روایت در سینما

# زمان روایی در فیلم

**نویسنده: یاکوب لوته**

**ترجمه: علی عامری**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در روایت فیلم، زمان بیش از آن که روایت شود به نمایش در می‌آید. وقتی جرالد مست ادعا می‌کند: در فیلم، زمان و مکان نقش‌های برابری دارند، منظورش نمایش منحصر به فرد زمان در فیلم نیست. از یک طرف، فیلم فضا را در حکم نمایش‌های فیلم با توالی سریع یک سلسله از تصاویر پیش فرض می‌کند و هر تصویر، یک سقف زمانی است، از طرف دیگر فیلم برداری، زمانی را بر بُعد فضایی تصویر تحمیل می‌کند. فیلم فضای ثابت تصویر را با حرکت دادن آن، افزودن صدا و نیز با ارایه‌ی سکانس هایی از تصاویر و تلفیق رویدادها پیچیده می‌سازد و تغییر می‌دهد. نتیجه‌ی کار شکل هنری پیچیده، گیرا و تأثیرگذار است، ولی فیلم حتی اگر دایماً بُعد فضایی تصویر را بی‌ثبات و پیچیده کند، هم‌چنان «متکی بر فضا» خواهد بود.

این تصاویر به یکی از جالب‌ترین جستارها در نگره‌ی فیلم مرتبط می شود: چیزی که غالباً «بحث ایزنشتین .بازن» نام دارد. از

نظر سرگئی ایزنشتین (کارگردان روسی بسیاری از فیلم های کلاسیک از جمله **رزمناوپو تمکین** )فیلم چندان از طریق نمایش تصاویر به روشی که در آن تصاویر تلفیق می شوند، ارتباط برقرار نمی کند: «دو تکه فیلم از هر نوع که در کنار هم قرار می گیرند، به نحوی اجتناب ناپذیر به صورت مفهومی جدید، کیفیتی جدید تلفیق می شوند که ناشی از همجواری[juxtaposition] است ( ایزنشتین ۱۴ : ۱۹۸۶). آندره بازن با این اظهار نظر که ارتباط نزدیکی با تکنیک مونتاژ ایزنشتین دارد، مخالف است و استدلال می کند که ایزنشتین به نحو تردیدآمیزی طبیعت را (دنیایی عینی از واقعیت که انسان در آن قرار دارد) به صورت قطعات کوچک

**نکته ای که در متن نثر روایی مطرح می شود، به‌صرف تکرار حقیقت پیدا نمی‌کند، بلکه احتمالاً اهمیت بیش‌تری می‌یابد. تکرار روایی که ارتباط نزدیکی با زمان روایی (در عین حال سایر عناصر متنی هم‌چون رخدادها و شخصیت ها ) دارد، وجه سازنده ی مهمی در داستان نوشتاری است**

مکانی و زمانی فرو می پاشد. از نظر بازن ارزش و جذابیت فیلم در نظر انسان اصولاً در نمایش (و طبعاً به معنایی بازآفرینی) طبیعت در حکم وجود «کل» و «کامل» است. در گفته های بازن در مورد ایزنشتین مفهومی از فیلم به عنوان شکلی هنری مطرح می شود که زمان بر آن غالب است. از نظر ایزنشتین زمان معکوس اهمیت بیش‌تری دارد، زیرا تصاویر فیلم تنها می توانند به طور پی در پی در روند نمایش تلفیق شوند.

اگر ما این دیدگاه ها را به تفسیرهای مقدماتی من درباره ی نمایش زمان در فیلم مرتبط سازیم، متوجه می شویم که ایزنشتین و بازن هر دو نکات خوبی مطرح می کنند، ولی مست حق دارد که می گوید بخش اعظم جذابیت خاص فیلم در:

تمرکز هیپنوتیک، فزاینده و جنبانی است که در جریان قطع نشدنی فیلم و زمان وجود دارد. چون هنر سینما شباهت نزدیکی به عملکرد زمان دارد، با کشش هیپنوتیک توجه را طوری به خود جلب می کند که به آرامی شدیدتر و عمیق تر می شود. (البته اگر فیلم به نحوی کامل و درست ساخته شده باشد) در شرایطی که فیلم پیش می رود و به راه خود ادامه می دهد (مست ۱۱۳: ۱۹۸۳؛ تاکید از نویسنده است.)

بیایید در اقتباس سینمایی لف کولیدزائف از رمان **جنایت و مکافات** (۱۹۷۰) نگاهی اجمالی به نمایش زمان بیندازیم. من خودم را محدود به تفسیر درباره ی روشی می کنم که در آن فیلم در پیوند با پایان رمان داستایفسکی، به پایان می رسد. در داستان ادبی نیز مانند فیلم شروع و پایان بسیار مهم است: شروع برای آن که علاقه ی بیننده ـ خواننده را برانگیزد، پایان برای به حداکثر رساندن تأثیر کلی اثر زیبایی شناسانه بر شخصی که (کتاب) می خواند یا (فیلم) می بیند یا می شنود. چنان که خوانندگان رمان **جنایت و مکافات** به یاد می آورند، پایان این رمان در حکم مؤخره طراحی شده است. مکان این مؤخره سیبری است که تضاد مکانی شدیدی با پیرنگ ایجاد می کند، پیرنگی که در سن پترزبورگ می گذرد. سیبری مکان زندگی نوین راسکولنیکُف است. در آن جا «داستانی نوین» آغاز می شود که خارج از جهان رمان قرار می گیرد، ولی در آن اعتراف راسکولنیکُف به قتل مضاعف پیرزن صاحبخانه و خواهرش لیزا بتا از پیش تعیین می شود.

چرا کولیدزائف این مؤخره را حذف می کند؟ از آن جا که نسخه ی سینمایی او و رویداد اصلی آن در ارتباطش با پیرنگ رمان نسبتاً وفادارانه و دقیق است و چون گئورگی تاراتورکین (در نقش راسکولنیکُف) و اینوکنتی اسموکتُنُفسکی (در نقش پروفیری) کشمکش های اساسی و تنش های تماتیک رمان را نمود می دهند، شاید این موضوع تعجب آور باشد که چرا کارگردان سعی نکرده تا مؤخره را تغییر دهد. شاید محکم ترین دلیل ممکن این باشد که کولیدزائف، از اعضای حزب کمونیست و «هنرمند متعهد شوروی» نتوانسته به راحتی ایدئولوژی مسیحی رمان (که به آشکارترین نحو در مؤخره بیان می شود) را با ایدئولوژی کمونیستی و رسمی وفق دهد. نکته ی مرتبط در بحث ما این است که کولیدزائف با کنار گذاردن مؤخره نه فقط ایده‌های رمان را مخدوش می سازد، بلکه در اساس نمایش زمان در فیلم را تغییر می دهد. بگذارید طور دیگری بگوییم: این واقعیت که در اقتباس

سینمایی مؤخره حذف می شود، سبب می شود که زمان رمان به شیوه‌ای کوتاه شود که یک تضاد مکانی و مهم حذف می شود (سن پترزبورگ ـ سیبری)، علاوه بر این با رقیق ساختن وجه غیرمنطقی گفتمان، از تضادی می کاهد که در اثر فشارهای پروفیری و سونیا بر راسکولنیکُف برای اعتراف وارد می شود.

## تکرار روایی

نکته‌ای که در متن نثر روایی مطرح می شود، به صرف تکرار حقیقت پیدا نمی کند، بلکه احتمالاً اهمیت بیش تری می یابد. تکرار روایی که ارتباط نزدیکی با زمان روایی (در عین حال سایر عناصر متنی هم چون رخدادها و شخصیت ها) دارد، وجه سازنده‌ی مهمی در داستان نوشتاری است. بیایید باز هم به **پدر** نوشته‌ی بیورنسُن فکر کنیم. تورد چهار بار نزد کشیش می آید: نخست برای آن که پسرش را غسل تعمید دهد، سپس برای آن که وی را به عضویت کلیسا درآورد، پس هنگامی که می خواهد پسرش را زن بدهد و در نهایت وقتی که پسر غرق می شود. این ملاقات ها مراحل مهمی در زندگی تورد را شکل می دهند و همگی در ارایه‌ی سانحه‌ی غرق شدن در حکم نقطه‌ی اوجی شبیه به یک دگرگونی ناگهانی نقش دارند. تأثیر تکرار با زمان طولانی داستان تشدید می شود که روایت متمرکز آن را سپری می کند و بعد در انتها آخرین تکرار، پایان داستان را رقم می زند.

در میان شکل های متفاوتی که تکرار روایی به خود می گیرد، سه مورد به وضوح مشخص است. نخست، شاید تکرار واژه ها (غالباً افعال، اسامی یا صفات)، ژست ها، واکنش ها و غیره را به صورت مجرد ببینیم. در داستان **مردگان** برف با ارجاعات مکرر به نقاط مهم متن، کیفیتی نمادین می یابد. این وضع در مورد **به طرف فانوس دریایی** هم صدق می کند. شکل تکرار غالباً در ارتباط با شخصیت پردازی است، مثلاً وقتی دن کیشوت در متن، هم به وسیله‌ی راوی و هم کسانی که با آن ها ارتباط دارند، بارها و بارها **دیوانه** توصیف می شود. این تکرار می تواند تأثیری کمیک داشته باشد، ولی شاید این تأثیر از طریق سایر وسایل روایی ارزیابی شود. مثلاً دن کیشوت تصویر رسم شده از خود را در حکم مردی دیوانه تأیید و پیچیده می کند. واضح تر از همه این که به نظر می آید او با رفتار خود در حکم عیّار، بر این دیوانگی مهر تأیید می زند. از جنبه‌ی کلامی این موضوع به آشکارترین شکل در پیوند با توبه‌ای آشکار می شود که وی در سی یرا مورنا بر خود تحمیل می کند. با وجود این، چون سروانتس در طراحی مبتکرانه رمان خود قهرمان داستان را دیوانه توصیف می کند، پس از سخنرانی دن کیشوت درباره‌ی عصر طلایی، تأثیر این موضوع به گونه‌ای متفاوت با نتیجه‌ای است که اگر جای این دو بخش تغییر کند، به دست می آمد. زیرا دن کیشوت در گفتار خود پیرامون عصر طلایی ابداً دیوانه به نظر نمی آید. در واقع مردی خردمند جلوه می کند: او چیزهایی می گوید که بسیار غافلگیرکننده و تفکربرانگیز است، چنان که خواننده تعجب می کند که راوی (که گفتار را نقل قول می کند) این دیدگاه را مطرح می سازد که «شاید بهتر باشد که این سخنان ملالت بار را کنار بگذاریم» (ص ۸۷).

دوم آن که یک متن روایی می تواند رخدادها یا صحنه ها را به شکلی تکرار کند که شبیه به هم، شاید یکسان به نظر آیند. در **پدر** ملاقات های تورد با کشیش (این واقعیت که الگوی رویداد در سه ملاقات اولیه بسیار مشابه است، تغییر ملاقات چهارم را دراماتیک تر جلوه می دهد). در **خشم و هیاهو** روایت در سه دایره‌ی اولیه، حول رخدادهای مشابهی می گردد. این رویدادها آشکارا مشابه اند، ولی چون به انحای مختلف نمایش داده و تأویل می شوند (از طریق سه راوی بسیار متفاوت) فاکنر این مسأله را مطرح می کند که آیا واقعاً چنین عملکردی دارند یا نه.

در نهایت اگر ما دیدگاه خود را از متن مجرد به کل آثار نویسنده گسترش دهیم، می توانیم ببینیم که بسیاری از مؤلفان در کتاب های بعدی خود مجدداً از شخصیت ها، نقشمایه ها و رخدادهایی استفاده می کنند که پیش تر نوشته اند. سدریک واتز اصطلاح «ترامتنیت» [transtextuality] را برای این تنوع روایی ارایه می دهد (واتز ۱۳۳؛ ۱۹۸۴). این ترامتنیت همان مفهوم «بینامتنیت» نیست. ترامتنیت مفهوم بسیار محدودتری از تکرار در آثار هنرمند خاصی است، ولی نشان نمی دهد که این تکرارها ساده یا بدون ابهام اند، مثلاً مارلو شخصیتی که ساخته‌ی جوزف کنراد است، در چهار متن روایی نقش راوی را دارد، ولی کارکرد او متفاوت است: مارلوی راوی در **قلب تاریکی** (۱۸۹۹) و **لرد جیم** (۱۹۰۰) از نظر دراماتیک نسبت به رمان **چنس** (۱۹۱۳) نقش سازنده تری دارد.

یکی از دلایل ذکر مارلوی کنراد در حکم نمونه تأکید بر این موضوع است که راوی در طراحی هر سه شکل تکرار، کارکردی مطلقاً محوری دارد. حال فرقی نمی کند که او به عنوان وسیله ی روایی کارکرد داشته باشد یا شخصاً تجربیات خود را منتقل سازد، به هر حال این بدان معنی نیست که لازم است تکرار به خودی خود مستقیماً به روایت متن مرتبط شود. در واقع امکان دارد که از طریق سایر جنبه های گفتمان شکل بگیرد. چون این سه شکل تکرار نسبتاً آشکارند، غالباً بر زمینه ی تحلیل مهم تر آن است که نشان دهیم چگونه عمل می کنند و تأثیرهایشان چیست، نه آن که بخواهیم آن ها را بشناسیم. حتی اگر لازم است که تکرار روایی (مانند سایر وسایل و پدیده های روایی) را نخست در متن

**تکرار یکی از مفاهیم روایی است که آشکارا بُعدی محتوایی دارد. این‌که آیا راوی بهای بیش‌تری به روایت یا وجه تماتیک می‌دهد وابسته به روشی است که مسایل از طریق آن مطرح می‌شود و این‌که او چه نوع رهیافت انتقادی را پیش رو می‌گیرد.**

جست وجو کنیم، این معمولاً نخستین مرحله در تدوین است. البته ضرورت دارد که بگوییم **خشم و هیاهو** سه راوی اول شخص دارد. این ملاحظه صرفاً در زمانی اهمیت می یابد که مبنایی برای پرسش های قابل طرح فراهم می آورد: چرا چهار راوی به جای یک نفر؟ چرا یکی از آن ها از نظر ذهنی عقب مانده است؟ چرا پس از هر سه راوی، سوم شخصی می آید و نتیجه گیری می کند؟ «اگر فاکنر به هر سه راوی نیاز دارد» پس معانی ضمنی تماتیک در کار است. آیا تکرار راوی ها (که هر کدام به یک موضوع هرچند با روش های مختلف و تأکیدهای گوناگون) می پردازند به این معنی است که تکرار وسیله‌ای برای بررسی چگونگی تجربیات گوناگون شخصیت ها از زمان است؟ پی گیری این پرسش ها در خوانش و تأویل **خشم و هیاهو** از جنبه ی انتقادی جالب است. این موضوع که رمان پاسخ های ساده و بدون ابهامی به آن ها نمی دهد، مرتبط با پیچیدگی تماتیک است که این پرسش ها ما را به طرف آن سوق می دهند. شیوه ی روایی رمان که تکرار بخش مکمل آن است در نمایش جنبه های تماتیک آن نقش مهمی دارد.

تکرار یکی از مفاهیم روایی است که آشکارا بُعدی محتوایی دارد. این که آیا راوی بهای بیش تری به روایت یا وجه تماتیک می دهد وابسته به روشی است که مسایل از طریق آن مطرح می شود و این که او چه نوع رهیافت انتقادی را پیش رو می گیرد. به هر حال در تحلیل، روایت و جنبه های تماتیک تکرار به یکدیگر مرتبط می شوند. این موضوع بیش از آن که تکرار را به عنوان مفهومی روایی معتبر سازد، تأثیر متقابل روایت و ابعاد تماتیک را در داستان روایی نشان می دهد.

## تکرار به سیاق افلاطون و نیچه

ج. هیلیس میلر در کتابش **داستان و تکرار** (۱۹۸۲) به بررسی این بُعد «مضاعف» تکرار می پردازد. میلر کارش را با اشاره به سه شکل از تکرار شروع می کند که پیش تر نشان داده‌ام. به هر حال تمایز اصلی او بین دو شکل دیگر است که وی آن ها را شکل های «اول» و «دوم» تکرار می نامد. این دو شکل تکرار جای موارد ذکر شده فوق را نمی گیرند. بلکه عمدتاً سه شکل نخست را تکمیل می کنند و عناصری از آن ها را در بر می گیرند. علاوه بر این چون بُعد محتوایی مهمی دارند، رابطه ی نزدیکی بین شکل روایی و محتوای ادبی نشان می دهند.

بنا بر خلاصه مطلب میلر، تاریخ ایده های مربوط به تکرار در غرب از یک طرف با **انجیل** و از طرف دیگر با **هومر**، دوران پیش از سقراط و افلاطون آغاز می شود. تاریخ مدرن افکار پیرامون تکرار از ویکو۱ به هگل و رمانتیک های آلمانی به **تکرار** (۱۸۴۳) اثر کی یرکگارد، به مارکس و مفهوم تکرار ابدی نیچه، به مفهوم اجبار به تکرار فروید، به زیبایی شناسی مدرنیسم، به نگره های امروزی و گوناگون تکرار، هم چون مواردی می رسد که ژاک لکان یا ژیل دلوز، میرچه آلیاده یا ژاک دریدا (میلر ۵:۱۹۸۲) مطرح می کنند. میلر نگره پرداز نشان می دهد که واضح ترین کاربرد

تکرار نزد ژیل دلوز فیلسوف فرانسوی چیست. دلوز در **منطق معنا** (۱۹۶۹) دو نگره‌ی متفاوت در تکرار از طریق تقابل مفاهیمی که نیچه و افلاطون از تکرار مد نظر دارند، در تضاد با یکدیگر قرار می گیرند:

> بیایید دو جمع بندی را بررسی کنیم. «تنها چیزی متفاوت است که به خود شباهت دارد». «صرفاً تفاوت‌ها به یکدیگر شباهت دارند». این مسأله دو خوانش از جهان به معنایی است که فرد به تفکر درباره تفاوت بر اساس شباهت یا هویت از پیش تثبیت شده می پردازد، در حالی که دیگری به نحوی متضاد ما را فرا می خواند تا به شباهت و حتی هویت در حکم محصول نوعی گسست بنیادین فکر کنیم. اولی دقیقاً دنیای نسخه‌ها یا حتی بازنمایی‌ها را تعریف می کند و دنیا را به مزله‌ی شمایل (تمثال) تثبیت می کند. دومی در تضاد با اولی دنیای وانموده‌ها (simulacra) را تعریف می کند. در واقع دنیا را به خودی خود در حکم صورت ذهنی (phantasm) نشان می دهد. (دلوز ۳۰۲: ۱۹۶۹، ترجمه‌ی هیلس میلر)

چیزی که دلوز تکرار «افلاطونی» می نامد در نمونه کهن الگویی جای دارد که تحت تأثیر تکرار قرار نگرفته، چیزی که تمام نمونه های دیگر نسخه‌ای از آن هستند. «فرض چنین دنیایی منجر به مفهوم بیان استعاری متکی بر شباهت یا حتی هویت اصیل مشارکتی می شود... فرض مشابه، به صورتی که دلوز نشان می دهد، زیربنای مفاهیم تقلید در ادبیات را می سازد» (میلر ۶: ۱۹۸۲). تصور دنیایی متکی بر تفاوت، شیوه‌ای دیگر و نیچه‌ای از تکرار بر پایه این فرض استوار است که هر چیز یگانه و به طور ذاتی متفاوت با هر چیز دیگری است. شباهت بر پس زمینه این تفاوت برانگیخته می شود. این نه دنیای نسخه ها، بلکه چیزی است که دلوز «وانموده یا صورت ذهنی» می نامد (میلر ۶: ۱۹۸۲). صور ذهنی در همان الگو یا کهن الگو قرار ندارند، بلکه موارد مضاعف و تثبیت نشده‌ای هستند که از روابط متقابل متفاوت بین عناصری ظهور می کنند که همگی در یک سطح قرار دارند.

این دو مورد از تکرار متقابلاً منحصر به فرد نیستند. کاملاً برعکس: شکل دوم به اولی مرتبط است و می توان آن را تا حد مشخصی در حکم واکنشی نسبت به آن قلمداد کرد. در واقع در متون روایی فراوان **هر دو** شکل را می توان یافت. اگر چنین باشد می توان پیش رفت و بحث کرد که چه شباهتی بین این دو شکل وجود دارد و این که ، اگر قرار باشد جایگزینی بین آن ها صورت گیرد، آیا دلایل خاصی برای جایگزینی وجود دارد. شاید چنین پرسش هایی به نتایج تأویل گرانه ای بینجامد که نه فقط در رابطه اش با تکرار جالب است، بلکه می توان آن را با سایر مؤلفه های متن مورد بررسی مرتبط ساخت.

حتی اگر در سه شکل نخست تکرار جنبه‌ی روایی فوراً رؤیت پذیر باشد، در دو مورد پایه‌ای که میلر مورد بحث قرار می دهد، نیز حضور دارد. چنان که پیش تر ذکر شد در **مردگان** جویس، برف از طریق تکرار واژه‌ی «برف» در نقاط گوناگون متن اهمیت بیش تری می یابد. برای شروع باید بگویم که در حکم موردی ساده از اولین شکل تکرار ظاهر می شود که قبلاً نشان دادم. با وجود این همان طور که در تحلیل **مردگان** خواهیم دید، این تکرارها به تدریج به روایت پیچیده و الگوهایی تماتیک می پیوندند.

**تکرار درفیلم ارتباط نزدیکی با نمایش زمان و به‌خصوص توالی دارد. ممکن است نماهای پی در پی عملاً مشابه باشند، ولی در عین حال، بدون آن‌که رویداد سردستی و قطعه قطعه شود، شاید بسیار متفاوت هم باشند.**

به طور خلاصه در این داستان کوتاه صحنه‌ی محوری رستوران است که اولین و دومین شکل تکرار را تبیین می‌کند.

## تکرار در فیلم

آیا مفهوم تکرار به فیلم ارتباط می یابد؟ مسلماً چنین است. با وجود این شکل و کارکردهای تکرار در فیلم ها تا حدی متفاوت با مواردی است که در داستان منثور می بینیم. نخست بیایید به سه نکته‌ی عمومی اشاره کنیم، سپس آن‌ها را به **همشهری کین** (۱۹۴۱) ساخته‌ی ارسُن ولز و **رزماناو پوتمکین** (۱۹۲۵) اثر سرگئی ایزنشتین مرتبط سازیم.

۱. فیلم در روند تولید، خود را در قالب سلسله‌ای از تکرارها

بنا می کند. پروژکتور هر نما را در مقابل منبع نور با سرعت بیست و چهار نما در ثانیه «نگه می دارد». این مورد نمایانگر یک روند تکرار مکانیکی است که به نحوی لاینقطع از طریق مجموعه‌ای آشکار و پایان‌ناپذیر از تصاویر حفظ می شود. درست تا جایی که فیلم به پایان می رسد. گرایش دیداری انسان به مشاهده‌ی حرکت، توهمی نوری ایجاد می کند که فیلم را می سازد. شکل های تکرار ارتباط نزدیکی با پیشرفت وقفه‌ناپذیر فیلم از ابتدا تا انتها دارد.

۲. تکرار درفیلم ارتباط نزدیکی با نمایش زمان و به خصوص توالی دارد. ممکن است نماهای پی در پی عملاً مشابه باشند، ولی در عین حال، بدون آن‌که رویداد سردستی و قطعه قطعه شود، شاید بسیار متفاوت هم باشند. دلیل این موضوع، چنان که ملی پس فرانسوی درست پیش از آغاز سده کشف کرد، این است که نمایش تکراری نماها از طریق پروژکتور، فیلم را هم‌زمان و منسجم می کند، حتی اگر واقعاً چنین نباشد. بر اساس این کشف که در حکم گامی عظیم از اولین تجربیات ادیسُن و لومیر به طرف پیشرفت‌های بعدی نشان داده می شود، صرفاً فاصله‌ی اندکی با پویانمایی یا فیلم کارتون پویانمایی شده وجود دارد.

۳. تکرار جنبه‌ای از فیلم است که به رسانه بُعدی روایی می دهد، زیرا پیشرفت روایی که ممکن است با پیشرفت زمان و رویداد مرتبط شود، عناصر شناخته شده را (منظور عناصری که پیش‌تر معرفی و طبعاً تکرار شده است) با عناصر جدید تلفیق می کند. در این سطح، امکان دارد که تکرار فیلمیک به روش هایی انجام شود که شاید قابل قیاس با تکرار در داستان کلامی باشد. (حتی گرچه شاید در این جا وسایل فیلمیک هم متفاوت با وسایل زبانی باشند). در اقتباس سینمایی جان هیوستن از **مردگان** جویس نمونه های این مورد به روشنی آشکار است. دراین تحلیل بار کیفیات نمادین برف بر داستان کوتاه نمایانده می شود. فیلم با ایجاد ارتباط بین تصاویر بارش برف با گفت‌وگویی کلیدی که شخصیت ها (بازیگران) در فیلم انجام می دهند، همان تأثیر را ایجاد می کند.

تکرار، در تمام فیلم های روایی عنصری سازنده است. **همشهری کین** و **رزماری‌وبو تمکین** نمونه‌های بسیار تأثیرگذار و تلفیق هایی فیلمیک دارند که برای تفسیر باید خود را محدود به چند نمونه برگزیده کنیم. در فیلم ارسُن ولز جالب‌ترین تکرارها مرتبط با شخصیت اصلی، کین است. تأثیر نهایی از طریق وسیله‌ی ساختاری نمایش داستان زندگی به شکل «نظام یافته» تقویت می شود، اما پیشرفت واقعه‌نگارانه‌ی رویداد بر محور نقاط عطف مهم در زندگی کین قرار دارد. بدین ترتیب تقریباً در اوایل فیلم تصویر تاچر را نشان می دهد که با والدین کین درباره‌ی آینده‌ی او صحبت می کند. در پس زمینه محوری همان نما می توانیم کین را در قالب پسر بچه‌ای ببینیم که خارج از خانه بازی می کند. استفاده‌ی ترکیبی ولز از قاب بندی، فیلم‌برداری با عمق میدان زیاد و نورپردازی سایه روشن برای رسیدن به این تأثیر در نقطه‌ی دیگری از فیلم هم تکرار می شود. در این جا بیننده می بیند و می شنود که لیلاند و برنستاین درباره‌ی صداقت کین بحث می کنند و این که وی در همکاری با طرح هایی که خودشان درگیر آن هستند تا چه حد قابل اعتماد است. در پس زمینه‌ای که بین این دو وجود دارد، می توانیم چارچوب هیکل کین را در سنین بزرگسالی ببینیم که در پنجره منعکس شده است. گرچه این تصویر نسبت به اولین باری که آن را می بینیم وضوح کم‌تری دارد، ولی در هر صورت به حد کافی واضح است.

یکی از تأثیرهای آشکار این وسیله استفاده از صدای روایی مکمل است: طرح هیکل کین چیزی را تصویرپردازی می کند که دیالوگ درباره‌ی آن است. پس زمینه‌ی هیکل کین در حکم یک پسر بچه و مردی بزرگسال برای ایجاد وحدت بین صدا و تصویر مورد استفاده قرار می گیرد. بدین ترتیب موقعیت کین در فیلم به عنوان شخصیت اصلی تقویت می شود. این تأثیر نه فقط ساختاری بلکه تماتیک است: نکند شاید کین آسیب پذیرتر و کم‌تر خطرناک‌تر از چیزی است که به نظر می آید؟ در مرحله‌ی بعد شاید این پرسش به سایر جنبه های فیلم مرتبط شود، ولی نکته‌ی مربوطه این است که ولز از موارد فنی تکرار برای دست‌یابی به این تأثیر تماتیک استفاده می کند. نه فقط قاب بندی و نحوه‌ی قرار گرفتن شخصیت ها به نحوی تأثیرگذار مشابه است (با فضاهایی که بین شخصیت ها وجود دارد و فضایی برای طرح کلی جسم کین ایجاد می کند) بلکه استفاده از زاویه‌ی دوربین و عمق میدان هم چنین کارکردی دارد. استفاده‌ی مبتکرانه‌ی ولز از عدسی زاویه‌ی باز با عمق میدان زیاد به نحو قابل تأملی تأثیرگذار است.

در فیلم های ایزنشتین هم تکرار ارتباط نزدیکی با سایر وسایل

رزمناوپوتمکین

فیلمیک دارد (و بدین ترتیب نمی توان به طور مجرد درباره ی آن بحث کرد). به طور مختصر درباره ی استفاده از تکرار در چیزی که خود ایزنشتین «رویداد ۴» در **رزمناوپوتمکین**، سکانس پلکان اُدسا می نامد، تفسیر می کنم. این سکانس که به نحو شایسته ای معروف شده، نمونه ی کلاسیک تکنیک مونتاژ ایزنشتین است. به طورکلی، مونتاژ نشان می دهد که چگونه فیلم با تدوین شکل می گیرد. اگر مونتاژ مرتبط با رهیافتی نسبت به تدوین باشد که ایزنشتین و سایر فیلم سازان دهه ی ۱۹۲۰ شوروی پیش برده اند، «بر روابط پویا و غالباً ناپیوسته، بین نماها و همجواری نماها برای پدیدآوردن افکاری تأکید دارد که در خود نماهای فیلم دیده نمی شود (بُردول و تامپسُن ۱۹۹۷:۴۸۰). یکی از عناصر سازنده ی این سکانس مونتاژی خاص این است که ایزنشتین به نحوی سیستماتیک نماهای تکراری در عناصر ساختاری دیگر هم چون ضرباهنگ، تضاد (که عمدتاً از طریق قطع متقاطع ایجاد می شود) و پیشرفت پیرنگ را متحد می کند. مثلاً نمای ۱۰۱۰ نمای بسیار درشتی از یک افسر تزاری است که شمشیری را بر فراز شانه هایش پیچ و تاب می دهد. بلافاصله بعد از این نما نمای ۱۰۱۱ می آید که زنی را نشان می دهد که خون از چشم راستش جاری است. چنان که دیویه مه یر یادآور می شود، این تصویر منطقی است: «ضربه شمشیری چهره ی زن را بریده است. این عمل خشن گرچه نشان داده نشده است به همان اندازه واقعی است که در صورت نشان داده شدن بود». (مه یر ۱۱:۱۹۷۲).

در چند نمای بعد، مورد متفاوتی از مونتاژ قابل مشاهده است. **رزمناوپوتمکین** برای مقابله با کشتاری که بر پلکان اُدسا در حال انجام است، مرکز فرماندهی ارتش تزاری را گلوله باران می کند. ایزنشتین در نماهای این گلوله باران سه نمای جداگانه اینسرت می کند (که فقط دو و نیم ثانیه بر پرده دیده می شوند) این نماهای سه مجسمه ی مرمری است: یک شیر خفته، یک شیر بیدار شده و یک شیر ایستاده، همان طور که مه یر نشان می دهد؛ این تصویر تأثیرگذار، ولی غیرمنطقی است. نماهای شیرها به اتفاق هم

«استعاره‌ای بصری و تهییج کننده را شکل می دهند که همان خشم برانگیخته‌ی ملت روسیه است» (مه یر ۱۱ : ۱۹۷۲). با وجود این ایزنشتین تصاویر مجسمه های شیرها را به صورتی ترکیب می کند که گویی زنده‌اند. این موضوع به خودی‌خود تضاد تأثیرگذار بین این تصویر و نماهای تکراری مردم بر پله های اُدسا را کاهش نمی دهد. در واقع یکی از تأثیرهای تماتیک تصویر مجسمه های شیرها، فراخواندن بیننده برای ایجاد ارتباط بین شیرها (در حکم تصویری کلاسیک از نیروی انسانی) با نیروی انقلابیون در بحبوحه انقلاب است. پس از نمای با زاویه‌ی روبه پایین شیر ایستاده (نمای ۱۰۲۴) که بر پس زمینه‌ی شهر خودنمایی می کند، نمای دیگری می آید که دروازه‌ی ورودی را نشان می دهد و در حالی که دوربین با حرکت پَن از اجساد مردمی که بر پله ها کشته شده‌اند می گذرند، بیننده هدایت می شود تا آن ها را با تصویر شیر درحکم نماد نیروی انسانی مقایسه کند. این نوع پیوند منطقی و درعین حال غیر منطقی است. اجساد انسان ها: قربانیان خشونت سلطه جویانه نیز مانند مجسمه های شیرها بی جان است. دقیقاً همین تلفیق شکل های متفاوت مونتاژ است که این سکانس را به نحوی استثنایی تأثیرگذار جلوه می دهد.

اگر در نهایت بخواهیم روابط بین پنج «پرده» **رزمناوپو تمکین** را بررسی کنیم، باید نشان دهیم که در این جا ایزنشتین تکرار را با پیشرفت پیرنگ به روشی تلفیق می کند که تعلیق به وجود می آورد. ایزنشتین در مقاله‌ای که به سال ۱۹۳۹ و در حکم مقدمه‌ای بر فیلم‌نامه اصلی فیلم نوشته است، تکرار را به عنوان وسیله‌ای محوری در فیلم ملاحظه می کند: «رویداد هر بخش (از فیلم) متفاوت است، ولی کل رویداد با شیوه‌ی تکرار مضاعف، فراگیر و منسجم می شود. (ایزنشتین ۹: ۱۹۸۸). منظور ایزنشتین از «تکرار مضاعف» با این مثال وی روشن می شود:

> در «درام اسکله» تعدادی از ملوانان شورشی ـ عده‌ای از نفرات کشتی ـ رو به جوخه آتش فریاد می زنند «برادران!» تفنگ‌ها پایین می آید. اعضای جوخه‌ی آتش به شورشیان می پیوندند.
>
> در ملاقات با اسکادران افراد کشتی شورشی ـ بخشی از نیروی دریایی ـ رو به افراد اسکادران فرماندهی فریاد می زنند «برادران!» و توپ هایی که به طرف پوتمکین نشانه رفته است پایین می آید. کل ناوگان با پوتمکین متحد می شوند. (ایزنشتین ۹: ۱۹۸۸).

کشتی **پوتمکین** تصویری از نیروی انقلابی است، فیلم کارکرد مجسمه های شیرها در سکانس پلکان اُدسا را تقویت می کند. با وجود این **رزمناوپو تمکین** چیزی بسیار فراتر و بزرگ تر از شیرهاست. کشتی کارکرد ساختاری و تماتیک گسترده‌ای دارد و شاید بتوان آن را در حکم شخصیت اصلی فیلم قلمداد کرد. کشتی نه فقط قدرت را به نحوی نمادین نشان می دهد، بلکه نیروی ایجاد شده به وسیله انسان ها را نشان می دهد. نیرویی جمعی که در ایدئولوژی فیلم مرتبط با نیروهای پیشرفته و ارتجاعی است و البته نیروهای «خیر» قوی ترند. (در این جا ایزنشتین به نحوی عامدانه ارتباط خود را با ریشه های تاریخی فیلم قطع می کند: شورش در کشتی پوتمکین در انقلاب نافرجام ۱۹۰۵ به شکست انجامید.)

ساختارهای تکرار در **رزمناوپو تمکین** در سطح جزییات به نحوی تماتیک شکل دهنده‌اند. در عین حال این نکته را می توان به کل فیلم تعمیم داد. در فیلم هم مانند نثر داستانی، اگر عنصری زیبایی شناسانه تکرار شود، تبدیل به قاعده‌ای بسیار مهم تر می شود. گرچه شاید تکرار نمایانگر ثبات باشد و پرسش های بنیادینی درباره هویت برانگیزد، تکرار در گفتمان روایی ارتباطی نزدیک با عواملی دارد که این گفتمان را پویا می سازد؛ منظور گفتمان هایی است که تعلیق ایجاد می کنند و پیرنگ را پیش می برند. در این جا واژه‌ی کلیدی **شخصیت ها** در داستان کلامی و فیلم است. زیرا معمولاً شخصیت است که رخداد داستانی را موجب می شود یا قطع می کند و به پایان می رساند.

---

۱. جیامباتیستا ویکو: (۱۶۸۸-۱۷۴۱) فیلسوف ایتالیایی تاریخ که افکارش تأثیر فراوانی بر نگره پردازان اجتماعی بعد از خود مانند مونتسکیو و کارل مارکس گذارد. (م)