

روایت و روایتگری

کنکاش در داستان‌گویی سینمایی

وارن باکلند

ترجمه محمد شهباز



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

سرشناسه: باکلند، وارن، ۱۹۶۶ - م. Buckland, Warren.
عنوان و نام پدیدآور: روایت و روایتگری: کنکاش در داستان‌گویی سینمایی / وارن باکلند؛ ترجمه محمد شهباء.
مشخصات نشر: تهران: هرمس، ۱۴۰۱.
مشخصات ظاهری: ۲۲۰ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۴۵۶-۳۰۷-۹-۹
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Narrative and narration : analyzing cinematic storytelling.
موضوع: سینما -- فلسفه
موضوع: روایتگری
موضوع: فیلمنامه‌نویسی
شناسه افزوده: شهباء، محمد، ۱۳۴۳ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره: PN1۹۹۵
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۱
شماره کتابشناسی ملی: ۸۹۱۱۷۲۰

روایت و روایتگری

کننگاشی در داستان‌گویی سینه‌مایی

وارین باکلند

ترجمهٔ محمد شهباز



این کتاب ترجمه‌ای است از:

Narrative and Narration: Analysing Cinematic Storytelling,

by Warren Buckland, Columbia University Press, 2021

Translated into Persian by Dr. Mohammad Shahba, 2022

روایت و روایتگری

کنکاش در داستان‌گویی سینمایی

وارن باکلند

ترجمه محمد شهبا

(استاد دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر)

طراح جلد: حبیب ایلون

چاپ اول: ۱۴۰۱

تیراژ: ۵۰۰ نسخه

چاپ: رسام

همه حقوق محفوظ است.

تهران، خیابان ولی عصر، بالاتر از میدان ونک، شماره ۲۴۹۳

تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴



فهرست

۷	یادداشت مترجم
۲۷	پیش درآمد
۳۵	سیاسگزاری
۳۷	بخش اول: مقدمات
۳۹	فصل ۱: ظهور روایت، روایتگری، و عامل های روایت در سینمای آغازین
۵۱	فصل ۲: ساختار روایت در هالیوود کلاسیک و هالیوود امروز
۷۷	فصل ۳: روایتگری
۱۰۱	فصل ۴: اظهار و بازتاب پذیری
۱۲۳	بخش دوم: انواع داستانگویی
۱۲۵	فصل ۵: فمینیسم، روایت، و مؤلف بودن
۱۴۷	فصل ۶: روایتگری در سینمای هنری
۱۶۵	فصل ۷: روایتگری اعتمادناپذیر و فیلم های پازلی
۱۸۱	فصل ۸: منطق بازی های ویدئویی
۱۹۹	پس درآمد
۲۰۳	منابع و مآخذ
۲۱۵	نمایه اشخاص و فیلم ها

یادداشت مترجم

بحث از روایت و جنبه‌های گوناگون آن در چند دهه گذشته رو به تزاید گذاشته و آثار فراوانی در این زمینه نوشته شده است. یکی از حیطه‌های نظری جذاب، روایت‌شناسی فیلم است که کتاب حاضر نیز در همین دسته می‌گنجد. از آنجا که وارن باکلند در این کتاب مختصر نگاهی گذرا به برخی از نظریه‌های روایت‌شناسی فیلم دارد، و روایت‌شناسی را چندان توضیح نداده است و اصطلاحات روایت، روایتگری، داستان، و پیرنگ را بارها (ناگزیر) به کار برده است، بی‌مناسبت نمی‌نماید که در اینجا این مفاهیم را به اختصار توضیح بدهیم.

روایت‌شناسی

در فرهنگ بزرگ آکسفورد روایت‌شناسی^۱ چنین تعریف شده است: «مطالعه ساختار و کارکرد روایت، به‌ویژه در مقایسه با ساختار زبان‌شناختی». در نتیجه، روایت‌شناسی به بررسی و طبقه‌بندی درونمایه‌ها، قواعد، و نمادهای روایت یا داستان‌های روایت‌شده می‌پردازد.

جرالد پرنس^۲ روایت‌شناسی را «بررسی نشانه‌شناختی روایت (شفاهی)»

1. Narratology

2. Gerald Prince

می‌داند. پس چرا روایت‌شناسی، «نشانه‌شناسی روایت» نامیده نشده است؟ احتمالاً به این دلیل که روایت‌شناسی حیطه‌های دیگری را نیز در برمی‌گیرد که از چارچوب نشانه‌شناسی بیرون است. روایت‌شناسی در ابتدا در قالب «تحلیل ساختاری روایت» جلوه‌گر شد، سپس «دستور زبان داستان» از آن استنباط می‌شد و «روایت‌شناسی» یا «مطالعه واحدهای روایتی» نام تازه‌تر و پذیرفته‌شده‌تر این حیطه است.

اصطلاح روایت‌شناسی را ظاهراً نخستین بار تزوتان تودوروف^۱ در کتاب دستور زبان دکامرون (۱۹۶۹) به کار برده است، و ابتدا به صورت فرانسوی *narratologie* و بعداً به صورت انگلیسی *narratology* گسترش یافته است.

تعریف دیگری که از روایت‌شناسی شده این است: «نظریه و بررسی روایت و ساختار روایت و روش‌هایی که روایت بر ادراک ما تأثیر می‌گذارد.» در این تعریف «نظریه یا تئوری» روایت و همچنین تأثیرهای ادراکی روایت به تعریف پیشین افزوده شده است. بنا به این تعریف، هر نوع بررسی نظام‌مند روایت، روایت‌شناسی است ولی در عمل این اصطلاح گستره محدودتری دارد.

ریشه روایت‌شناسی را می‌توان به پوئتیک ارسطو نسبت داد ولی عملاً این رشته با شکل‌گرایی روس در دهه ۱۹۲۰ و به‌ویژه کار ولادیمیر پروپ^۲ در زمینه ریخت‌شناسی داستان‌های کودکان یا داستان‌های پریان یا داستان‌های عامیانه آغاز شد. روایت‌شناسی در آغاز نسبت مستقیمی با نگرش ساختارگرایی داشت؛ یعنی در پی نوعی نظام شکلی بود که بتوان آن را در مورد تقریباً هر نوع روایتی به کار برد، همانند کاری که ساختارگرایی در زمینه زبان‌شناسی و دستور زبان می‌کرد. با گذشت زمان حیطه‌های دیگری نیز وارد روایت‌شناسی شده است که از محدوده ساختارگرایی فراتر می‌رود، مانند بحث از زاویه دید یا نقطه‌دید.

نظریه روایت، به گفته جاناتان کالر،^۳ نیازمند تفاوت میان دو چیز است: داستان

1. Tzvetan Todorov

2. Vladimir Propp

3. Jonathan Culler

(زنجیره رویدادها یا کنش‌ها) و گفتمان یا پیرنگ (چگونگی و ترتیب ارائه آن رویدادها در متن). می‌دانیم که این تمایز نیز از کارهای شکل‌گرایان روس است که میان فیولا و سیوژت تفاوت می‌گذاشتند. این تمایز در آثار دیگر روایت‌شناسان یا نظریه‌پردازان روایت به صورت تمایز میان *histoire/discours*, *histoire/récit*, *story/plot* جلوه‌گر شده است.

همین‌جا باید گفت یکی از دشواری‌های کنونی در زمینه اصطلاحات روایت‌شناسی ناشی از این است که این رشته از سه سنت روشنفکری روسی، فرانسوی، و انگلیسی - امریکایی مایه می‌گیرد که علاوه بر تفاوت در واژگان به تفاوت‌های معنایی نیز دامن می‌زند؛ هرچند این اصطلاحات متفاوت اغلب برای بیان و توضیح و تبیین یک چیز به کار رفته‌اند. مشکلی که به‌ویژه در ترجمه این آثار به زبان فارسی کاملاً نمود دارد. برای نمونه، اصطلاح پیرنگ در سه سنت فکری روایت‌شناسی به شکل *plot*, *syuzhet*, *discourse*, *recit* بیان شده است که همگی بر «شیوه ارائه رویدادها و کنش‌های روایت در متن» دلالت دارند.

به‌هرحال، نگرش روایت‌شناختی باید در مورد هر روایتی کاربردپذیر باشد و می‌دانیم که آثار نظری آغازین در این زمینه (از جمله نوشته‌های پروپ) در مورد روایت‌های غیرادبی بوده ولی در حیطه نظریه ادبی و نقد ادبی نیز به کار رفته است، و امروزه زمینه‌های دیگری را نیز شامل می‌شود که به‌طور رسمی جزء روایت‌شناسی نبوده‌اند ولی با توسعه این حیطه جزو آن قرار می‌گیرند، مانند آثار ویلیام لایوف^۱ که بیشتر بررسی جنبه‌های اجتماعی - زبان‌شناختی داستان‌گویی شفاهی است، یا تجزیه و تحلیل گفتگو یا تحلیل گفتمان. علت این است که این دو حیطه نیز به بررسی روایت‌هایی می‌پردازند که در گفتگوهای روزمره و به‌طور ناانگیکخته شکل می‌گیرند. با این همه، هنوز عده‌ای عقیده دارند که تجزیه و تحلیل این نوع روایت‌ها که بر مطالعه واحدهای روایت استوارند باید در گستره زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، یا نظریه ادبی گنجانیده شوند نه در مقوله روایت‌شناسی.

در این جا چند بار اصطلاح «ساختار روایت»^۱ را به کار برده‌ایم. منظور از این اصطلاح چیست؟ ساختار روایت یعنی چارچوب ساختاری که ترتیب و شیوه ارائه روایت به خواننده، شنونده، یا تماشاگر را تعیین می‌کند. خود این تعریف گسترده‌گی دیگری را به میان می‌آورد. بر خلاف معنای اولیه روایت که به‌ویژه در مورد نقل شفاهی رویدادها به شنونده‌ای حاضر مصداق داشت امروزه خواننده داستان و تماشاگر سینما، تئاتر، و تلویزیون نیز روایت‌شنو^۲ محسوب می‌شوند و در نتیجه، روایت نیز از چارچوب نقل شفاهی فراتر رفته و روایت‌های تصویری و اجرایی را نیز در بر می‌گیرد. مفهوم ساختار روایت را نیز در نوشته‌های ارسطو و افلاطون می‌توان دید ولی باز در میانه سده بیستم نظریه پردازان ساختارگرا همچون رولان بارت^۳ و پروپ و جوزف کمبل^۴ و نوثرپ فرای^۵ دوباره آن را مطرح کرده‌اند، و البته آثار فردینان دو سوسور^۶ و کلود لوی - استروس^۷ را هم نباید نادیده گرفت. بحث این عده این بود که همه روایت‌های بشری عناصر ژرف‌ساختی و ساختاری مشترکی دارند. می‌دانیم که این دیدگاه با عقیده پساساختارگرایان مثلاً پل - میشل فوکو^۸ و ژاک دریدا^۹ نمی‌خواند زیرا از نظر آن‌ها اشتراک عام ژرف‌ساخت‌های روایتی منطقی محال است.

شاید توضیحات بالا این پرسش را به ذهن بیاورد که تفاوت روایت‌شناسی و نقد ادبی^{۱۰} و نظریه ادبی^{۱۱} در چیست؟ نقد ادبی یعنی بررسی، بحث، ارزیابی و تأویل ادبیات داستانی و غیرداستانی. نقد ادبی امروز بیشتر از نظریه ادبی مایه گرفته است. نظریه ادبی یعنی بحث فلسفی در زمینه روش‌ها و اهداف ادبیات. این دو حیطه به هم مرتبط اما

1. Narrative structure
2. narratee
3. Roland Barthes
4. Joseph Campbell
5. Northrop Frye
6. Ferdinand de Saussure
7. Claude Lévi-Strauss
8. Paul-Michel Foucault
9. Jacques Derrida
10. Literary criticism
11. Literary theory

متفاوت اند؛ به این معنا که منتقد ادبی لزوماً نظریه پرداز نیست، و برعکس. البته در این مورد مناقشاتی وجود دارد، همچون یکی بودن نقد و نظریه ادبی، زیرا برخی نقد را کاربرد نظریه می دانند اما این مناقشات فعلاً به بحث ما مربوط نمی شود ولی به نظر می رسد همین تعاریف، تفاوت روایت شناسی و نقد و نظریه ادبی را مشخص می کند.

برگردیم به روایت شناسی. یکی از تعاریف تازه تر روایت شناسی این است: بررسی روش هایی که روایت، دریافت ما را از مصنوعات فرهنگی و جهان اطرافمان شکل می دهد (برگر ۱۹۸۲: ۲۳)^۲. بررسی روایت به ویژه از این نظر مهم است که نظام بخشیدن به زمان و مکان در شکل های روایتی یکی از روش های عمده ساخت معناست. از همین رو امروزه که رسانه های روایتی (تلویزیون و فیلم و ادبیات داستانی) در زندگی ما نقش مهمی یافته اند، روایت شناسی راهی برای تحلیل فرهنگ عامه هم است. به علاوه، از آنجا که داستان به تجربه های خود ما شکل می دهد از منابع خرد جمعی ماست و به واسطه داستان است که با واقعیت روبه رو می شویم. به همین دلیل روایت شناسی در زبان شناسی، نقد ادبی، مردم شناسی، روان شناسی، جامعه شناسی، و حتی دادرسی های دادگاه ها راه یافته است؛ زیرا تجزیه و تحلیل ساختار داستانی که فرد می گوید برای فهم نیت و توانایی آن فرد اهمیت دارد.

با این مقدمات می توان دریافت که موضوعات مورد علاقه روایت شناسی متنوع اما مرتبط اند:

- ۱ - روایت (شکل ها و ساختارهای ادبی، زبان شناختی، میان رشته ای)
- ۲ - راوی (چه کسی می گوید)، (در سینما چه کسی می بیند)
- ۳ - نویسنده (چه کسی می نویسد)
- ۴ - مخاطب (خواننده، شنونده، تماشاگر، بیننده)
- ۵ - زمینه های اجتماعی، قواعد فرهنگی (واقع گرایی)
- ۶ - تاریخ (زندگینامه و سرگذشت)

و روابط میان همه این‌ها، از دیدگاه‌های گوناگون، از نشانه‌شناسی راوی و نویسنده گرفته تا کارکرد راوی و نویسنده.

روایت

در فرهنگ‌های واژگان، روایت چنین تعریف شده است: «داستان یا توصیف رویدادهای واقعی یا تخیلی» (American Heritage)؛ «شرح، گزارش، یا داستان رویدادها و تجارب و مانند آن» (Collins)، و «شرح سازمان‌یافته رویدادهای مرتبط» (Oxford). همان‌گونه که آشکار است در این واژه‌نامه‌های عمومی میان داستان، توصیف، گزارش، و شرح تمایزی برقرار نشده است. حتی تبارشناسی اصطلاح روایت که از gnarus لاتین به معنای «دانش» یا «آگاهی» گرفته شده است نکته قابل توجهی به تعریف بالا نمی‌افزاید.

«روایت» در معنای کلی نقل رویدادهایی است که رابطه علت و معلولی دارند. با این‌همه، روایت‌شناسان از دیدگاه‌های گوناگونی به این مسئله پرداخته‌اند. جرال د پرینس از دیدگاهی زبان‌شناختی، روایت را نقل یک یا چند رویداد توسط یک یا چند راوی برای یک یا چند «روایت‌شنو» می‌داند (۱۹۸۷: ۵۸؛ ۲۰۰۳: ۵۸).^۱ در این تعریف چند عنصر مهم وجود دارد: ۱- روایت نوعی نقل (ترجیحاً بیان شفاهی) است، ۲- روایت ممکن است یک یا چند راوی داشته باشد (که به زاویه دید هم ربط پیدا می‌کند)، ۳- روایت ممکن است فقط شامل یک رویداد باشد (از این دید، «من امروز سر کلاس رفتم» نیز روایتی شامل یک رویداد و یک راوی است)، ۴- «روایت‌شنو»، یعنی مخاطب یا شنونده روایت، نیز جزء روایت است و بدون آن روایت یا شکل نمی‌گیرد یا ناقص است. با این‌همه، تعریف پرینس شاید روایت

۱. برای مروری تقریباً جامع بر نظریه‌های روایت ن. ک. به:

مارتین، والاس (۱۳۹۵). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبان. تهران: انتشارات هرمس. (چاپ هفتم)

برای مطالعه بیشتر درخصوص دیدگاه پرینس ن. ک. به:

پرینس، جرال (۱۳۹۵). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*. ترجمه محمد شهبان. تهران: مینوی خرد (چاپ دوم)

برای آشنایی با نگرش شناختی به روایت و راوی ن. ک. به:

کوری، گریگوری (۱۳۹۵). *روایت‌ها و راوی‌ها*. ترجمه محمد شهبان. تهران: مینوی خرد. (چاپ دوم)

را صرفاً «گزارش» بدانند هرچند در این تعریف واژه «رویداد» بدون تقید آمده و ممکن است شامل رویدادهای واقعی و تخیلی هر دو باشد.

برای پرهیز از مشکل بالا (خَلط احتمالی میان روایت و گزارش)، برخی از روایت‌شناسان عناصر دیگری را نیز لازمه روایت شمرده‌اند. از جمله لایوف (۱۹۷۲) و شلومیث ریمون-کنان^۳ (۱۹۸۳) روایت را نقل دست‌کم دو رویداد واقعی یا تخیلی (یا یک موقعیت^۴ و یک رویداد) دانسته‌اند. اشکال این تعریف این است که مشخص نمی‌کند آیا این دو رویداد یا یک موقعیت و یک رویداد باید از نظر موضوع به هم ربط داشته باشند و یک کل را تشکیل بدهند یا نه. مثلاً آیا «من امروز سر کلاس رفتم (رویداد)، هوا گرم بود (موقعیت)» یک روایت را شکل می‌دهد یا خیر؟ از همین رو روایت‌شناسان دیگری همچون آرتور کولمن دانتو^۵ (۱۹۶۵)، آلزیرداس ژولین‌گری‌مس^۶ (۱۹۶۶)، و تزوتان تودوروف (۱۹۷۸) گفته‌اند که روایت باید واجد موضوع پیوسته باشد و یک کل را تشکیل دهد.

به‌طور کلی تأکید لایوف و ریمون-کنان هر دو بر ساختار زمانی روایت و حالت نقلی آن است. این تأکید بر سازمان یا نظام زمانی روایت به‌ویژه در آثار ریمون-کنان مشهود است. وی می‌نویسد: «برای اینکه چند رویداد به شکل داستان درآیند حداقل باید از نظر زمانی پیوستگی داشته باشند» (۱۹۸۳: ۱۸). از این دیدگاه شاید بتوان «دستور پخت» غذا را نیز که واجد تسلسل زمانی است، روایت یا دست‌کم داستان شمرد؛ ولی معمولاً چنین پنداشتی نداریم. این مثال نشان می‌دهد که تسلسل زمانی رویدادها را نمی‌توان تنها شرط روایت دانست (برای بحث مفصل‌تری در این مورد نگاه کنید به: برانیگان^۷ ۱۹۹۲: ۴).

-
1. report
 2. event
 3. Shlomith Rimmon-Kenan
 4. situation
 5. Arthur Coleman Danto
 6. Algirdas Julien Greimas
 7. Edward Branigan

از نظر لایبوف و ریمون-کنان، روایت شامل دست کم نقل دو رویداد است که هیچیک وابستگی منطقی به دیگری ندارد. به علاوه، ریمون-کنان روایت را با توسل به اصطلاحی دیگر یعنی «روایتگری» یا «روایت کردن» تعریف می‌کند و تأکید می‌ورزد که منظورش از ادبیات داستانی روایتی «روایت کردن چند رویداد تخیلی است که تسلسل زمانی دارند». در سطور آتی خواهیم گفت که این مسئله در مورد دو تن از روایت‌شناسان معاصر یعنی سیمور چتمن^۱ و کریستین متز^۲ نیز صدق می‌کند که روایت را با توسل به یکی دیگر از اصطلاحات این حوزه تعریف کرده‌اند.

گفتیم از نظر دانتو، گری‌مس، و تودوروف روایت باید پیوستگی موضوعی داشته باشد. به علاوه، این عده تأکید می‌کنند که روایت باید یک کل را تشکیل دهد و به سوی هدف و مقصود یا پایان حرکت کند. با اینکه تعریف این عده در مقایسه با دیگران شمول بیشتری دارد ولی ظاهراً از نقش نظام‌های دیگری که در روایت نقش دارند، همچون زمان و مکان، غافل مانده‌اند یا آن‌ها را واجد اهمیت کافی ندانسته‌اند. این روایت‌شناسان، از پرنس گرفته تا تودوروف، در این نکته مشترک‌اند که روایت نوعی نقل است و همین نشان می‌دهد که از دیدگاهی زبان‌شناختی به روایت نگریسته‌اند.

سوزانا اونه‌خا^۳ و خوزه انخل گارسیا لاندئا^۴ از دیدگاه نشانه‌شناسی به روایت نگریسته‌اند. از دید این دو، روایت «عرضه نشانه‌شناختی چند رویداد است که به طرزی معنادار از نظر زمانی و علی به هم پیوسته‌اند» (۱۹۹۶: ۳). آشکار است که این دیدگاه نشانه‌شناختی با آن دیدگاه زبان‌شناختی که در بالا آوردیم و بر نقل و روابط زمانی تأکید داشت تفاوت دارد، زیرا تأکید دیدگاه نشانه‌شناختی بر عرضه یا ارائه یا بازنمون روابط زمانی و علی میان رویدادهاست. با این همه، هر دو نگرش روابط مکانی میان رویدادها را، که نقش مهمی در روایت دارند، نادیده گرفته‌اند.

1. Seymour Chatman

2. Christian Metz

3. Susana Onega

4. Jose Angel Garcia Landa

شایان ذکر است که روایت‌شناسان فیلم سهم عمده‌ای در تحولات اخیر این حوزه داشته‌اند. در این زمینه نظریه‌پردازان و منتقدان متعددی سخن رانده‌اند، از جمله دیوید بوردول^۱ (۱۹۸۵، ۱۹۸۹، ۱۹۹۷)، ادوارد برانینگان (۱۹۸۴، ۱۹۹۲)، نونل بورچ^۲ (۱۹۷۳)، سیمور چتمن (۱۹۷۸، ۱۹۹۰)، کریستین متز (۱۹۷۴)، ویلیام سیسکا^۳ (۱۹۸۰)، کریستین تامسون^۴ (۱۹۹۸، ۱۹۹۹)، و جورج ویلسون^۵ (۱۹۸۶). هیچ‌یک از این منابع تعریف جامعی از روایت ارائه نمی‌دهد و به تعاریف کلی (مثلاً زنجیره رویدادها با پیوند علی) بسنده می‌کند. برای نمونه چتمن بارها تکرار می‌کند که روایت «ساختار» و «ارتباط» است (۱۹۷۸: ۲۱، ۲۸، ۳۱) و به این ترتیب بر نقش فرستنده - مؤلف واقعی، مؤلف تلویحی، و راوی - تأکید می‌ورزد ولی خود اصطلاح روایت را تعریف نمی‌کند. در عوض، وی گفتمان روایتی را «مجموعه پیوسته‌ای از گفته‌های روایتی» می‌داند به نحوی که «گفته کاملاً مستقل از رسانه بیانی است» (همان: ۳۱). به این ترتیب، چتمن گفتمان روایتی را با توسل به اصطلاح روایت تعریف می‌کند بی‌آنکه خود روایت را تعریف کرده باشد.

به نظر می‌رسد برخی از نظریه‌پردازان روایت سینمایی، همچون ادوارد برانینگان، تعریف چتمن از گفتمان روایتی را با تعریف خود روایت اشتباه گرفته‌اند (برانینگان ۱۹۹۲: ۱۱). الگوی روایتی چتمن الگویی ارتباطی و بر توازن و تعادل میان فرستنده (کارگردان) و گیرنده (مخاطب) استوار است. از دید چتمن، روایت ساختاری است که کارگردان آن را شکل می‌دهد و برای مخاطب «می‌فرستد». این یکی از تفاوت‌های دیدگاه چتمن با دیوید بوردول است که معتقد است داستان (که یکی از دو جزء اصلی روایت است) ساخته‌ای ذهنی است که تماشاگر به آن شکل می‌دهد. به این ترتیب، بوردول الگوی ارتباطی چتمن را رد می‌کند.

بوردول اثر معروفش *روایت‌گری در فیلم داستان* را با لطیفه‌ای آغاز می‌کند و

1. David Bordwell

2. Noël Burch

3. William Siska

4. Kristin Thompson

5. George Wilson

می‌افزاید که «لطیفه معمولاً روایت است» (۱۹۸۵: یازده). وی چنین ادامه می‌دهد که روایت را از دیدگاه‌های گوناگون، عرضه یا بازنمون، ساختار، فرایند، یا نوعی فعالیت دانسته‌اند. خود وی از دیدگاه شناختی^۱ و نوشکل‌گرایی، روایت را فرایند می‌داند و این فرایند را «روایتگری» می‌نامد. اما خود روایت چه؟ بوردول در این کتاب پاسخی به این پرسش نمی‌دهد و در عوض تأکید می‌کند که روایتگری یا عمل روایت نوعی «فرایند» و «فعالیت» است. با این حال، بوردول و کریستین تامسون در یکی از آثار مشترکشان به نام *مقدمه‌ای بر هنر سینما* روایت را چنین تعریف می‌کنند: «زنجیره‌ای از رویدادها که رابطه علت و معلولی دارند و در زمان و مکان رخ می‌دهند» (۱۹۹۷: ۹۰). با توجه به تعاریفی که از روایت آوردیم، آشکار است که این تعریفی کلی از روایت است و برخی از ملزومات آن را شامل نمی‌شود، از جمله اینکه باید یک کل را تشکیل دهد و به سوی هدف و مقصود یا پایان حرکت کند. به علاوه در این تعریف «موقعیت» لحاظ نشده است. منظور از «موقعیت» هنگامی است که عملی رخ نمی‌دهد مانند «الف بلندقد است و ب کوتاه‌قد»، در مقابل «کنش»^۲ و «رویداد» که شخصیت عملی را انجام می‌دهد (مانند «مرد در را باز کرد») یا اتفاقی بدون دخالت شخصیت رخ می‌دهد (مانند «در به شدت بسته شد»). آشکار است که روایت هم شامل کنش و رویداد است و هم موقعیت (نگاه کنید به لابوف ۱۹۷۲؛ پرینس ۱۹۸۲، ۲۰۰۳؛ ریمون-کنان ۱۹۸۳).

تعریف دیگری از روایت را کریستین متر ارائه داده است: «گفتمانی بسته [یعنی مجموعه‌ای از گفته‌های گزاره‌ای] که از طریق تحقق تسلسل زمانی رویدادها به جلو می‌رود» (۱۹۷۴: ۲۸). مشکل این تعریف اساساً همان مشکل تعاریف چتمن و ریمون-کنان از یک سو، و مشکل تعریف لابوف از سوی دیگر است: درست است که متر به تسلسل زمانی رویدادها اشاره می‌کند ولی روایت را با توسل به یکی از اجزای آن (گفتمان، که در عمل همان پیرنگ است) تعریف می‌کند. به علاوه

1. cognitive

2. action

متز روابط علی و مکانی رویدادها را نادیده می‌گیرد، هرچند اشاره به موقعیت‌های روایتی را می‌توان از «گفته‌های گزاره‌ای» استنباط کرد.

نظریه پرداز دیگری که کوشیده «توصیف جامعی از روایت» به دست دهد ادوارد برانینگان است. وی می‌نویسد:

روایت در فیلم، راهی است برای فهم داده‌ها که از طریق توهم وقوع^۱ صورت می‌گیرد؛ یعنی راهی است که تماشاگر از طریق آن با سازمان‌دهی داده‌ها به فهم می‌رسد، انگار که شاهد ظهور این داده‌ها در چارچوبی زمانی و مکانی و علی است. [تأکید از متن اصلی است] (۱۹۹۲: ۱۱۵)

استفاده برانینگان از «توهم وقوع» احتمالاً در تضاد با «واقعیت وقوع»^۲ است و شاید نشان‌دهنده سمت‌وسوی روان‌شناختی تماشاگر به روایت باشد. آنچه این گمان را قوت می‌بخشد توسل وی به روان‌شناسی شناختی است برای تبیین و توضیح فرایندی که تماشاگر از طریق آن داده‌های روی پرده را می‌فهمد و آن‌ها را به داستان تبدیل می‌کند. برانینگان سپس به شرح دقیق و جالبی از جنبه‌ها و عوامل گوناگون روایت در فیلم می‌پردازد؛ ولی او نیز همچون بوردول به این اشاره نمی‌کند که روایت باید یک کل را تشکیل دهد و به‌سوی هدف و پایان حرکت کند.

با توجه به همه تعاریفی که از دیدگاه‌های گوناگون از روایت عرضه شد، می‌توان تعریف جامع‌تری ارائه کرد که شامل مهم‌ترین و بیشترین عناصر تشکیل‌دهنده آن باشد. از نظر نگارنده، روایت عبارت است از «مجموعه‌ای از کنش‌ها، رویدادها، و موقعیت‌ها با روابط علی، زمانی، و مکانی که به‌سوی هدف و پایان حرکت می‌کنند و یک کل را تشکیل می‌دهند».

روایت‌گری

روایت‌گری نیز از اصطلاحات مبهم در حوزه روایت‌شناسی است. زیرا این اصطلاح در زبان روزمره و حتی گاهی در متون تخصصی‌تر به همان معنای روایت به کار

1. illusion of occurrence

2. reality of occurrence

می‌رود. از این گذشته، در متون روایت‌شناسی نیز نظریه‌پردازان گوناگون آن را به معانی مختلفی به کار برده‌اند. برای مثال مایکل تولان (۱۹۸۸: ۷۶) از دیدگاه زبان‌شناسی میان دو چیز تمایز می‌گذارد:

۱- جهت و منشأیی که استنباط می‌کنیم گفته‌ها از آنجا صادر می‌شود

۲- شخص یا «جایگاهی» که بنا به قضاوت ما منشأ بی‌واسطه و پذیرفته‌شده و ازگانی است که نقل می‌شوند.

تولان سپس پیشنهاد می‌کند که مورد نخست را «کانونی‌کردن»^۱ و دومی را «روایت‌کردن»^۲ بنامیم. البته می‌دانیم تمایزی که تولان صورت داده امر تازه‌ای نیست. نخستین بار ژرار ژنت^۳ بود که میان سه اصطلاح زیر تمایز گذاشت: *récit* (متن روایتی؛ گفتمان؛ دال)، *histoire* (گزارش؛ جهان داستان؛ مدلول)، و *narration* (روایت‌کردن؛ عمل نقل؛ عمل گفتن). از این دید، روایتگری یا روایت‌کردن نه به رویدادهای یک روایت یا به متن روایتی بلکه به عمل و تولید روایت از طریق فنون و راهبردهای گوناگونی اشاره دارد که حضور «راوی»^۴ را مؤکد می‌سازند. البته این نگرش به روایت به مثابه نوعی فرایند را در آثار برخی دیگر از نظریه‌پردازان نیز می‌توان دید. برای نمونه، ریمون-کنان بر این باور است که «روایتگری» یا به معنای فرایند ارتباطی است (همان‌الگوی فرستنده - گیرنده) یا بر ماهیت کلامی رسانه‌ای دلالت دارد که در این فرایند استفاده می‌شود (۱۹۸۳: ۲). خلاصه این نظرات این است که در ادبیات داستانی «روایت‌کردن» به معنای «گفتن» است در مقابل «نشان دادن» (نیز نگاه کنید به پرینس ۱۹۸۷: ۵۸).

در حوزه روایت‌شناسی فیلم، روایتگری اغلب به معنای عمل عرضه روایت به مخاطب است (براون ۱۹۸۲). برخی از نظریه‌پردازان، از جمله فرانسوا ژوست^۵، روایت‌کردن (نقل) را از کانونی‌کردن (دیدن) متمایز دانسته‌اند. به عقیده ژوست

1. focalization

2. narration

3. Gérard Genette

4. narrator

5. François Jost

«برای اینکه مفهوم روایتگری را تعریف کنیم باید میان نقل و دیدن تمایز قایل شویم» (۱۹۸۴: ۱۹۵). پرسش «چه کسی می بیند؟» به موارد و نکات مهمی همچون راوی و نقطه دید منجر شده و رواج اصطلاحات گوناگونی را در پی داشته است؛ مانند «کانونی کردن»، «بصری سازی^۱ درونی»، «بصری سازی بیرونی» (ژوست ۱۹۸۴) و «عرضه کردن»^۲ (گودرو ۱۹۸۷). ژوست اصطلاح «بصری سازی» را در مقابل اصطلاح ژنت (کانونی کردن) به کار برده است. کانونی کردن به عملِ راوی ای اشاره دارد که رویدادها را مشاهده می کند، ولی در بصری سازی رابطه میان آنچه دوربین نشان می دهد و آنچه شخصیت (راوی) می بیند مورد نظر است.

از بحث های بالا می توان نتیجه گرفت که تمایز میان روایت و روایتگری در واقع تفاوت میان «محصول»^۳ و «فرایند»^۴ است (و می دانیم که «فرایند» عامل مهمی در روایتگری در فیلم است). به علاوه، تعاریف بالا به عنصر مهمی که هم جزء روایت است و هم جزء روایتگری توجه نکرده اند یا توجه کافی به آن مبذول نداشته اند: پیرنگ. البته دیوید بوردول با تأکید بر پیرنگ (طرح، طرح داستانی، پلات) تبیین مناسبی از این «فرایند» به دست داده است. بوردول «روایتگری» را به طور کلی چنین تعریف می کند: «عمل گزینش، سازمان دهی، و تبدیل داده های داستانی به منظور ایجاد تأثیرهای خاص و زمان مند بر بیننده» (۱۹۸۵: یازده). وی سپس روایتگری در فیلم را «فرایندی» می داند «که از طریق آن پیرنگ (سیوژت) و سبک فیلم با هم تعامل دارند و روند ساخت داستان [فیولا] را در ذهن مخاطب جهت دهی و راهبری می کنند» (همان).

تمایزی که بوردول برقرار می سازد دو عامل مهم را در روایتگری فیلمی دخیل می داند: پیرنگ و سبک. منظور بوردول از سبک «استفاده نظام مند از فنون فیلم» است و دخیل دانستن آن در روایتگری سینمایی نیازمند توضیحات کوتاهی است.

-
1. ocularization
 2. monstration
 3. product
 4. process

نگرش یا نظریهٔ بوردول بر شکل‌گرایی روس و به‌ویژه دیدگاه یوری تینیانوف^۱ به روایت سینمایی استوار است. تینیانوف در ۱۹۲۷ بر نقش سبک در روایت فیلم تأکید ورزیده و حتی از این نیز فراتر رفته و گفته است که در برخی از آثار هنری «روابط سبکی میان اجزایی که به هم پیوند یافته‌اند به صورت نیروی اصلی پیرنگ جلوه‌گر می‌شود» (در ایگل ۱۹۸۱: ۹۵). از مقایسهٔ سخن تینیانوف و بوردول فوراً همانندی آن‌ها را درمی‌یابیم. بوردول در بحث از روایتگری پارامتری می‌گوید «سبک فیلم را می‌توان چنان سازمان‌دهی و مؤکد کرد که از نظر اهمیت دست‌کم همتای الگوهای پیرنگ [سیوژت]^۲ باشد» (۱۹۸۵: ۲۷۵). به این ترتیب مشخص است که از نظر بوردول پیرنگ و سبک هر دو علایمی را عرضه می‌کنند که ساخت داستان را در ذهن تماشاگر (ادراک‌کننده) جهت‌دهی و راهبری می‌کنند.

این علایم از چند دسته عنصر تشکیل می‌شوند: ۱- عناصر برگرفته از داستان (مانند شخصیت‌ها، کنش‌ها و گفتگوهای آنان)، ۲- عناصر خاص رسانه (مانند اندازه نما، حرکت دوربین، نورپردازی، و تدوین)، و ۳- عناصر برگرفته از سبک. به این ترتیب، آنچه مایهٔ تفاوت عمل روایت یک داستان واحد در فیلم و ادبیات داستانی است عناصر خاص رسانه است که البته قلمرو سبک را نیز معین می‌سازند.

داستان و پیرنگ

هر روایت معمولاً از دو جزء اصلی تشکیل می‌شود: داستان و پیرنگ. داستان «محتوای» روایت است و پیرنگ روش ارائهٔ آن محتواست. اصطلاح «داستان» نیز همچون اصطلاح «روایت» در معانی مختلفی به کار رفته است. یکی از دلایل این تفاوت‌ها استفاده از واژهٔ روسی «فیولا»^۳ در ارجاع به چیزی است که معمولاً آن را «مادهٔ خام داستان» یا «داستان کلی» می‌نامیم. برای نمونه، اونه‌خا و لاندبا اشاره به رمان *رابینسون کروزو* «داستان» و «فیولا» را چنین تعریف می‌کنند:

1. Yuri Tynianov

2. syuzhet

3. fabula

«فیولا» همه چیزهایی است که در سفرها و در آن جزیره بر سر رایینسون آمده است. «داستان» دقیقاً روش ارائه آن رویدادهاست، یعنی روشی که «فیولا» به صورت ساختار شناختی مشخصی از اطلاعات تبدیل می‌شود. (۱۹۹۶: ۶)

شایان ذکر است که اونه‌خا و لاندآ در واقع از همان اصطلاحات میکه بال^۱ در زمینه سه سطح تجزیه و تحلیل روایت استفاده می‌کنند (بال، ۱۹۸۵). به این ترتیب، بال و اونه‌خا و لاندآ، «داستان» را همان «فیولا» می‌دانند که از طریق نقطه دید مشخص و الگوی زمانی معین ارائه شده است. به عبارت دیگر، بال «داستان» را به معنایی به کار می‌برد که اغلب آن را «پیرنگ» می‌دانیم. در واقع میکه بال به جای دو اصطلاح مرسوم «داستان» و «پیرنگ» به ترتیب دو اصطلاح «فیولا» و «داستان» را قرار داده است: فیولا به جای داستان، و داستان به جای پیرنگ (بال، ۱۹۸۵: ۵). به نظر می‌رسد این تعریف دو اشکال دارد: الف) بال این دو اصطلاح را برای تجزیه و تحلیل سطوح روایت به کار می‌برد نه برای تعریف خود روایت؛ ب) این تعریف، الگوهای مکانی و علت و معلولی را دو جزء لازم برای ارائه دقیق فیولا منظور نمی‌کند. در نتیجه، در این تعریف کارکرد داستان و پیرنگ خلط شده است. به نظر می‌رسد برای پرهیز از این مسئله بهتر است «آنچه را بر سر رایینسون آمده» داستان بنامیم و «روش دقیق ارائه آن رویدادها» را پیرنگ.

از سوی دیگر، جerald پیرینس از دیدگاهی زبان‌شناختی چهار تعریف برای داستان ارائه می‌دهد:

۱. سطح محتوایی روایت در مقابل سطح بیانی یا «گفتمان»؛ یعنی «چه» روایت در مقابل «چگونه» آن؛
۲. فیولا (یا ماده خامی که به صورت پیرنگ سازمان یافته است) در مقابل سیوژت یا پیرنگ؛
۳. روایت رویدادها با تأکید بر روند گاه‌شماری در مقابل پیرنگ که روایت رویدادهاست با تأکید بر روابط علت و معلولی؛

۴. مجموعه‌ی علی رویدادهای مربوط به شخصیت یا شخصیت‌هایی که در پی حل مسئله‌ای یا رسیدن به هدفی هستند (پرینس، ۱۹۸۷: ۷).

تفاوت‌های میان این چهار تعریف، شاهدهی است بر ادعایی که در آغاز مطرح کردیم و گفتیم که در مورد معنای دو اصطلاح «داستان» و «پیرنگ» آشفتگی‌هایی وجود دارد. تعریف ۱ بالا بیشتر مناسب روایت‌های شفاهی و نقل است. تعریف ۲ بر تمایزی استوار است که شکل‌گرایان روس میان «فیولا» و «سیوژت» قایل بودند. تعریف ۳ به آنچه اغلب از داستان مراد می‌کنیم نزدیک‌تر است زیرا تأکید را بر روند گاه‌شماری رویدادها می‌گذارد. با این‌همه، می‌توان دریافت که تعریف ۴ به مفهوم رایج پیرنگ نزدیک است زیرا بر روابط علی میان رویدادها تأکید دارد.

در زمینه‌ی فیلم، یکی از تعاریف اخیر را دیوید بوردول ارائه داده است. به نظر وی «فیولا» [داستان] تجسم‌کنش در زنجیره‌ای از رویدادهای گاه‌شماری و علت و معلولی است که در مدت زمانی مشخص و در گستره‌ی مکانی مشخصی رخ می‌دهند» (بوردول، ۱۹۸۵: ۴۹). رویدادها و زمان‌ها و مکان‌هایی که در این الگو گنجانیده نمی‌شوند موجب گسست‌های منطقی و زمانی و مکانی می‌شوند و رویدادهای درون این الگوی کلی همان است که اغلب به آن پیرنگ می‌گوییم. تماشاگر فیلم بر پایه‌ی علامت‌هایی که پیرنگ و سبک فراهم می‌آورند به ساخت داستان دست می‌زند. به این ترتیب، بوردول عقیده دارد که داستان از طریق پیرنگ و سبک به تماشاگر می‌رسد. دخالت دادن سبک در ایجاد داستان از جمله تفاوت‌های مهمی است که تعریف بوردول با روایت‌شناسان ادبی دارد. شاید یکی از دلایل این تأکید بر سبک، آشکاری و اهمیت و تأثیر بارز آن در روایت سینمایی باشد.

دیوید بوردول از جمله نظریه‌پردازان نوشکل‌گرایی (نتوفر مالمسیم) در سینماست و تعریفی که ارائه داده نیز متأثر از آرای شکل‌گرایان روس و به‌ویژه همان تمایز میان فیولا و سیوژت است. بوریس توماشفسکی،^۱ از سردمداران شکل‌گرایی، این دو اصطلاح را چنین تعریف می‌کند: «فیولا در مقابل سیوژت قرار می‌گیرد. سیوژت نیز

از همان رویدادهایی شکل می‌گیرد که داستان، ولی سیوژت بر ترتیب رویدادها در اثر و فرایندهای اطلاعاتی مربوط به آن‌ها متمرکز است» (توماشفسکی، ۱۹۶۵: ۶۷ - ۶۶). به این ترتیب ساخت داستان فعالیتی گام‌به‌گام و استنتاجی است که تماشاگر به کمک علامت‌های پیرنگ صورت می‌دهد. داستان، با پایان گرفتن خواندن متن شکل نمی‌گیرد بلکه آن‌گونه که امبرتو اکو^۱ گفته است «حاصل استنتاج‌های پیوسته‌ای است که در روند خواندن صورت می‌گیرد» (اکو، ۱۹۷۹: ۳۱).

از جنبه نظری، پیرنگ بیشترین دسترسی را به داستان فراهم می‌آورد ولی در عمل گاهی نقاطی انحرافی در پیرنگ وجود دارد که پیشرفت داستان را برای مخاطب سد می‌کند. برخی از این موارد، مانند تأخیر در ارائه داده‌ها یا علامت‌های اشتباه، شاید آگاهانه به کار بروند و برخی دیگر از ناتوانی مخاطب ناشی می‌شوند، به‌ویژه هنگامی که مخاطب نمی‌تواند علامت‌های پیرنگ را به‌درستی پیگیری کند و در نتیجه میان رویدادها یا کنش‌های شخصیت‌ها روابط اشتباهی را پی می‌ریزد. به این ترتیب شاید بتوان گفت که در فیلم (و نیز در ادبیات) داستان هیچ‌گاه به نمایش یا نگارش در نمی‌آید بلکه فقط از طریق علامت‌های پیرنگ (و سبک) مورد اشاره قرار می‌گیرد.

کاربرد دو اصطلاح فیولا و سیوژت نیز همان دشواری‌های مفهومی داستان و پیرنگ را دارد. گفتیم که در اصطلاح‌شناسی شکل‌گرایی، فیولا به ماده خام داستان اطلاق می‌شود. برای مثال، ویکتور شکلوفسکی^۲ فیولا را چنین تعریف می‌کند: «الگوی روابط میان شخصیت‌ها و الگوی کنش‌ها... به ترتیب گاه‌شماری» (در ایگل، ۱۹۸۱: ۱۷). گفتیم که در حیطه فیلم، دیوید بوردول نیز به پیروی از شکل‌گرایان روس، دو اصطلاح فیولا و سیوژت را به کار می‌برد. یکی از کسانی که به این امر انتقاد کرده بری کینگ^۳ است. به عقیده کینگ، تمایزی که شکل‌گرایان روس میان فیولا و سیوژت می‌گذاشتند همان تمایز میان داستان و پیرنگ بوده

1. Umberto Eco

2. Victor Shklovsky

3. Barry King

است، و نتیجه می‌گیرد که فیولا «هم به‌منابۀ ساختی که تماشاگر به آن شکل می‌دهد و هم به‌منابۀ فرایندی متنی، به روابط نحوی سطح بالا اشاره دارد» ولی سیوژت به «عوامل مشخص علی (پیرنگ) و زمانی (داستان) اشاره دارد که در روابط میان واسطه‌های کنش و رویدادها و مکان و زمان تجلی می‌یابند» (کینگ، ۱۹۸۷: ۶۸). البته بوردول یکی از دلایل استفاده از فیولا و سیوژت را، علاوه بر زمینه شکل‌گرایانه این دو اصطلاح، پرهیز از آشفتگی‌هایی دانسته است که در مورد اصطلاح پیرنگ وجود دارد (بوردول، ۱۹۸۸: ۹۰). این نکته‌ای است که در آغاز این مقدمه نیز به آن اشاره کردیم.

کریستین تامسون^۱ یکی دیگر از نظریه‌پردازان نوشکل‌گرایی در سینما، نیز به همین آشفتگی معنایی در مورد پیرنگ اشاره می‌کند و نتیجه می‌گیرد که «داستان» و «پیرنگ» (در ترجمۀ فیولا و سیوژت) «واجد همه دلالت‌ها و معنایی هستند که منتقدان و نویسندگان غیرشکل‌گرا از آن‌ها مراد کرده‌اند ولی فیولا و سیوژت فقط به معنایی مورد نظر شکل‌گرایان روس اشاره دارد» (تامسون، ۱۹۸۸: ۳۸). اما به نظر می‌رسد با رواج دو اصطلاح فیولا و سیوژت در مباحث روایت‌شناسی فیلم، مسئله دیگر آن‌گونه که تامسون می‌گوید گزینش میان دو اصطلاح آشفتۀ «داستان» و «پیرنگ» و دو اصطلاح سرراست و آشکار «فیولا» و «سیوژت» نیست، بلکه ظاهراً در مورد این دو اصطلاح اخیر نیز بدفهمی‌ها و آشفتگی‌هایی وجود دارد که بری کینگ به برخی از آن‌ها اشاره کرده است. به این ترتیب، در صفحات آتی این کتاب، هرگاه اصلاحات روایت، روایتگری، داستان، و پیرنگ به کار می‌رود باید گستردگی معنایی این اصطلاحات را در نظر داشت و آن‌ها را مقولاتی ثابت و یکدست نپنداشت و توجه کرد که نویسندۀ آن‌ها را به چه معنایی به کار برده است.

وارن باکلند در کتاب حاضر بیش از آنکه در پی ارائه نظریۀ تازه‌ای در خصوص روایت و روایتگری در سینما باشد تلاش کرده خلاصۀ مفیدی از چند نظریۀ روایت‌شناسی فیلم را عرضه کند. وی کتاب را به دو بخش تقسیم کرده؛ در بخش

1. Kristin Thompson

نخست «مقدمات» ابتدا بیان می‌کند که سینما ضرورتاً رسانه‌ی داستان‌گو نبود و به دلایلی چند به داستان‌گویی روی آورد. وی با بررسی فیلم پنجره‌ی روبه حیاط (هیچکاک، ۱۹۵۴) عناصر اصلی داستان‌گویی سینمایی را ترسیم نموده و سپس ظهور روایت و روایتگری و عامل‌های روایت را در سینمای آغازین بررسی کرده و با تحلیل یک فیلم کوتاه صامت آن‌ها را توضیح می‌دهد. باکلند عواملی را برمی‌شمارد که در انتقال سینمای جاذبه‌ها به سینمای انسجام روایتی نقش داشته‌اند. وی در بخش بعد با تکیه بر آرای ولادیمیر پروپ و با بررسی فیلم‌هایی از هیچکاک و همچنین فیلم‌های جیمز باند به ساختار روایت در هالیوود کلاسیک و هالیوود امروز می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد میان کنش‌ها فقط روابط علت و معلولی برقرار نیست و پیوندهای ظریف‌تر و غیرمستقیم‌تری نیز میان آن‌ها وجود دارد. وی در بخش دوم، با بررسی چند اسلوب فیلمسازی، این پیوندهای غیرعلّی را توضیح داده است. فصل سوم به فرایند روایتگری می‌پردازد و با بررسی سه فیلم این فرایند را توضیح می‌دهد و به‌ویژه با طرح اصطلاح «سلسله‌مراتب آگاهی» میان شخصیت‌ها و تماشاگران، و همچنین موضوع نقطه‌دید، توضیح می‌دهد که یکی از کارکردهای اصلی روایتگری، کنترل میزان دسترسی تماشاگران به اطلاعات داستانی است. باکلند برای توضیح بیشتر این مفاهیم، صحنه‌ای از فیلم پارک ژوراسیک (اسپیلبرگ، ۱۹۹۳) را مثال می‌زند و با تحلیلی جالب و جذاب چگونگی کنترل اطلاعات را بررسی می‌کند. فصل چهارم با اتکا بر آرای کریستین متز دو مبحث پیچیده روایت‌شناسی - اظهار و بازتاب‌پذیری - را توضیح می‌دهد و یازده مورد از اظهار را در فیلم هتل بزرگ بوداپست (وس اندرسون، ۲۰۱۴) بررسی می‌کند. این بخش را شاید بتوان دشوارترین فصل کتاب دانست؛ و به‌همین دلیل، توضیحاتی را برای فهم بهتر مباحث در پانویس‌ها افزوده‌ایم.

باکلند در بخش دوم این کتاب، مفاهیمی را که در بخش نخست مطرح ساخته در زمینه سینمای فمینیستی، سینمای هنری، فیلم‌های پازلی، و فیلم‌های برگرفته از منطق بازی‌های ویدئویی به کار بسته و تحلیل‌هایی خواندنی ارائه کرده است؛ به‌ویژه

فصل‌های هفتم و هشتم برای خواننده علاقه‌مند جذاب خواهد بود. نکته مهم این است که باکلند به جای ارائه بحث‌های صرفاً نظری، همواره از فیلم‌های آشنا نمونه آورده است. این نمونه‌ها علاوه بر اینکه کتاب را گیراتر ساخته‌اند، مثال‌هایی را فراروی علاقه‌مندان قرار می‌دهند تا بتوانند با تکیه بر مفاهیم این کتاب فیلم‌های دیگری را نیز به همین روش تحلیل کنند.

به نظر می‌رسد همین توضیحات مختصر درباره محتوای این کتاب، ضرورت ترجمه آن را توجیه می‌کند. البته همان‌طور که گفتیم موجز بودن کتاب، آشنایی با مبانی روایت و روایتگری فیلم را لازم می‌سازد. شایان ذکر است که موارد حذف که با ... مشخص شده، به‌ویژه در برخی نقل‌قول‌ها از متن اصلی است. سعی شده است تا نام فیلم‌ها و اشخاص در پایین همان صفحه بیاید که مراجعه به آن‌ها آسان‌تر باشد. در پایان جا دارد از جناب آقای کاردر مدیر محترم انتشارات هرمس، و همکاران گرامی ایشان از جمله خانم‌ها زهرا شریفی (نمونه‌خوان) و سونا خرامان (صفحه‌آرا) برای سرعت و دقت در انتشار این کتاب سپاسگزاری کنم، به‌ویژه که قصد بر این بود تا این کتاب که در اواخر ۲۰۲۱ چاپ و در اوایل ۲۰۲۲ منتشر شده، در سال ۲۰۲۲ ترجمه و منتشر شود.

محمد شهبها

تیر ماه ۱۴۰۱