فرم فیلم

■ نوشته: دیوید بردول، کریستین تامپسون
■ ترجمه: فتاح محمدی
■ نشر مرکز، تهران، چاپ اول ۱۳۷۷

● علی شیخ مهدی

از همان سال‌های آغاز نظریه‌پردازی فیلم، کمی قبل یا بعد از دهه نخست سده کنونی، در کنار کوشش فکری برای ملاحظات زیبایی شناختی، جامعه شناختی و حتی فلسفی هنر سینما، کمابیش به روایت سینمایی نیز توجه می‌شد. با وجود این، نظریه پردازان کلاسیک سینما، هیچگاه، روایت را سنگ بنای نظریه خویش قرار نداده بودند، اما، از دو دهه پیش روایت و چگونگی آن به قدری اهمیت یافته است که به موضوع اصلی مطالعات سینمایی مبدل شده است البته چنین رویکردی خیلی زودتر در حوزه ادبیات مطرح شده بود. به هرحال، نتیجه چنین گرایشی، پیدایی «روایت‌شناسی» (Narratology) بوده است. «روایت‌شناسی» از جمله دانش‌های نوظهور و علمی «میان رشته‌ای» (interdisciplinary) محسوب می‌شود و از سایر علوم انسانی مانند جامعه‌شناسی، فلسفه، تاریخ هنر، تاریخ علم و به ویژه روانشناسی سود می‌جوید.

از حدود دهه ۶۰ میلادی با رشد و گسترش نشانه‌شناسی و علم ارتباطات، نظریه پردازان آثار هنری و سپس منتقدان فیلم به چگونگی فرایند ادراک علاقه‌مند شدند، به طوری که این موضوع، نقش محوری در زیر بنای نظری آنان را یافت. به طور خلاصه برای منتقدان فیلم بحث اصلی این بود که تماشاگر فیلم طی چه سازوکاری به درک فیلم نائل می‌آید و تجارب قبلی او در زندگی شخصی، قومی و نیز مجموعه فیلم هایی که در گذشته مشاهده کرده است تا چه حد در درک او دخالت دارند. این مباحث، موجب بازنگری در مقولاتی مانند ژانر، سبک و رمزگان سینمایی شد.

همانطور که اشاره شد، سرچشمه این تحولات از دستاوردهای روانشناسی در زمینه ادراک ناشی می‌شد و مکتب گشتالت (gestalt) سهم بسیار مهمی در این زمینه بر عهده داشت. روانشناسی از علوم متأخری است که به ویژه در قرن بیستم رشد و گسترش یافته است. بدون تردید، سه تحول شگرف تاکنون در این علم رخ داده است به طوری که دیدگاه‌های انسان معاصر را شدیداً متأثر ساخته است: «روانکاوی فروید، رفتارگرایی و روانشناسی گشتالت که اصل نظم بخشی و خود دیده‌بانی و یا خود سازماندهی (self-regulation) ذهن یا عقل را کشف کرد»[1].

روانشناسان گشتالت دو قلمرو تحقیقات اصلی داشتند: ادراک و یادگیری. تا پیش از این، رفتارگرایان نشان داده بودند که ادراک یعنی تشخیص محرک (Stimulus) و سپس دادن پاسخ (Respons) شرطی مناسب، اما روانشناسی گشتالت آشکار ساخت که ادراک شخص، تحت تأثیر شرایط و اوضاع شخصی وی قرار دارد و از این‌رو «هرکس علاوه بر تجربه‌های قبلی خود، از گرایشهایش به هنگام ادراک، متأثر است»[2] و نتیجه آنکه «قالب الگوی ادراکی شخص، همیشه ثابت نیست و با گذشت زمان تحت تأثیر عوامل گوناگون تغییر می‌یابد».[3] این عوامل را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد: سن، جنس، تجربه‌ها، وضع بهداشتی، تمایلات شخصی، ارزشها و گرایشهای شخصی، فشارهای گروهی، تربیت و فرهنگ به معنای اعم کلمه»[4].

در حوزه یادگیری نیز یافته‌های مکتب گشتالت تحولاتی را موجب گشت و باعث شد تا آلبرت باندورا (Albert Bandura) روانشناس امریکایی، نظریه شرطی شدن رفتارها یعنی پاسخ معین به محرک معین را که قبلاً توسط رفتارگرایان اظهار شده بود با عوامل

مربوط به شناخت اجتماعی در مبحث یادگیری گشتالت، به یکدیگر پیوند زند و «نظریهٔ یادگیری اجتماعی» Social Learning Theory را بنیاد نهد. برطبق این نظریه، سرمشق قرار دادن در فرایند یادگیری اهمیت زیادی دارد؛ به ویژه قائل شدن به‌مراحلی برای یادگیری که مهم‌ترینشان، «یادگیری مشاهده‌ای» است. یعنی آنکه، شخص رفتاری را در دیگری مشاهده کرده و با سرمشق قراردادنش، آن کار را یاد می‌گیرد و چنانچه این تقلید با پاداش همراه گردد، موجب تقویت و در صورت تکرار، یادگیری، تثبیت می‌شود و در صورتی که با کیفر مواجه شود، شخص از تکرار آن خودداری می‌کند.[5] این آموزه در مباحث مربوط به ایدئولوژی فیلم اهمیت بسزایی دارد که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، همچنان که یافته‌های مربوط به ادراک نیز بر نظریات سینمایی تأثیرات عمیق بر جای گذاشت.

غرض از ذکر مقدمه مربوط به روانشناسی، دستیابی به جایگاه «دیوید بردول» است که به تازگی کتاب «پیش درآمدی به هنر فیلم»[6] او که به اتفاق همسرش به عنوان کتابی آموزشی و درسی برای دانشجویان فیلم نوشته است، توسط فتاح محمدی به فارسی ترجمه و به همت نشر مرکز با عنوان «هنر سینما» در دسترس علاقه‌مندان قرار گرفته است. این کتاب تاکنون به همراه بازنگری‌های لازم چندین بار تجدید چاپ شده است و فتاح محمدی، چاپ چهارم آن را به فارسی برگردانده است.

بردول و تامپسون، هر دو دارای مدرک کارشناسی ارشد و دکتری در رشتهٔ «فرم فیلم» بوده و هریک دارای مقالات و کتاب‌های متعددی هستند که به طور انفرادی نوشته‌اند و نیز آثارمشترکی هم با یکدیگر دارند که کتاب «هنر سینما» از آن جمله است. آنها یک کتاب بسیار مهم دیگر را با همکاری جنت استایگر (Janet staiger) نوشته‌اند که به بررسی فیلم‌های کلاسیک هالیوود اختصاص دارد.[7] بردول و تامپسون از زمرهٔ پرکارترین نظریه پردازان نئوفرمالیست (Neo - formalist) در قلمرو سینما به حساب می‌آیند که همانند فرمالیست‌ها برای خود متن یا اثر هنری اهمیتی درجه اول قائل‌اند ولی متأثر از یافته‌های روانشناسی و آموزه‌های تاریخ هنرنویسانی مانند گامبریچ (Gombrich) هستند و به چگونگی فرایند ادراک در مخاطب آثار هنری اهمیت بسیار می‌دهند.

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، نتایج تحقیقات روانشناسان در باب چگونگی فهم و شناخت، تأثیرات شگرفی بر نظریه پردازان فیلم بر جای گذاشت. «بردول» برای آنکه مبانی کار خویش را روشن سازد در کتاب «هنر سینما» پس از بخش یکم که درباره مراحل تولید فیلم است، در بخش دوم (فرم فیلم) مطالبی به اختصار در حد آموزش هایی ضروری برای دانشجویان سینما درباره چگونگی ادراک، گنجانده است. این بخش، موضع نئوفرمالیستی او را به خوبی نشان می‌دهد اما توضیحات مفصل‌تر او را باید در کتاب دیگرش به نام «روایت در فیلم تخیلی»[8] یافت. بخش دوم این کتاب با عناوین «فعالیت تماشاگر» و «اصول روایتگری» به طرزی سنجیده و گویا از موضعی نئوفرمالیستی به موضوع پرداخته شده است و از مهمترین آثار در این زمینه است که خوشبختانه توسط سیدعلاءالدین طباطبایی در دو جلد به فارسی ترجمه شده است.[9] بنابراین ما نیز برای فهم بهتر نظریات بردول به این کتاب مراجعه می‌کنیم. او می‌نویسد:

«در تمامی این فعالیت‌ها، خواه آنها را شناختی بنامیم، خواه ادراکی، مجموعه‌های سازمان یافتهٔ اطلاعات، فرضیه‌سازی‌های ما را جهت می‌بخشند. این مجموعه‌های سازمان یافته اطلاعات را طرحواره (Schemata) می‌نامیم»[10]

این طرحواره، همان الگوهای ذهنی است که روانشناسان گشتالت از آن یادکرده بودند. بردول که این مفهوم را وام گرفته است در این باره می‌نویسد: «بنا بر فرضیه روانشناسی گشتالت، ذهن دارای توانایی ذاتی فرم سازی است»[11] بنابراین تماشاگر فیلم، هیچگاه بیننده‌ای منفعل در برابر تصاویر نیست بلکه به طور فعال با فرم‌های ذهنی‌اش در فرایند درک فیلم شرکت می‌کند. بردول، معتقد است که ساختن این طرحواره‌ها نیازمند کسب تجربه و مهارت از طریق دیدن فیلمهای قبلی است. لذا این گونه اظهار می‌کند:

«برخلاف کلیهٔ برداشتهای انفعال گرایانه نسبت به تماشای فیلم، ما آن را فعالیتی پیچیده و حتی متکی به مهارت قلمداد می‌کنیم... ما بنا به عادت، خواندنِ متون چاپی را عملی غیر ارادی تصور می‌کنیم اما حتی پس از فراگیری زبان، خواندن، عملی بسیار پیچیده به شمار می‌آید.»[12]

به اعتقاد بردول، تماشاگر با داشتن تجارب قبلی و مهارتهای پیشین ناشی از دیدن فیلمهای ژانرهای مختلف، باساختن طرحواره‌ها، «انتظاراتی فرمال» در خویش احساس می‌کند که موجب تعقیب و تماشای فیلم تا انتها می‌شود. او در خلال تماشای فیلم، فرضیاتی که ساخته است مورد آزمایش قرار می‌دهد. فرآیند «فرضیه ـ آزمایش» را بردول از «نظریه یادگیری اجتماعی» وام گرفته است.

ادوارد برانیگان (Edward Branigan) در کتاب «درکِ روایت فیلم» از طرحواره روایت (Narrative Schema) صحبت می‌کند و حتی چند بخش از کتابش را به بررسی آن اختصاص می‌دهد. در نظر او، امروزه:

«روایت، اهمیت روزافزونی یافته و مبدل به راهبردی مشخص برای سازماندهی اطلاعات درباره جهان، احساس و معنادار ساختن، شده است. دیگر، روایت فقط به حوزهٔ کارهای هنری منحصر نیست بلکه حتی در زندگی روزمره و شغل ما، نزد مورخین، روانشناسان، آموزگاران، روزنامه نگاران و دیگران نیز دخالت دارد.»[13]

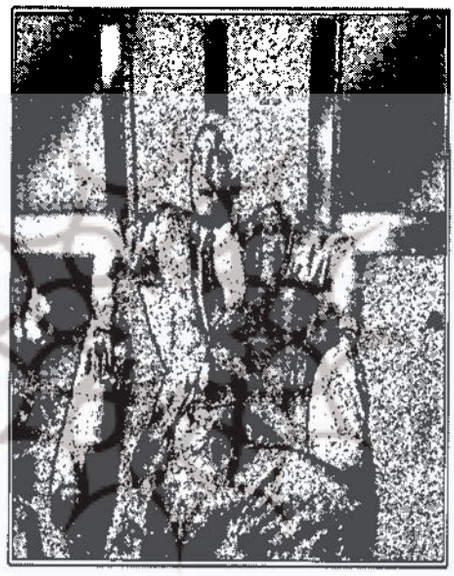
همان طور که مشخص است، برانیگان تحت تأثیر «روایت‌شناسی» مفهوم طرحواره را بسیار فراتر از بردول در تحلیل‌های نئوفرمالیستی خود به کار برده است و از طرحواره‌های روایت صحبت کرده است. البته ارتباط فکری میان این دو را باید به سال‌های گذشته مربوط دانست و آن هنگامی بود که برانیگان رساله دکتریش را منتشر می‌ساخت. دیوید بردول بر این کتاب او که به فارسی ترجمه شده است،[14] مقدمه‌ای کوتاه اما مفید نوشت و سعی کرد علاوه بر تعیین موضع نظری برانیگان در میان سایر نظریه پردازان، فرصت را غنیمت شمرده و چندکلمه هم از اساس نظریات خویش راکه کمی بعد به صورت کتاب «روایت در فیلم داستانی» منتشر ساخت، با خوانندگان در میان گذاشت.

بردول در این مقدمه، اصطلاح «دیجسیس» (Diegesis) را مطرح می‌کند و به نظر می‌رسد که این اصطلاح را باید سنگ بنای نظریات او به حساب آورد. ظاهراً ترجمه آن به فارسی مشکلاتی در پی داشته است. مجید محمدی، در یادداشتی، شرح کشافیِ از کوششهایش برای درک صحیح معنا و مفهوم و سپس یافتن معادل فارسی مناسب ذکر کرده است و عاقبت هم واژهٔ «نَقل» را برای «دیجسیس» پیشنهاد و به کار برده است.[15] علاءالدین طباطبایی نیز به دشواری یافتن کلمه در خور اشاره کرده و عبارت «زبانْ بنیاد» را وضع کرده و در ترجمه خویش استفاده کرده است[16] و بالاخره، فتاح محمدی در ترجمه «هنر سینما» خیالش را آسوده کرده و همه جا از «داستانی» به جای دیجسیس بهره برده است و متأسفانه این جایگزینی به هیچ وجه صحیح نیست و حتی گاه خلاف منظور بردول است. این دشواری از این جا ناشی می‌شود که بردول گاهی آن را به معنایی که نزد سایر نظریه پردازان رایج است به کار برده و گاهی هم به معنا و مفهوم اختصاصی خودش که در ضمن سنگ بنای نظریاتش نیز هست، به ویژه در مورد کاربرد صدا (گفتگو، موسیقی و جلوه‌های صوتی) در فیلم که کمی بعد به آن اشاره خواهیم کرد.

او بحث خود را با یادآوری آنچه ارسطو در «فن شعر» (بوطیقا) خویش درباره انواع متفاوت تقلید گفته است، آغاز کرده و اشاره می‌کند که دو گونه روایت وجود دارد: روایتی که «دیجتیک» است و دیگر، روایتی که مبتنی بر میمسیس (Mimesis) (تقلید) می‌باشد و هر دو روایت می‌تواند نه تنها در سینما بلکه در ادبیات، تئاتر یا به طور کلی هر رسانه دیگری به کار رود[17] او، سپس علاوه بر ارسطو از دیگر فیلسوف بزرگ یونان باستان، که در ضمن استاد ارسطو هم باید محسوب شود، یاد می‌کند و برای تعریف روایت به کتاب سوم جمهوری افلاطون، مراجعه و چنین نتیجه گیری می‌کند:

«او در کتاب سوم، روایت ساده یا محض (haple diegesis) را مشخص می‌کند که در آن شاعر، خود، گوینده داستان است و حتی کوچکترین تلاشی در القای این نکته صورت نمی‌گیرد که داستان از زبان کسی جز شخص او بیان [می]گردد. شعر غنایی نمونه بارز این نوع روایت است. در مقابل آن، روایتگری تقلیدی (Mimesis) است که درام (Dram) بارزترین نمونه آن است. در درام، شاعر به گونه‌ای از زبان شخصیت‌های خویش سخن می‌گوید که انگار خود، کسی غیر از آنها نیست.»[18]

از آنجایی که قبلاً اشاره کردیم اصطلاح «دیجسیس» در فهم نظریات بردول اهمیت اساسی دارد، سری به خود آثار افلاطون می‌زنیم و ببینیم آیا



آنچه بردول از او درک کرده، صحیح است؟ تمامی آثار افلاطون به صورت «مکالمات» است یعنی شاگردی می‌پرسد و استادش پاسخ می‌دهد. افلاطون این روش گفتگو (دیالکتیک) را از استادش، سقراط، آموخته بود. در کتاب جمهوری نیز افلاطون، از زبان سقراط صحبت می‌کند. آنچه درباره روایت در این کتاب آمده است به صورت پراکنده و اغلب در پرسش و پاسخهای مربوط به حقیقت و شاعری بیان شده است و ما گزیده‌ای از آنها را ذکر می‌کنیم:

«گفتم [منظور سقراط است]: پس باید توضیح بیشتری بدهم تا بفهمی. آیا آنچه شعرا و داستانسرایان می‌گویند، حکایاتی از روزگاران گذشته یا زمان حال و یا پیش بینی وقایع آینده نیست؟

[شاگرد] گفت: چرا.

گفتم: و در میان حکایت‌ها، یکی از سه روش را به کار نمی‌برند که یکی روایت ساده است، دیگری روایت تقلیدی و سومی، تلفیقی از آن دو... پس شیوه بیان شعر یا داستان به یکی از سه نوع می‌تواند بود: نوعی تقلید محض است. این نوع، چنانکه گفتی، خاص تراژدی و کمدی است. نوع دوم، روایت و نقل ساده است. این سبک را در اشعاری می‌توان یافت که در وصف آپولون و دیونیزوس می‌سرایند. نوع سوم، تلفیقی است از آن دو و این نوع را اگر به کیفیت آن نیک پی برده باشی در بیشتر اشعار و داستان‌های حماسی می‌توان یافت... می‌دانی که همه شاعران و به طور کلی همه کسانی که مطلبی را بیان می‌کنند یا شیوه نخستین را به کار می‌برند یا شیوهٔ دوم را و یا هر دو شیوه رابه هم می‌آمیزند.

گفت: راست است.

گفتم: تکلیف ما در این میان چیست؟ آیا باید در جامعه خود هر سه شیوه را مجاز بشماریم یا یکی از دو شیوه نخستین را؟ یا تنها شیوه‌ای را بپذیریم که تلفیقی از آن دوست؟

گفت: اگر به اختیار من باشد، شیوه‌ای را می‌پذیرم که فقط از چیزهایی تقلید کند که شایسته تقلیدند.»[۱۹]

گذشته از نتیجه‌گیری اخلاقی مبنی بر نوع مجاز تقلید توسط شاعران در مدینه فاضله، به خوبی پیداست که افلاطون هر سه نوع روایت را نوعی تقلید می‌داند و نه آنکه برخلاف بردول فقط روایت مبتنی بر «میمسیس» راتقلید به حساب آورد و روایت ساده را غیر تقلیدی. افلاطون به طور کلی، شعر و ادبیات را هم از مقوله تقلید می‌دانست منتها، تقلیدی که از کلمات استفاده می‌کند. فکر تمایز قائل شدن در انواع تقلید به وسیله ارسطو آبدیده شده و صیقل یافت. او در کتاب «فن شعر» خویش، تفاوت در تقلیدها را ناشی از سه امر می‌داند: یا در ابزارها متفاوتند (شعر با استفاده از کلمات، نقاشی با استفاده از رنگ و خطوط، مجسمه‌ساز با استفاده از سنگ و چوب و...) یادر موضوع با یکدیگر اختلاف دارند یعنی از کردارهای مختلف تقلید صورت گیرد؛ و بالاخره ممکن است تفاوت در شیوهٔ تقلید باشد.[۲۰] یعنی:

«ممکن است آن را به صورت روایت از زبان دیگری نقل کند، چنانکه هومر کرده است [شعر حماسی] یا آنکه از زبان خودگوینده و بی‌مداخلهٔ شخص راوی آن را نقل نماید [شعر غنایی] و یاممکن است که تمام اشخاص داستان را در حین حرکت و در حال عمل تصویر بنماید [شعر دراماتیک یانمایشی].»[۲۱]

کاملاً مشخص است که این تفاوت سوم در تقلید همان است که افلاطون قبلاً بیان کرده بود و به زبان اصطلاحات امروزی ما، تفاوت در زاویه دید (Point of view) است. که اولی، زاویه دید سوم شخص؛ دومی، اول شخص و بالاخره سومی که تقلید گفتاری همراه با کردارست و همین بحث زاویه دید، از مهمترین موضوعات در «روایت‌شناسی» و نظریات نئوفرمالیستی است.

نتیجه آنکه، برخلاف استنباط بردول، مفهوم «دیجسیس» در نزد افلاطون به معنای روایت کلامی بدون تقلید نبوده است. در نظر افلاطون، روایت ساده یک ماجرا نیز با استفاده از کلمات، تقلید لحن، گفتار و کردار افرادست. بر ما به درستی معلوم نیست که چرا بردول، سخنان افلاطون را درنیافته است در حالی که این ارسطوست که موفق می‌شود سخنان پراکنده استادش رادر قالب نظریه تفاوت‌های سه گانهٔ انواع تقلید، مدون سازد. آنچه که بردول می‌بایست به عنوان نقل قول از بزرگان اندیشه یونان باستان بدان استناد می‌جست، همین نوع سوم تقلید (تفاوت در شیوه) در کتاب «فن شعر» ارسطوست و نه عاریه گرفتن اصطلاحات افلاطون که موجب درک نادرست نظریات بردول می‌گردد.

قبلاً اشاره کردیم که بردول، اصطلاح «دیجتیک» بودن یا نبودن صدا اعم از گفتار، موسیقی، جلوه‌های صوتی را هم به مفهوم خاص خویش به کار برده است که با معنای رایج «دیجسیس» در هم آمیخته است و متأسفانه باعث شده است تا فتاح محمدی در بازگردانی خویش آنرا به «صدای داستانی» یا «غیرداستانی» ترجمه کند. به ترجمه شرح اصطلاحاتی که خود بردول

در کتاب «هنر سینما» برای فهم بهتر دانشجویانش آورده است توجه کنید:

داستان (diegesis)

در فیلمِ روایی، جهان داستان فیلم را گویند. داستان شامل رویدادهایی است که ظاهراً اتفاق افتاده‌اند و نیز رویدادها و فضاهایی که روی پرده نشان داده نمی‌شوند.

صدای داستانی (diegetic sound)

صدای انسان، قطعه‌ای موسیقی و جلوه‌های صوتی که از منبعی واقعی در درون جهان داستان بر می‌خیزند.

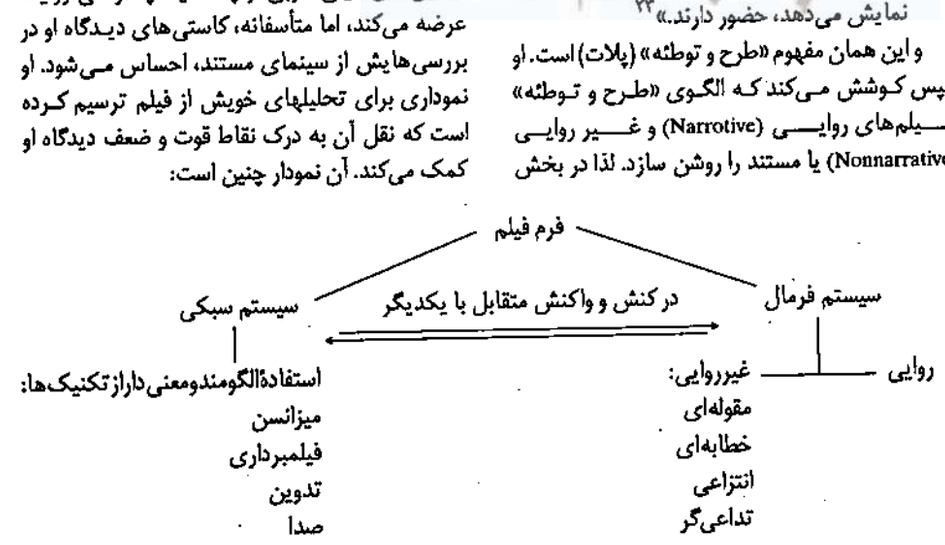
صدای غیرداستانی (non-diegetic sound)

صداهایی مثل موسیقی تزئینی یا گفتار راوی که از منبعی خارج از فضای روایت سرچشمه می‌گیرند.[۲۲]

نیاز به توضیح نیست ولی منظور بردول از صدای «دیجتیک» آن است که خود منبع صوت در تصویر دیده می‌شود. فرضاً بازیگری که حین صحبت کردن، چهره‌اش را می‌بینیم یا جلوه صوتی مثل افتادن چیزی که همزمان تصویرش را هم ببینیم و بالاخره نوای موسیقی که خود نوازنده یامنبع آن مانند رادیو و غیره که تصویرشان دیده شوند، همگی صدای «دیجتیک» محسوب می‌شوند. دست کم در مورد موسیقی فیلم می‌توان چنین اظهار کرد که کسانی که با اصطلاحات موسیقی فیلم آشنایی دارند این تمایز میان موسیقی که منبع آن در تصویر دیده شود (diegetic) و آنکه در تصویر دیده نمی‌شود (non- diegetic) را با عناوین موسیقی «واقعی» و «مجازی» می‌شناسند. بنابراین، بردول علی‌رغم خواستش یعنی گستردن قلمرو روایت در موسیقی فیلم، متأسفانه فقط اصطلاحاتی جدید برای کاربردهایی از موسیقی که از قبل شناخته شده است، وضع نموده و این کوششی زائد به نظر می‌رسد. و اما در تعریف او از «دیجسیس» یعنی نقل داستان به نحوی که ما شاهد رویدادهایی در برابر چشمانمان باشیم و نیز رویدادهایی که به ما تعمداً نشان داده نمی‌شود، به خوبی در بخش دیگر کتاب هنر سینما که به «روایت به مثابه یک سیستم فرمال» پرداخته شده است، مرتبط می‌باشد. بردول در این بخش، بررسی هایی درباره تفاوت میان «طرح و توطئه» (Plot) و «داستان» (Story) انجام می‌دهد که شایسته توجه لازم است. او روشن می‌سازد که آنچه در درجه اول اهمیت قرار دارد، «طرح و توطئه» (پلات) است و نه خود «داستان». نکته آنکه، پلات یعنی چگونه روایت کردن یک داستان.است و بنابراین یک داستان را می‌توان به چندین طریق تعریف کرد و اساساً آنچه موجب تمایز فیلم هایی که با یک داستان ثابت و مشابه می‌شود، همین تفاوت در پلات آنهاست. بردول، «دیجسیس» را به نحوی شرح می‌دهد که معادل همان پلات است و اینجا بار دیگر انحراف او از افلاطون آشکار می‌شود. او در این زمینه چنین می‌نویسد:

«کل جهان داستان [story] راگاهی دیجسیس (واژه یونانی به معنای داستان نقل شده) فیلم می‌گویند. در آغاز [فیلم] شمال از شمال غربی، ترافیک، خیابانها، آسمانخراشها و مردمانی که می‌بینیم به علاوهٔ ترافیک، خیابان‌ها، آسمانخراشها و مردمانی که فرض می‌کنیم در بیرون قاب باشند [اما ما آنها را مشاهده نمی‌کنیم]، داستانی [diegetic] هستند. زیرا فرض بر این است که آنها در دنیایی که فیلم نمایش می‌دهد، حضور دارند.»[۲۳]

و این همان مفهوم «طرح و توطئه» (پلات) است. او سپس کوشش می‌کند که الگوی «طرح و توطئه» فیلم‌های روایی (Narrotive) و غیر روایی (Nonnarrative) یا مستند را روشن سازد. لذا در بخش فیلم‌های روایی، اعم از فیلم‌های سینمای کلاسیک هالیوود «فیلم‌های روایی از نوع دیگر» (Narrative Alternative to Classical Filmmaking)، اضافاً تحلیل‌های خیلی خوبی از پلات یا چگونگی روایت عرضه می‌کند، اما متأسفانه، کاستی‌های دیدگاه او در بررسی‌هایش از سینمای مستند، احساس می‌شود. او نموداری برای تحلیلهای خویش از فیلم ترسیم کرده است که نقل آن به درک نقاط قوت و ضعف دیدگاه او کمک می‌کند. آن نمودار چنین است:



همانطور که قبلاً گفتیم منظور بردول از فیلمهای غیرروایی، فیلم‌های مستند است اما اینکه چرا فقط انواع پلات در فیلم‌های مستند را در همین چهار رده محدود کرده است، موضوعی است که کمی بعد به آن خواهیم پرداخت. اما توضیح ضروری برای این نمودار، یادآوری آموزه‌های روانشناسی ادراک است. یعنی شناخت در ما از طریق الگوهای فرمال صورت می‌گیرد. بر این اساس، بردول درک یک فیلم را از طریق دو سیستم فرمال امکان‌پذیر می‌داند. یکی مربوط به «پلات» یا همان طرح و توطئه یا چگونگی تعریف یک رویداد در فیلمهای روایی و غیرروایی است. دیگری، فرم‌های مرتبط با سبک (Style) فیلم است. البته ممکن است که فیلمی از چندین گرایش سبکی برخوردار باشد ولی این اهمیتی ندارد. زیرا بردول تمامی ابزار، وسایل، شیوه‌ها و افراد سازنده یک فیلم را در چهار ردیف میزانسن، فیلمبرداری، تدوین و صدا خلاصه کرده است و بقیه موارد مانند، لباس، چهره‌آرایی، کارهای لابراتواری، نورپردازی و... را در همین چهار ردیف منظور کرده است و البته این حداقل سازی تا حدودی قابل قبول و توجیه‌پذیراست. زیرا، او از طریق این کاهش عوامل می‌خواهد طریقهٔ تشخیص سبک یک فیلم را به دانشجویانش بیاموزد لذا سبک را چنین تعریف می‌کند:

«سبک عبارتست از آن سیستم فرمال فیلم که تکنیک‌های استفاده شده در فیلم را سازمان می‌دهد. هر فیلمی در خلق سبک خود به انتخاب‌های معینی متکی است و در این انتخاب‌ها از یک طرف، جبر تاریخی و از طرف دیگر تمایل فیلمساز نقش دارند.»[۲۴]

بنابراین، اگر سیستم فرمال یعنی «استفاده الگومند و معنی‌دار از تکنیک‌ها»ی چهار ردیف مذکور، به نحو تکراری و سازمان یافته درآید، آنگاه قراردادهای یک ژانر شکل خواهد گرفت و میزان آشنایی و سابقه گذشته تماشاگر از این الگوها و فرمهای شناختی، تأثیر زیادی در ادراک او از فیلم دارد.

اما در مورد فیلمهای غیرروایی نمودار بردول و اینکه چرا او فقط چهار رده پلات برای فیلم‌های مستند در نظر گرفته است، ذکر پیشینه‌ای بی‌فایده نیست. او در پایان مقدمه بر کتاب «روایت در فیلم داستانی» اعتراف کرده بود که بررسی‌هایش فقط شامل فیلم داستانی است و سینمای مستند را در بر نمی‌گیرد لذا چنین اظهار کرد:

«من به عمد، فیلم مستند را منظور نظر نداشته‌ام؛ زیرا هر چند این نوع فیلم اغلب براساس قواعد و روش‌های روایی پی‌ریزی می‌گردد، جایگاه غیرداستانی آن، تبیین نظری متفاوتی را می‌طلبد.»[۲۵]

علی‌رغم مطلب فوق، او در کتاب «هنر سینما» اولاً موضعی متناقض در پیش می‌گیرد و فیلم‌های مستند را «غیرروایی» می‌نامد، در حالی که قبلاً آنها را هم روایی محسوب کرده بود. دوماً برای رفع اشکال اساسی نظریه‌اش، مصمم به بررسی سینمای مستند بر مبنای سیستم فرمال پلات و سیستم سبک می‌شود.

همانطور که از ظاهر نمودار بردول بر می‌آید، او فیلم‌های مستند را در چهار رده طبقه بندی کرده است: مقوله‌ای (Categorical)، خطابه‌ای (Rhetorical)، انتزاعی (Abstract) و بالاخره، تداعی‌گر (Associational). جالب آنکه بردول فیلم‌های سینما وریته (Cinema Verite) را بطور جداگانه در نمودار مربوط فیلم‌های مستند قرار نمی‌دهد.

سینما وریته یک نوع جنبش مستند سازی بود که در دهه ۵۰ و ۶۰ میلادی به فاصله زمانی اندکی از یکدیگر در کشورهای فرانسه، انگلستان و امریکا ظهور کرد و البته در هریک از این کشورها، رنگ و بوی خاصی گرفت و به نامی ویژه معروف شد؛ در انگلستان با عنوان «سینمای آزاد» (Free Cinema) و در امریکا با عنوان «سینمای بی‌واسطه» (Indirect Cinema) شهرت یافت. اما همه آنها دراساس با یکدیگر شباهتی خاص داشتند و از تکنیک‌هایی در فیلمسازی مانند استفاده از مصاحبه، صدابرداری همزمان، دوربین پرتحرک به نحوی استفاده می‌کردند که تماشاگر دائماً متوجه می‌شد که آنچه مشاهده می‌کند، رویدادی است که توسط یک عده با ابزار و وسایل فیلمبرداری تهیه شده است. البته این سبک فیلمسازی ناشی از زیبایی‌شناسی خاصی نسبت به واقعیت بود. این مستند سازان معتقد بودند که نباید با تکنیک‌ها و ترفندهای سینمایی، واقعیت نمایی شسته رفته و نمایشی فیلم‌های داستانی را به خورد تماشاگر داد بلکه برعکس، تماشاگر می‌بایست با واقعیتی یکپارچه و سرراست روبرو شود. البته اینکه تا چه حد این فیلمسازان توانستند به ادعاهای خود پایبند بمانند، بحث دیگری است اما روش فیلمسازی آنان را باید «سینمای خود ارجاع» (self - reflexive cinema) دانست زیرا تماشاگر با توجه به اینکه آنچه می‌بیند یک فیلم است، کمتر با حالتی منفعل تسلیم تصاویر است لذا با هوشیاری و تعقل به صحنه‌ها می‌نگرد. این حالت بسیار شبیه تکنیک «فاصله گذاری» در نظریات برتولت برشت است. درهرحال این فیلمسازان نوعی بازگشت و تعلق معنوی به «سینما ـ چشم» - kino) (eye ژیگاورتوف، مستندساز روس دردهه ۲۰ و ۳۰ میلادی، داشتند زیرا ورتوف نیز همانند برشت، علیه هرگونه قراردادهای هنر بورژوایی قیام کرده بود.

بردول برای اینکه کارایی تقسیم بندی خویش را نشان دهد. در بخش تحلیل چند فیلم نمونه، فیلم «دبیرستان» (۱۹۶۸، فردریک وایزمن) از فیلمهای نه چندان مهم «سینمای بی‌واسطه» امریکا و فیلم «مردی با دوربین فیلمبرداری» (۱۹۸۲، ژیگاورتوف) از مهمترین فیلم‌های «سینما ـ چشم» را مورد بررسی قرار می‌دهد.

او فیلم «دبیرستان» را در رده فیلم‌هایی با فرم تداعی‌گر می‌داند اما دارای ویژگی‌های فرمهای مقوله‌ای و حتی روایی از نوع فیلم‌های کلاسیک هالیوود نیز هست. به نظر بردول «راز این همزیستی فرمهای مقوله‌ای، روایی و تداعی‌گر در شیوهٔ انتخاب و سازماندهی مواد اولیه توسط وایزمن نهفته است.»[۲۶]

بردول، چندین بار در پی‌نوشت کتابهایش از «بیل نیکولز» (Bill Nichols) دیگر نظریه‌پرداز همدوره‌اش، یاد می‌کند و سعی دارد خط تمایزی میان او و خودش بکشد. از جمله این که فرم تشریحی (Expository Form) را که «بیل نیکولز» برای برخی فیلمهای مستند و نیز فیلمهای سینما وریته قائل است، معادل دو فرم مقوله‌ای و خطابه‌ای خود می‌داند؛[۲۷] یا در ارتباط با طرح روانشناختی‌اش برای ادراک و شناخت فیلم از اینکه نیکولز سعی در پیوند دادن تصویر با ایدئولوژی از طریق آموزه‌های فروید و لاکان دارد، امتناع می‌ورزد.[۲۸]

از این رو برای درک بهتر نظریات بردول به سراغ یکی از منتقدین او یعنی نیکولز می‌رویم، نیکولز در کتاب «ایدئولوژی و تصویر» طی بخش‌هایی ابتدا همانند بردول از روانشناسی ادراک شروع می‌کند و سپس طی یک بخش، اساس نظریات سینماییش را به اختصار مطرح و بعد دو بخش به بررسی دو نمونه فیلم از سینمای روایی و بالاخره سه بخش مفصل به سینمای غیر روایی (مستند) اختصاص داده است. ساختار کلی کتاب او کامل به نظر می‌رسد و به هیچ وجه پراکندگی کتاب «هنر سینما»ی بردول را ندارد. به هرحال او فیلمهای مستند را به لحاظ نحوهٔ روایت به دو دسته کلی تقسیم می‌کند، فیلم‌هایی که تماشاگر، مخاطب مستقیم قرار داده می‌شود (direct adress) و اغلب فیلم‌های مستند به این شیوه تهیه شده‌اند و در آنها با روشی خطابه‌ای به توصیف رویدادی پرداخته می‌شود و این همان فیلم‌های تشریحی (Expository) است که قبلاً اشاره کردیم. روش دوم، تماشاگر مخاطب نیست بلکه به عنوان مشاهده‌گر در ادراک رویداد دخالت دارد (indirect adress). بیل نیکولز این دسته از فیلم‌های مستند را در برابر «سینمای تشریحی» (Expository Cinema) قرار داده و آنها را «سینمای مشاهده‌ای» (Observational Cinema) می‌نامند.[۲۹]

از جمله فیلم‌های مستند مربوط به «سینمای مشاهده‌ای» که «بیل نیکولز» به طور مفصل به آنها پرداخته است، فیلم‌های «سینمای بی‌واسطه» است و بخش کاملی از کتابش را به آثار «فردریک وایزمن» اختصاص داده است.

او، ضمن برشمردن ویژگیهای تکنیکی فیلمهای این فیلمساز به لحاظ سبک، آنها را «مستندهای موزائیکی» (Documentary Mosaics) می‌خواند و چنین نتیجه گیری می‌کند:

«سبک وایزمن، کاملاً زمینه روایی ندارد بلکه بیشتر شاعرانه است؛ همانند یک قطعه موزائیک است و فقط بخش‌هایی از آن دارای پیوند روایی است. بین سکانس‌هایش به ندرت نسبت زمانی مشخص است، آنها به دنبال یکدیگر، پی در پی، می‌آیند بدون آنکه نسبت زمانی میانشان معلوم باشد تمامی اینها از ویژگی‌های شعر است؛ استعاره، مقارنه، روابط متغیر و...».[۳۰]

همانطور که مشخص است، نیکولز خیلی زودتر از بردول متوجه ویژگی ترکیبی فیلم‌های وایزمن شده بود. او نیز به جنبه‌های فرمال سبک اهمیت می‌دهد منتها تفاوت این دو در اینست که نیکولز، فرم را امری ایدئولوژیک می‌داند و سرتاسر کتاب «ایدئولوژی و تصویر» کوشش برای طرح این موضوع و سپس ذکر نمونه‌هاست. نیکولز از نقد برجسته بردول و تامپسون

درباره آثار «ازو» فیلمساز ژاپنی، که در سال ۱۹۷۲ در مجله اسکرین (Screen) چاپ شد، بسیار تمجید و ستایش کرد و آن را «تحلیل فرمال بسیار عالی» خواند اما معتقد بود که یک اشکال اساسی نیز بر کار آنان وارد است. اشکالی که در مورد همهٔ کسانی که به زمینه‌های اجتماعی و سیاسی بوجود آمدن فیلم، کم توجهی می‌کنند:

«تامپسون و بردول با زیرکی تمام و ظرافت قابل ملاحظه عمل می‌کنند اما متأسفانه موفقیت آنها کامل نیست. زیرا زمینه سیاسی و ایدئولوژیک فیلم‌های ازو را به حساب نیاورده‌اند»[۳۱]

البته بردول کوشش کرده است نظریه سینماییش را فراگیر نشان دهد و لذا گاهی به طور پراکنده به نقش ایدئولوژی در فیلم اشاره می‌کند، مثلاً:

«ما عادت کرده‌ایم که دنبال انواع مختلف معنا در فرایندهای فرمال بگردیم ولی آیا خود آن فرمی که یک فیلم به کارش می‌گیرد، آکنده از دلالت‌های ایدئولوژیک نیست؟ آیا الگوبندی روایی، خود، معنای ایدئولوژیک ندارد؟ مثلاً آیا مفهوم هالیوودی علیت خود در بردارندهٔ اندیشهٔ عمل فردی به عنوان تنها نوع کار آمد عمل نیست؟ چنین پرسش‌هایی در سال‌های اخیر، نخستین جایگاه را در مطالعه فیلم به خود اختصاص داده‌اند. محققان زیادی شروع به بررسی این کردند که چگونه شیوه‌های ساختار دادن به روایت‌ها در یک جامعه را می‌توان به مثابه حاملین معانی ایدئولوژیک به حساب آورد.[۳۲]

اما، اشارات بردول هیچگاه آنقدر بنیادی نیست. البته او در بخشی از کتابش تحت عنوان «فرم، سبک و ایدئولوژی» به تحلیل ایدئولوژی سه فیلم نمونه اقدام می‌کند. او الگوهای ایدئولوژیک اعتراض و توافق اجتماعی را (که معادل «پاداش» و «جزا» در آموزه‌های «نظریه یادگیری اجتماعی» است) در سه فیلم بررسی می‌کند: الگوی اعتراض در فیلم «همه چیز روبه راهه» (۱۹۷۲ ـ گدار ـ گورن)، الگوی توافق با ایدئولوژی مسلط اجتماعی (در یک خانواده سفیدپوست طبقه متوسط مرفه، به عنوان آمال زندگی امریکایی) در فیلم «مرا در سنت لوئیس ملاقات کن» (۱۹۴۴، وینسنت مینه لی) و بالاخره فیلم «گاو خشمگین» (۱۹۸۰، مارتین اسکورسیزی) به مثابه فیلمی که موضعی دو پهلو دارد و هم به ارزشهای زندگی امریکایی اعتراض می‌کند و هم به آنها گردن می‌نهد.

در اینجا فقط تحلیل او از فیلم مرا در سنت لوئیس ملاقات کن را ذکر می‌کنیم:

«مرا در سنت لویی ملاقات کن را می‌توان به عنوان دلالتی بر دلتنگی برای امریکای قبل از جنگ و قبل از رکود اقتصادی دانست. والدین سربازانی که در ۱۹۴۴ می‌جنگیدند، حسرت دورانی را داشتند که دوران کودکی آنها بود. تمامی تمهیدات فرمال ـ ساختار روایی، بخش بندی براساس فصل‌های سال، آوازها، رنگ و موتیف‌ها ـ همه در جهت دلگرمی دادن به بیننده هستند. اگر زنها و دیگرانی که در خانه مانده‌اند، قوی باشند و وحدت خانواده را در برابر تهدید به از هم پاشیدگی حفظ کنند. سرانجام روزی خواهد رسید که دوباره متشکل شوند. فیلم با پیش کشیدن این ایدئولوژی در زمانی که آن همه مردم مجبور به ترک خانواده بودند، بر تلقی‌های مسلط از زندگی خانوادگی امریکایی صحه میگذارد و شاید حتی یک نوع وحدت خانوادگی آرمانی را برای آینده بعد از جنگ پیشنهاد می‌کند»[۳۳]

هر خواننده بی‌طرف و آگاهی به خوبی می‌تواند بفهمد که بردول تحلیل‌های بخش مذکور را بیشتر برای اقناع آموزشی دانشجویانی نگاشته است که قرار است کتاب هنر سینما را به عنوان کتاب درسی خویش بخوانند و فرا بگیرند. زیرا اصولاً، ارتباط بنیادینی میان دیدگاه نئوفرمالیستی بردول با نقد سیاسی وجود ندارد. البته علت این کم توجهی به زمینه‌های اجتماعی و سیاسی، از موضعی زیبایی شناختی ناشی می‌شود و آن توجه به خود اثر هنری، فارغ از نشانه‌های تاریخی است. بیل نیکولز در این زمینه هشدار پندآمیزی دارد و آن اینست که «فقدان دیدگاه سیاسی مطالعات فرمالیستی می‌تواند آن را در خدمت هرگونه هدفی درآورد»[۳۴] در اینجا نقل سخنی از بردول در مقدمه کتاب «هنرسینما» به خوبی علایق نظری او را آشکار می‌سازد:

«این کتاب قصد آن دارد که خواننده را با زیبایی‌شناسی فیلم آشنا کند. فرض بر این است که خواننده به جز تجربهٔ فیلم دیدن، دانش دیگری در مورد سینما ندارد.. ما با تأکید بر سینما به عنوان هنر، ناگزیر برجنبه‌هایی از این رسانه چشم پوشیدیم. مستندهای صنعتی، فیلمسازی آموزشی، تاریخ اجتماعی سینما یا تأثیر سینما به مثابه یک رسانه عمومی ـ همه، ابعاد مهمی از سینما هستند و برای بحث شایسته در مورد هریک از آنها، کتاب جداگانه‌ای لازم است. ولی در این کتاب، قصد براین است که آن خصوصیات اساسی سینما را که پایه‌های آن را به عنوان یک هنر تشکیل می‌دهند، برجسته کرده و مورد بحث قرار دهیم.»[۳۵]

به نظر می‌رسد که نقل قول از بردول، کاملاً گویاست و نیازمند هیچ توضیحی نیست.

پی‌نوشتها:

۱ـ شعاری نژاد، علی اکبر، «روانشناسی عمومی» انتشارات توس، چاپ چهارم، ۱۳۷۰، تهران ص ۷۸۸.

۵و۴و۳و ۲ـ همانجا صص ۱۹۷ ـ ۱۹۳ توضیح آن که تأکید بر «تربیت و فرهنگ» از مؤلف کتاب مذکور نیست.

6- Bordwell, David, Kristin Thompson, "Film Art: An Introduction" , McGraw-Hill (1979, 1986, 1990, 1993).

7- Bordwell, D.& K.Thompson, J. Staiger, "The classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960", Columbia University Press, 1985.

8- Bordwell, David, "Narration in the Fiction film", The University of wisconsin press, 1985.

۹ـ بردول، دیوید، «روایت در فیلم داستانی» مترجم: سیدعلاءالدین طباطبایی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران (جلد اول ۱۳۷۳، جلد دوم ۱۳۷۵).

۱۰ـ همانجا، ص ۶۹

۱۱ـ «هنر سینما» ص ۶۸

۱۲ـ «روایت در فیلم داستانی» ص ۷۳.

13- Branigan, Edward, "Narrative Comperhension and Film", Routledge, 1992, P.xi.

14- "Point of View in the Cinema; A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film" (N.Y, Mouton, 1984).

این کتاب توسط مجید محمدی به فارسی نه چندان روان ترجمه شده است؛ اما به دلیل اهمیت آن، مشخصات کتاب برای پیگیری علاقمندان ذکر می‌شود: برانیگان، ادوارد، «نقطه دید در سینما نظریه روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک» مترجم: مجید محمدی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران ۱۳۷۶.

۱۵ـ «نقطه دید در سینما...» ص ۱۳.

۱۶ـ «روایت در فیلم داستانی» ص ۱۳.

۱۷ـ همانجا ص ۱۴.

۱۸ـ همانجا، همان ص.

۱۹ـ لطفی، محمدحسن، «دوره آثار افلاطون» ترجمه از متون آلمانی و فرانسوی، انتشارات خوارزمی، بی‌تا، صص ۹۷۶ ـ ۹۶۱.

۲۰ـ زرین کوب، عبدالحسین، «ارسطو و فن شعر»، انتشارات امیرکبیر، تهران چاپ دوم ۱۳۶۹ صص ۱۱۵ ـ ۱۱۳.

۲۱ـ همانجا، ص ۱۱۷.

۲۲ـ «هنر سینما» صص ۵۲۵ ـ ۵۲۲.

۲۳ـ همانجا ص ۷۵.

۲۴ـ همانجا ص ۳۵۶.

۲۵ـ «روایت در فیلم داستانی» ص ۱۰.

۲۶ـ «هنر سینما» ص ۴۳۱.

۲۷ـ همانجا ص ۱۵۲.

۲۸ـ «روایت در فیلم داستانی» صص ۲۹۰ ـ ۲۸۹.

29- Nichols, Bill, "Ideology and the Image", Indiana university Press, 1981, P.P.170-207.

30- Ibid, P.211.

31- Ibid, P.109.

۳۲ـ «هنر سینما» ص ۱۱۰.

۳۳ـ همانجا صص ۴۵۵ ـ ۴۵۳.

34- "Ideology and Image", P.171.

علاقمندان می‌توانند علاوه بر کتاب مذکور به کتاب دیگری به نام «فیلم‌ها و روش‌ها» که توسط نیکولز از مقالات اشخاص دیگر گردآوری شده است و در زمینهٔ تعمیق و ترکیب فرم و ایدئولوژی در سینماست، مراجعه کنند. مشخصات کتاب مذکور چنین است:

Nichols, Bill, ed. "Movies and Methods", University of California press, 1976.

۳۵ـ «هنر سینما» ص ۱.