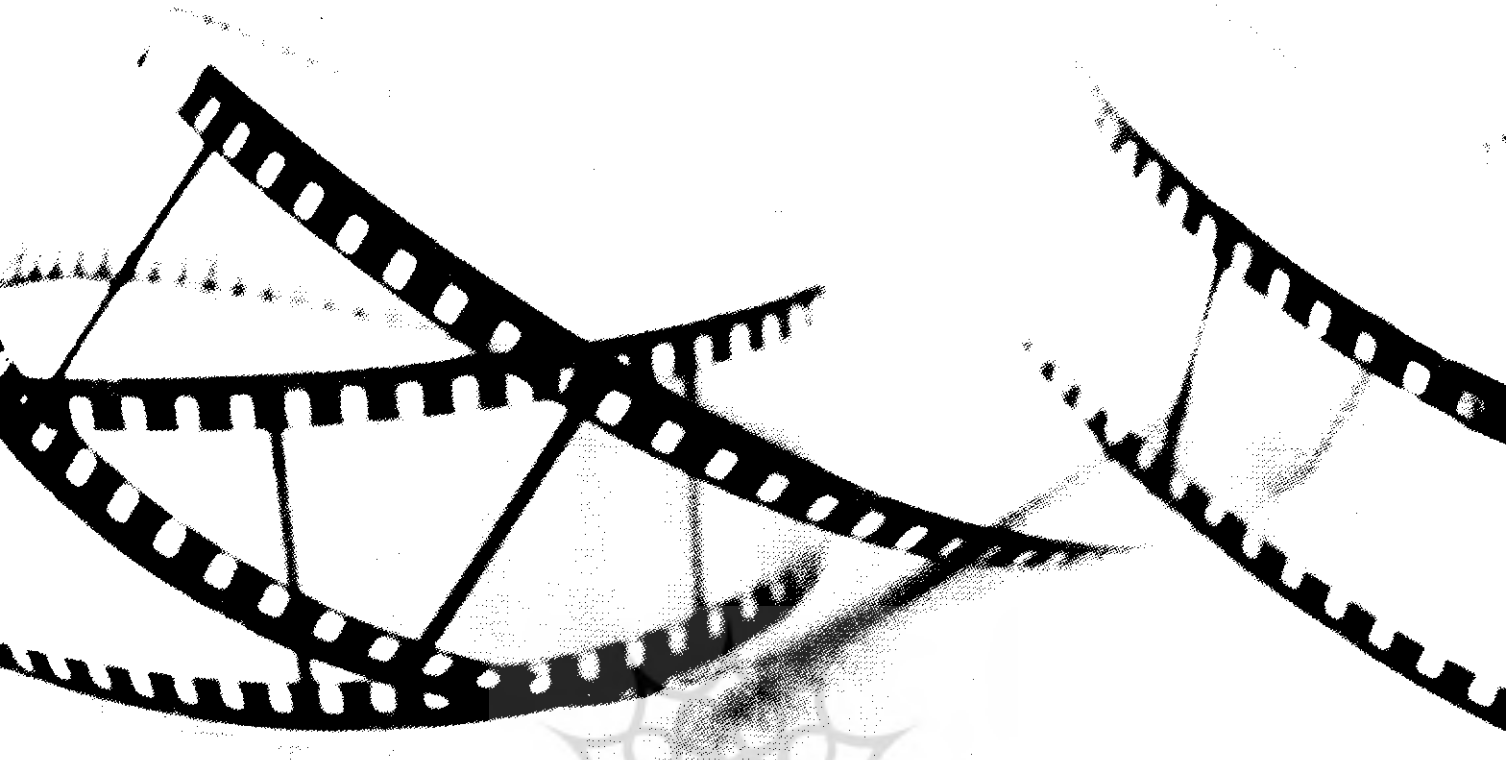


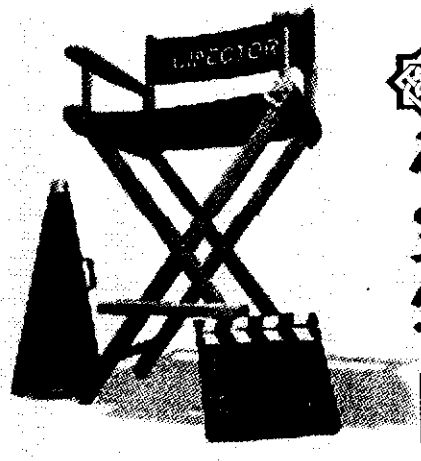
مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم داستانی

مسعود نقاش‌زاده
عضو هیات علمی

چکیده

جاذبهٔ اصلی فیلم‌ها در درجه اول به چیزهایی که می‌بینیم بستگی دارد و فقط بعد از آن به شیوهٔ دیدن آنها. البته برای دیدن درست و دقیق آنچه که قرار است ببینیم، به یک نظام دقیق بصری که براساس ضرورت‌های موضوع سازمان یافته است، نیازمندیم. بنابراین کارکرد اصلی تصویر و ساختمان بصری قاب فیلم آن است که بگذارد ما کنش و ماجرا، یا هر چیز دیگری را که در دنیای ورای این قاب می‌گذرد و اهمیت دارد ببینیم.

باورپذیری تصویر یا به عبارت صحیح، باورپذیری دنیایی که تصویر واسطهٔ نشان دادن آن است، اصلی ترین عامل علاقه‌مندی مخاطب به دنیای فیلم و نهایتاً داستان فیلم است. بنابراین واقعگرایانه‌ترین فیلم‌ها آنهایی هستند که کامل ترین توهم را از واقعیت منتقل می‌کنند؛ یا به عبارت دیگر کلیه امکانات تکنیکی و بیانی سینما و زیبایی شناسی تصویر را در خدمت خلق توهم واقعیت درمی‌آورند. از این رو فیلم داستانی امکانات ترکیب تصویر واقعگرا (باورپذیر) به مفهوم خالص آن و امکانات خلق توهم دراماتیک (خیالپردازی/ داستانگویی) را با هم مورد قرار می‌دهد و در اوج قدرت خود به نوعی باورپذیری می‌رسد که آمیزه واقعیت و خیال را در سینما کامل می‌کند.



این مقاله در بادی امر هیچگونه ادعای نظریهٔ پردازی ندارد، بلکه صرفاً در آمدی است بر راههای بررسی و مطالعهٔ بنیادین فیلم داستانی ازجنبه‌های نظری از یک سو وارائه چند نمونهٔ کاربردی ازسوی دیگر. ناگفته پیداست عنوان «مقدمه ای بر نظریهٔ فیلم داستانی»، اگر قرار باشد عنوانی دقیق برای آنچه که ارائه می‌کند باشد. به تحقیقاتی بسیار وسیع و درازمدت نیاز خواهد داشت. بنابراین، این مقاله صرفاً آغازی بر یک کارتحقیقاتی گسترده خواهد بود؛ اما به هر تقدیر در این مختصر کوشش خواهم کرد تا برخی حوزه‌های اصلی بحث را معرفی کنم.

در ابتدای تاریخ سینما، غالب فرهیختگان و متفکران آغاز قرن بیستم، سینما را صرفاً وسیله ای می‌دانستند که بر اثر پیشرفتهای تکنولوژیک به دست آمده بود و برای آن کاربردی جز ضبط مکانیکی واقعیت به منظور برخی آزمایش‌های علمی دربارهٔ حرکت اشیاء و موجودات، قائل نبودند. نوع استفادهٔ مخترعان سینما، یعنی لومیرها هم، مؤید این تصور بود. حداکثر کاربردی که لومیرها از سینما تصور می‌کردند، وسیله ای برای ثبت خاطرات بود؛ یک دوربین عکاسی پیشرفته که می‌توانست حرکت را ثبت کند. اما ملیس بدلیل حرفه ای که داشت این باور را چندان جدی نگرفت و پس از چندی یک دوربین فیلمبرداری خرید وبا آن شروع به کار کرد و فیلم هایی ساخت که در ابتدا یی ترین شکل خود قصد روایت یک قصه حتی قصه‌های فانتزی و خیالی را داشتند. اودر سینما چیزی یافته بود که دیگران آن را نادیده انگاشته بودند. ملیس سینما را وسیله ای برای خیال پردازی یافته بود. فیلم‌های گزارشی لومیرها یک طرف طیف امکانات سینما و فیلم‌های خیالی/ داستانی ملیس، طرف دیگر طیف را نشان می‌دادند.

در چنین فضایی که سینما از یک سو وسیله ای برای ضبط مکانیکی واقعیت واز سوی دیگر وسیله ای برای شعبده بازی (خیالپردازی/ داستانگویی) به حساب می‌آمد، هیچیک ازمتفکران و هنرشناسان، آن را در قلمرو هنر به حساب نمی‌آوردند تا چه رسد به اینکه آن را هنری مستقل و خود کفا به حساب آورند. بنابراین اولین نظریه پردازان سینما درصدد برآمدند تا سینما را به عنوان یک هنر معرفی و از آن دفاع کنند؛ اما در دفاعیه‌های نظری خود در باب سینما از همان روشهای سنتی شناخت ونقد هنری سود جستند و کوشش کردند که سینما را در قد و قوارهٔ اصول هنریِ هنرهای دیگر بیارایند. این بدان مفهوم بود که این نظریه پردازان که در علوم دیگری از قبیل روانشناسی هم دستی داشتند خودشان سینما را به عنوان هنری جدی ومستقل به حساب نمی‌آوردند و برای آن شأن ومنزلتی مستقل قائل نبودند. نظریه پردازان معروف و پرکاری چون رودلف آرنهایم، بلا بالاش، پل روتا و... از جمله کسانی بودند که در پی کسب حیثیت نظری برای سینما، از مدیوم‌های هنری دیگر بودند و البته بر نظریه پردازی سینما به شدت تأثیر گذاشتند و نظریات آنها و هواداران این نظریات، تقریباً به صورت نظریه پردازی رسمی سینما درآمد وتا مدتهای مدید، بحث‌های جدیِ نظری و تحلیلی دربارهٔ سینما و ماهیت آن را به خودِ معطوف ومشغول داشت والبته هنوز هم این رویکرد نظری به سینما در بسیاری از محافل علمی و دانشگاهی شایع و رایج است.

به چند نمونه ازسخنان هواداران این نوع نظریه پردازی، نظریه پردازی رسمی توجه کنید:

ابل گانس فرانسوی: سینما موسیقی نور است.

والتر روتمان آلمانی: موسیقی نور، همیشه ماهیت سینما بوده است.

وبالاخره خانم ژرمن دولاک که بخش عمده ای از فعالیت‌های خود را صرف تبیین مفهوم سینمای ناب کرده بود، در تعریف سینمای ناب می‌گوید: سمفونی وجود دارد وموسیقی ناب است چرا سینما نباید سمفونی خاص خود را داشته باشد؟[1]

دراین سه نمونه، گویندگان این نظریات سعی داشته‌اند که سینما را با توسل به اصول یا فرمهایی که ما از هنر موسیقی شناخته ایم، تبیین کنند و اصالت ببخشند. البته استفاده از موسیقی یا اصطلاحات آن برای تعریف ماهیت سینما، ریشه وسابقه ای قابل توجه در هنر دارد. چنانکه سرهربرت رید گفته است:«شوپنهاور نخستین کسی بودکه گفت همهٔ هنرها می‌خواهندکه به موسیقی برسند. این گفته بارها تکرارشده و منشأ اشتباهات فراوانی بوده است. ولیکن حقیقت مهمی را هم بیان می‌کند. شوپنهاور کیفیات انتزاعی موسیقی را در نظر داشت. در موسیقی هنرمند می‌تواند مستقیم با مخاطبان خود طرف بشود، بی وساطت وسیله ای که عموماً برای مقاصد دیگر هم بکار برده می‌شود.»[2]

سخنان ابل گانس، والتر روتمان و ژرمن دولاک در تعریف سینما وماهیت آن، صرفاً سلیقه این نظریه پردازان را نشان می‌داد نه امکانات و ماهیت واقعی هنر سینما؛ چون این اظهار نظرها بر هیچگونه منطق عینی یا ذهنیِ شناخت هنری استوار نبود. از سوی دیگر این نظریه پردازانِ و در اینجا خصوصاً رودلف آرنهایم، همهٔ کوشش خود را مصروف توصیف و نظریه پردازی دربارهٔ رابطهٔ سینما و واقعیت آن هم فقط از جنبهٔ تکنولوژیک آن می‌کردند و به طور غیرمنصفانه ای، کارکرد و امکانات واقعی سینما

۱- (۱): نقل از هانری آرفکاب بررسی مسائلی سینما، ۱۹۵۹

۲- (۲): هربرت رید، معنی هنر، ترجمه سعید تریاسطری، ۱۳۵۱

را، در ارتباط با موضوعی که به آن می‌پرداخت، نادیده می‌گرفتند. آرنهایم در کتاب فیلم به عنوان هنر می‌گوید یک جنبهٔ خاص از فیلم «سینماتوگرافیک» است. (در نظر او معیار ارزشمندی فیلم سینماتوگراف بودن آن است.) او آشکارا تکنیک فیلم را حوزهٔ خصوصیات دوربین، عدسی‌ها و خصلت‌های فیلم خام، معنی می‌کند. بنابراین شیوه و مکانیزم ضبط تصویر، از نظر آرنهایم و اصولاً در نظریه پردازی رسمی فیلم، به صورتی بی منطق ونابجا، نسبت به چیزی که ضبط شده بود، تقدم و برتری یافت. این درست مانند آن است که در یک نظریه پردازی در حوزهٔ شعر بگوییم که خواننده یا شنوندهٔ شعر، صرفاً بایستی به صداهای کلماتی که در شعر بکار رفته‌اند توجه کند، نه به معانی وچیزهایی که آن کلمات به آنها دلالت واشاره دارند.

اولین نظریه پردازان سینما درصدد بر آمدند تا سینما را به عنوان یک هنر معرفی و از آن دفاع کنند؛ اما در دفاعیه‌های نظری خود از همان روشهای سنتی شناخت ونقد هنری سود جستند

نظریه پردازان رسمی می‌گفتند جاذبهٔ سینما، از طبقه بندی فیلم به عنوان یک هنر بصری سرچشمه می‌گیرد: بنابراین توانایی وتأثیر تصاویر فیلم را، صرفاً براساس معیارهای معینی که از هنرهای تجسمی وخصوصاً نقاشی اخذ شده بود، می‌سنجیدند و ارزیابی می‌کردند.

به عبارت دیگر با این کار، مبانی زیباشناسی هنری دیگر مانند نقاشی را، کامل و یک جا و بصورتی قالبی به حوزهٔ زیبایی شناسی سینما منتقل می‌کردند. در نتیجه ویژگیهای بیانی و تزیینی عوامل بصری تشکیل دهندهٔ تصویر در سینما به شدت برجسته شد وکاربرد و ارزیابی تصویر به ماهو تصویر، بر کاربرد دراماتیک موضوع آن تصاویر و فضای واقعی تقدم پیدا کرد.

این نظریه پردازان برای «خود واقعه» و «آنچه که تصویر نشان می‌داد» هیچ گونه ارزش و اهمیتی قایل نبودند و ویژگیهای سینما را به عنوان یک وسیلهٔ بیانی بصری، دائما و بطور سازمان یافته ای مورد تأکید قرار می‌دادند؛ اما جنبه‌های مشترک فیلم و شکل‌های روایتی مانند شکل‌های داستانی ودراماتیک را، بدون هیچ توضیح یا دلیل قانع کننده ای نادیده می‌گرفتند. چون سینما از جنبه روایتی به عنوان یک وسیلهٔ بیانی دراماتیک، کاربرد می‌یافت و مورد توجه قرارمی گرفت.

ویچل لینزی، شاعر و نظریه پرداز آمریکایی در یکی از نوشته‌های خود، برای ماهیت سینما، اصطلاح Sculpture in motion (پیکره سازی در حرکت) را ابداع کرد و از خوانندگان خود خواست که به این نکته توجه داشته داشته باشندکه: اول عکس بود، سپس حرکت به عکس افزوده شد. به همین دلیل، این ترتیب را هم در داوری هم باید مورد استفاده قرار داد. او می‌گفت اگر قرار باشد این کار به صورت یک هنر واقعی در آید، اول باید یک عکس خوب و سپس حرکت خوب وجود داشته باشد. بنابراین کسانی که بیشترین شایستگی را برای ساختن فیلم‌های ناب و والا دارند، نقاشان، پیکرتراشان و معماران هستند.»[3]

لینزی با مقدم داشتن عکاسی بر حرکت یعنی جنبهٔ اساسی و حیات بخش وسیلهٔ بیانی فیلم هرچه بیشتر سینما را سر سپردهٔ اصول و قوانین هنرهای تجسمی، به عنوان تنها معیارهای حیات هنری سینما می‌خواست. جزمیت وتحجر این نظریه بر کسی پوشیده نیست. درواقع هیچ کس به اندازهٔ او سینما را به عنوان یک هنر بی اعتبار نکرده بود. زیرا نتیجه و حاصل نظر او این بود که نقاشان، معماران و پیکرتراشان که اعتبارشان به عنوان هنرمند، پذیرفته شده بود، شایستگی و صلاحیت آن را دارند که مهارت و ذوق هنری خود را توسط وسیلهٔ بیانی جدیدی که به لطف تکنولوژی بدست آمده بیازمایند و ارائه دهند؛ نه آنکه هنر سینما را به کار ببرند و کم و کیف آن را تجربه کنند. چنانکه آندره بازن گفته است: آنها از لحاظ بصری، پردهٔ سینما را معمولاً با قاب نقاشی یا قاب تصویر مقایسه می‌کنند واز سوی دیگر وبرخی دیگر پردهٔ سینما را از لحاظ نمایشی با صحنهٔ تئاتر، مقایسه می‌کنند و برابر می‌گیرند. حال آنکه پردهٔ سینما اصولاً دریچه ای است به دنیای دیگرکه ما فقط بخشی ازآنرا می‌توانیم ببینیم.[4]

در فیلم داستانی، در واقع کانون اصلی توجه ما، اشخاص، اشیاء، ماجراها، و وقایع خواهند بود، نه خود تصویرها و اجزاء تشکیل دهندهٔ آن. با اینکه اجزاء و عوامل تشکیل دهندهٔ ساختمان تصویر، درواقع همان اشیاء و اشخاص واحجام هستند، اما در اینجا منظور آن است که ما به عنوان تماشاچی پیش و بیش از آنکه به نقش و کاربرد این اشیاء و اشکال در ساختمان تصویری قاب فیلم توجه داشته باشیم، متوجه خود آن شیء، شخص یا شکل و... هستیم. در واقع، نقش هر کدام از این اشیاء و اشکال و اشخاص، به عنوان جزیی از ساختار بصری قاب تصویر، به صورت ناخودآگاه و توسط دستگاه ادراک ما دریافت

۳ ـ وف. پرکینز: فیلم به عنوان فیلم، ترجمه عبدالله تربیت، انتشارات فیلم، ۱۳۶۷

۴ ـ آندره بازن: سینما چیست؟ جلد اول، ترجمه محمد شهبا، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۶

می‌شود و البته متناسب با آرایشی که در ساختمان بصری تصویر یافته، در نظام ادراکی ما اهمیت می‌یابند. بنابراین یک پدیدهٔ عینی مانند یک شیء، شخص و یا هر چیز دیگری که روی پرده دیده می‌شود، در درجهٔ اول یک پدیدهٔعینی خواهد بود و سپس یک الگوی بصری و یا عنصر تصویری.بنابراین جاذبهٔ اصلی فیلم‌ها در درجه اول به چیزهایی که می‌بینیم بستگی دارد وفقط بعد از آن به شیوهٔ دیدن آنها. البته برای دیدن درست و دقیق آنچه که قرار است ببینیم، به یک نظام دقیق بصری که بر اساس ضرورت‌های موضوع سازمان یافته است، نیازمندیم. از این رو، این نظام دقیق بصری یا ترکیب تصویری پردهٔ سینما (دریچه ای به دنیای دیگر)، صرفاً و ضرورتاً تا آن حدّ اهمیت دارد که واسطه ای برای دیدن دنیای ورای آن است و به خودی خود و به صورت انتزاعی، این نظام بصری ارزشی نخواهد داشت.

در واقع کارکرد اصلی تصویر و ساختمان بصری قاب فیلم آن است که بگذارد ما کنش و ماجرا، یا هر چیز دیگری را که در دنیای ورای این قاب می‌گذرد و اهمیت دارد ببینیم. این نقطه دقیقاً در نقطهٔ مقابل نظر آرنهایم دربارهٔ وسیلهٔ بیانی سینماست.

باورپذیری تصویر یا به عبارت صحیح، باور دنیایی که تصویر واسطهٔ نشان دادن آن است، اصلی ترین عامل علاقمندی مخاطب به دنیای فیلم و نهایتاً داستان فیلم است. باورپذیری فیلم‌ها و دنیای تصویر شده در آنها، از این عادت ما ناشی می‌شود که ما اصولاً به دریافت‌های چشمان خود، بیش از دریافت‌های هر حس دیگر اعتماد می‌کنیم. از سوی دیگر چشمان به دلیل تجربه و عادت زیاد، کوچکترین عنصر یا عامل ناهماهنگ با دنیایی را که توسط فیلم ارائه می‌شود، به سرعت تشخیص می‌دهند. این ناهماهنگی غالباً به دلیل استفاده از ساختمان تصویری نامناسب و ناهماهنگ که ما را بصورت آگاهانه ای متوجه خود وسیله بیانی فیلم می‌نماید بروز می‌کند. بنابراین خصلت‌های بصری تصویرسینما یا دریچه ای که واسطهٔ دیدن دنیایی دیگر است، بایستی در اوج هماهنگی با عناصر دنیای فیلم (روایت / داستان) و در خدمت آن باشند. به همین دلیل، واقعگرایانه ترین فیلم‌ها آنهایی هستندکه کامل ترین توهم از واقعیت را منتقل می‌کنند؛ یا به عبارت دیگر تمام امکانات تکنیکی و بیانی سینما و زیبایی شناسی تصویر را در خدمت خلق توهم واقعیت در می‌آورند. از این رو فیلم داستانی امکانات ترکیب تصویری واقعگرا (باورپذیر) به مفهوم خالص آن و امکانات خلق توهم دراماتیک (خیالپردازی/ داستانگویی)را با هم مورد استفاده قرار می‌دهد و در اوج قدرت خود به نوعی باورپذیری می‌رسد که آمیزه واقعیت و خیال را در سینما کامل می‌کند.

بنابراین داستان گویی در سینما، بازنمایی تصویریِ ماجرایی خیالی یا داستانی نیست. به عبارت دیگر کارکرد اساسی فیلم داستانی، مصور کردن داستان (Illustration)، بوسیلهٔ دوربین فیلمبرداری و امکانات دیگر سینمایی نیست. بلکه فیلم داستانی هم توهم دراماتیک و داستانی را خلق می‌کند و هم با شیوهٔ ضبط واقع نگارانهٔ آن، خصلت‌های اساسی سینما را به عنوان یک وسیلهٔ بیانی بکار می‌گیرد. از سوی دیگر با بکار گرفتن خصلت‌ها و امکانات بیانی تصویر سینما، ضرورت و معنای ارگانیک می‌یابند. به عنوان مثال، یک دیزالو تصویری، صرفاً به خاطر اثر بصری عمل دیزالو هیچ اهمیتی ندارد، بلکه بنابر کاربرد آن در تناسب با موضوع، معنا و مفهوم پیدا

جاذبهٔ سینما، از طبقه بندی فیلم به عنوان یک هنر بصری سرچشمه می‌گیرد: توانایی و تأثیر تصاویر فیلم را، صرفاً براساس معیارهای معینی که از هنرهای تجسمی وخصوصاً نقاشی اخذ شده بود، ارزیابی می‌کردند

می‌کند. همچنین است مثال کمپوزسیون نامتقارن که به خودی خود و به دلیل عدم تقارن تصویری نیست که ارزش می‌یابد؛ بلکه بنا به ضرورت‌های معنایی و کاربردی آن در روند بیانی فیلم است که اهمیت پیدا می‌کند. چه بسیار ترفندها و شیوه‌های بیان تصویری یا سینمایی، که در خلال و براساس ضرورت روایت یک داستان و بنا به اقتضا و ضرورت بیان آن داستان کشف یا ابداع شده‌اند و به این ترتیب زبان بیانی سینما گسترش یافته است. به عنوان نمونه به کابرد تکنیک زوم و تراولینگ متعاکس که برای اولین بار هیچکاک و بنا به ضرورت بیان داستانی در فیلم سرگیجه آن را ابداع کرد، اشاره می‌کنم؛ کیفیت غیرعادی تغییر پرسپکتیو با حفظ اندازه نما که در اثر اعمال این تکنیک پدید می‌آید، دقیقاً آن چیزی بود که هیچکاک برای بیان داستانی ویژه خود به آن نیاز داشت؛ حال آنکه این کیفیت ویژهٔ تصویری، بصورت انتزاعی و بدون توجه به کاربرد آن، نه ارزشی دارد و نه پیش از آن کسی به خاطرش رسیده بود که چنین چیزی را تجربه کند.

در فیلم داستانی ما می‌توانیم وقایع را مشاهده کنیم و صداها را بشنویم، اما در قبال رویدادها ناتوان از انجام هرگونه واکنشی هستیم. البته همانقدر که در قبال

رویدادها ناتوان هستیم، بی مسئولیت نیز هستیم. دنیایی که در یک فیلم داستانی ارائه می‌شود، آنقدر روشن و واضح است که ما می‌توانیم بپنداریم در این دنیا حضور داریم؛ اما حضور ما به عنوان تماشاچی در این دنیا، حضوری ویژه است. در واقع ما در دنیایی ارگانیک و بهم پیوسته حضور داریم، اما در فعل و انفعالات آن شرکت نداریم و صرفاً ناظری بسیار آزاد و رها هستیم. به عبارت دقیق تر، ما به عنوان تماشاچی، ناظری نامریی هستیم که در هر کجای دنیای فیلم یا داستان که لازم باشد، از خصوصی ترین تا خطیرترین موقعیت‌ها حضور می‌یابیم بی آنکه در معرض خطر یا خصوصیات دنیای مذکور قرار بگیریم. اما به شکل بی نظیری این دنیا و مسائل آن را تجربه می‌کنیم. درست مانند آنکه تجربه ای مستقیم از واقعیت داشته باشیم.

دربارهٔ آثار هیچکاک می توان گفت:«یکی از وظایف هنر بر هم زدن خاطر و نفوذ به درون دل آسودگیها و افکار جا افتاده و ریشه دار ما و در نتیجه ایجاد تعدیل، تغییر و اصلاح در طرز تلقی و رویکرد ما نسبت به زندگی و عالم است.»

بنابراین از ابراز هرگونه واکنش فعالانه ای در برابر آنچه که می‌بینیم آزاد هستیم. و از موضعی نامریی و آسیب ناپذیر، نقاط ضعف و قوت هر تجربه را در رابطه با توانایی‌های خودمان ارزیابی کنیم و به درک جدیدی از رابطه و نسبت خودمان با دنیای واقعی برسیم.

دیدن این دنیا، توسط ناظری که در آن حضور دارد (یعنی تماشاچی)، در واقع دیدن بدون دیده شدن است. ما می‌توانیم مدام با دقت و کنجکاوی بی ملاحظه ای، حتی به خصوصی ترین یاخطیرترین اعمال و رفتار شخصیت‌های روی پرده خیره شویم و دائماً زندگی خصوصی و کار آنها را زیر نظر بگیریم. در حالی که ادب و اخلاق اجتماعی اجازه نمی‌دهد که در عالم واقع چنین کاری انجام دهیم. از این نظر فیلم «پنجرهٔ عقبی» تقریباً تمثیلی شناخته شده از وضعیت تماشاچی درسالن سینما و هنگام تماشای یک فیلم است. چنانکه ژان دوشه، منتقد فرانسوی، در مجلهٔ کایه دوسینما (شمارهٔ ۱۱۳) درمطلبی می‌نویسد:«جفریز، قهرمان فیلم پنجرهٔ عقبی، تقریباً همان تماشاچی سینما و پنجرهٔ روبه آپارتمان‌های مقابل، همان پردهٔ سینماست.»

دراینجا می‌خواهم بحث رابطهٔ و نسبت مخاطب با دنیای فیلم را رها کنم و با گریزی بهفیلم پنجرهٔ عقبی و اشاره ای مختصر به سینمای هیچکاک، این مقاله را پایان دهم.

جفریز / جیمز استیوارت، یک عکاس خبری است که در اثر سانحه ای، از ناحیهٔ پا دچار شکستگی شده و در هوای گرم تابستان مجبور است در تمام مدت در اتاق خود بماند. او علاقه ای به مسئولیت پذیری ندارد و مدتهاست که از ازدواج با نامزدش لیزا/ گریس کلی طفره می‌رود. از طرف دیگر بدلیل اینکه هیچ کاری ندارد که انجام دهد و نیز بدلیل حرفه اش، مشغول چشم چرانی از پنجرهٔ اتاقش می‌شود و زندگی آدمهای دیگر را از پنجره‌های روبرو دید می‌زند. این چشم چرانی باعث می‌شودکه او به مردی که احتمالاً زنش را سر به نیست کرده مشکوک شود و بالاخره فیلم به درگیری آنها و شکستن پای دیگر جفریز و دستگیری قاتل توسط پلیس می‌انجامد.

این خلاصهٔ بسیارکلی، که صرفاً خط داستانی فیلم را بازگو می‌کند، از جنبه‌های حیاتی و معنادار فیلم به کلی عاری است. من کوشش می‌کنم توضیح دهم که چگونه از خلال یک داستان سادهٔ ظاهراً پلیسی، معنای عمیقی دربارهٔ شخصیت اصلی فیلم که در اینجا ما بسیاری اوقات با او همزادپنداری می‌کنیم، می‌توان دریافت.

درآپارتمان روبروی پنجرهٔ اتاق جفریز، چندین خانواده با وضعیت‌های مختلف زندگی می‌کنند. یک زوج جوان تازه ازدواج کرده، یک زن و شوهر که زن بیمار و علیل توجه ما را برانگیخته، دختر جوان و تنهایی که بسیار با نشاط است و غالباً مشغول رقص خیالی با عاشق خود است، یک پیر دختر تنها که مهمترین کارش مجسم کردن وضعیت خوشامدگویی به یک مرد است و زن و مرد عقیمی که فقط یک سگ دارند.

جفریز یک عکاس خبری است. بنابراین تاکنون بایستی در موقعیت‌های خطرناکی قرار گرفته باشد و حساسیت لحظات مرگ و زندگی را از نزدیک به چشم دیده باشد، اما با این همه و شاید به همین دلیل او آدم بی مسئولیتی نیز هست. در طول فیلم می‌بینیم که او با انجام اقدامات متهورانه تمایل دارد خود را از شر مسئولیت خلاص کند. چنانکه لیزا در جایی به او میگوید: او مثل مسافری است که در یک تعطیلی بی پایان به سر می‌برد.» جفریز می‌خواهد برای فرار از مسئولیت زندگی و وابستگی هایی که یک ازدواج با خود می‌آورد، رابطه اش را با لیزا، معشوقه اش قطع کند. بنابراین رابطهٔ نه چندان گرمی را با او دنبال می‌کند. فرار از مسئولیت، تقریباً فرار از خویشتن خویش است و آگاهی بر این بی مسئولیتی تقریباً برای هرکسی ناخوشایند است و اگر فرصتی یا فراغتی بدست آید، شخص خواسته یا ناخواسته مجبور به بررسی وضعیت

خویش خواهد شد. حالا جفریز در این موقعیت واقع شده؛ اما او برای فرار از تعمق در شخصیت خودش و احتمالاً رابطه اش بالیزا، به فضولی وچشم چرانی رومی آورد. چون راه دیگری ندارد و مجبور است مدتها، به دلیل پای شکسته اش، در این اتاق بماند. از سوی دیگر ما هم به عنوان تماشاچی، همراه جفریز مجبور به ماندن و محصور بودن در آن اتاق هستیم.

از یک سو ما هم مانند او تمایلات کنجکاوانه و فضولی و چشم چرانی خود را آزادانه بروز می‌دهیم، بدون اینکه نگران باشیم کسی ما را بخاطر این کار سرزنش کند و از سوی دیگر هرگاه موقعیتی پیش آید که در آن متخلق بودن به اخلاق و آداب از سوی کسی یا نشانه ای گوشزد شود، به سرعت خودمان را از جفریز جدا و منفک می‌بینیم و هر چه که بتوانیم برای عمل غیر اخلاقی اش او را سرزنش می‌کنیم. یکی از این موقعیت‌ها جایی است که استلا خدمتکار جفریز وارد اتاق می‌شود و او را در حال دید زدن پنجره‌های مقابل می‌بیند و می‌گوید:«ما تبدیل به یک نژاد چشم چران شده ایم، مردم باید بیایند بیرون و از بیرون خودشان را تماشا کنند.» که البته مستقیماً به جفریز اشاره دارد. در این وضعیت ما به سرعت با او همصدا شدیم و می‌گوییم واقعاً که راست می‌گوید، مردی با این مشخصات واقعاً خجالت نمی‌کشد که تمام روز را به چشم چرانی می‌گذراند! اما به محض اینکه این موقعیت پایان می‌پذیرد و ما شاهدی حتی مانند استلا نداریم؛

دوباره تمایلات فروخوردهٔ ما برای کنجکاوی برانگیخته می‌شود و همراه با جفریز با لذت و آرامش مشغول چشم چرانی می‌شویم. اینجاست که در شکل آگاهانهٔ برخورد با فیلم، ما واقعاً نمی‌دانیم عمل چشم چرانی جفریز را چگونه ارزیابی کنیم. از یک سو ما می‌دانیم اگر او در کار همسایه‌ها فضولی نکرده بود قاتلی از چنگ عدالت می‌گریخت و از سوی دیگر می‌دانیم که چشم چرانی و فضولی به لحاظ اخلاقی کاری ناشایست و ناپسندیده است. این خصوصیتی است که در برخی از بهترین فیلم‌های هیچکاک به طرز مؤثر و بی نظیری به کار بسته شده است. در واقع در چنین مواردی هیچکاک با آشکار کردن نهانی ترین تمایلات شخصیت ها، که در بسیاری اوقات نهانی ترین تمایلات بشر و طبیعتاً نهانی ترین تمایلات تماشاچی است، ما را به ستیزهٔ بی پایان این تمایلات در وجودمان متوجه می‌سازد.

وجود چنین خاصیتی در فیلم‌های هیچکاک ما را به طرز مبهمی مشوش می‌کند؛ چون بدون هیچگونه پرده پوشی ما را متوجه درونیات خودمان می‌کند. در این خصوص چنان که رابین وود منتقد انگلیسی گفته است دربارهٔ آثار هیچکاک می‌توان گفت:«یکی از وظایف هنر بر هم زدن خاطر و نفوذ به درون دل آسودگیها و افکار جا افتاده و ریشه دار ما و در نتیجه ایجاد تعدیل، تغییر و اصلاح در طرز تلقی و رویکرد ما نسبت به زندگی و عالم است.»

این که بعد از دیدن فیلم‌های هیچکاک طعم تلخی در مذاق ذهنمان باقی می‌ماند، دو علت عمده می‌تواند داشته باشد. اول اینکه موضع اخلاقی ای که او معرفی می‌کند بسیار پیچیده و سرگردان کننده و البته به نظر من بسیار صریح است. در این نظر گاه خیر و شر خوبی و بدی چنان در هم آمیخته شده و با هم پیوند یافته‌اند که تقریباً تفکیک آنها و موضع گیری ساده و روشن در قبال آن غیر ممکن است. و دیگر آن که ما را بطرزی نه چندان آگاهانه متوجه نیروهای ضمیر نا خود آگاهمان می‌کند. در واقع بسیاری از تمایلات نیک و بد را که در ضمیر نا خود آگاهمان وجود

باورپذیری تصویر یا به عبارت صحیح، باور دنیایی که تصویر واسطهٔ نشان دادن آن است، اصلی ترین عامل علاقمندی مخاطب به دنیای فیلم و نهایتاً داستان فیلم است

دارد و ما چندان به وجود یا کارکرد آنها واقف نیستیم، را به سطح آگاه ذهن ما می‌آورد و شناخت آگاهانهٔ نیروهای درون ما، تصویری جدید، خالص و بی دروغ از شخصیت و درون ما را برای خودمان آشکار می‌کند.

فیلم‌های داستانی بسیاری هستند که می‌توانند مورد بررسی و مطالعهٔ مفصل انتقادی قرار گیرند. اما من در اینجا به هیچ روی قصد نقد و تحلیل فیلم نداشته ام و تنها کوشش کرده ام به عنوان نمونه ای برای بحث نظری فقط جنبه ای از جنبه‌های مختلف قابل بررسی فیلم پنجرهٔ عقبی را توضیح دهم. چنانکه در آغاز مطلب هم اشاره کردم، این مقاله صرفاً درآمدی برای شناسایی راههای ورود به بحث نظریهٔ فیلم داستانی است که آشکارا تحقیقی بسیار گسترده و طولانی را نیاز خواهد داشت.

مایلم در پایان از ویکتور.اف.پرکینز منتقد بسیار شایسته و توانای انگلیسی یاد کنم؛ که در کتاب بسیار ارزشمند خود فیلم به عنوان فیلم، یکی از محکمترین و معقول ترین بررسی‌های نظریات سینمایی را ارائه کرده است. و باید اعتراف کنم برخی از دیدگاههای خود را تحت تاثیر بررسی‌های ارزشمند این کتاب، تشریح و تنظیم کرده ام.