روایت دیدگاه اول شخص مفرد در سینما

* عباس رافعی

● مقدمه

یکی از اهداف درام، القاء عواطف به نحوی که توسط مخاطب تجربه شود، ذکر شده است. لازمه رسیدن به این هدف ایجاد حالت استغراق در مخاطب است. سینما شاخه‌ای از هنرهای دراماتیک است و فیلمنامه نویسی نیز زیر مجموعه‌ای از ادبیات دراماتیک. این شاخه از هنر پیش از آنکه گرفتار قواعد و محدودیت‌های کلی هنر شود، ملزم به رعایت قواعد و محدودیت‌های خاص خودش است. به همین خاطر فیلمنامه‌نویسی بیش از آنکه وام دار و تابع قواعد کلی شعر یا موسیقی باشد، ملزم به رعایت قواعدی است که در درام نویسی مطرح است. مهمترین این قواعد که در درام نویسی مدنظر است، مسئله دیدگاه است. انتخاب صحیح دیدگاه برای روایت درام مهمترین کار فیلمنامه نویس است. برای روایت دیدگاههای مناسب در سینما روشهای تقطیع مناسبی نیز وجود دارد. تقطیع (دکوپاژ) تابعی از درام است و ابزاری برای روایت درام. می‌توان گفت که تقطیع درام را بوجود می‌آورد و درام تقطیع را.

● دیدگاه در ادبیات

در واژگان ادبیات داستانی، منظور از «دیدگاه» موضعی است که راوی (نویسنده) داستان اتخاذ می‌کند. به عبارت دیگر، زاویهٔ دیدی است که نویسنده از طریق آن و در چهارچوب امکانات و محدودیتهای آن، با مخاطب خود رابطه برقرار می‌کند و داستان یا هرشکل دیگر ارائه درام پس از گذر از آن چهارچوب جاری خواهد شد. بدین ترتیب، تعیین دیدگاه، تعیین محدوده نگاه راوی و به تبع آن تعیین وسعت مکانی و زمانی چهارچوب این نگاه است. اگر موضع نویسنده را دیدگاه او در روایت داستان تلقی کنیم، در روایت سینمایی نیز، دیدگاه نظیر مفهوم فوق را در ادبیات داستانی دربر خواهد داشت. برهمین اساس اختیار یك دیدگاه در روایت، ویژگیهای زیر را معین می‌کند.

الف ـ راوی کیست؟

ب ـ راوی از چه دیدگاهی به دنیای داستان می‌نگرد؟

ج ـ اگاهیها و دانسته‌های راوی داستان تا چه حد مجاز است؟

د ـ راوی، بایستی مخاطب را در چه فاصله اطلاعاتی از دنیای داستان قرار دهد؟

پر واضح است که مطلوب‌ترین دیدگاه، بسته به هدف و عناصر ساختاری داستان به منظور بیشترین تأثیر برمخاطب تعیین می‌شود. به عنوان مثال برای روایت داستانی معماگونه و جنایی، نویسنده تقریباً هیچگاه دیدگاه قاتل را برای روایت داستان برنمی‌گزیند[1]. زیرا برخلاف میل نویسنده، در ابتدای داستان اسرار و اطلاعاتی که برای حل معما و پیچیدگیهای داستان، مورد نیاز است برملا شده و مخاطب انگیزهٔ ادامه دادن داستان را از دست می‌دهد. به عبارت دیگر کشش داستان از بین می‌رود. چنانچه منظور نویسنده، کاوش زوایای روانی شخصیت قاتل باشد، با گزینش این دیدگاه (دیدگاه قاتل) به حداکثر تأثیر معطوف به هدف خویش دست می‌یابد.

● انواع دیدگاه در ادبیات داستانی

۱ـ دیدگاه اول شخص مفرد

۲ـ دیدگاه سوم شخص مفرد
الف: از نگاه شخصیت اصلی
ب: از نگاه شخصیت فرعی
الف: دیدگاه دانای کل
ب: دیدگاه دانای کل محدود
ج: دیدگاه عینی یا نمایشی
۱ـ دانای کل مداخله‌گر
۲ـ دانای کل بی‌طرف
۱ـ همراه شخصیت اصلی
۲ـ همراه شخصیت فرعی

دیدگاه اول شخص مفرد

در داستانی که حاصل این دیدگاه است، رفتارها و رویدادها از دید یك شخصیت نگریسته می‌شود. نویسنده در کالبد یکی از شخصیت‌های داستان قرار می‌گیرد. این شخصیت می‌تواند شخصیت اصلی یا فرعی داستان باشد. یعنی می‌تواند عامل یا ناظر حوادث باشد.

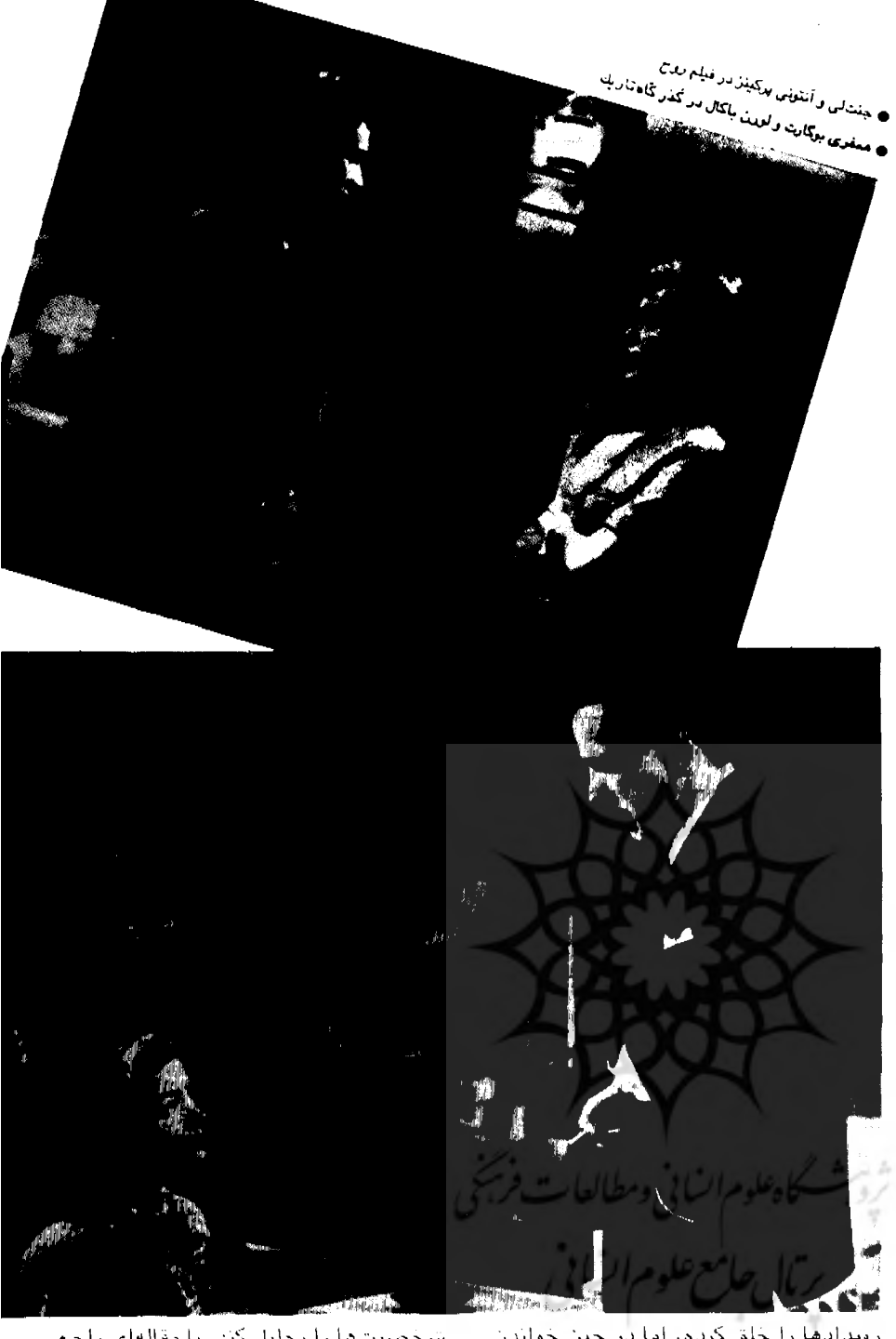
سامرست موآم نویسنده انگلیسی غالباً داستانهایش را با دیدگاه اول شخص روایت می‌کرد تا علاوه بر افزایش باورپذیری داستان، واقع‌نمایی آن را نیز مؤکد سازد.

«بسیاری از داستانهای من به شیوهٔ اول شخص مفرد روایت شده است. این شیوه، قراردادی ادبی است به قدمت تپه‌ها، که توسط «پترونیوس آربیتز» (طنزنویس ایتالیایی متوفی به سال ۶۶ بعد از میلاد) در «ساتریکون» و بسیاری از قصه‌نویسان «هزار و یك شب» به کار رفته است. قصد من باورپذیری هرچه بیشتر داستان بوده است. بدلیل این که وقتی کسی به شما بگوید آنچه روایت می‌کند برای خودش اتفاق افتاده است، احتمال بیشتری دارد که شما باور کنید راست می‌گوید، تا وقتی بگوید برای کس دیگری اتفاق افتاده است.»[۲]

در این شیوه، داستان مستقیماً از زبان شخصیت اصلی روایت می‌شود و نقش واسطه‌ای به نام نویسنده، کم‌رنگ و کم‌رنگتر می‌شود. خواننده هیچ واسطه‌ای بین خود و جهان داستان حس نمی‌کند. خواننده حضور نویسنده را فراموش می‌کند و می‌پندارد که خود در جهان داستان حاضر است و از نزدیك و بی‌واسطه حوادث داستان را تجربه می‌کند. با این که خواننده در ابتدا می‌داند نویسنده، این عبارات و رویدادها را خلق کرده، اما در حین خواندن داستان اصلاً وجود نویسنده را احساس نمی‌کند و گویی خود در ماجرا مشارکت دارد.

«اگر نگاهی فراگیر به رمان انگلیسی از «فیلدینگ» تا «فورد» بیندازید، آنچه شما را بیش از هرچیز دیگر تحت‌تأثیر قرار خواهد داد، غایب شدن نویسنده است.»

«گفته شده است که مهمترین دگرگونی در رمان عصر ما غایب شدن نویسنده است. برعکس، ویژگی بارز رمان عصر ویکتوریا حضور نویسنده است که یك بند وسط داستان می‌پرید تا چیزی را تفسیر کند. شخصیت‌ها را تحلیل کند، یا مقاله‌ای راجع به تنبلان و شاهان بنویسد.»[۳]



● جنت‌لی و آنتونی پرکینز در فیلم ریح
● ممفری بوگارت و لورن باکال در گذرگاه تاریك

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● دیدگاه اول شخص در سینما

دیدگاه اول شخص غالباً برای روایت داستانهایی به کار می‌رود که ذهنی، روانی، روانشناسانه و روانکاوانه‌اند. شخصیتهای این داستانها معمولاً قهرمانند و اهمیت محوری یا مرکزی دارند و نیز خصوصیت درونگرایانه دارند. مثلاً کم حرف هستند. یا صاحب خصوصیتی هستند که نویسنده یا

درام‌نویس باید به آنها نزدیک شود و اهمیت زیادی برایشان قائل باشد و در نتیجه بیان دیدگاه آنها ضرورت می‌یابد.

درام‌پردازی به شیوهٔ اول شخص، نیازمند همراهی مداوم مخاطب با یکی از شخصیتهاست. مخاطب در طول درام در «جایگاه احساسی»،[۴] یکی از شخصیتها قرار دارد، درحالی که درام‌پردازی به شیوهٔ سوم شخص، مخاطب را در جایگاه احساسی خاص خودش قرار می‌دهد. یعنی دارای جایگاهی مخصوص به خود و جدا از تمام شخصیت‌هاست. همچنین مضامینی که غالباً در دیدگاه سوم شخص پرداخته می‌شوند، سیاسی اجتماعی... و کلاً بیرونی و عینی هستند.

سامرست موام می‌گوید: «قصد من باورپذیری هرچه بیشتر داستان بوده است، بدلیل این که وقتی کسی به شما بگوید آنچه روایت می‌کند برای خودش اتفاق افتاده است، احتمال بیشتری دارد که شما باور کنید راست می‌گوید، تا وقتی بگوید برای کس دیگری اتفاق افتاده است.»

ویژگی بارز دیدگاه اول شخص، همراهی عاطفی مخاطب با یکی از شخصیتها در تمام طول داستان است. و اگر بخشی از داستان بدون حضور شخصیت مورد نظر روایت شود، تأثیر همراهی مخاطب کاهش می‌یابد.

برای روایت داستان از دیدگاه اول شخص در سینما، فیلمنامه‌نویس ـ کارگردان بایستی روش تقطیع یا دکوپاژ مناسبی را مدنظر داشته باشد. در این زمینه کوششهایی برای انتقال دیدگاه اول شخص در ادبیات به سینما شده است که غالباً ناموفق بوده‌اند. به دلیل آنکه این دیدگاه ادبی، به دیدگاه سینمایی ترجمه نشده و تنها به صورت یک کلیشه در سینما مورد استفاده قرار گرفته است. یکی از روشهای موفق که در زمینهٔ ترجمان سینمایی «دیدگاه اول شخص» در روایت داستان قابل بررسی است، روش تقطیعی است که با کوششهای آلفرد هیچکاک امکانات آن کشف و متداول شده است.

روش دیگری که برای روایت این دیدگاه در سینما مورد استفاده واقع شده، قرار دادن دوربین به جای چشمان راوی (یکی از شخصیتها) است. در تاریخ سینما مواردی وجود دارد که دوربین مدت زیادی از فیلم یا تمام آن به جای چشمان قهرمان داستان بکار رفته است. اولین فیلم داستانی که کاملاً براین اساس ساخته شده فیلم «بانویی در دریاچه» (۱۹۴۷) ساخته «رابرت مونتگمری» است. در این فیلم که براساس داستانی از «ریموند چندلر» ساخته شده رابرت مونتگمری سعی کرده با استفاده از دوربین سوبژکتیو (قرار دادن دوربین به جای چشمان شخصیت اصلی) به شیوه روایت چندلر نزدیک شود. که وقایع داستانهایش را از زبان قهرمان داستان و با استفاده از ضمیر اول شخص مفرد روایت می‌کند. در این فیلم تمام وقایع و صحنه‌ها از چشم شخصیت اصلی فیلم «فیلیپ مارلو» دیده می‌شود. تماشاگر هرگز فیلیپ مارلو را نمی‌بیند و تنها در چند نما چهره و اندام وی، هنگامی که در حال نگاه کردن به شیشه یا آینه است دیده می‌شود. مونتگمری سعی کرده است که عکس العمل‌های مارلو را تنها از طریق دیالوگها بیان کند.

چهل دقیقه ابتدای فیلم «گذرگاه تاریک» ۱۹۴۷ ساخته «دلمر دیوز» نیز به همین شیوهٔ (دوربین) سوبژکتیو» ساخته شده است. تماشاگر شخصیت اصلی فیلم همفری بوگارت را نمی‌بیند. در واقع جای چشم او قرار گرفته و نگاه او (تماشاگر) محصور به دید دوربین است.

استفاده از این روشها، غالباً در سینما ناموفق بوده است. چرا که دائماً سؤالی را در ذهن تماشاگر برمی انگیزد که: «چرا ما هیچوقت این شخص را نمی‌بینیم؟» به همین خاطر شیوهٔ فوق مدام تماشاگر را متوجه می‌کند که درحال دیدن فیلم است. تماشاگر هیچگاه نمی‌پذیرد که جای شخص دیگری است و در چشمان او محصور شده. چون به خوبی آگاه است که «وجود» او وجودی کاملاً متمایز از شخص بیننده صحنه است. تماشاگر نزد خود این چنین استدلال می‌کند: «من می‌دانم آن کسی که از چشمان او صحنه را می‌بینم، شخص خودم نیست و منطقی است که اگر این شخص (کسی که دوربین از دید او صحنه را می‌بیند) در مقابل آینه بایستد، من (تماشاگر) در آینه دیده نمی‌شوم.»

استفاده از این روش در سینما باعث مخدوش شدن حالت استغراق تماشاگر و به بیرون پرت شدن او از فیلم می‌شود[۵].

نویسنده هنگام روایت داستان از دیدگاه اول شخص در عرصهٔ ادبیات می‌تواند داستان را چنان روایت کند که گویی برخودش گذشته و مخاطب نیز در حین خواندن، خود را کاملاً کنار او فرض می‌کند. بطوری که می‌پندارد کنار و شانه به شانه نویسنده حرکت می‌کند و آنچه که نویسنده می‌بیند و می‌داند او (مخاطب) نیز دیده و از آن آگاه می‌شود.

این یکی از تفاوتهای روایت دیدگاه اول شخص در سینما با دیدگاه اول شخص در ادبیات است. چرا که در سینما نمی‌توان داستان را چنان روایت (دکوپاژ ـ تقطیع) کرد که دقیقاً برای کارگردان یا شخصیتی که ما هیچگاه او را نمی‌بینیم اتفاق بیفتد. تماشاگر خودش را نمی‌بیند مگر مقابل آینه یا چیزی شبیه آن؛ یکی از دلایل عدم پذیرش چنین حالتی در سینما، این است که سینما باید واقع‌نماتر از ادبیات باشد.

باید در نظر داشت مخاطب در داستانهایی که در ادبیات به این شیوه روایت می‌شوند، «من» نویسنده یا «من» شخصیت اصلی را هرگز «من» خودش فرض نمی‌کند.

قطعه‌ای که در پی می‌آید، نمونه داستانی است که از دیدگاه اول شخص روایت می‌شود:

«از خواب که بیدار شدم هوا گرگ و میش بود.» منتظر ماندم تا صدایم کنند. با ناباوری روی ملحفه‌های نرم و روبالشی لطیف دست می‌کشیدم. من در لیون، با خاطری آسوده از دنیای بیرون خفته بودم بنابه عادت دوران کودکی، دستهایم را دور بالش حلقه کردم و دلپذیری خستگی در کردن و شادی بی‌پایان رهایی را مزمزه کردم.

دیگر نه رئیسی وجود داشت، نه فرمانی و نه دوستی. دیگر متعلق به هیچ گله‌ای نبودم و برنارد؟... با او هم آشتی کرده بودم، من از آن دسته آدمهایی هستم که مرده‌ها را دوست می‌دارند... هلن؟ تا هنگامی که نمی‌شناختمش نگران بودم. اما پس از دیدار... کمتر جالب می‌نمود. در حقیقت به او نیازی نداشتم. اما از اینکه دوستم بدارد، یا دست کم کوشش کند تا دوستم بدارد خشنود می‌شدم. چرا که در رفتارش نسبت به برنارد کمی اجبار و چیزی شبیه به غرور و اکراه دیده می‌شد. آیا باید حقیقت را می‌گفتم؟ باید دست کم با خودم صادق می‌شدم. هنوز نیاز به فکر کردن داشتم. اعتراف به اینکه «زروه» هستم، بدین معنا بود که دوباره زندگی نابسامان و نکبت‌باری را دنبال نمایم. با گفتن حقیقت دیگر جایی در آن خانه نداشتم. در حالیکه اشتیاق به ماندن در وجودم انباشته شده بود. من آن سکوت، آن نجواهای در پرتو نور لرزان شمعها در زیر آن سقفهای بلند را دوست داشتم. نه هلن و نه آینیس، هیچکدام مزاحمم نبودند...[۶]

در این حالت داستان به منزلهٔ نامهٔ شخصی است که کارهایی را انجام داده و اکنون شرح آنها را نوشته است. در این شیوه مخاطب داستان، مخاطب نامه نویسنده یا قهرمان داستان است. چنانکه، هرچه را نویسنده یا قهرمان داستان تجربه کرده، می‌فهمد. اما هرگز واقعاً خودش را جای نویسنده یا قهرمان داستان نمی‌پندارد.

اما تجربه فیلمهایی مانند «بانویی در دریاچه» و «گذرگاه تاریک» که این شکرد را بکار برده‌اند، این حقیقت را برما معلوم می‌سازد که نمی‌توانیم دوربین را چنان بکار بریم که از تماشاگر بخواهیم آن را به جای چشمان خود فرض کند. دلایل گوناگونی مانع بکار بردن مستقیم دوربین به جای چشم انسان است که غالباً مربوط به فرایند دیدن، فیزیولوژی چشم، و تفاوت آن با ویژگیهای فیزیکی عدسی دوربین است.

نکتهٔ مهمی که پیش از فیلمهایی چون «بانویی در دریاچه» و «گذرگاه تاریک» و نیز پس از آن بدان توجه شده، این است که در دکوپاژ صحنه، دوربین هرگز نباید به عنوان پرسوناژی تلقی شود که سایر پرسوناژها بتوانند به آن نگاه کنند. در این موارد اکثر کارگردانان می‌دانند اگر در نمایی که از دید یك شخص P.O.V گرفته می‌شود، پرسوناژی دیده شود که نگاه او متوجه شخصی باشد که صحنه از دید او نگریسته می‌شود، این پرسوناژ هرگز نباید به لنز دوربین نگاه کند. یعنی در تقطیع به شیوهٔ اول شخص مفرد باید قواعد خط فرعی رعایت شود. زیرا نگاه کردن به دوربین مقارن از بین رفتن حالت استغراق تماشاگر است. تماشاگر در این حالت با خود می‌گوید:

«چرا این شخص به من نگاه می‌کند، او نباید من را ببیند زیرا من کنار شانه شخصی که صحنه را می‌بیند ایستاده‌ام. او به من نگاه می‌کند در حالیکه باید به‌شخصی‌که‌من کنار او ایستاده‌ام نگاه کند.»

تماشاگر در حین تماشای فیلم باید احساس کند از جانب پرسوناژها دیده نمی‌شود و کاملاً آزادانه و راحت مانند روحی بی‌جسم در صحنه حضور یافته، همه را می‌بیند و هیچکس متوجه او نمی‌شود. در صحنه‌های مختلف کنار آدمها می‌نشیند، می‌ایستد و با آنها حرکت می‌کند. از کنار شانهٔ شخصی صحنه‌ای را می‌بیند و از کنار شانهٔ شخصی دیگر، صحنه‌ای دیگر را. چشم هیچکس نباید به او بیفتد. زیرا به جای چشم هیچکس قرار نگرفته است. اگر مخاطب می‌توانست این وضعیت را ـ که محال عقلی و از لحاظ منطقی غیر ممکن است ـ بپذیرد که جای چشم شخصی که صحنه را می‌بیند قرار بگیرد، آنگاه از نگاه کردن شخص مقابل به لنز احساس ناراحتی نمی‌کرد. اما در هرحال، نگاه کردن یك پرسوناژ به لنز دوربین، مخاطب را ناراحت می‌کند، زیرا بخش آگاه ذهن مخاطب بطور منطقی از پذیرفتن این تناقض بدیهی ـ که جای چشم کسی قرار گیرد که خودش نیست ـ سرباز می‌زند و اصولاً چنین کاری برای او غیر قابل تصور است.

بنابراین برای دکوپاژ مناسب به شیوه اول شخص رعایت نکات‌زیر که در آثار هیچکاك رعایت شده، ضروری است.

الف ـ رعایت خط فرضی بدان معنا که قبلاً گفته شد.

ب ـ عدم استفاده از نماهای سوبژکتیو به مدت طولانی.

ج ـ بکار بردن مداوم نماهای دیدگاه‌و عکس العمل (P.O.V., Re)

هیچکاك در فیلمهایی که به شیوه اول شخص ساخته است، برخلاف مونتگمری و دیوز عمل می‌کند. دوربین در فیلمهای این دو، شخصی را که مخاطب از چشمان او صحنه را می‌بیند، هیچگاه نشان نمی‌دهد و کارگردان با این کار به مخاطب تحمیل می‌کند که خودش را جای پرسوناژی که صحنه از چشم او نگریسته می‌شود، فرض کند. اما بی‌شك آگاهی مخاطب در حالت نیمه خودآگاه (استغراق) وی دخالت کرده و از پذیرفتن چنین وضعیتی جلوگیری می‌کند.

در فیلم «گذرگاه تاریك»، هنگامی که «لورن باکال» با «بوگارت» حرف می‌زند، به لنز دوربین نگاه می‌کند. در این حالت مخاطب به شدت احساس ناراحتی می‌کند و با خود می‌گوید:

پرسوناژ زن با «بوگارت» صحبت می‌کند، اما به من نگاه می‌کند. من اصلاً نباید داخل صحنه دیده شوم چه رسد به اینکه کسی (پرسوناژی) با من صحبت کند، چه اتفاقی رخ داده که من دیده شده‌ام؟

در چنین وضعیتی مخاطب احساس می‌کند که امری غیر ممکن و محال درحال وقوع است و بنابراین از فیلم به بیرون پرت می‌شود.[۷]

اما هیچکاك هیچکدام از اشتباهات مونتگمری و دیوز را مرتکب نشده است. یعنی در دکوپاژ او اولاً خط فرضی چنین رعایت شده که هیچگاه شخصی به لنز نگاه نمی‌کند و ثانیاً مدام شخصی را که از دید او صحنه را نگاه می‌کنیم نشان می‌دهد. یعنی مدام نماهای P.O.V را با بکار بردن نماهای Re آن شخص قطع می‌کند. گویی مرتب به ما تذکر می‌دهد، این شما نیستید که صحنه را نگاه می‌کنید، شما فقط به این شخص خیلی نزدیك شده‌اید طوری که انگار به شانه‌هایش چسبیده‌اید، کنارش منگنه شده و در دنیایش شریك هستید. کنار او راه می‌آیید و در عین حال می‌توانید به او نگاه کنید و ببینید چه عکس‌العملی نشان می‌دهد، چه می‌بیند، و...

ما به عنوان مخاطب همیشه کنجکاویم ببینیم در مقابل صحنه‌های گوناگون پرسوناژ

چه عکس‌العمل نشان خواهد داد. هیچکاک هم همین کار را می‌کند یعنی مداوماً عکس‌العمل‌های پرسوناژ را نشان می‌دهد. درنتیجه مخاطب به حالتی می‌رسد که نزدیکترین مشارکت و نزدیکترین همراهی عاطفی ممکن با یك پرسوناژ در درام است. چنانکه نزدیکترین مشارکت متصور این است که مخاطب هم چیزی را که پرسوناژ به آن نگاه می‌کند ببیند و هم عکس‌العمل او را در مقابل چیزهایی که دیده است.

● ویژگیها و تاثیر دیدگاه اول شخص و سوم شخص در سینما

دیدگاه اول شخص در سینما واقع‌نماتر و برای ایجاد باورپذیری مؤثرتر از دیدگاه سوم شخص است. بقول سامرست موآم وقتی کسی به شما بگوید آنچه روایت می‌کند برای خودش اتفاق افتاده است، احتمال بیشتری دارد که شما باور کنید تا وقتی بگوید برای کس دیگری اتفاق افتاده است. به همین دلیل برای روایت سینمایی یك درام بهتر است که از دیدگاه اول شخص استفاده شود. اگر دیدگاه اول شخص مناسب برای روایت درام نبود و قابلیت بیان محتوای مورد نظر را نداشت، می‌توان به سراغ دیدگاه سوم شخص رفت. اما اگر درام قابلیت روایت در دو دیدگاه فوق را داشت بهتر است دیدگاه اول شخص را که مؤثرتراز دیدگاه سوم شخص است برگزید.

این روشها همچون ابزارهایی هستند برای روایت درام و برای هر درام باید مؤثرترین و کارآمدترین ابزار را بکار برد. البته می‌بایست این نکته را نیز مدنظر داشت که دیدگاه اول شخص و سوم شخص تفاوت ماهوی و ذاتی با یکدیگر ندارند. تفاوت این دو دیدگاه تفاوت شگردها و تفاوت تکنیکی است. بدین معنا که تماشاگر به دلیل ضرورتهای دراماتیك به دیدگاه یکی از شخصیتها نزدیك می‌شود. به عنوان مثال نظرگاه «هوارد هاوکز» از جهان به گونه‌ای است که هیچگاه نمی‌تواند دیدگاه اول شخص را برای بیان داستانش برگزیند[8]. و غالباً برای قهرمانان داستانش اهمیت کم و بیش یکسانی قائل است. «جان وین» هم که قهرمان داستانها و شخص مورد علاقه هاوکز محسوب می‌شود، با وجود حفظ موقعیت محوری خویش در فیلمهای او هیچگاه تبدیل به شخص اول داستان نمی‌شود. یعنی درام از دیدگاه وی روایت نمی‌گردد و بدون حضور او نیز داستان ادامه پیدا می‌کند. در فیلم «ریوبراوو» ساخته هوارد هاوکز، تماشاگر به مثابه یك شخص ثالث دارای جایگاه احساسی مستقل و مخصوص به خود است. بدین معنا که نه به دیدگاه جان وین نزدیك است و نه به دیدگاه دین مارتین. بنابه روابط و ضرورتهای دراماتیك تماشاگر گاهی جان وین را می‌نگرد و زمانی دین مارتین را. جایگاه احساسیش نیز از هردوی آنها جداست. این گونه نیست که تماشاگر به یکی از شخصیتها نزدیك شود و موقعیت او موقعیت همان شخص شود. هاوکز بنابه اهداف و نظرگاه شخصی‌اش غالباً درام‌هایی را برمی‌گزیند که قابلیت روایت از دیدگاه سوم شخص را داشته باشند.

نوع درام، نویسنده ـ کارگردان را به سوی گزینش یکی از این دیدگاهها سوق می‌دهد. گاهی باید تماشاگر به دیدگاه یکی از شخصیتها نزدیك شده و همراه او شود تا درام و شخصیت مورد نظر را بفهمد و گاهی بالعکس، اگر تماشاگر همراه یکی از شخصیتها باشد. روابط دراماتیك داستان نامفهوم شده و درام لطمه می‌خورد. اگر به درام ریوبراوو از جایگاه احساسی سوم شخص نگریسته نشود، روابط خصوصی افراد بکلی گم و نامفهوم می‌شود. اعمالی که شخصیت‌ها پنهان از چشم یکدیگر انجام می‌دهند بکلی از بین می‌رود.

نوع و ضرورتهای درام است که هاوکز را مجبور کرده در روایت ریوبراوو دیدگاه سوم شخص را برگزیند. برعکس در فیلم «روح» ساخته هیچکاك، اساس رابطه تماشاگر با فیلم به گونه‌ای ـ دیگر مطرح می‌شود. در این فیلم نوع و ضرورتهای درام کارگردان ـ نویسنده را مجبور می‌کند که دیدگاه اول شخص را برگزیند. مؤثرترین و سریع‌ترین روش برای القاء مفاهیم فیلم روح از طریق بکارگیری دیدگاه اول شخص امکان‌پذیر است. چرا که با استفاده

● درام‌پردازی به شیوهٔ اول شخص، نیازمند همراهی مداوم مخاطب با یکی از شخصیتهاست. مخاطب در طول درام در «جایگاه احساسی» یکی از شخصیتها قرار دارد.

● تماشاگر در حین تماشای فیلم باید احساس کند از جانب پرسوناژها دیده نمی‌شود و کاملاً آزادانه و راحت مانند روحی بی‌جسم در صحنه حضور یافته، همه را می‌بیند و هیچکس متوجه او نمی‌شود.

از دیدگاه اول شخص و بکار بردن مداوم (P.O.V, Re)است که تماشاچی همراه شخصیت اصلی (ماریون) می‌شود و شانه به شانه او حرکت می‌کند و موقعیت او، موقعیت ماریون می‌شود و در جایگاه احساسی وی قرار می‌گیرد. با این همراهی و مشارکت عاطفی است که تماشاگر دنیای ماریون را می‌فهمد و آن را تجربه می‌کند. دختر معصومی که در یك بعد از ظهر بدون مقدمه شورش کرده و با یك عمل دیوانه‌وار پول را سرقت می‌کند و بدون برنامه‌ریزی منطقی از شهر می‌گریزد. ماریون با این که هنگام خروج از شهر با رئیس مواجه می‌شود. عملی را شروع می‌کند که حتی نمی‌داند چگونه ادامه‌اش دهد. در ابتدا هنگامی که ماریون پولها را می‌دزدد تماشاگر احساسی مبنی بر بیهوده بودن این عمل ندارد و متوجه حالت دیوانه‌وار ماریون نمی‌شود. درحالی که وی دیوانگی کرده است. هنگام خروج از شهر ماریون با رئیسش مواجه می‌شود و بعد از سلام از مقابل وی می‌گذرد و از شهر می‌گریزد. تماشاگر که با ماریون همراه و هم دیدگاه شده است، نمی‌تواند بفهمد که ماجرا لو رفته و شاید درحال دیدن این قسمت از فیلم آرزو کند که دخترك هرچه سریعتر از شهر خارج شود و بگریزد. درحالی که اگر تماشاگر در درام مستغرق نشده باشد و آگاهانه ماجرا را پی‌گیری کند، بایستی لو رفتن قضیه را متذکر شده و بگوید: «برگرد و پول را سرجایش بگذار و برای رئیست هم عذر موجهی بتراش.» اما هیچکدام از تماشاگران این را نمی‌گویند. حتی هنگامی که ماریون برای فرار از دست پلیس، مجبور به تعویض ماشینش می‌شود. (پلیسی که خارج از شهر او را تعقیب کرده و اینك در آنطرف خیابان اعمال ماریون را می‌نگرد.) این فکر به ذهن تماشاگر خطور نمی‌کند که تعویض ماشین در حالیکه پلیس سر رسیده و شاهد ماجراست کاری بیهوده و دیوانه‌وار است. هیچکدام از تماشاگران نمی‌گویند: «پول بی‌خودی بابت این ماشین نده، چون پلیس شماره ماشین جدید را نیز یادداشت می‌کند و...»

تماشاگر می‌گوید: «پول را بده، ماشین جدید را بخر و فرار کن.»

در این صحنه حتی P.O.V ماریون، شماره ماشینهاست، وی که به دنبال شماره‌ای می‌گردد که پلیس را کیج کند. تماشاگر هم مانند ماریون دارای ذهنی هذیانی و نامعقول شده است.

این کاری است سهل و ممتنع که هیچکاك بوسیله استفاده از این روش تقطیع انجام می‌دهد. وی تماشاگر را به سرحدی می‌رساند که کارهای غیر عقلانی را پذیرا شود و همراه شخصیتی که اعمال دیوانه‌وار انجام می‌دهد در طول فیلم پیش برود. در این فیلم تماشاگر نه تنها اعمال عجولانه و دیوانه‌وار ماریون را بیهوده و احمقانه نمی‌پندارد بلکه در آن لحظات به درجه‌ای از مشارکت و همراهی عاطفی رسیده است که به اندازه شخصیت داستان دیوانه شده و در نتیجه اعمال وی را عاقلانه و درست می‌پندارد. هنگامی که ماریون از دست پلیس می‌گریزد، تماشاگر فکر نمی‌کند که او به کجا می‌رود و برای چه می‌گریزد. تماشاگر عبث بودن این اعمال را در آن لحظات درك نمی‌کند و همراه ماریون پیش می‌رود. همراهی عاطفی به حدی می‌رسد که تماشاگر در جهان داستان مستغرق شده و تمام افکار و حواسش متوجه فیلم و شخصیت اصلی می‌شود. هنگامی که ماریون برای شمردن هفتصد دلار و جدا کردن آنها از پولها به دستشویی گاراژ می‌رود، تمام تماشاگران همراه ماریون هفت اسکناس صد دلاری می‌شمارند و از پولها جدا می‌کنند.

کارگردان با بکار بردن شیوه اول شخص، تماشاگر را به درجه‌ای از همراهی عاطفی با شخصیت اصلی می‌رساند که کارهای غیر عقلانی بکند و به نحوی ناهنجاریهای ذهنی و جنون شخصیت داستان را درك کند. نیمه اول فیلم، تماشاگر را به سطحی از دیوانگی سوق می‌دهد و او را برای رویارویی با یك دیوانه «شیزوفرنیك» در نیمه دوم فیلم آماده می‌کند. تماشاگر با سابقه و تجربه‌ای که در نیمه اول فیلم کسب کرده است، این شخص نورمن بیتس را درك کرده و امیال و اعمال وی را عجیب و باور نکردنی نمی‌پندارد.

● پاورقیها:

۱. این شیوه در درامهایی اتخاذ می‌شود که کشش و اساس آن منوط به یافتن قاتل باشد.

به نقل از: ناصر ایرانی، داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر ـ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ ص ۱۲۵

2- BERCH CROFT. T.O: THENODEST ART, LONDON '1968, P, 198

3- POINT OF VIEW IN FICTION, BY FRIEDMAN.

۴. جا و موقعیتی که تماشاگر می‌پندارد که درون صحنه حضور دارد.

این تصور گاهی می‌تواند موقعیتی باشد نزدیك به یك شخص و از آن شخص جدا نشود. بدین معنا که جایگاه احساسیش، یکی از شخصیتهای داستان باشد و گاهی می‌تواند جایگاهی مستقل باشد. هنگامی که جایگاه احساسی مستقل باشد درام به شیوه سوم شخص روایت می‌شود و اگر جایگاه احساسی یکی از شخصیتها بود، درام به شیوه اول شخص پرداخته می‌شود.

۵. «از فیلم به بیرون پرت شدن»، اصطلاحی است از «جان فورد» که در مورد حرکت بی‌مورد دوربین گفته است.

۶. قسمتی از فصل سوم رمان «کرك صفتان» نوشته «پیر بوالو» (Pierre Boileau) و «تومانارسژاك» (Thoomas Narcegac) ترجمهٔ هدیه رامین و محمود سلطانیه ـ نشر از مؤسسه مطبوعاتی عطایی، چاپ اول ۱۳۶۱

۷. برخلاف «مونتگمری»، عدم توجه «دلمر دیوز» به این نکته موجه‌تر می‌نماید. زیرا روابط دراماتیك در فیلم «گذرگاه تاریك» چنان است که مخاطب نباید در چهل دقیقه ابتدای فیلم چهره قهرمان (راوی) را ببیند. این به سبب عمل جراحی است که باعث تغییر چهره قهرمان می‌شود و تماشاچی نمی‌تواند تصور کند، شخصی که نقش او را هنرپیشه دیگری ایفا می‌کرد، چهره‌اش تغییر یافته و تبدیل به «همفری بوگارت» شده است. به همین خاطر کارگردان (دیوز) مجبور بوده با توسل به این تمهید (استفاده از دوربین سوبژکتیو) چهره قهرمان را نشان ندهد. زیرا در غیر این صورت باورپذیری فیلم و قهرمان آن به شدت مخدوش می‌شد. مجوز بکار بردن این شیوه توسط «دیوز» تقیدبه‌روابط دراماتیك فیلم بوده است. در حالیکه دیگران به غلط از این شیوه به عنوان یك شگرد تکنیکی استفاده کرده‌اند.

۸. هاوکز فیلمسازی «رفتارگرا» است و دیدگاه وی از انسانها و جهان، دیدی عینی و بیرونی است. برعکس هیچکاك که هنرمندی «درونگرا» است و روایت وی از انسانها و جهان روایتی ذهنی ـ روانی و درونی است.