلم (چه سرسبز بود دره‌ی من) و اشاره‌ی صریح راوی به سرسبز بودن دره (که نماد جوانی و نشاط و طبیعی بودن است) نیز شایان توجه است. هنگامی که راویِ خارج از تصویر، به نام متن اشاره می‌کند (چنان‌که در آغاز فیلم شاهد هستیم)، اعتماد تماشاگر به قدرت و احاطه‌ی راوی بر داستان افزایش می‌یابد، و برایش پذیرش راوی به عنوان تصویرساز بسیار سهل‌تر می‌شود.

افزون بر این، فیلم با شروع روایتگریِ راوی آغاز می‌شود، اما به عمد دقیقاً مشخص نمی‌شود که چه زمانی است. ما تنها می‌دانیم که اکنون (زمانی که راوی به روایت می‌پردازد) حدود چهل سال از زمانی که داستان اتفاق افتاده است می‌گذرد. با توجه به صدای راوی، حدس می‌زنیم که او مردی میانسال است، اما سازندگان فیلم هیچ‌گاه چهره‌ی او را به ما نشان نمی‌دهند و او را بی‌چهره و اسرارآمیز باقی می‌گذارند؛ و تماشاگر در این میان نمی‌داند آیا او راویی درونه‌ای است یا برونه‌ای. فیلم درباره‌ی موقعیتِ روایيِ هیو هیچ سرنخی در اختیار ما نمی‌گذارد، و ما را ترغیب نیز نمی‌کند که دریابیم راوی در چه شرایطی به نقل داستان می‌پردازد. چنان‌که دیدیم، فیلم‌سازان، فیلم را با زمانِ حالِ روایت آغاز می‌کنند، عمدتاً به این دلیل که می‌خواهند میان مکان روایت و مکان داستان، یعنی میان دره که اینک از طراوت و سرسبزی در آن اثری نیست و دره‌ی سرسبزی که در خاطر راوی نقش بسته است، تباین ایجاد کنند؛ و نیز بر تفاوت کمّیِ بزرگی که میان زمان حال روایی و زمان حال داستان وجود دارد، تأکید ورزند.

راوی، که ما صدای بزرگسالی او را می‌شنویم، به زمان طفولیت خود بازمی‌گردد، و اینک یک «آشناسازی» تلویحی به تماشاگر عرضه می‌کند. یکی از معمول‌ترین وظایفی که راویِ خارج از تصویر برعهده دارد این است که شخصیت‌های داستان را معرفی کند و زمان و مکان آن را مشخص سازد. نخستین وظیفه‌ی هیو این است که خود را معرفی کند؛ گذشته از همه چیز، ما از کجا بدانیم صدایی که از نوار به گوش ما می‌رسد به چه کسی تعلق دارد؟ آن‌چه در عمل اتفاق می‌افتد این است که اگر ما بر اساس تجارب قبلی، صدای هنرپیشه‌ای را بشناسیم، برایمان دشوار نخواهد بود که آن صدا را به شخصیتی که بازیگر نقش اوست نسبت دهیم. اما در مواردی که صدا برای ما ناآشناست (که در فیلم **چه سرسبز بودن دره‌ی من** چنین است)،

آموخته‌ایم که آن صدا را به نخستین کسی نسبت دهیم که بر پرده ظاهر می‌شود، البته اگر چنین نسبتی نامعقول به نظر نرسد.[۲۹] در چه سرسبز بود دره‌ی من، نخستین نمایِ فلاش بک، پسربچه‌ای را نشان می‌دهد که در کنار مردی میانسال قدم برمی‌دارد، و در همین‌حال راوی از رابطه‌ی خود با پدرش سخن می‌گوید. راوی لزومی نمی‌بیند که بگوید: «این مرد پدر من است.» تماشاگر خودبه‌خود میان صدای راوی و کودک پیوند ایجاد می‌کند. در این فیلم نیز مانند دیگر فیلم‌های مقتبس از رمان‌هایی که سیر تحول و تربیت شخصیت اصلی را نشان می‌دهند، جدایی نظری میان راویِ اول شخص و آن شخصیت، عینیت پیدا می‌کند، زیرا دو شخصیت و منش متفاوت، عملاً نیز در دو نفر تجلی می‌یابند: یکی در بازیگر بزرگسال (ایرونیگ پیچل)، و دیگری در بازیگر خردسال (رُدی مک داول).

هیو نه تنها در ادامه‌ی فیلم همه‌ی شخصیت‌های اصلی را معرفی می‌کند، بلکه شیوه‌ی زندگی خانواده‌ی خود را نیز برای تماشاگر توصیف می‌کند. او همه‌ی آداب و عادات خانواده را توضیح می‌دهد: وقتی که پدر و برادرش دستمزدشان را به خانه می‌آوردند؛ چگونه گرد و غبار زغال را از تن خود می‌شستند؛ اعضای خانواده در چه ساعتی غذا می‌خوردند؛ پولشان را صرف چه چیزهایی می‌کردند. علاوه بر این، نشان دادنِ این‌که چنین رویدادهایی همواره تکرار می‌شدند، برای هیو بسیار سهل است (مثلاً وقتی او می‌گوید «یک نفر شروع به خواندن ترانه‌ای می‌کرد و لحظاتی بعد صدای آواز بسیاری در دره طنین می‌انداخت...»، معلوم است که این کار از اتفاقات عادی آن زمان بوده است)؛ حال آن‌که اگر قرار بود تکراری بودن رویدادی صرفاً از طریق تصاویر بیان شود، کار بسیار دشوارتر می‌شد. و البته تصویرساز نیز با راوی همراهی می‌کند. همان‌طور که ج.ا. پلیس نیز اشاره کرده است، ما در این بخش فیلم تنها صداهایی که می‌شنویم عبارت‌اند از: گفت‌وگوهای بسیار کوتاه، صدای خواهر هیو یعنی انگاراد، و صدای جیرینگ سکه‌ای که در بشقاب می‌افتد و صدای آن به نحوی اغراق‌آمیز بلند شده است.[۳۰] نماهای دوری که ترکیب‌بندیشان به دقت تعیین شده است و حرکات آهسته‌ی شخصیت‌ها و موسیقی متن که کمک می‌کند رویدادها بی‌زمان به نظر برسند، مجموعاً موجب می‌شوند که نماهای این بخش به تصاویر یک آلبوم شباهت پیدا کنند. همه‌ی این سبک‌پردازی، تناظر میان گفتار و رویدادِ بازنمایی شده را انعکاس می‌بخشد. تصویرساز، میان گفتار و بقیه‌ی متن هیچ تمایزی ایجاد نمی‌کند، و در هر مورد، گفتار، ادعای بقیه‌ی متن را اثبات می‌کند، و درحقیقت بر غنای آن می‌افزاید. به این ترتیب، تماشاگر کاملاً قانع می‌شود که دارد داستان را از طریق حافظه‌ی هیو ادراک می‌کند.

در تمام این بخش، و درحقیقت در تمام فیلم، راوی بر یگانگی خود با کودکِ روی پرده تأکید می‌کند (مثلاً می‌گوید: «من همان پسری هستم که روزی... بود»)، اما درعین‌حال، فاصله‌ی زمانی را نیز برجسته می‌سازد. وقتی که پسر می‌رود برای خود شکلات بخرد، راوی به طعم شکلات‌ها اشاره می‌کند: «هنوز مزه‌اش در دهانم است، بعد از این همه سال. همین مسأله باعث می‌شود که من به چیزهای خوشایندی که در گذشته اتفاق افتاده‌اند، این همه فکر کنم.» چنین سخنانی، بخش آغازین فیلم را که سرشار از یأس و ناامیدی بود به یاد ما می‌آورد و این صحنه‌های شادی‌بخش را با صحنه‌های حزن‌آور در هم می‌آمیزد. درحقیقت، هر لحظه‌ی داستان، با آگاهی ما از وقایع آیند، حال و هوایی اندوهبار به خود می‌گیرد و حسرت گذشته بر آن سایه می‌افکند.

با ورود برونوین به صحنه (زنی که در آینده با برادر هیو ازدواج می‌کند)، که در یک بعدازظهر شنبه اتفاق می‌افتد، گفتار خارج از تصویر جای خود را به یک گفت‌وگوی زنده می‌دهد، و توصیف جای خود را به چیزی می‌دهد که لایف «رویداد روایی» می‌خواند. برایان هندرسن این لحظه را چنین توصیف می‌کند: «سقوط به درون زمان؛ بیرون آمدن از تداوم، تداومی که از گذر زمان برکنار مانده است (چنان‌که در آثار پروست شاهد هستیم)، و فرو افتادن در ناپایداری، در گذر برگشت‌ناپذیر زمان، در سیلان تغییرات، که خانواده را متفرق می‌سازد و دره را به نابودی می‌کشد.»[۳۱] کل فیلم به

پیش می‌رود، درحالی که با گفتار چندانی همراه نیست؛ البته راوی هرازگاهی باز می‌گردد و خلاصه‌ای از وقایع را برای ما باز می‌گوید؛ برای مثال:

> مردها بیست هفته در اعتصاب بودند؛ و اعتصاب به زمستان کشید. عجیب بود که بیرون بروی و در طول روز مردان را در خیابان ببینی. این وضعیت مرا می‌ترساند، و مردها روزبه‌روز بداخلاق‌تر می‌شدند.

البته اگر فیلم‌سازان می‌خواستند، می‌توانستند این اطلاعات را به روش دیگری در اختیار ما بگذارند، مثلاً یکی از شخصیت‌ها بگوید: «بیست هفته گذشته است، نه؟» یا مردها را نشان دهد که در خیابان با هم بدخلقی می‌کنند. اما در این‌جا استفاده از گفتار مناسب می‌نماید و این اطلاعات را بار دیگر با دریافت‌های هیوی کوچک پیوند می‌دهد.

در *چه سرسبز بود دره‌ی من*، در واقع کانون نظاره ثابت نیست و تا حدی تغییر می‌کند: فورد هیچ‌گاه بر نماهای نقطه‌ی دید هیو تأکید نمی‌کند، بلکه دوربین را آزادنه به هر سو حرکت می‌دهد. دوربین و گفتار هرکدام مسؤولیت‌های خاصی برعهده گرفته‌اند: گفتار اطلاعاتی توضیحی در اختیار ما می‌گذارد و احساسات هیو را برای ما شرح می‌دهد، اما با احساسات درونی افراد دیگر کاری ندارد؛ این وظیفه‌ی دوربین است که مثلاً علاقه‌ی شدید انگارد را به آقای گروفید آشکار سازد، و یا اندوه بِس مرگان را به خاطر از دست دادن پسرانش (که لابد بر تماشاگران آن دوره ـ زمان جنگ دوم جهانی ـ تأثیر خاصی داشته است) نشان دهد. از آن‌جا که در این فیلم، گفتار خارج از تصویر، از چنین قدرت و امتیازی برخوردار است، استقلال دوربین در نظر من به هیچ‌وجه مخرب نمی‌نماید، حتی زمانی که دوربین صحنه‌هایی را در قاب می‌گیرد که هیو در آن‌ها حضور ندارد، مانند صحنه‌هایی که روابط عاشقانه‌ی آنگارد و آقای گروفید را نشان می‌دهند. نکته‌ی جالب توجه این‌که لِولین، نویسنده‌ی رمان، برای توجیه این صحنه‌ها زحمت بسیار کشیده است و هیو را در موقعیت‌هایی قرار داده که تصادفاً سخنان عاشقانه‌ی آن‌ها را بشنود. سازندگان با نوعی توفیق اجباری، از این مسأله که مشاهده‌ی چنین صحنه‌هایی چگونه برای هیو میسر بوده است، درگذشته‌اند و به او اجازه داده‌اند هم‌چون تصویرسازان «همه جا حاضر» عمل کند.

در هر فیلمی می‌توان برای ایجاد نوعی حسرت گذشته‌ی دلپذیر از گفتار سود جست؛ اما در *چه سرسبز بود دره‌ی من* کیفیت خاصِ گفتارِ خارج از تصویر از این حقیقت سرچشمه می‌گیرد که ساختار روایی فیلم، با مضمون آن پیوندی بسیار نزدیک دارد ـ اگر نگوییم که اصولاً این ساختار آن مضمون را پدید آورده است ـ و مضمون فیلم چیزی نیست جز قدرت خاطره در غلبه بر مرگ و فقدان. (قدرتی که آشکارا با قدرت خداوند پیوند دارد.) در پایان فیلم، بِس و انگارد و برونوین درحالی که شال بر سر دارند، بر روی تپه‌ای لخت و بی‌رخت ایستاده‌اند و چشم به راه خبری از آقای مرگان هستند، که در معدن گرفتار حادثه شده است. ناگهان بس می‌گوید که شوهرش و ایور «به سوی او آمده‌اند» و از «شکوه و عظمتی سخن گفته‌اند که خود به چشم دیده‌اند.»[۳۲] بالابر معدن به سطح زمین می‌رسد، هیوی کوچک جسد پدرش را در آغوش می‌گیرد، و کشیش، یعنی همان آقای گروفید، که دست‌هایش را به شکل صلیب گشوده است، بالای سر آن‌ها می‌ایستد. چهره‌ی هیو در یک نمای درشت بر پرده ظاهر می‌شود، و گفتار خارج از تصویر را می‌شنویم:

> آدم‌هایی مثل پدر من، امکان ندارد بمیرند. آن‌ها هنوز با من هستند. در خاطر من زنده‌اند، با گوشت و پوست و استخوان. همیشه دوستشان دارم؛ و دوستم دارند. آن‌وقت‌ها چه سرسبز بود دره‌ی من.

همان‌طور که در آغاز فیلم، تصویر به گذشته بازگشت و دره را در اوج سرسبزی و طراوت نشان داد، در این‌جا نیز از این صحنه‌ی اندوهناک که در دهانه‌ی معدن روی می‌دهد، برش می‌شود به نماهایی از روزهای شادتر زندگی: همه‌ی خانواده به خوردن شام مشغول‌اند؛ برون برای اولین بار به صحنه می‌آید؛ هیو و آقای گروفید نرگس زرد می‌چینند؛ انگارد از یک در می‌گذرد. آخرین نماها بسیار خاطره‌انگیزند: هیو همراه پدرش در بالای تپه‌اند؛ پنج برادر هیو همگی در بالای یک تپه‌ی دیگر دور هم جمع شده‌اند؛ بار دیگر هیو و پدرش بر پرده ظاهر می‌شوند. چیزی که در این نماها جلب‌نظر

روایت خارج از تصویر تنها یکی از چندین عنصری است که متن سینمایی از طریق آن‌ها روایت می‌شود؛ دیگر عناصر موسیقی متن، جلوه‌های صوتی، تدوین، نورپردازی و مانند اینها هستند.

می‌کند، جایگاه افق است: دست‌کم سه چهارمِ هر قاب را آسمان فراگرفته است، و شخصیت‌ها را ابرهای نرم و لطیف در میان گرفته‌اند، گویی در آسمان‌اند؛ و این احساس را موسیقی ملایم و صدای زنگ کلیسا تقویت می‌کنند. همان‌طور که هندرسن گفته است، فیلم در پایان هیچ‌گاه به زمان حالِ روایی، یعنی به دره‌ی ویران و ماتمزده، باز نمی‌گردد، بلکه بار دیگر به گذشته می‌رود، و یا از محدوده‌ی زمان خارج می‌شود. «محبت کردن و محبت دیدن» و هیوی کوچک و خانواده‌ی او و دره‌ی سرسبزش، نزد خداوند و نیز در خاطر راویِ داستان جاودان خواهند ماند. و فیلم فورد نیز قدرت خاطره و قدرت هنر را در عرصه‌ی تصویر به نمایش می‌گذارد؛ زیرا خانواده‌ی هیو، هم برای او و هم برای تماشاگران فیلم او، زنده خواهند بود. مادام که این فیلم هست، خانواده‌ی هیو نیز زنده است.

به دلایل بسیاری، اصلاً نمی‌توان تصور کرد که اگر این فیلم بدون گفتار خارج از تصویر ساخته می‌شد به چه صورتی در می‌آمد. اما شاید مهم‌ترین تأثیر استفاده از گفتار، این باشد که میان صدای راوی و تماشاگر رابطه‌ی خاصی پدید می‌آید، رابطه‌ای که با رابطه‌ی میان راوی و خواننده‌ی رمان قابل قیاس نیست. زیرا ما به هنگام تماشای فیلم واقعاً صدای راوی را می‌شنویم، صدای مردی میانسال که اغلب نرم و متین است، اما گاهی هم از غلیان عواطف حکایت دارد. او به زبان انگلیسی سخن می‌گوید که با لهجه‌ی شبه‌ولزی درآمیخته و پر از اصطلاح است. (از این جهت می‌گوییم «شبه ولزی»، که پیچل امریکایی است.) ما با این راوی ارتباط برقرار می‌کنیم، او دوست و راهنما و قصه‌گویِ ماست؛ نگاه ما به هیو با نگاهمان به راوی متفاوت است، هرچند می‌دانیم راوی همان هیو است که اینک به سن میانسالی رسیده است. و ما در مقام تماشاگر، احساس می‌کنیم که نه تنها فیلم حضور ما را تلویحاً به رسمیت می‌شناسد، بلکه وجود ما برای راویِ آن اهمیتی حیاتی دارد. او با نقل گذشته‌اش برای ما از رنج و تنهایی رهایی می‌یابد، و همدلی ما با او دره‌اش را بار دیگر سرسبز و خرم می‌سازد.

برجسته‌کردن فرایند داستان‌گویی و همه چیز درباره‌ی ایو

در فیلم *چه سرسبز بود دره‌ی من*، راوی از چنان اطلاعات و بلوغی بهره‌مند است و رابطه‌ی میان گفتار و تصویرساز چنان نزدیک است، که ما احتمالاً هیچ‌گاه درباره‌ی دیدگاه روایی پرسشی برایمان مطرح نمی‌شود. تردیدی نیست که فیلم‌های بسیاری برای فرار به گذشته از گفتار استفاده نمی‌کنند، اما بسیاری هم به دلیل دیگری به این راهکار توسل می‌جویند؛ هدف آن‌ها تأکید بر این واقعیت است که داستان متکی بر کسی است که آن را باز می‌گوید، یا به قول والتر بنیامین «ردپای داستانگو در داستان باقی می‌ماند، چنانکه نقش دستان کوزه‌گر بر کوزه‌ی سفالین باقی می‌ماند.»[۳۳]

گفتار مهم‌ترین وسیله‌ای است که می‌توان با آن تماشاگر را از ذهنی بودن ادراک و داستانگویی آگاه کرد. یکی از شیوه‌های رایج برای رسیدن به این هدف، گنجاندنِ راوی در درون داستان است، بی‌آنکه خود او نقشی اساسی در وقایع داشته باشد. در این‌جا درحقیقت با نوعی «راوی ـ شاهد» سروکار داریم. این وضعیت نه تنها در هر دو فیلم مقتبس از رمان *گتسبی بزرگ* به چشم می‌خورد، بلکه در *قدرت و افتخار* و *روبی جنتری* (کینگ ویدور، ۱۹۵۲) و *انتخاب سوفی*، (آلن ج.پاکولا ۱۹۸۲) نیز دیده می‌شود. در همه‌ی این فیلم‌ها یکی از دوستانِ شخصیتِ اصلی، داستان را روایت می‌کند، و تماشاگران مجبورند قهرمان داستان را آن چنان که راوی ـ شاهد میل دارد، ببینند. به این ترتیب، شخصیت اصلی به نوعی «راز» تبدیل می‌شود و ما درباره‌ی او فقط همان

چیزهایی را خواهیم دانست که شاهد می‌داند. روش دیگر همان است که در *همشهری کین* و *راشومون* شاهد هستیم (که از قضا هردوی آن‌ها، برخلاف معمول، مستقیماً به درون گذشته می‌جهند، و از موجزترین گفتار ممکن استفاده می‌کنند)، و آن عبارت است از عرضه‌ی داستان از دیدگاه چندین راوی متفاوت، به طوری که تماشاگر ترغیب می‌شود نگرش‌های متفاوت آن‌ها را با هم مقایسه کند و خودش از مجموع آن‌ها نیز نگرشی خاص خود اختیار کند.
بر اساس همین روش، می‌توان در یک فیلم، میان داستان یک شخصیت ـ راویِ درونه‌ای از یک سو، و داستانِ تصویرساز از سوی دیگر، تفاوت قایل شد. وقتی ما روایت کردنِ راوی را شاهد هستیم و انگیزه‌ی اعمال او را در می‌یابیم، برای قضاوت درباره‌ی داستان اطلاعاتی به دست می‌آوریم؛ و تصویرساز نیز چارچوبی عینی در اختیارمان قرار می‌دهد که می‌توانیم بر مبنای آن به قضاوت دست بزنیم.
فیلم نُوار از روایت بسیار سود می‌جوید، اما این کار را به روش‌های بسیار متفاوت انجام می‌دهد، چنان‌که صدور حکمی کلی درباره‌ی آن‌ها بسیار دشوار است. (نمونه‌ی نخستین راوی در فیلم نُوار در فیلیپ مارلو و دیگر شخصیت‌های بی‌احساس، تجسم می‌یابد؛ اما تعداد نسبتاً زیادی از فیلم‌های نُوار از روایت سوم شخص، و برخی هم از راوی ـ شاهد، سود می‌جویند.) درعین‌حال، به سهولت می‌توان دریافت که بسیاری از فیلم‌های نُوار برای تأکید بر منبع ذهنیِ روایت است که از گفتار خارج از تصویر بهره می‌گیرند. در فیلم‌های *غرامت مضاعف*، *پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند*، *میلدرد پیرس*، *تسویه‌حساب مرگبار*، *بانویی از شانگهای* و *خطر از دو سو*، حسرت گذشته به ذات خود عنصری اساسی نیست؛ در این فیلم‌ها راوی آرزوی بازگشت به گذشته را در سر ندارد؛ آن‌ها می‌خواهند بدانند ـ و اغلب نیز مجبور می‌شوند بگویند ـ که «فلان حادثه» چطور اتفاق افتاد. در این آثار، فاصله‌ی میان زمان روایت و زمان داستان بسیار کوتاه‌تر است (برخی هم «تک‌گوییِ درونیِ زمان حال» را با «روایت زمان گذشته» به طرزی نامتعارف درهم می‌آمیزند)، و روایت معمولاً با گفتمان همزمان است.
داستانِ این فیلم‌ها، که به جنایت و فحشا مربوط است، تقریباً در همه‌ی موارد اعترافات افراد را شامل می‌شود؛ و این اعترافات اغلب در چارچوب اموری قرار دارد که به دیدن و درک کردن مربوط‌اند؛ و آن افراد یا بیهوده به کسی اعتماد کرده‌اند و یا بیهوده به کسی مظنون بوده‌اند و درباره‌ی خود و یا موقعیت قضاوتی نادرست داشته‌اند. نقطه‌ی اوج این داستان‌ها زمانی است که راوی به اشتباه خود پی می‌برد و می‌تواند به ما بگوید که واقعاً چه روی داده است.[۳۴]
این مسأله ما را به نکته‌ی مهمی درباره‌ی همه‌ی گفتارهایی که از درون جهان داستان منشأ می‌گیرند، رهنمون می‌شود: چنین گفتارهایی وسیله‌ای هستند برای فهماندن داستان به تماشاگر و برانگیختن احساس همذات‌پنداری در او. فیلم‌های نُوار و فیلم‌های به اصطلاح زنانه‌ای که در همان دوره‌ی رواج فیلم نُوار ساخته می‌شدند، همگی از شخصیت‌هایی سود می‌جویند که غالباً از جامعه‌ی خود، و نیز اشخاص مورد علاقه‌شان، دور افتاده‌اند و با رنج و مصیبت دست به گریبان‌اند و مجبورند به انتخابی اخلاقی دست بزنند. در این فیلم‌ها، راوی با تعریف داستان زندگی خود برای ما همدلی و احساس محبت ما را جلب می‌کند. در *برخورده کوتاه*، لورا نمی‌تواند درباره‌ی رنجی که به خاطر جدایی از آلکس تحمل می‌کند با کسی سخن بگوید، از همین‌رو فیلم او را وا می‌دارد برای ما غم دلش را بگوید. به همین منوال، فیلیپ مارلو و دیگر شخصیت‌های هم سنخ او تودارتر از آن‌اند که احساسات خود را برای کسی بروز دهند؛ اما تماشاگر هنگامی که آن‌ها به روایت داستان خود می‌پردازند، استثنائاً فرصت می‌یابد از احساسات واقعی آن‌ها باخبر شود.
شلیک متقابل (ادوارد دمیتریک، ۱۹۴۷) و *گردنبند* (جان برام، ۱۹۴۶) و *گذرگاهی به مارسی* (مایکل کورتیز، ۱۹۴۴) فیلم‌های نُواری هستند با ساختار روایی پیچیده و تودرتو، که در آن‌ها فلاش‌بک از چند لایه تشکیل می‌شود: فلاش‌بک در درونِ فلاش‌بک در درونِ فلاش‌بک. این ساختار تودرتو نشان می‌دهد که سینمای هالیوود تا چه حد با چشم‌انداز

روایی بازی کرده است. هرچند همه چیز *درباره‌ی ایو* در زمره‌ی فیلم‌های نُوار نیست، اما نمونه‌ای بسیار غنی از همین پدیده را به نمایش می‌گذارد. ساختار آن هم اصیل است و هم پیچیده: اگرچه منکیه‌ویچ خطوط کلی پیرنگ و چند شخصیت را از یک داستان کوتاه به نام *خردمندی ایو*[۳۵] (به قلم مری اُر، در نشریه‌ی *کاسمو پُلیتن*) به وام گرفته بود، اما هیچ دلیلی وجود نداشت که او ساختار روایی داستان را دست نخورده باقی بگذارد؛ و چنین هم نکرد. منکیه‌ویچ فیلم‌نامه‌نویس ـ کارگردان، از روشی بهره می‌جست که با روش فورد متفاوت بود و به روش ولز و هیوستن شباهت داشت؛ او زمانی گفته بود: «عمدتاً برای تماشاگرانی می‌نویسم که به سینما می‌آیند تا هم بشنوند و هم ببینند.»[۳۶] از همین‌رو، فیلم‌نامه‌های او به خاطر کثرت گفت‌وگوهایشان شهرت (و شاید هم‌سوء شهرت) داشتند.

همه چیز درباره‌ی ایو به ناتوانی در شناخت و اعتمادِ بی‌مورد می‌پردازد. این فیلم محفل کوچکی از دست‌اندرکاران تئاتر را در کانون توجه قرار می‌دهد و بی‌نظمی و اختلالی را به تصویر می‌کشند که یک زن بازیگر، به نام ایو هارینگتُن (آن باکستر)، با بلندپروازی‌های خود به وجود می‌آورد. این زن جوان، بازیگری با استعداد و درعین‌حال نیرنگ‌باز است. مارگو چانینگ (بت دیویس)، که بازیگری جاافتاده‌تر است، ایو را به زیر پر و بال خود می‌گیرد، اما ایو به او خیانت می‌کند، هم در عرصه‌ی بازیگری و هم در روابط شخصی. ایو حتی می‌کوشد بیل سمپسُنِ کارگردان (گری مریل) را که به مارگو عشق می‌ورزد به سوی خود جلب کند. کارن ریچاردز (سِلسِت هولم) که بهترین دوست مارگوست، در ابتدا با ایو همدردی می‌کند و می‌کوشد به این دختر ظاهراً معصوم کمک کند. اما ایو محبت او را با به دام انداختن شوهرش، لوید ریچاردز (هیو مارلو)، که موفق‌ترین نمایشنامه‌نویس شهر است، پاسخ می‌دهد. ادیسن دویت (جرج ساندرز)، منتقد برجسته، دورادور پیشرفت ایو را زیر نظر دارد. منکیه‌ویچ برای خلق این شخصیت از دو شخصیت واقعی الهام گرفته است: خودش و جرج جین ناتان.

گری کَری در کتاب *نکاتی تازه در مورد همه چیز درباره‌ی ایو* به این مسأله اشاره می‌کند که منکیه‌ویچ می‌خواست از چند راوی استفاده کند، با این هدف که «تصویری چند بعدی از ایو به دست دهد؛ تصویری از سه دیدگاه مختلف: دیدگاه‌های ادیسن و کارن و مارگو.... منکیه ویچ اعتقاد داشت که با این روایتِ چندگانه ساختاری موزاییک مانند حاصل می‌آید: چند شخصیت درحالی که خاطرات خود را درباره‌ی یک شخصیت دیگر نقل می‌کنند و تصویر او را از دیدگاه خود ترسیم می‌نمایند، در همان‌حال ناآگاهانه تصویری از خود نیز به دست می‌دهند.» افزون بر این، منکیه‌ویچ تصمیم گرفته بود آخرین بخش فیلم از زبان شخصیت ـ راوی نقل نشود، به این منظور که تماشاگران بعد از آشنا شدن با ایو از دیدگاه چند شخصیت مختلف، اینک خود او را مستقیماً نظاره کنند.[۳۷]

بررسی گفتار خارج از تصویر، بیش از هر چیز انسان را ترغیب می‌کند که درباره‌ی آغاز فیلم تأمل کند. این فیلم با نمایی درشت از یک جایزه آغاز می‌شود: یک مجسمه‌ی کوچک طلایی در میان شاخه‌های گل. صدایی مردانه و پرورده را می‌شنویم که می‌گوید:

> جایزه‌ی سارا سیدونز، که به خاطر دستاوردهای بزرگ اهدا می‌شود، شاید برای شما ناشناخته باشد. این جایزه از عرصه‌ی تبلیغات تجاری و پر سر و صدا به دور مانده است. تبلیغاتی که برای جوایز سؤال‌برانگیزی مانند پولیتزر و امثال آن‌که همه ساله اهدا می‌شوند، چنین شهرتی به ارمغان آورده است.[۳۸]

در این‌جا دوربین عقب می‌رود و مردی پیر را در قاب می‌گیرد که در پشت میز ایستاده است و سخن می‌گوید. دوربین به آهستگی به عقب و بالا می‌رود تا این‌که تمام سالن را در قاب می‌گیرد. گفتار چنین ادامه می‌یابد:

> این مرد آراسته و موقر که روبه‌روی شما ایستاده است، هنرپیشه‌ای است کهنسال، و چند کلمه‌ای برای شما سخن خواهد گفت؛ این‌که شما سخنان او را می‌شنوید یا نه، چندان اهمیتی ندارد.

(و در واقع نیز کسی نمی‌تواند صدای او را بشنود، زیرا هرچند لب‌های او تکان می‌خورد، اما از صدای همگاه

خبری نیست. تنها چیزی که به گوش می‌رسد صدای موسیقی و گفتارِ خارج از تصویر است.)

اما بسیار مهم است که بدانید کجا هستید و چرا هستید. این‌جا تالار ضیافت انجمن سارا سیدونز است. این مراسم به مناسبت ضیافت سالانه و اهدای جایزه برگزار شده است؛ اهدای بزرگ‌ترین جایزه‌ی تئاتر ما، جایزه‌ی سارا سیدونز به خاطر دستاورد بزرگ.

صدا درباره‌ی این مراسم اطلاعات بیش‌تری در اختیار ما می‌گذارد، و در همان حال نماهایی از تالار ضیافت بر پرده ظاهر می‌شود. سپس بار دیگر نمایی از جایزه‌ی بزرگ به نمایش در می‌آید و گفتار ادامه می‌یابد:

جوایز کوچک، چنان که می‌بینید، پیش از این اهدا شده‌اند. این جوایز به اشخاصی مانند این نویسنده [نمای متوسطی از لویدز ریچاردز] و این کارگردان تعلق دارد. نقش چنین اشخاصی [نمای متوسطی از بیل سمپسن] این است که برجی عظیم بنا کنند تا مردم بتوانند فروغی را که بر فراز آن می‌درخشد به چشم ببینند و بستایند [بار دیگر نمایی از جایزه‌ی بزرگ و گل‌های اطراف آن بر پرده ظاهر می‌شود، دوربین با حرکت دالی به جلو می‌رود و به مجسمه‌ی طلایی نزدیکتر می‌شود] و تاکنون چشمان ما را فروغی درخشان‌تر از ایو هارینگتن خیره نکرده است. آری ایو. درباره‌ی ایو بعداً بیش‌تر سخن خواهیم گفت. درحقیقت همه چیز درباره‌ی ایو خواهد بود.

نخستین نکته‌ای که توجه ما را جلب می‌کند این است که صدا در این‌جا کاملاً بر تصویر مسلط است: دوربین همان اطلاعاتی را که گوینده بر زبان می‌آورد به تصویر می‌کشد و بی‌وقفه جایش را عوض می‌کند تا با محتوای گفتار خارج از تصویر هماهنگ شود. این راوی کنترل نوار صوتی را نیز در دست دارد و سخنانی را که لازم نمی‌داند ما بشنویم حذف می‌کند. افزون بر این، راوی آشکارا ما را خطاب قرار می‌دهد و ورود ما را به صحنه‌ای که در مقابل او می‌گذرد خوشامد می‌گوید؛ چنان که می‌بینید او از افعال زمان حال استفاده می‌کند. او حتی مدعی می‌شود که در قبال کل فیلم مسؤولیت دارد: خلاصه‌ای از فیلم ارایه می‌کند و به ما قول می‌دهد که «همه چیز درباره‌ی ایو» را به ما بگوید.

این صدا پس از این‌که اقتدارش را ثابت کرد، در نمای بعد به معرفی خود می‌پردازد. دوربین بر روی مردی میانسال تنظیم می‌شود؛ مردی که لباسی بسیار مرتب بر تن دارد و با چوب سیگار، سیگار می‌کشد. او مستقیماً به لنز دوربین نگاه می‌کند و چنین می‌گوید:

شاید لازم باشد خودم را معرفی کنم، به‌خصوص به کسانی که مطالعه نمی‌کنند، به تماشای تئاتر نمی‌روند، به برنامه‌های مستقل رادیو گرش نمی‌دهند و چیزی درباره‌ی جهانی که در آن بسر می‌برند نمی‌دانند. اسم من ادیسن دویت است؛ زادبوم من تئاتر است، اما در صحنه‌ی تئاتر عرق نمی‌ریزم، داستان هم نمی‌بافم. حرفه‌ی من نقد و تفسیر است؛ و تئاتر بدون حرفه‌ی من ناقص است.

در فیلم‌هایی که از گفتار استفاده می‌کنند، چنین معرفی کردنِ آشکاری بسیار نادر است؛ و اگر نگاه خیره‌ی ادیسن را به دوربین و اشاره‌ی او را به نادانی تماشاگران با هم در نظر آوریم، نوعی مبارزه‌طلبی را در آن مشاهده می‌کنیم. ادیسن سپس کارن ریچاردز و لوید ریچاردز و ماکس فابیان و مارگو چنینگ را یک به یک به ما معرفی می‌کند و درباره‌ی گذشته‌ی آن‌ها اطلاعاتی به دست می‌دهد و نظر شخصی خود را درباره‌ی هرکدام اظهار می‌کند. هنگامی که او این اشخاص را معرفی می‌کند، نماهایی از هرکدام بر پرده ظاهر می‌شود، اما این نماها از دیدگاه عینیِ ادیسن گرفته نشده‌اند. بعد از این مقدمات، ادیسن خاطرنشان می‌کند که رئیس انجمن «بالاخره دلیل گردهمایی را ذکر می‌کند.» اینک او اجازه می‌دهد که صدای همگاه به تدریج بلندتر شود و ما پایان نطق افتتاحیه را بشنویم. به تناوب نماهایی از رییس انجمن و ادیسن، که با قیافه‌ای از خودراضی و متفکرانه به کارن و مارگو می‌نگرد، و نیز نماهایی از دو زن که فروتنی و فداکاری ایو را تحسین می‌کنند، بر پرده ظاهر می‌شود. (در این‌جا توجه ما به نمایی جلب می‌شود که چنان نامعمول است که نمی‌توانیم آن را به ادیسن نسبت دهیم، بلکه منطقی‌تر آن است که تصویرساز را منشأ صدور آن به‌شمار آوریم. در این نما رییس انجمن به جایزه‌ای اشاره می‌کند که قرار است او با دستان فرتوت خود در دستان زیبا و جوان ایو

بگذارد. در این‌جا برش می‌شود به یک نمای درشت سرازیر از دستان لطیف و سفیدی که بی‌حرکت بر روی میز قرار دارند.)

رییس انجمن سخنان خود را به پایان می‌برد و ایو از جای برمی‌خیزد و به سوی تریبون می‌رود. حضار با شور و شعف برای او کف می‌زنند. نگاه ادیسن هنوز در میان تریبون و کارن و مارگو (که هیچ‌کدام کف نمی‌زند) در نوسان است. ایو دستش را پیش می‌آورد تا جایزه را بگیرد، اما دستش هنوز به جایزه نرسیده است که ادیسن قاب را ثابت می‌کند، صدای همگاه را متوقف می‌سازد؛ و بار دیگر گفتار خارج از تصویر به گوش می‌رسد (نقطه‌چین‌های درون این گفتار علامت درنگ است):

ایو، ایو، دختر طلایی، دختری که عکسش جلد نشریات را زینت می‌بخشد، دختری که چنان به شما نزدیک است که گویی در همسایگی شماست، و چنان دست‌نیافتنی است که گویی در ماه است. روزگار با ایو مهربان بوده است. هرجا او می‌رود زندگی هم به همان‌جا می‌رود؛ شرح حالش را نوشته‌اند، در همه چیز او کنکاش کرده‌اند؛ گفته‌اند که او چه می‌خورد، چه می‌پوشد، چه کسی را می‌شناسد، کجا بوده است و به کجا می‌خواهد برود... ایو... همه‌ی شما همه چیز را درباره‌ی ایو می‌دانید...

پس چه چیزی وجود دارد که شما نمی‌دانید؟

در این لحظه ادیسن بار دیگر به کارن نگاه می‌کند؛ و فیلم برش می‌زند به نمایی درشت از چهره‌ی کارن، که به تریبون چشم دوخته است. گویی دوربین در پاسخ به ادیسن با حرکت دالی کارن را در قاب می‌گیرد، تصویر شروع می‌کند به دیزالو؛ و ما این بار صدای کارن را از خارج از تصویر می‌شنویم:

کِی بود؟ چند وقت پیش؟... حالا ماه ژوئن است. آن وقت اوایل اکتبر بود، همین اکتبر گذشته. آن شب باران نم‌نم می‌بارید. یادم هست که به تاکسی گفتم منتظر بماند.

در این‌جا منکیه‌ویچ رجعت به گذشته‌ی کارن را آغاز می‌کند، یعنی هنگامی که او برای نخستین بار با ایو ملاقات کرده بود.

هدف من از شرح جزییات درباره‌ی صحنه‌ی اول فیلم این است که نشان دهم هرچند منکیه‌ویچ از سه شخصیت ـ راوی استفاده می‌کند، اما هرسه‌ی آن‌ها از جایگاه یکسانی برخوردار نیستند. ادیسن از همه قدرتمندتر است؛ او مستقیماً ما را خطاب قرار می‌دهد؛ اطلاعات لازم را در اختیارمان می‌گذارد؛ دوربین و صدا را کنترل می‌کند، و مدعی است که در قبال کل فیلم مسؤول است. علاوه بر این، او موجب می‌شود که کارن داستان خود را نقل کند؛ انگار کارن در پاسخ به دستور ناگفته‌ی اوست که رازهای خود را آشکار می‌کند و آن‌چه را درباره‌ی ایو می‌داند بر زبان می‌آورد. در کتاب *نکاتی تازه در مورد همه چیز درباره‌ی ایو*، کری به ما می‌گوید که فیلم‌نامه‌ی تقطیع شده‌ی آغازین چند بار به زمان و مکان روایت، یعنی تالار اهدای جوایز، بازمی‌گشت؛ و در هریک از این بازگشت‌ها یکی از راوی‌ها جای خود را به راوی دیگری می‌سپرد. اما فیلمی که بر اساس این فیلم‌نامه ساخته شده بود بسیار طولانی شد، و شرکت فوکس قرن بیستم، صحنه‌های میانی و نیز تکرار یکی از صحنه‌های مهمی را که از دیدگاه دو راوی روایت می‌شد به کلی حذف کرد.[۳۹] حذف این صحنه‌های انتقالی بعداً یک مشکل پدید می‌آورد: ما می‌بینیم و می‌شنویم که کارن روایت خود را آغاز می‌کند، اما وقتی به ناگهان صدای مارگو را می‌شنویم هیچ اطلاعی درباره‌ی موقعیت روایی او نداریم و تنها می‌توانیم حدس بزنیم که او نیز از همان تالارِ اهدای جوایز و در پاسخ به کنجکاوی ادیسن به روایت می‌پردازد. درضمن، از آن‌جا که ادیسن در آغاز فیلم با برجستگی خاصی ظاهر می‌شود، و روایت راوی‌های دیگر بعداً شروع می‌شود، ما موقتاً گمان می‌کنیم که او نقش راویِ برونه‌ای را برعهده دارد و کارن و مارگو راوی‌های درونه‌ای هستند.

در بخش فلاش‌بک فیلم، چنان که پیش از این نیز گفتیم، منکیه‌ویچ بارها از یک راوی به راوی دیگر برش می‌زند. رجعت به گذشته به شش بخش تقسیم می‌شود:

۱. **راوی:** کارن

نخستین ملاقات کارن با ایو و معرفی ایو به مارگو، دوست نزدیک کارن.

۲. راوی: مارگو
مارگو ایو را منشیِ خود می‌کند، اما رفته‌رفته به وفاداری او شک می‌کند. میهمانیِ «بازگشت به خانه‌ی» بیل به فاجعه ختم می‌شود.
۳. راوی: کارن
کارن به مارگو کلک می‌زند و کاری می‌کند که او دیر به تئاتر برسد، تا ایو، که بازیگر جانشین اوست، فرصتی برای بازیگری پیدا کند.
۴. راوی: ادیسن
ادیسن که ایو او را به این نمایش دعوت کرده است، بعد از نمایش به پشت صحنه می‌رود و می‌بیند که ایو سعی در اغوا کردن بیل سمپسن دارد.
۵. راوی: کارن
ادیسن در مقاله‌ای از زبان ایو، مارگو را تحقیر می‌کند. بیل و مارگو آشتی می‌کنند و با هم نامزد می‌شوند. ایو با تهدید کارن را وا می‌دارد که نقش اصلی را در نمایش بعدیِ تئاتر لوید به او بدهد.
۶. راوی: ادیسن
افتتاح نمایش جدید در بیرون شهر. ادیسن با ایو روبه‌رو می‌شود. ایو در این نمایش بازی درخشانی ارایه می‌دهد؛ و به خاطر همین بازی است که جایزه‌ی سارا سیدونز را دریافت می‌کند.

در هریک از این بخش‌ها راوی فقط گهگاه از طریق گفتار خارج از تصویر سخن می‌گوید، اما فیلم همان شخصیتی را که به روایت مشغول است در کانون توجه قرار می‌دهد، به طوری که دوربین فقط رویدادهایی را تعقیب می‌کند که آن راوی در آن‌ها نقش دارد. هر راوی در همه‌ی صحنه‌هایی که به بخش او (نک: بخش‌های شش‌گانه‌ی بالا) مربوط است

حضور دارد؛ و به این ترتیب، تماشاگر درمی‌یابد که آن راوی چه اطلاعاتی درباره‌ی ایو دارد. (البته در صحنه‌ی میهمانی، وقتی که دوربین مارگو را ترک می‌کند تا صحنه‌ی گفت‌وگوی خصوصی میان کارن و ایو را ضبط کند، انقطاعِ زمانی پدید می‌آید، اما کری در کتاب خود به ما می‌گوید که این انقطاع به خاطر حذف‌هایی است که استودیو صورت داده است.) با وجود این، صحنه‌های فیلم از دید راوی‌ها به نمایش در نمی‌آید، به این معنا که هیچ صحنه‌ای از تعداد نامتعارفی نمای نقطه‌ی دید تشکیل نشده است؛ دوربین آزادانه حرکت می‌کند، گویی داستان را همان تصویرسازِ متعارف سینما در مقابل چشمان ما به نمایش در می‌آورد.

منکیه‌ویچ اصرار دارد که راویانش بی‌آن‌که خود بخواهند، تصویری از خودشان نیز ارایه دهند. بخش اعظم تصوری که هریک از این شخصیت‌ها در ذهن ما پدید می‌آورند، حاصلِ توجه ما به رفتارها و روابطی است که با ایو دارند. مارگو زنی راحت‌طلب به نظر می‌رسد که به خودش خیلی می‌رسد، اما درعین‌حال سخاوت‌مند و صریح و رک‌گوست؛ این مسأله که او، این هنرپیشه‌ی بزرگ، نخستین کسی است که به ماهیت ایو پی برد کم‌اهمیت نیست. کارن زنی است گرم و مهربان، و درعین‌حال ساده و کمی بدجنس. گفتار خارج از تصویر در هر بخش ما را ترغیب می‌کند که با این زنان همدلی کنیم و مشکلات و خطاهایشان را بفهمیم: سوءظن مارگو به ایو، که بعداً معلوم می‌شود حق با او بوده است، اما همه تصور می‌کنند که او خیالاتی شده است؛ و خطای کارن در فریب دادن مارگو، و عجز و بدبختی‌اش به خاطر علاقه‌ی شدید لوید به ایو (که در این سخن او هویداست: «احساس می‌کردم درمانده‌ام؛ احساسی که وقتی به آدم دست می‌دهد که می‌بیند هیچ چیز ندارد، به‌جز عشق شوهرش، که آن هم دارد از دست می‌رود. چه کار می‌توانستم بکنم؟ همه‌ی چیزهای من که مورد علاقه‌ی لوید بود، دیگر برایش کهنه شده بود.») همان‌طور که پیش از این گفتیم، اعتراف‌هایی مانند این، موجب می‌شوند که ما روایتِ اول شخص را (در هر رسانه‌ای که باشد) ابزاری تلقی کنیم که ما را به همذات‌پنداری با شخصیت ـ راوی رهنمون می‌شود؛ این تدبیر به ما امکان می‌دهد که از افکار و احساساتی باخبر شویم که شخصیت‌ها معمولاً آن‌ها را آشکارا بیان نمی‌کنند. در چنین وضعیتی ما درباره‌ی این شخصیت‌ها اطلاعاتی به دست می‌آوریم که تنها با آگاهیمان درباره‌ی دوستان و بستگان بسیار نزدیکمان قابل قیاس است.

ادیسن، که بیش از همه از طریق گفتار خارج از تصویر با ما سخن می‌گوید، با همان سخنانی که در صحنه‌ی آغازین فیلم بر زبان می‌آورد، و ما آن‌ها را نقل کردیم، به وضوح هوشمندی و قدرت درک خود را آشکار می‌سازد؛ متأسفانه نمی‌توان از طریق نوشتار آهنگ و لحن و طنین صدای او را منعکس ساخت. اما مدتی طول می‌کشد تا ما تصویری کامل از شخصیت او به دست آوریم. در آغاز فیلم با زبان گزنده‌ی او آشنا می‌شویم، اما او در هرحال راهنما و داستانگوی ماست، و ما از این‌که چنین شخصیت معتبر و کارکشته‌ای میزبان ماست خرسند می‌شویم. او ممکن است شخصیتی گزنده داشته باشد، ولی ما احساس می‌کنیم که این خصلت او برای هدفی شریف به کار گرفته خواهد شد: برملا کردن دسیسه‌چینی‌های ایو. اما وقتی فیلم پیش‌تر می‌رود، او را می‌بینیم که دوشیزه کِیسوِل (مریلین مونرو) را همراهی می‌کند و از این زن زیبا به اصرار می‌خواهد که ماکس فابیان را فریب دهد. صدای لوید و بیل را می‌شنویم که او را «کثافت و بددهن» و «خبره‌ی لجن‌مال کردن» می‌نامند؛ ولی ما با اشتیاق تمام درگیری سنجیده‌ی او را با ایو تماشا می‌کنیم.

در نقطه‌ی اوج فیلم، این ادیسن است ـ و نه ایو ـ که ماهیت واقعی خود را برای تماشاگران برملا می‌کند. ما تا به حال دریافته‌ایم که ایو چه زن فاسدی است، ولی ممکن است درباره‌ی ادیسن توهماتی در ذهن داشته باشیم. بالاخره لحظه‌ای فرا می‌رسد که ایو نقشه‌اش را برای ادیسن فاش می‌کند و می‌گوید که می‌خواهد لوید را از چنگ کارن برباید و با او ازدواج کند که موفق‌ترین نمایشنامه‌نویس امریکاست. ایو ادیسن را تحریک می‌کند که اظهارنظر کند: «خب، یک چیزی بگو؛ تبریکی، تشویقی، دست مریزادی!» ادیسن مدتی طولانی درنگ می‌کند، سپس با عصبانیت

بسرمی‌خیزد و غضب‌آلود می‌گوید: «چرا مرا به این‌جا کشاندی؟» در این‌جا ما انتظار داریم که او دیگر از گوشه و کنایه زدن دست بردارد و به انحطاط اخلاقی ایو اعتراض کند؛ ما انتظار داریم که او ثابت کند شایسته‌ی اعتمادی که به او ارزانی داشته‌ایم هست. اما به‌زودی معلوم می‌شود که خشم ادیسن به خاطر این است که می‌بیند ایو به خود اجازه می‌دهد با هرکسی همخوابه شود، به‌جز او. ادیسن به ایو می‌گوید:

> من ادیسن دویت هستم. هیچ‌کس نمی‌تواند مرا دست بیندازد، به‌خصوص امثال شما... من به نیوهیون نیامده‌ام که در نمایش شرکت کنم یا درباره‌ی خواب و خیال‌های تو بحث کنم یا پیچک‌های دیوارهای دانشگاه ییل را پاک کنم! من به این‌جا آمده‌ام که بگویم تو نمی‌توانی با هیچ‌کس ازدواج کنی، نه با لوید نه با کس دیگری. چون من اجازه نمی‌دهم... چون از امشب به بعد تو به من تعلق داری.

ادیسن فریبکاری‌های ایو را برملا کرده است، اما نه به این منظور که ماهیت واقعی او را نشان دهد و یا نقشه‌هایش را عقیم کند، بلکه به این منظور که او را به اجبار از آنِ خود سازد. ایو می‌گوید تقاضای او قرون وسطایی به نظر می‌رسد، چیزی است که از دل ملودرام‌های قدیم برآمده است؛ به بیان دقیق‌تر، ادیسن (این مار زهرآگین) در نقش مفیستافلس (شیطانی که فاوست روح خود را به او فروخت) ظاهر شده است و هم‌چون روحی جلوه می‌کند که بیش از حد از میوه‌ی ممنوع خورده است.[۴۰]

بنابراین، راویِ اصلیِ ما سرانجام بدسرشت از کار در می‌آید، هرچند که مانند شیطان میلتُن، علی‌رغم بدسرشتی، جذاب باقی می‌ماند. ولی اگر ما در بدسرشتی این شخصیت بیش‌تر دقیق شویم، در می‌یابیم که خودمان هم در قضاوتهامان چندان خالی از گناه نیستیم؛ ما نیز اجازه دادیم چرب‌زبانی (و خوشحالی از این‌که چنین راهنمای باهوشی ما را با بذله‌گویی‌های خود سرگرم می‌کند) چشم عقلمان را کور کند. و شاید اکنون تردید چنان بر ما سایه افکنده باشد که از خود می‌پرسیم آیا داستانی که نقل شد قابل اعتماد است و یا آن هم نمونه‌ای از «لجن‌پراکنی»های ادیسن است؟

منکیه‌ویچ عملاً از امکانات روایت نامعتبر استفاده نمی‌کند، اما این نکته‌ی معناداری است که وقتی ادیسن این بخش فیلم را به پایان می‌رساند، کارگردان دیگر از راوی استفاده نمی‌کند.

صدای خارج از تصویر ادیسن به ما می‌گوید که ایو در شب افتتاح نمایش بسیار موفق ظاهر شد؛ و ما با این کلمات به همان قاب ایستای تالار اهدای جوایز بازمی‌گردیم. حال تماشاگر درمی‌یابد که وقتی این فلاش‌بک طولانی را مشاهده می‌کرده است، زمان روایت به طرزی جادویی از حرکت باز ایستاده بود؛ و او اینک به همان لحظه‌ای بازمی‌گردد که فلاش‌بک آغاز شده بود. منکیه‌ویچ زمانی گفته بود که از آن‌جا فلاش‌بک را دوست دارد که به او امکان می‌دهد «نه تنها تأثیر گذشته را بر حال به نمایش درآورد، بلکه نشان دهد که گذشته تا چه حد در زمان حال وجود دارد.»[۴۱] ساختار فیلم **همه چیز درباره‌ی ایو** تلویحاً به ما چنین القا می‌کند که همه‌ی رویدادهای سال گذشته در لحظه‌ای از مراسم اهدای جایزه تبلور یافته است.

اما وقتی قاب ایستا به حرکت در می‌آید، بقیه داستان، بدون گفتار خارج از تصویر، یعنی بدون استفاده از یک شخصیت به عنوان راوی، ادامه می‌یابد. این ساختار با ساختار برخی فیلم‌های دیگر تجانس دارد، ازجمله با فیلم **پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند** (۱۹۴۶)، ساخته‌ی تای گارنت. در این فیلم، داستان نه تنها به «زمان حال روایی» می‌رسد، بلکه از آن پیشی نیز می‌گیرد، و ما متحیرانه در می‌یابیم که مدت‌ها در اشتباه بوده‌ایم: صدایی که گمان می‌کردیم بر کل جهان داستان احاطه دارد، خودش در احاطه‌ی گفتمان تصویرساز قرار داشت. در **همه چیز درباره‌ی ایو**، مؤخره‌ی سوم شخص نشان می‌دهد که ایو چنان خسته و کوفته است که نمی‌تواند در میهمانیی که به افتخارش برگزار می‌شود شرکت کند و به هتل باز می‌گردد؛ و در می‌یابد که دختری معصوم در انتظار اوست، دختر جوانی که با او همان کاری را خواهد کرد که او با مارگو کرده است. مؤخره‌ی فیلم به ما نشان می‌دهد که ایو چقدر تنها و دلمرده است، و جایزه در نظرش چقدر بی‌معنا جلوه می‌کند. چشم‌انداز جدید، برای اولین بار، به ما امکان

می‌دهد که با ایو اندکی همدردی کنیم؛ سرانجام تصویرساز است که به ما همه چیز را می‌گوید، نه ادیسن. ❑

Sarah Kozloff, Invisible Storytellers,(University Of California, Press 1988) pp-41-71.

پی‌نوشت‌ها:

۱. نویسنده در این‌جا با کلمه‌ی singulor، که هم به معنای «مفرد» است و هم به معنای «بی‌نظیر»، بازی کرده است.

2. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin (Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1980), p. 244 - 45.

3. Edward Branigan, " Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film " (Ph. D. diss., Univ of Wisconsin, 1979), pp. 83 - 87; Tony Pipolo, " The Aptness of Terminology: Point of View, Consciousness, and *Letter from an Unknown Woman*, "*Film Reader* 4 (1979): 166 - 68: and Ellen Feldman, " The Character - Centered Narrative: A Comparative Study of Three Films Structured According to the Organizing Perspective of a Single Character "(Ph. D. diss., New York Univ., 1981), p. 23.

4. Christian Metz, *Film Language*, trans. Michael Taylor (New York: Oxford Univ. Press, 1974), p. 21.

5. Bill Nichols, " The Voice of Documentary "*Film Quarlerly* 36. no. 3 (Spring, 1983): 18.

6. Nick Browne, introduction, *Film reader* 4 (1979): 106.

7. Felman, " The Character - Centered Narrative," p. 19.

8. Brian Henderson, "Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Cenette) "*Film Quarterly* 36, no. 4 (Summer 1983): 6.

9. Eric Smoodin, " The Image and the Voice in the Film with Spoken Narration," *Quarterly Review of Film Studies* 8 (Fall 1983): 6.

۱۰. برای توضیح بیش‌تر درباره‌ی «نظاره» نک:

۱۱. برای مثال نک:

12. David Bordwell. *Narration in the Fiction Film* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1985), p. 62.

13. Elizabcth W. Brutss, "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film," in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney (Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1980), p. 306.

14. Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1962),p. 33.

15. Guido Fink, "From Showing to Telling: Off-Screen Narration in the American Cinema," *Letteratare d'America* 3, no. 12 (Spring 1982): 30-34.

16. Laura Mulvey, "Visual Plcasure in Narrative Cinema,"*Screen 16* (Autumn 1975): 6-8, and E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera* (New York: Methuen, 1983), pp. 23-35.

17. Romberg, p. 34.

18. *Ibid*, p. 33.

۱۹. برای مثال نک: فیلم ***مردی که وصیت‌نامه‌اش را بر روی فیلم ضبط کرد***، اثر ناگیسا او شیما یا ***خاطرات روزانه‌ی دیوید هُلمزمن***، اثر جیم مک براید.

20. Metz, *Film Language*, p. 18.

21. Smoodin, "The Image and the Voice," pp. 22-24.

22. Michael Wood, "Movie Crazy, " *New York Review of Books*, 29 Nov. 1973, p.6.

23. Philip Dunne, *Take Two, A life in Movies and Politics* (New York: McGraw-Hill, 1980), pp. 91-103.

24. Gussow, *Zanuck*, p. 94

۲۵. یک بار وقتی دان به سر صحنه‌ی فیلم‌برداری آمده بود، فورد برای اذیت کردن او، همه‌ی بازیگران و کارکنان خود را به صف کرد و آن‌ها را واداشت که رو به دان، و بر اساس آهنگِ "The farmer in the Dell" آواز زیر را بخوانند:

ما یک سطر را هم تغییر ندادیم
ما یک سطر را هم تغییر ندادیم
فیلم درست همان چیزی است که تو نوشتی
ما یک سطر را هم تغییر ندادیم.

26. Peter Bogdanovich, *John Ford* (Berkeley: Univ. of California Press, 1968), p. 107.

۲۷. گفت‌وگوی تلفنی با باربارا مک لین، فوریه ۱۹۸۳.

۲۸. فیلم‌نامه‌ی **چه سرسبز بود، دره‌ی من**، به قلم دان، در کتاب *Twenty Best Films*, ed. John Gassner and Dudley Nichols (1943) منتشر شد. ولی من بر اساس روشی که در همه‌ی این مقاله دنبال کرده‌ام، از فیلم نقل‌قول کرده‌ام، نه از فیلم‌نامه.

۲۹. در برخی فیلم‌ها اشتیاق تماشاگر به نسبت دادنِ هر صدایی به یک شخصیت درون داستان به بازی گرفته می‌شود. برای مثال، فیلم **فریاد جنگ** (راثول والش، ۱۹۵۵) با نمای درشتی از یک پوستر تبلیغاتی نیروی دریایی آغاز می‌شود که بر روی آن تصویر یک تفنگدار، در اندازه‌ی طبیعی، نقش بسته که به دوربین خیره شده است. صدایی مردانه، در خارج از تصویر، می‌گوید: «آن‌ها مرا مک صدا می‌زنند.» این نما به ما می‌فهماند که راوی، همین تفنگداری است که تصویرش را بر روی پوستر می‌بینیم؛ و بنابراین، صدای او مجازاً صدای همه‌ی تفنگداران دریایی است. اما بعداً معلوم می‌شود که او یک افسر رابط است، و در اواسط فیلم وارد ماجرا می‌شود، اما هیچ‌گاه هویت نمادین او ظاهر نمی‌گردد. این تأخیر در شناسایی راوی در فیلم‌های اخیر طنین نیرومندتری یافته است. برای مثال، توجه کنید به دو فیلم **جنگجوی جاده** (میلر، ۱۹۸۲) و **کُنان بربر** (میلیوس، ۱۹۸۲).

30. J. a Place, *The Non-Western Film of John Ford* (Secaucus, N. J.: Citadel Press, 1979), p. 172.

31. Henderson, "Tense, Mood, and Voice in Film", p. 11.

۳۲. هرچند فیلم و رمان، هر دو، نگرش‌های متفاوت به مذهب را به نمایش می‌گذارند، اما فیلم قاطعانه نظر جرج بلوستن را اثبات می‌کند. بلوستن در کتاب **تبدیل رمان به فیلم** (برکلی: دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۵۷، صص ۳۴ ـ ۳۵) ادعا می‌کند که فیلم‌های مقتبس از رمان، عناصر مذهبی یا نقد اجتماعی را کمرنگ می‌کنند و عناصر رمانتیک را برجسته‌تر می‌سازند. مقایسه سخنان پس مرگان (وقتی که از مرگ دردناک همسرش باخبر می‌شود) در فیلم و رمان این ادعا را ثابت می‌کند. در رمان چنین می‌خوانیم:

> مادرم درحالی که اشک در چشم‌هایش حلقه زده بود گفت: «خدا می‌توانست پدرت را به هزار طریق دیگر بکشد، اما این طوری کشتش. مثل سوسکی که زیر پا له می‌شود.»
>
> من گفتم: «ولی مادر، بابا راحت مرده.»
>
> مادرم با خنده‌ای تلخ جواب داد: «بله دیدمش. واقعاً راحت مرده. قبل از این‌که برود پیش خدا آماده و آراسته شده بود... اگر من پایم را دیگر توی کلیسا گذاشتم. مگر این‌که نعشم را به آن‌جا ببرند. آن وقت هم که چیزی نمی‌فهمم. آه گویل، گویل، کوچولوی من، من بدون تو هیچی نیستم.»

33. Walter Benjamin, *Illuminations*. ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schoken Books, 1969), p. 92.

34. Tzvetan Todorov, "The Typology of Detecitve Fiction, in *The poelics of Prose,* trans. Richard Howard (Ithaca, N.Y.: cornell Univ. Press, 1977), pp. 42-52.

35. Mary Orr, "The Wisdom of Eve." *Cosmopolitan*, May 1946, pp. 72-75, 191-95.

36. Derek Conrad, "Putting on the Style," *Films and Filming* 6, no. 4 (Jan. 1960): 9.

37. Joseph Mankiewicz, *More About All About Eve: A Colloquy by Gary Carey with Joseph Mankiewicz* (New York: Random House, 1972), pp. 44-45, 98.

۳۸. فیلم‌نامه‌ی منکیه‌ویچ در کتابی به نام **نکاتی تازه در مورد همه چیز درباره‌ی ایو** منتشر شد. میان فیلم و فیلم‌نامه تفاوت‌های اندکی وجود دارد، ولی من در همه‌ی موارد از فیلم نقل‌قول کرده‌ام.

۳۹. منکیه‌ویچ در فیلم **کنتس پابرهنه** (۱۹۴۵)، دقیقاً از همین ساختار دست به دست شدن روایت استفاده می‌کند. در این فیلم، چندین راوی در مراسم خاکسپاری قهرمان زن یک به یک روایت می‌پردازند. در این فیلم صحنه‌هایی که انتقال از یک راوی به راوی دیگر را به تصویر می‌کشند آن‌قدر طولانی هستند که انسان تصور می‌کند همان بهتر که در **همه چیز درباره‌ی ایو** چنین صحنه‌هایی حذف شده است. استبدادِ استودیویی نقاط مثبتی هم دارد.

۴۰. همان‌طور که از این نوشته بر می‌آید، من اولین مرتبه‌ای که این فیلم را دیدم، شخصیت ادیسن تا پیش از این سخنان، کاملاً گمراهم کرده بود. اما به گمان من، تماشاگران دهه‌ی ۱۹۵۰، که با شخصیت سینمایی ساندرز آشنایی بیش‌تری داشتند و به رفتار او با ظن و تردید بیش‌تری می‌نگریستند؛ زیرا در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ ساندرز گاهی در نقش بازیگر اصلی مرد ظاهر می‌شد و گاهی هم نقش فردی خبیث و ظاهرالصلاح را برعهده داشت؛ چنان که در **ربکا** و **روح و خانم میوئر** شاهد هستیم. این مسأله به‌وضوح صحت ادعای منتقدانی را نشان می‌دهد که می‌گویند تعبیر و معنای فیلم صرفاً از آن‌چه متن بیان می‌کند منشأ نمی‌گیرد، بلکه به پیشینه و محیط اجتماعی «خواننده» نیز بستگی دارد.

41. Mankiewicz, *More About All About Eve*, p. 57.