برجسته‌سازی‎های زبانی در سینما

حسین یزدانشناس[[1]](#footnote-1)، دانشجوی دکتری دانشگاه هنر

فرزان سجودی، استاد دانشگاه هنر

سعید اسدی، مدرّس مدعو دانشگاه تهران

# چکیده

در این مقاله با تبیین بسطی که جفری لیچ به نظریة برجسته‌سازی فرمالیست‌های روس، موکارفسکی و هاوارانک می‌دهد، کوشیده‌ایم برابرنهادهای سینمایی هنجارگریزی‌ها و قاعده‌افزایی‌های زبانی را جست‌وجو کنیم. در این راه ناگزیر از به‌کارگیری مفاهیم و ابزارهای زبانشناسی سوسوری نشانه‌شناسی سینمای متز و اکو بوده‌ایم. در این مطالعه فرض بر این بوده است که نظریة برجسته‌سازی زبانی را می‌توان مستقل از مادّة بیانی آن یعنی زبان‌های کلامی، برای نظام‌های نشانه‌ای سینما نیز به کار برد. پژوهش حاضر در پی این بوده است که نشان دهد با اقتباس نظریة برجسته‌سازی از زبانشناسی، می‌توان آن را برای توضیح ویژگی‌های زیبایی‌شناختی سینما به کار برد. در این راه سعی ما بر این بوده است که برابرنهادهای گونه‌های مختلف هنجارگریزی و قاعده‌افزایی زبانی در سینما را برشماریم. سرانحام به این نتیجه رسیده‌ایم که مفاهیم هنجارگریزی و قاعده‌افزایی، مفاهیم کارآمدی در تبیین زیبایی‌شناسی سینما به شمار می‌روند.

**واژگان کلیدی:** سینما، نشانه‌شناسی، زبانشناسی، برجسته‌سازی، هنجارگریزی، قاعده‌افزایی

# 1. مقدّمه

قدمت این فکر که سینما مانند زبان است، به اندازة عمر خود رسانة سینما است (السیسور و پوپ 1383، 19). در همان دهه‌های نخستین پیدایش سینما، نظریه‌پردازان سینماییِ بسیاری برای توضیح چیستی و چگونگی سینما دست به دامان زبانشناسی شدند که در سال‌های نخستین سدة بیستم با آرای زبانشناس سوییسی، فردینان دو سوسور جان تازه‌ای یافته بود. افزون بر این، گروهی از ادیبان و زبانشناسان روسی، در آن سال‌ها اندیشه‌های پرشوری در نظریة ادبی برساخته بودند که تأثیر شگرفی بر جریان نقد در سدة بیستم گذاشت. گروه اخیر که به طعنه فرمالیست نامیده شده بودند، ادبیات را مسأله‌ای زبانی تلقّی می‌کردند که باید با استفاده از روش‌های زبانشناختی توضیح داده شود. آنها با کنار گذاشتن نقد زندگی‌نامه‌ای مرسوم در سده‌های پیشین، توجه خود را بیش از هر چیز به عینیت اثر ادبی جلب می‌کردند و در تلاش بودند سازوکارهای زیبایی‌آفرینی آن را توضیح دهند. چنین بود که هاوارانک و موکارفسکی با الهام از مفهوم آشنایی‌زدایی اشکلوفسکی، نظریة برجسته‌سازی[[2]](#footnote-2) خود را مطرح کردند. و برجسته‌سازی را به دو زیر مجموعة قاعده‌افزایی[[3]](#footnote-3) و هنجارگریزی[[4]](#footnote-4) تقسیم نمودند. پس از آنها این جفری لیچ زبانشناس بریتانیایی بود که در دهة 1960 بار دیگر مطالعات آنها را ادامه داد؛ وی پس از توصیف دقیق فرآیندهای قاعده‌افزایی و هنجارگریزی می‌کوشد برای هر یک، انواعی برشمرَد. پس از لیچ، علی‌محمّد حق‌شناس، کورش صفوی و فرزان سجودی زبانشناسان ایرانی از نتایج مطالعات لیچ برای به دست دادن دستگاهی زبانشناختی برای توصیف پیش‌نمونه‌های نظم، نثر و شعر در زبان فارسی سود جستند و در این خصوص به نتایج قابل‌توجهی دست یافتند.

اگر بتوان برابرنهادهای سینمایی این ابزارهای زبانی یعنی قاعده‌افزایی و هنجارگریزی را به دست آورد، می‌توان رویکرد فرمالیستی به سینما را به ابزار زیبایی‌شناختی جدیدی مجهّز کرد و از این رهگذر به توصیف پیش‌نمونه‌های نظم، نثر و شعر سینمایی نائل شد و رویکرد جدیدی را برای سبک‌شناسی سینما پیشنهاد داد. همچنین می‌توان برحسب میزان استفادة فیلم‌ها از انواع مختلف این برجسته‌سازی‌ها، گونه‌های سینمایی را با رویکرد جدیدی توصیف نمود.

اگر به پیروی از متز[[5]](#footnote-5) مطالعات دربارة فیلم‌های سینمایی را در حالت کلّی به دو حوزة «فیلمی» و «سینمایی»، تقسیم کنیم؛ پژوهش حاضر در حوزة بررسی‌های «سینمایی»، می‌کوشد با به کار گرفتن مفاهیم قاعده‌افزایی و هنجارگریزی رویکردی تازه به زیبایی‌شناسی سینما ارائه دهد.

# 2. پیشینه

رویارویی زبانشناسی و سینما در شکل‌گیری نظریات سینمایی بسیار مهم بوده است، حتّی در پژوهش‌هایی که رویکردهای غیرزبانشاختی به سینما داشته‌اند (السیسور و پوپ، 1383: 11). هرچند سینما قابل قیاس با زبان‌های کلامی نیست، سینما بی‌تردید نوعی زبان است؛ امّا زبان به آن معنایی که همة نظام‌های نشانه‌ای که در چارچوب نشانه‌شناسی می‌گنجند، زبان محسوب می‌شوند (نیکولز، 1378: 6). متز از ژیلبر کوئن‌سئا[[6]](#footnote-6) نقل می‌کند که «کمترین چیزی که [دربارة مقایسة سینما و زبان] می‌توان گفت این است که آدم باید بر وسوسة تلقّی سینما همچون زبان، چیره شود» (متز، 1376: 77). به هر روی، بازنمایی واقعیت، همواره «دلالت» را با خود دارد و این یعنی با نوعی نظام زبان روبه‌رو هستیم. نظریه‌پردازان سینما و فیلمسازان، از آیخن‌بام، یاکوبسن و آیزنشتاین گرفته تا متز، اکو و پازولینی همواره با الهام از سوسور و پیرس و به تازگی چامسکی به دنبال توضیحاتی ساختاری از زبان برای الگوهایی بوده‌اند که بتواند چگونگی فهم معنای فیلم را تبیین کند (السیسور و پوپ، 1383: 18). با این همه، تنها می‌توان کلیت سینما را با زبان مقایسه کرد و تلاش‌ها برای شبیه دانستن اجزای دستوری زبان مثل واژه، جمله، پاراگراف و ... با سینما اغلب با شکست مواجه شده است.

از همان دهه‌های اوّل ظهور سینما فیلمسازانی مانند دیوید وارک گریفیث، لف کوله‌شف، وسوالد پودوفکین و جدّی‌تر از همه سرگئی آیزنشتاین به مقایسة سینما با زبان پرداختند. آیزنشتاین از اواسط دهة 1920 در مقالات «رویکردی دیالکتیک به فرم فیلم»، «زبان فیلم» و «دیکنز، گریفیث و فیلم امروز» برخی از جنبه‌های اصلی تدوین را به عنوان صورتی از زبان سینمایی بررسی کرد و به ترویج تعابیری نظیر «دستور زبان فیلم» پرداخت (السیسور و پوپ 1383، 21-20). بلا بالاش[[7]](#footnote-7) نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «دستور زبان جدید»[[8]](#footnote-8)، ضمن برشمردن تفاوت‌های سینما با آنچه خود تئاتر فیلم‌شده می‌نامد، تدوین را به‌مثابة دستور زبان جدید سینما قلمداد می‌کند (بالاش 1376، 30-27). شباهت تدوین فیلم و نحو زبان همواره بیشترین توجه نظریه‌پردازان را به خود جلب کرده است و روابط همنشینی میان اجزای تصویر سینمایی با همنشینی کلمات در جمله مقایسه شده است.

فرمالیست‌های روس نخستین کسانی بودند که به طور مبسوط در مقام مقایسة زبان و فیلم برآمدند. آنان استفادة شاعرانه از فیلم را قابل قیاس با استفادة ادبی از زبان تشخیص داده بودند. یوری تینیانوف هر نما را به یک بیت شعر تشبیه می‌کرد و می‌کوشید معادل سینمایی آرایه‌های ادبی نظیر تشبیه و استعاره را دریابد. در نظر بوریس آیخن‌بام نسبت سینما به عکّاسی همچون نسبت زبان شعر به زبان روزمرّه بود. او سینما را از دیدگاه‌های گوناگون دارای بنیادی زبانی می‌پنداشت. به این ترتیب در نظر آیخن‌بام، سبک‌شناسی سینما بر شالودة نحو سینمایی[[9]](#footnote-9) یا به عبارت دیگر، شیوه‌ای که نماها به هم می‌پیوستند و عبارات و جملات را پدید می‌آوردند، بنیاد گردیده بود (بوردول، 1385: 44-43). کار نظری پرمایة دیگر در این حوزه را باید اشارات جسته و گریختة اشکلوفسکی دانست که در میان نظریات ادبی خود گاهی به سینما اشاره می‌کرد. وی با مطرح کردن مفهوم سینه‌واژه[[10]](#footnote-10) بر اهمّیت تدوین در شکل‌گیری هنر سینما تأکید می‌کند (اشکلوفسکی 1378، 184). توجهی که فرمالیست‌ها به ساخت زبانی ادبیات داشتند، آنها را وا می‌داشت به هنگام بررسی فیلم‌ها نیز دنبال نوعی ساختار زبانی در سینما باشند.

از میان فرمالیست‌های روس، رومن یاکوبسن تأثیر زیادی بر کاربرد زبانشناسی در نظریات سینمایی گذاشت[[11]](#footnote-11) (السیسور و پوپ 1383، 29). یکی از مهم‌ترین نظریات یاکوبسن که در نظریات سینمایی بسیار الهام‌بخش بوده، دیدگاه‌هایی است که در مقالة «قطب‌های استعاره و مجاز» ابراز کرده است. یاکوبسن در این مقاله می‌نویسد: «شکل‌گیری گفتمان ممکن است به دو طریق معنایی متفاوت صورت پذیرد؛ یک موضوع ممکن است بر حسب شباهت یا به واسطة مجاورت، به دنبال موضوع دیگری بیاید. روش استعاری مناسب‌ترین نام برای مورد اوّل و روش مجازی را می‌توان مطلوب‌ترین برچسب برای مورد دوم دانست که موجزترین نمود خود را به ترتیب، در استعاره و مجاز می‌یابند» (یاکوبسن 1388، 121). یاکوبسن معتقد است که در رفتار کلامی عادّی، هر دوی این فرآیندها دائماً به کار می‌روند، امّا مشاهدة دقیق‌تر مسأله نشان‌دهندة آن است که اغلب تحت تأثیر الگوی فرهنگی، شخصیت و سبک کلام، یکی از این دو فرآیند ترجیح داده می‌شود (همان، 123-122). یاکوبسن بر این باور است که:

«امکان تسلّط یکی از دو فرآیند استعاری یا مجازی به هیچ وجه منحصر به هنر کلامی نیست. همین نوسان در نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی نیز وقوع می‌یابد. نمونة برجستة آن در نقّاشی، سبک کوبیسم است که موضوع در آن با مجموعه‌ای از کنایه‌ها ترسیم می‌شود، در حالی که نقّاشان سوررئالیست از استعاره بهره می‌گیرند. یاکوبسن می‌گوید هنر سینما پس از فیلم‌های گریفیث، با استفاده از تدوین، از سنّت تئاتری برید و به تنوع بی‌سابقة درشت‌نمایی‌های کنایی و صحنه‌پردازی‌های مجازی در کلّیت خود دست یافت. در این فیلم‌های سینمایی، از جمله کارهای چاپلین و آیزنشتاین، این تمهیدات به نوبة خود تحت‌الشّعاع تدوین قرار گرفته است» (یاکوبسن، 1388: 125-124).

با این همه، دیوید بوردول معتقد است که تا پیش از ظهور ساختگرایی و نشانه‌نشاسی فرانسوی، هیچ منتقدی را که با بهره‌جویی از نظریة زبانی به تجزیه و تحلیل فیلم بپردازد، نمی‌بینیم (بوردول، 1385: 44). پس از انتشار افکار لوی اشتراوس، طیف گسترده‌ای از حوزه‌های آشکارا غیرزبانی زیر چتر زبانشناسیِ ساختگرا قرار گرفتند. دهه‌های 1960 و 1970 را می‌توان اوج «امپریالیسم» نشانه‌شناسی دانست، زیرا در آن سال‌ها، نشانه‌شناسی قلمروهای گستردة پدیده‌های فرهنگی را کاوید. از آن‌جا که موضوع نشانه‌شناسی هر آن چیزی است که نظامی از نشانه‌ها باشد و واجد رمزگان فرهنگی یا روندهای دلالت، پس روش تحلیل نشانه‌شناختی را می‌توان به سادگی در عرصه‌هایی به کار برد که قبلاً آشکارا غیرزبانی (برای مثال حتّی مد و آشپزی) و فاقد شأن مطالعات فرهنگی یا ادبی شمرده می‌شدند (استم 1383، 117-116). تلاش‌های بارت در تحلیل نشانه‌شناختی پدیده‌های زندگی روزمرّه و تلاش‌های متز برای معرفی نشانه‌شناسی سینما از شاخص‌ترین نمونه‌های این روند در دهة 1960 است.

متز با بررسی دقیق و سرسختانه‌ای از شرایط مادی که امکان دارد سینما را فراهم آورد، کارش را آغاز می‌کند. هدف متز نه کم و نه بیش، توصیف دقیق فرآیندهای دلالت در سینما است. متز با الهام از پیرس و سوسور، این طرح را نشانه‌شناسی سینما نام می‌نهد (اندرو، 1365: 337-334). همان‌طور که سوسور نتیجه گرفت هدف پژوهش زبان‌شناختی عبارت است از جدا کردن نظام انتزاعی دلالت‌گر زبان از تکثر آشفته پارول، متز هم نتیجه گرفت که موضوع نشانه‌شناسی سینما عبارت است از جدا کردن روندهای بنیادین دلالت و قوانین ترکیبی آن‌ها از ناهمگنی معناهای سینما (استم، 1383: 119). متز نتیجه می‌گیرد که سینما لانگ نیست، بلکه لانگاژ است. اگرچه متون فیلمی را نمی‌توان تولیدشدة یک نظام زبانی بنیادی دانست، (چون سینما فاقد نشانة دل‌بخواهی، واحدهای کمینه و تجزیة دوگانه است) ولی به‌هررو متن‌های فیلمی در قالب یک نظام زبان‌گونه تجلّی می‌یابند و هرچند زبان فیلم فاقد واژگان یا نحوِ ازپیش‌موجود است، به هر حال نوعی زبان است (استم 1383، 122-121). متز در دورة دوم تحقیقات خود، اعلام می‌کند که هرچند می‌توان سینما را به عنوان یک زبان در نظر گرفت، نباید در پی پیدا کردن معادل‌های واژه و جمله در سینما بود.

# 3. چارچوب نظری

در آستانة دهة 1920 در نظریة ادبی روسیه، مکتبی رو به شکوفایی نهاد که به تعبیر ریچارد هارلند در مدّتی نزدیک به پانزده سال، راهی پنجاه ساله را پیمود (هارلند، 1385: 235). فرمالیست‌های روس امیدوار بودند بتوانند نقد ادبی را به صورت علمی در آورند که موضوع پژوهش یگانه‌ای از آن خود داشته باشد. فرمالیست‌ها، نزدیکی نظری نیرومندی با ساختگرایان داشتند؛ چراکه اساساً به ساختار ادبیات می‌پرداختند؛ به تشخیص، تفکیک و توصیف عینی ویژگی منحصربه‌فرد ادبیات و ابزارهای فرمی آن و نه محتوای اثر ادبی یا «پیام» آن، «خاستگاه» آن، «تاریخچه‌اش» یا زمینه‌های اجتماعی، زندگی‌نامه‌ای یا روانشناختی‌اش. در نظر فرمالیست‌ها هنر پدیده‌ای مستقل است، پدیده‌ای همیشگی و خودپو و قائم‌به‌ذات که «عینیت» آن باید مورد بررسی قرار بگیرد، نه حاشیه‌هایش. فرمالیست‌ها همواره پافشاری می‌کنند که ویژگی‌های متمایز ساختاری آثار هنری را باید در خود اثر یافت و نه در پدیدآورندة آنها؛ به تعبیر دیگر شعر را باید کاوید، نه دنیای شاعر را؛ چراکه این واژگان‌اند که شعر را می‌سازند، نه موضوعات شاعرانه (سجودی، 1384: 44). این توجه به فرم اثر هنری، زمینه‌ساز دستاوردهای مهمی برای فرمالیست‌ها در نظریه‌پردازی دربارة ادبیات شد.

از دیدگاه فرمالیست‌ها موضوع شایسته و درخور نقد ادبی، موضوعی بود که یاکوبسن آن را «ادبی بودن» می‌خواند، یعنی آن‌چه ادبیات را از همة پدیده‌های دیگر متمایز می‌کرد. فرمالیست‌ها باور داشتند که ادبیات را نمی‌توان با حالت متمایز احساس شاعر یا موضوع متمایز یا کاربرد استعاره و تصویر بدان‌گونه که هست تعریف کرد. آن‌ها به جای همة این‌ها ادبی بودن را در کاربرد ویژة زبان جا دادند و جدایی مطلقی میان زبان شعر و زبان کاربردی قائل شدند. آنها بر این باور بودند که زبانِ کاربردی یا بیشتر به رساندن پیامی دربارة جهان، یا حسب‌حال، یا برانگیختن دیگران یا تثبیت تماس اجتماعی می‌پردازد؛ امّا زبان شعر با ارتباط بدین معناها سروکاری ندارد. کار زبانِ شعر، کشاندن توجه‌ها به سوی خود، در مقام زبان است. زبان شعر زبانی زیبایی‌شناختی و کاربردزدایی‌شده است که ارزش آن در خود آن نهفته است (هارلند، 1385: 237-236). فرمالیست‌ها برای توضیح تفاوت میان زبان روزمرّه و زبان ادبی دست به آفرینش مفهومی تحت عنوان «آشنایی‌زدایی» زدند که اساس فرایافت‌های بعدی آن‌ها در حوزة هنر و ادبیات قرار گرفت.

# 1-3 آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی نخستین بار در آثار ویکتور اشکلوفسکی، برای نامیدن مفهومی مطرح شدکه بعدها اساس فرمالیسم روسی شد و بیشتر نوشته‌های فرمالیست‌ها در بررسی آثار ادبی، در واقع تحلیلی است از شرایط و ابزارهای متفاوتی که به این آشنایی‌زدایی تحقّق می‌بخشند (سجودی، 1384: 45). آشنایی‌زدایی آنچنان که اشکلوفسکی توضیح می‌دهد در واقع کوششی برای زدودن گرد عادت‌وارگی از تمام دنیای پیرامون انسان است. به اعتقاد وی نقش اصلی هنر شاعری، مقابله با فرآیند خوگیری است که حاصل روزمرّگی است. به باور اشکلوفسکی ما به مرور زمان در واقع دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم دیگر نمی‌بینیم و به ویژگی‌های متمایز آن بی‌تفاوت می‌شویم (سجودی، 1384: 45) و آشنایی‌زدایی چاره‌ای برای این مشکل است. اشکلوفسکی در مقالة معروفش هنر به‌مثابة فن می‌نویسد: «اگر دست به بررسی قوانین عمومی ادراک بزنیم، می‌بینیم که هر چه ادراک عادتمند می‌شود، خودکارتر می‌شود. در نتیجه برای مثال، همة عادت‌های ما تا حوزة خودکار ناخودآگاه عقب کشیده می‌شوند؛ اگر کسی احساس قلم به دست گرفتن یا سخن گفتن به زبان خارجی را برای نخستین بار به یاد آورد و آن را با حسی که در انجام آن عمل برای ده‌هزارمین بار دارد مقایسه کند، حرف ما را خواهد پذیرفت» (اشکلوفسکی، 1388: 59). اشکلوفسکی، زیبایی ادبیات را در نحوة ادراک و میزان تازگی آن جست‌وجو می‌کرد.

هدف اثر هنری وارونه کردن این روند است؛ آشنایی‌زدایی از آن چیزی است که بسیار با آن آشناییم؛ تغییر شکل خلّاقانة امور عادّی و در نتیجه خلق پنداری نو و دنیایی کودکانه و عاری از دلمردگی‌های ناشی از روزمرّگی در ما است (سجودی، 1384: 45). قدرت گیرایی و اثرگذاری اثر هنری از همین مفهوم آشنایی‌زدایی ناشی می‌شود. ادراک غیرکاربردی ما اجازه می‌دهد که هر چیزی را در اثر هنری نسبت به واقعیت متفاوت ببینیم، زیرا در زمینة جدیدش غریب به نظر می‌آید (تامپسون، 1384: 23). قطعة معروف ویکتور اشکلوفسکی شاید بهترین توصیف آشنایی‌زدایی باشد:

«عادت‌سازی، کارها، لباس‌ها، اثاثیه، همسر فرد و ترس از جنگ را در خود می‌بلعد. اگر کل زندگی‌های پیچیدة بسیاری از مردم ناخودآگاه پیش رود، آن وقت چنین زندگی‌هایی چنان است که گویی هیچ گاه نبوده است. و هنر وجود دارد تا شاید کسی حس زندگی را بازیابد؛ هنر وجود دارد تا کسی چیزها را احساس کند، تا سنگ را سنگی سازد. هدف هنر انتقال حس چیزهاست آن‌طور که درک می‌شوند، نه آن‌طور که شناخته می‌شوند» (اشکلوفسکی 1388، 61).

هنرمند می‌خواهد درک معمول ما از واقعیت را بازسازی کند تا ما بتوانیم دنیا را ببینیم، نه آنکه بهت‌زدهْ وجودش را تصدیق کنیم. تا بتوانیم واقعیت «تازه‌ای» را جایگزین واقعیتی کنیم که به ارث برده‌ایم و بدان خو گرفته‌ایم (سجودی، 1384: 45). هنر، ادراک عادتی شدة ما را از جهان روزمرّه، ایدئولوژی و دیگر آثار هنری، آشنایی‌زدایی می‌کند و این کار با گرفتن مصالح از این منابع و دگرگون کردن آنها ممکن می‌شود (تامپسون، 1384: 24). اشکلوفسکی در این‌باره می‌گوید: «پس از آنکه شیئی را چند بار می‌بینیم، کم‌کم آن را تشخیص نمی‌دهیم. شیء جلوی ما است و از آن خبر داریم، ولی آن را نمی‌بینیم. بنابراین نمی‌توانیم چیز مهمّی راجع به آن بگوییم. هنر به چند طریق اشیا را از خودکارگرایی ادراک درمی‌آورد» (اشکلوفسکی، 1388: 62). اشکلوفسکی سپس با ذکر مثال‌هایی از تولستوی روش وی را در آشنایی‌زدایی از اشیا و رخدادها چنین توصیف می‌کند: «تولستوی با نام نبردن از شیء آشنا، باعث می‌شود آشنا، غریب به نظر آید. او یک شیء را چنان توصیف می‌کند که گویی آن را برای نخستین بار دیده است؛ و واقعه را چنان‌که گویی برای نخستین بار رخ داده است. او در توصیف چیزی، از نام‌های پذیرفته‌شدة بخش‌های آن پرهیز می‌کند و در عوض بخش‌های همانند دیگر اشیا را نام می‌برد» (اشکلوفسکی، 1388: 62).

اگر مجموعه‌ای از آثار هنری روش ثابتی را دائماً به کار گیرند، ظرفیت آشنایی‌زدایی آن روش کاهش پیدا می‌کند و غرابت آن بر اثر مرور زمان کم می‌شود. در نتیجه ناآشنا، آشنا می‌شود و رویکرد زیبایی‌شناختی تا حدّ زیادی خودکار می‌شود (تامپسون، 1384: 24). در همین ارتباط، اشکلوفسکی این بحث را مطرح می‌کند که ادبیات برای آنکه خود را بازسازی کند، و جان تازه‌ای در خود بدمد، هرازچندگاه در مرزهای خود تجدیدنظر می‌کند و عناصر، درون‌مایه‌ها و ابزارهایی را که تا آن روز نسبت به «جریان اصلی»، جانبی محسوب می‌شدند به درون می‌پذیرد. به عبارت دیگر آنچه ادبیات را در هر دوره تعریف می‌کند، نقش ساختاری آن است؛ یعنی تقابل آن با آنچه در آن دوره ادبیات نیست (هاوکس، 1992: 72 به نقل از سجودی، 1384: 48). دگرگونی‌های فراوانی که هنرمندان در آثار جدید خود به وجود می‌آورند کوششی است برای دوری جستن از خودکار شدن و جست‌وجویی است برای یافتن روش‌های تازة آشنایی‌زدایی از عناصر فرمی. هدف هنر همواره در طول تاریخ ثابت باقی می‌ماند، ولی نیاز دائمی برای دوری جستن از عناصر فرمیِ خودکارشده توضیحی است بر این‌که چرا آثار هنری به نسبت زمینة تاریخی‌شان دگرگون می‌شوند و اینکه چرا آشنایی‌زدایی به شیوه‌های متعددی ظهور پیدا می‌کند (تامپسون، 1384: 24). در واقع، می‌توانیم فرض کنیم که همة آثار هنری دست‌کم از واقعیت معمولی آشنایی‌‌زدایی می‌کنند. حتّی در یک اثر قراردادی صرف نیز حوادث به نوعی منظّم و هدفمندند و با واقعیت متفاوت به نظر می‌رسند. آثاری که به عنوان آثار هنری اصیل متمایزشان می‌کنیم، آنهایی هستند که یا به شکل قدرتمندانه‌تری از واقعیت آشنایی‌زدایی می‌کنند یا اینکه از سنّت‌های تثبیت‌شدة آثار هنری پیشین، آشنازدایی می‌کنند یا ترکیبی از هر دو. با این حال اگر یک فیلم معمولی را انتخاب کنیم و آن‌را همچون آثار اصیل‌‌تر مورد موشکافی قرار دهیم، آن‌وقت عناصر خودکار آن، آشنایی‌شان مشخص و رازشان برملا می‌شود. پس آشنایی‌زدایی در تمام آثار هنری وجود دارد، ولی مفهوم و مقدارش در آثار مختلف فرق می‌کند و قدرت آشنایی‌زدایی هر اثر هنری در طول تاریخ تغییر می‌کند (تامپسون، 1384: 25). فرم‌ها و سبک‌های جدید پدید می‌آیند، چراکه صورت‌ها و سبک‌های قدیم دیگر به فرآیندهایی آشنا تبدیل شده‌اند و در نتیجه ارزش‌های هنری‌شان رنگ باخته است. این خود بخشی از فرآیند آشنایی‌زدایی است: هر گاه «ناآشنا» آشنا شد و جزئی از آنچه بدان خو گرفته‌ایم، باید آن را با ناآشنای تازه‌ای جایگزین کرد (سجودی، 1384: 48). به این ترتیب، آشنایی‌زدایی به مفهوم مرکزی فرمالیست‌های روس برای توضیح زیبایی ادبیات یا چنانکه خودشان می‌گفتند «ادبیّت ادبیات» تبدیل شد.

# 2-3 نقش‌های زبان

برقراری ارتباط تنها یکی از کارکردهای زبان است؛ زبانشناسان بسیاری به موضوع نقش‌های گوناگون زبان پرداخته‌اند؛ مارتینه، هالیدی و یاکوبسن از مشهورترین زیانشناسانی هستند که به این مبحث علاقه نشان داده‌اند. نقش‌های گوناگونی که این زبانشناسان به دست داده‌اند، کامل‌کنندة یکدیگرند و چنین می‌نماید که طرح به‌دست‌داده‌شده از سوی یاکوبسن را بتوان نمونه‌ای منسجم در این میان دانست (صفوی، 1383: 30). هدف اصلی یاکوبسن عبارت بود از ارائة چارچوبی روش‌شناختی که بتوان ویژگی‌های ذاتی متن شعری و غیرشعری را با توسل به آن تبیین کرد (برادفورد، 1994: 84 به نقل از سجودی، 1384: 57) و با این هدف وی به بحث دربارة نقش‌های زبان علاقه پیدا کرد.

یاکوبسن به هنگام طرح نقش‌های زبان، ابتدا طرحی کلّی از روند ایجاد ارتباط به دست می‌دهد. به اعتقاد وی، گوینده پیامی را برای مخاطب می‌فرستد. پیام زمانی مؤثّر خواهد بود که موضوعی داشته باشد. موضوع باید برای گیرنده قابل‌درک باشد؛ یعنی به صورت کلامی و در قالب الفاظ بیان شود. در این میان رمزگانی نیاز است که باید برای فرستنده و گیرنده یا به عبارت دیگر، برای رمزگذار و رمزگردان به طور کامل یا دست‌کم تا حدّی شناخته‌شده باشد و از آن طریق گوینده بتواند پیام را رمزگذاری و مخاطب آن را رمزگردانی کند. سرانجام به یک مجرای ارتباطی نیاز است؛ مجرای فیزیکی و پیوندی روانی میان فرستنده و گیرنده که به هر دوی آن‌ها امکان می‌دهد، میان خود ارتباطی کلامی برقرار کنند و آن را ادامه دهند. وی فرآیند ارتباط کلامی را در نمودار (1) به دست می‌دهد (سجودی، 1384: 95-94).

**موضوع**

**پیام**

**مجرای ارتباطی**

**رمزگان**

**فرستنده/ گوینده**

**گیرنده/ مخاطب**

نمودار 1: مدل ارتباط کلامی یاکوبسن

به نظر می‌رسد نکتة اصلی نظریة ارتباطی یاکوبسن این است که «پیام» نمی‌تواند به تنهایی تأمین‌کنندة تمام معنای کنش ارتباطی باشد و بخش قابل‌توجهی از ماحصل ارتباط ناشی از عوامل دیگری چون موضوع، رمز و مجرای ارتباط است. یاکوبسن شش جزء تشکیل‌دهندة فرآیند ارتباط یعنی گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع را تعین‌کنندة نقش‌های ششگانة زبان می‌داند. او هر پیام کلامی را صرفاً در قالب یکی از شش نقش زبان محدود نمی‌سازد، بلکه معتقد است که هر پیام کلامی می‌تواند از چند نقش زبان برخوردار باشد، ولی به یکی از این نقش‌ها گرایش بیشتری داشته باشد. وی می‌نویسد: «اگرچه ما میان شش جنبة بنیادین زبان تمایز قائل می‌شویم، مشکل بتوان پیامی کلامی را یافت که تنها در قالب یکی از این نقش‌ها قابل‌طرح باشد. تعیین انواع پیام‌های کلامی بر این اساس صورت نمی‌پذیرد که هر یک از آن‌ها صرفاً در قالب یکی از این چند نقش زبان قابل‌طبقه‌بندی است، بلکه بر پایة این امر تحقّق می‌یابد که هر پیام از چه جایگاهی در سلسله‌مراتب این نقش‌ها برخوردار است. ساخت کلامی پیام اساساً به تفوّق یک نقش بر نقش‌های دیگر وابسته است» (یاکوبسن، 1388: 95).

می‌توان بر اساس دیدگاه یاکوبسن، نمودار (2) را که تلفیقی از عناصر سازندة ارتباط و نقش‌های ششگانة زبان است، به دست داد:

نمودار 2: نقش‌های زبان براساس دیدگاه یاکوبسن

گوینده

(نقش عاطفی)

رمزگان

(نقش فرازبانی)

پیام

(نقش ادبی)

موضوع

(نقش ارجاعی)

مجرای ارتباطی

(نقش همدلی)

مخاطب

(نقش ترغیبی)

# 1-2-3 نقش ادبی زبان[[12]](#footnote-12)

وقتی خود پیام در کانون توجه قرار گیرد؛ یعنی جهت‌گیری به سمت پیام باشد، نقش ادبی یا شعری زبان مطرح می‌شود. یاکوبسن بر این باور است که بررسی نقش شعری زبان بدون در نظر داشتن پرسش‌های بنیادین زبان، حاصلی نخواهد داشت و از سوی دیگر بررسی مطالعة دقیق زبان نیز بررسی جامع نقش شعری زبان را می‌طلبد. ساده‌اندیشی محض است اگر تصور شود که می‌توان حوزة نقش شعری زبان را صرفاً به شعر نسبت داد یا شعر را به نقش شعری زبان محدود ساخت (یاکوبسن، 1388: 98). صفوی از همین رو یادآوری می‌کند که کاربرد اصطلاح «نقش شعری» و استفاده از واژة «شعر» می‌تواند سبب شود تا توجه تنها به بخشی از این نقش زبان معطوف گردد و پیشنهاد می‌دهد شاید بهتر باشد از این پس به هنگام طرح این نقش زبان، از اصطلاح «نقش ادبی» استفاده شود، که مارتینه آن را «نقش زیبایی‌آفرینی» می‌نامد (صفوی، 1383: 33).

منظور یاکوبسن از پیام، محتوای گزاره‌ای[[13]](#footnote-13) نیست؛ چیزی که در نقش ارجاعی زبان غالب است، بلکه در اینجا خود پاره‌گفتار، یعنی صورت زبانی آن؛ خود واژگان و نظم قرار گرفتن آنها در کنار هم اهمّیت دارد (سجودی، 1384: 61). نقش شعری، تنها نقش هنر کلامی نیست، بلکه صرفاً نقش غالب و تعیین‌کنندة آن به شمار می‌رود، در حالی که در همة کارکردهای کلامی دیگر از نقش ثانوی و فرعی برخوردار است. این نقش، با برجسته ساختن نشانه‌ها بر دوگانگی بنیادین میان نشانه‌ها و مصادیق می‌افزاید. مطالعات زبانشناختی نقش شعری باید از محدودة شعر فراتر رود و از سوی دیگر، مطالعة زبانی و دقیق شعر نیز نمی‌تواند به نقش شعری زبان محدود شود (یاکوبسن، 1388: 99). اعتقاد به نقش ادبی زبان ریشه در دیدگاه‌های اشکلوفسکی روس و فرمالیست‌های چک به‌ویژه موکارفسکی[[14]](#footnote-14) و هاورانک[[15]](#footnote-15) دارد (صفوی 1383، 34). اشکلوفسکی به گونه‌ای کاملاً عینی با این مسأله برخورد می‌کند و از شعر ژاپنی برای تأیید نظر خود کمک می‌گیرد: «این واقعیت که شعر ژاپنی صداهایی دارد که در ژاپنی محاوره‌ای یافت نشده است، ... نخستین گواه واقعی تفاوت بین زبان شعر و زبان روزمرّه است» (اشکلوفسکی، 1388: 58). بنابراین، فرمالیست‌های روس بر این باورند که وقتی از زبان برای ساختن شعر استفاده می‌کنیم، مخاطب را دعوت می‌کنیم که در کنار مفاهیم، به شیوة بیان آنها توجه کند و از آن لذّت ببرد.

شعر یا به طور کلّی ادبیات به‌مثابة هنر، هدفی عملی یا شناختی را دنبال نمی‌کند و در پی انتقال اطلاعات یا صورت‌بندی دانش و آگاهی در ورای خود نیست. زبان شعری تعمّداً خودآگاه است. شعر خود را در حکم رسانه‌ای تثبیت می‌کند که بالاتر از «پیامی» که در خود جای داده است، قرار دارد. ویژگی خاص شعر آن است که توجه را نسبت به خود برمی‌انگیزد و به گونه‌ای نظام‌یافته، کیفیات زبانی خود را تشدید می‌کند. بنابراین در شعر واژه‌ها صرفاً ابزارهای انتقال افکار نیستند، بلکه نهاده‌هایی عینی، مستقل و قائم‌به‌ذات‌اند. به بیان دیگر، واژگان شعر دیگر دال نیستند، بلکه خود به مدلول بدل شده‌اند؛ این دگرگونی ساختاری حاصل ابزارهای شعری‌ای است که در خدمت آشنایی‌زدایی قرار گرفته است (سجودی، 1384: 46). یاکوبسن در این باره می‌گوید: «شاعرانگی هنگامی حضور پیدا می‌کند که واژه به منزلة واژه احساس شود، نه به منزلة نمایندة صرف شیء نام‌گذاری‌شده یا فوران عاطفه. یعنی هنگامی که واژگان و ترکیب آنها، معنای آنها و شکل درونی و برونی آنها به جای اشاره کردن بی‌طرفانه به واقعیت، وزن و ارزشی از آن خود بیابد» (هارلند، 1385: 237). سوسور دربارة زبان ادبی بر این باور است که زبان ادبی خود را بر زبان عامیانه یعنی زبان عادّی تحمیل می‌کند و تابع شرایط وجودی دیگری است. زبان ادبی پس از شکل‌گیری معمولاً از نوعی پایداری نسبی برخوردار است و گرایش به آن دارد تا همان گونه که هست باقی بماند. وابستگی این زبان به خط، ضمانت ویژه‌ای برای حفظ آن پدید می‌آورد (سوسور، 1382: 203). اگر به هر طریق، پیام به شکلی انتقال یابد که ارزشش بیش از بار اطّلاعی‌اش باشد، توجه به سمت خود پیام معطوف خواهد شد. در چنین شرایطی به قلمروی نقش ادبی زبان گام نهاده‌ایم (صفوی، 1383: 36)؛ درست زمانی که آنچه گفته می‌شود در حاشیه قرار می‌گیرد و شیوة بیان، در مرکز.

علی‌رغم آنچه دربارة زبان ادب گفته شده، در تحلیل نهایی نمی‌توان مرز مشخصی میان زبان ادبی و زبان طبیعی قائل شد، بنابراین پافشاری بر چنین تمایزی مصنوعی به نظر خواهد رسید (لیچ، 1969: 6)؛ این دو در هم تنیده‌اند و هر یک مدام به دیگری ارجاع می‌دهد و آن را تقویت می‌کند. در طول زمان ارزش تأویلی هر یک از آنها همواره تغییر می‌کند و این مایة بده‌بستانی دائمی میان این دو گونة زبان است. باید پذیرفت که مرز قاطعی میان نقش‌های زبان وجود ندارد و در فاصلة میان جملاتی که از دیدگاه نظری به صورت مطلق در چارچوب یکی از نقش‌های زبان قرار می‌گیرند، سایه‌روشن‌هایی وجود دارد که حتّی در بعضی موارد تشخیص گرایش به یکی از نقش‌های زبان را مشکل می‌سازد (صفوی، 1383: 38).

لیچ با تأکید بر اینکه از بسیاری جهات، این زبانشناس است که می‌تواند ادبیات را بهتر توضیح دهد تا منتقد ادبی؛ ضمن اذعان به اهمّیت تشخیص زبان ادبی از زبان عادّی، به غیرممکن بودن تمایز دقیق این دو گونة زبان اشاره می‌کند. وی بر این باور است که زبان ادبی ممکن است قواعد عمومی زبان را از بسیاری جهات زیر پا بگذارد یا تغییر دهد، گاهی کاملاً آشکار و گاهی به صورت خزنده و نامرئی. زبانشناس این توانایی را دارد که ابزارها و انگیزه‌های چنین تغیراتی را به دقّت مورد مطالعه قرار دهد. نویسندة خلّاق یا به طور خاص شاعر، در میان گویشوران یک زبان از آزادی منحصربه‌فردی برخوردار است که می‌تواند تمام غایت‌های ارتباطی زبان را بدون توجه به زمینه‌های تاریخی یا اجتماعی آن زیر پا بگذارد (لیچ، 1969: 6-5).

# 3-3 برجسته‌سازی ادبی

در تداوم اندیشه‌های فرمالیست‌های روس و نظریات یاکوبسن دربارة نقش‌های زبان، هاوارانک و موکارفسکی، زبانشناسان چک، نظریة برجسته‌سازی را مطرح کردند. شاید بتوان گفت این نظریه نسخة قوام‌یافتة آشنایی‌زدایی است که در سایة آموزه‌های مکتب پراگ شکل گرفته است (سجودی، 1384: 62). فرمالیست‌ها دو فرآیند زبانی را از یکدیگر بازمی‌شناختند و بر این دو فرآیند نام‌های خودکاری[[16]](#footnote-16) و برجسته‌سازی نهاده بودند. به اعتقاد هاورانک، فرآیند خودکاری زبان در اصل به‌کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود بدون آن‌که شیوة بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد؛ ولی برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که شیوة بیان جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل فرآیند خودکاری زبان غیرخودکار باشد (صفوی، 1383: 34). واژة Foregrounding (برجسته‌سازی) را نخست گاروین در برابر واژة چکی Actulaisace به کار برد؛ واژه‌ای که کاربرد آن در میان ساختگرایان مکتب پراگ و به‌ویژه موکارفسکی رواج داشت (سجودی، 1384: 62). این مفهوم بعدها در کار جفری لیچ با به کار بردن مفاهیم هنجارگریزی و قاعده‌افزایی گسترش یافت.

لیچ در آغاز فصل چهارم از کتاب خود *رویکردی زبانشناختی به شعر انگلیسی* که نخستین بار در سال 1969 به چاپ رسیده است، با عنوان «برجسته‌سازی و تفسیر» به خواست خود برای قرار دادن هنجارگریزی در چشم‌انداز وسیع‌تری از سنّت زیبایی‌شناختی از طریق پیوند دادن آن با اصل عمومی برجسته‌سازی اشاره می‌کند. وی در ادامه می‌افزاید این یک اصل عمومی و پذیرفته‌شده در هنر است که یک اثر هنری در برخی از جنبه‌ها نسبت به هنجارهای ازپیش‌موجود سرکشی می‌کند. هنجارهایی که هر یک از ما به عنوان اعضای جامعه انتظار داریم که آن اثر هنری از آن‌ها بهره ببرد و در چارچوبی که این هنجارها مهیا می‌کنند، عمل کند؛ چنانکه یک تابلوی نقّاشی واقع‌گرا صرفاً همان چیزی را که یک بیننده در یک منظرة خاص خواهد دید، ارائه نمی‌دهد. آنچه از لحاظ هنری ارزشمند و جالب توجه است، این است که تابلوی مزبور چگونه از «دقّت عکّاسی‌گون» فاصله گرفته است و دیگر یک کپی صرف از طبیعت به شمار نمی‌رود. از سوی دیگر یک نقّاشی آبستره، به علّت چگونگی سرپیچی‌اش از قواعد پرشمار الگو و شکل، سرپیچی‌اش از تقارن محض و غیره است که زیبا و جالب توجه می‌شود. درست همان گونه که چنین تابلوی نقّاشی‌ای علیه تاریخچه‌ای از قواعد جاافتاده می‌شورد، در موسیقی الگوهای مورد انتظاری از ملودی، ریتم، اوج هارمونیک، فرم انتزاعی و غیره وجود دارد؛ و مهارت یک آهنگساز در این نیست که این سازه‌ها را به طور مکانیکی بازسازی کند، بلکه اوج مهارت یک موسیقیدان در این است که گریزهایی غیرمنتظره از این سازه‌های جاافتاده به نمایش بگذارد. به عنوان یک قانون عمومی، هر کس که بخواهد دلالت و ارزش یک اثر هنری را بررسی کند، باید بر روی عناصر جذّاب و غافلگیرکنندة آن متمرکز شود، عناصری که از زبان روزمرّه فاصله‌ای محسوس گرفته‌اند تا روی الگوهای خودکارشده‌ای که از آثار هنری دیگر به وام گرفته و عیناً آن‌ها را تکرار کرده است. چنین فاصله‌هایی از هنجارهای زبانشناختی یا سایر هنجارهای مورد پذیرش جامعه، با عنوان ویژة «برجسته‌سازی» نام‌گذاری می‌شوند. برابرنهاد انگلیسی برجسته‌سازی (foregrounding) یادآور مقایسة پیکر یک انسان است که در برابر یک میدان دید قرار گرفته و در پیش‌زمینه دیده می‌شود، یعنی در واقع مهم‌ترین عنصری از آن منظره که به چشم می‌آید. هنجارگریزی باعث می‌شود که اثر هنری از پس‌زمینة مربوط به نوع خاص هنری [نقّاشی، موسیقی، شعر] که بدان تعلّق دارد، از سیستم خودکارشدة موجود در آن سنّت هنری، جدا شود؛ درست مانند پیکر یک انسان که در پیش‌زمینة یک میدانِ دید قرار گرفته است (لیچ، 1969: 58-57). لیچ پس از طرح برجسته‌سازی، به دو گونه از این فرآیند توجه نشان می‌دهد. به اعتقاد وی برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است. نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوة هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلّی خواهد یافت[[17]](#footnote-17).

# 4-3 هنجارگریزی

هنجارگریزی انحراف از زبان معیار است برای ایجاد زیبایی. قواعد زبان، امکان ایجاد هنجارگریزی‌های بالقوّة بسیاری را فراهم می‌کنند؛ امّا آنچه اهمّیت دارد، بررسی هنجارگریزی‌های بالفعلی است که توسط شاعران و نویسندگان در زبان انجام شده است. لیچ به توصیف و طبقه‌بندی این دسته از هنجارگریزی‌ها پرداخته است. در اینجا با اشاره به طبقه‌بندی لیچ (1969)، در پی ساختار بنیادین هر یک از انواع هنجارگریزی خواهیم بود. لیچ هنجارگریزی‌های ادبی را که در ساحت زبان تحقّق می‌یابند توصیف و طبقه‌بندی کرده است و ما در پی آنیم به توصیفی از هنجارگریزی‌های لیچ برسیم که بتوان آن را به نظام‌های نشانه‌ای سینما یا هر هنر دیگر اعمال کرد. لیچ هشت نوع هنجارگریزی را از هم بازمی‌شناسد: واژگانی، دستوری، آوایی، نوشتاری، گویشی، سبکی، زمانی و معنایی.

# 1-4-3 هنجارگریزی واژگانی[[18]](#footnote-18)

نئولوژیسم[[19]](#footnote-19) (واژه‌آفرینی) یا ساختن یک واژة جدید، یکی از راه‌های متداول گذر شاعر از هنجارهای زبان عادّی است. این واژه‌ها را سپنج‌سازه[[20]](#footnote-20) یا به عبارتی واژة موقّت می‌خوانیم؛ که تنها برای یک موقعیت خاص ساخته شده‌اند و قصد سازندة آن‌ها افزودن واژه‌ای به گنجینة واژه‌های زبان در اثر احساس نیاز به واژة جدید نبوده است. بیشتر واژه‌آفرینی‌های شاعران، از نوع سپنج‌سازه است؛ اگرچه برخی از این واژگان چندان هم موقّتی نیستند؛ چراکه یک شعر خوب بارها و بارها توسط هم‌عصران شاعر و نسل‌های بعد از او خوانده می‌شود و از این رو واژة جدید مدام تکرار می‌گردد. برای نمونه برخی از واژه‌های پرکاربرد زبان امروز، ساختة شاعران دیروزند مانند واژة assassination که برای نخستین بار توسط شکسپیر وارد زبان انگلیسی شده است (لیچ، 1969: 42). برای نمونه، واژة هیچستان در این شعر از سهراب سپهری: «به سراغ من اگر می‌آیید/ پشت **هیچستانم**»، واژة هیچستان، سپنج‌سازه است؛ یا واژة گیجیده در این بیت از غزلیات مولانا: «ای گیج‌سری کان سر، **گیجیده** نگردد زو/ وی گول‌دلی کان دل یاوه نکند نیّت».

# 2-4-3 هنجارگریزی دستوری[[21]](#footnote-21)

گریز از قواعد حاکم بر دستور زبان را هنجارگریزی دستوری گویند. هنجارگریزی دستوری انواع زیادی دارد که می‌توان آن‌ها را در دو گروه طبقه‌بندی کرد. یکی هنجارگریزی مربوط به ریخت‌شناسی زبان (دستور زبان مربوط به واژه‌ها) یا هنجارگریزی واژنحوی[[22]](#footnote-22) و دیگری هنجارگریزی مربوط به نحو زبان (چگونگی قرار گرفتن واژه‌ها در یک جمله) یا هنجارگریزی نحوی. موارد مربوط به ریخت‌شناسی زبان کم‌بسامد است و با آنچه در بخش قبلی (هنجارگریزی واژگانی با جابه‌جایی نقش دستوری واژه) گفته شد، کم‌وبیش همپوشانی دارد (لیچ، 1969: 45-44). برای نمونه از هنجارگریزی واژنحوی می‌توان به این قطعه از سپهری اشاره کرد: «نه به آبی‌ها دل خواهم بست/ نه به **دریاپریانی** که سر از آب به در می‌آرند»؛ یا این یکی: «پریان می‌رقصیدند/ و **آبی‌جامه‌هاشان** با رنگ افق پیوسته بود» (سجودی، 1381: 481). نمونه‌های هنجارگریزی نحوی پرشمارترند؛ مثل این نمونه از سپهری: «**من تو را زیستم،** شبتاب دوردست!» یا این یکی باز هم از سپهری: «و من در صدای شکفتن او/ لحظه‌لحظه **خودم را می‌مردم**». جابه‌جا کردن واژه‌ای از یک گونة دستوری به گونة دستوری دیگر نیز راه دیگری در ساختن هنجارگریزی نحوی است؛ مثل این نمونه از مهدی اخوان ثالث: «با چکاچک مهیب تیغ‌هامان، تیز/ غرّش زهره‌دران کوس‌هامان، سهم/ پرش خاراشکاف تیرهامان، تند...».

# 3-4-3 هنجارگریزی آوایی[[23]](#footnote-23)

در زبان فارسی برای تصحیح وزن یا هم‌قافیه‌سازی واژه‌ها، گذر از هنجارهای آوایی زبان در برخی موارد برای شاعر مجاز شمرده می‌شود. مثل این بیت از مولوی که تلفّظ عبارت «پنهان است» را تغییر داده است: «دو دهان داریم گویا همچو نی/ یک دهان **پنهانست** در لبهای وی». یا این بیت از حافظ: «**من به خیال زاهدی گوشه‌نشین و طرفه** آنک**/ مغبچه‌ای ز هر طرف می‌زندم به چنگ و دف».**

# 4-4-3 هنجارگریزی نوشتاری[[24]](#footnote-24)

از آنجا که طرز نوشتن واژه‌ها باید نمایندة شیوة تلفّظ آن‌ها باشد، هر گونه غرابت در تلفّظ بالطّبع غرابت در شیوة نوشتن را به دنبال دارد. با این همه، هنوز گونه‌ای هنجارگریزی نوشتاری وجود دارد که هیچ برابرنهادی در گفتار ندارد. نمونة آشنای این گونه نوشتار را می‌توان اغلب در شعر نو چاپ‌شده (کتاب، روزنامه، مجلّه و غیره) پیدا کرد. چنین شیوة نوشتنی ویژة شعر است و در دیگر کاربردهای زبان دیده نمی‌شود و افزون بر این هنجارگریزی نوشتاری مستقل از استاندارد‌های نشانه‌های سجاوندی است؛ ولی می‌تواند با آنها ارتباطی سازنده داشته باشد. هنگامی که شیوة نوشتار مطابقتی با واقعیت آوایی زبان نداشته باشد، به شگردی ساختاری بدل می‌شود که توجیهی غیر از خود نوشتار ندارد و دلالتی مضاعف به کلام مکتوب بار می‌کند و البته از نظر زیبایی‌شناسی کلام را استعلا می‌دهد (لیچ، 1969: 47). برای نمونه این قطعه از حمید مصدّق را بنگرید:

رفتم

در انتهای جادّه نگاهی کردم

او بود

از روی نرده

خم شد

روی

 **ر**

 **و**

 **د**

یا این نمونه از کیومرث منشی‌زاده:

تاریخ شناسنامة سیاه هزاران خروس جنگی است

درود به حیلة روباه زمان

که خون خروس‌های جنگی را

**چ**

**ک**

**ه**

**،**

**چ**

**ک**

**ه**

بر خاک می‌ریزد

در نمونة نخست، واژة «رود» چنان نوشته شده است که وضع خم شدن «او» را روی رود نشان دهد و در نمونة دوم، شاعر با تجزیة واژة چکه و زیر هم نوشتن حروف آن، تصویری از چکه کردن را عرضه می‌کند.

# 5-4-3 هنجارگریزی گویشی[[25]](#footnote-25)

عاریه گرفتن عناصری از گویش‌های اجتماعی یا منطقه‌ای تعریف‌شدة مشخص، هنجارگریزی گویشی نامیده می‌شود؛ به‌کارگیری هنجارگریزی گویشی معمولاً در دسترس همة نویسندگان یک زبان نیست، به‌وِیژه نویسندگانی که از نثر کاربردی استفاده می‌کنند. (لیچ، 1969: 49). در برخی موارد می‌بینیم که شاعر ساخت‌هایی را از گویشی غیر از زبان هنجار وارد شعر می‌کند. برای نمونه، به این دو قطعه از اخوان ثالث و نیما بنگرید: «و ما بر بیکران سبز و مخمل‌گونة دریا/ می‌اندازیم زورق‌هایمان را چون کُل بادام ...» و «زیر شماله می‌گذرد ده/ جدار راه چیده شده است/ با تن‌هایی از زنان...». «کُل» در گویش یزدی به معنای پوست است و «شماله» در گویش مازندارنی چوبی است برای افروختن.

# 6-4-3 هنجارگریزی سبکی

در شعر نو شدیدترین هنجارگریزی‌ها در حوزة سبک روی می‌دهد. عاریه گرفتن عناصر زبان از سایر سبک‌های غیرشاعرانة سخن گفتن، کار تازه‌ای نیست؛ امّا شاعران قرن اخیر آن را با بی‌پروایی بی‌سابقه‌ای به کار می‌برند. عاریه گرفتن عناصر سبکی در شعر تقریباً همیشه با نوعی ناسازگاری و ناهمخوانی همراه است؛ تا حدّی که به «آمیزش سبک‌ها» یا استفاده از عناصر سبکی با ویژگی‌های متفاوت در یک متن واحد منجر می‌شود (لیچ، 1969: 50-49). گاهی شاعر از زبان شعر گریز می‌زند و از واژگان یا ساخت‌های نحوی زبان گفتار یا زبان روزنامه‌نگارانه استفاده می‌کند. شعرهایی مثل «علی کوچیکه/ علی بونه‌گیر» از فروغ و پریا از شاملو نمونه‌هایی از این نوع هنجارگریزی هستند.

# 7-4-3 هنجارگریزی زمانی

شاعر تقریباً از هر نوع آزادی برای جولان در زبان برخوردار است، از این حیث که شاعر به هیچ وجه در چارچوب زبان دورة زمانی خاص خود محصور نیست. باستان‌گرایی به عنوان باقی ماندن عناصری از زبان زمان‌های پیشین در زبان معاصر نیز مطمئناً یک آرایة تثبیت‌شده در شعر است و از خطاهای زبانی و همچنین احیای آگاهانه و حساب‌شدة زبان‌های متعلّق به دوره‌های زمانی پیشین قابل تشخیص است. البته تشخیص باستانگرایی از خطاهای تاریخی در به‌کارگیری زبان، در متون مربوط به گذشته، کار دشواری است (لیچ، 1969: 52-51). باستانگرایی در سه حوزة واژگان، ساختارهای نحوی و تلمیحات و مضامین به چشم می‌خورد (سجودی 1384، 173). در مشهورترین نمونه‌های هنجارگریزی زمانی شاعر از گونة زمانی زبان هنجار می‌گریزد و صورت‌هایی را به کار می‌برد که پیشتر در زبان متداول بوده‌اند و امروز دیگر واژگان یا ساخت‌های نحویِ مرده‌اند. **مثل این نمونه از نیما: «**با کجی‌آورده‌های آن بداندیشان/ که نه جز خواب جهانگیری از آن می‌زاد/ این به کیفر باد ...**».**

# 8-4-3 هنجارگریزی معنایی

بنیاد ساختار زبان آن است که واژه‌ها نشانه‌هایی اختیاری هستند؛ یعنی تقریباً کلّیة این نشانه‌ها بر مبنای نوعی قرارداد تعیین می‌شوند. پس معنا حاصل ارجاع واژه به جهان خارج، یا به افکار و مفاهیمی که در جهان خارج از زبان وجود دارند، نیست؛ بلکه حاصل تمایز میان خود نشانه‌های زبانی است (سجودی، 1384: 119). هنجارگریزی معنایی، به معنای تخطّی از معیارهای معنایی تعیین‌کنندة هم‌آیی[[26]](#footnote-26) واژگان است. به عبارت دیگر، هنجارگریزی معنایی عدول از مشخّصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار یا نقش ارجاعی زبان است (همان، 125). لیچ با تأکید بر جنبه‌های ازپیش‌موجود هنجارگریزی معنایی می‌کوشد تا نشان دهد این نوع هنجارگریزی مفهوم جدیدی نیست و گذشتگان نیز به سویه‌هایی از آن اشاره داشته‌اند. در شعر انتقال معنا یا استعاره در گسترده‌ترین معنایش، فرآیندی است که در آن بی‌معنایی لفظی و ظاهری کلام ذهن را وامی‌دارد تا معنا را در یک سطح تمثیلی و مجازی درک کند؛ و این مهمترین عامل برتری شعر بر حالت عادّی ایجاد ارتباط است. بسیاری از شاعران و منتقدان ادبی این را تنها چیزی می‌دانند که واقعاً در شعر اهمّیت دارد (لیچ، 1969: 49-48).

# 5-3 قاعده‌افزایی

هنجارگریزی تنها سازوکار برجسته‌سازی زبانی نیست. گونه‌ای برجسته‌سازی وجود دارد که می‌توان گفت عکس هنجارگریزی است؛ زیرا نه‌تنها از قواعد زبان هنجار نمی‌گریزد، بلکه قواعد جدیدی به قواعد موجود زبان می‌افزاید (لیچ، 1969: 62). این گونه از برجسته‌سازی زبانی قاعده‌افزایی نام گرفته و ماهیتاً از هنجارگریزی[[27]](#footnote-27) متمایز است.

درست همان‌گونه که می‌توان گونه‌های هنجارگریزی را از هم متمایز کرد، قاعده‌افزایی را نیز می‌توان دارای مراتب و انواعی دانست. معیارهایی در ارزیابی آهنگین بودن کلام وجود دارند که منجر به رده‌بندی میزان قاعده‌افزایی در یک پاره از کلام می‌شوند: اینکه توازن در هر سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی وجود دارد یا نه، اینکه توازن به طور هم‌زمان در لایه‌های متفاوتی از ساخت جمله وجود دارد یا نه و بالاخره اینکه الگوهای منظم در هر دو سطح آوایی و شکلی با هم حضور دارند یا نه، معیارهایی را برای دسته‌بندی انواع قاعده‌افزایی فراهم می‌کند (لیچ، 1969: 65-64).

# 1-5-3 توازن[[28]](#footnote-28)

در کوشش برای یافتن چگونگی قاعده‌افزایی و محدودة عملکرد آن، توازن به عنوان نتیجة حاصل از قاعده‌افزایی مطرح می‌شود. شاید بتوان گفت که قاعده‌افزایی و نتیجة حاصل از آن، یعنی توازن، نخستین بار از سوی یاکوبسن مطرح شده است. یاکوبسن بر این باور است که فرآیند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی**[[29]](#footnote-29)** حاصل می‌آید (صفوی، 1383: 150). توازن مادّة اصلی سازندة موسیقی و عاملی جهانی است که به طرق مختلف در نظم موسیقایی به کار می‌رود (همان: 153). توازن نه‌تنها در ادبیات، بلکه در سایر گونه‌های هنر از جمله در سینما مشهود است.

هرچند توازن از طریق گونه‌های مختلف تکرار کلامی، به وجود می‌آید، باید میان این شیوه از تکرار و تکرار بی‌هدف و مکانیکی تمایزی قائل شد. در هر الگوی متوازن باید ضریبی از تشابه و ضریبی از تباین وجود داشته باشد. به عبارت ساده‌تر، بخشی از یک الگوی متوازن باید متشابه و بخشی دیگر باید متباین باشد و اگر میان دو ساخت متوازن ضریبی از تباین وجود نداشته باشد، تکرار به‌دست‌آمده صرفاً جنبة مکانیکی خواهد داشت و از ارزش ادبی برخوردار نخواهد بود (صفوی، 1383: 153-152).

آرایه‌هایی که از طریق توازن حاصل می‌آیند، از ماهیتی یکسان برخوردار نیستند؛ به همین دلیل گونه‌های توازن را باید در سطوح تحلیل متفاوتی، بررسی کرد. برای توصیف انواع توازن به سه سطح تحلیل آوایی، واژگانی و نحوی نیاز است. باید سه سطح تحلیل آوایی، واژگانی و نحوی به عنوان سه پیش‌نمونه در نظر گرفته شود و هر یک از گونه‌های توازن در حکم مقوله‌ای فرض شود که گرایش به آن دارد تا در یکی از سطوح سه‌گانة پیش‌گفته، تحلیل و بررسی شود. بر اساس چنین پیش‌فرضی می‌توان گونه‌های توازن را در سه گروه آوایی، واژگانی و نحوی طبقه بندی کرد (صفوی، 1383: 154). صفوی با آوردن مثال‌هایی از موسیقی نتیجه می‌گیرد در هر گونه نظم موسیقایی، خواه در ادب باشد، خواه در موسیقی، گونه‌ای از توازن به عنوان ساخت پایه در نظر گرفته می‌شود و مابقی توازن‌ها مقیّد به ساخت پایه و بر مبنای آن آفریده می‌شوند. هر توازنی در ساخت خود آزاد است و در حفظ توازن سلسله‌مراتب بالاتر از خود، مقیّد به شمار می‌رود (همان، 159-157). صفوی با مقایسة انواع توازن و بررسی امکان وقوع هر کدام، می‌نویسد:

«می‌توان دریافت که امکان دستیابی به توازن آوایی ساده‌تر از دستیابی به توازن واژگانی است و امکان پدید آوردن توازن واژگانی نیز ساده‌تر از توازن نحوی است. ... چنین به نظر می‌رسد که توازن آوایی لازمة پدید آمدن توازن واژگانی است و انگار شاعران برای پدید آوردن توازن نحوی نیز، توازن واژگانی را لازمة کار می‌دانند» (صفوی، 1383: 231).

صفوی پس از این با تحلیل نمونه‌هایی از لفّ‌ونشر، سلسله‌مراتبی را برای گونه‌های سه‌گانة توازن در نظم به دست می‌دهد:

توازن آوایی

توازن واژگانی

توازن نحوی

و خاطرنشان می‌کند که بر اساس سلسله‌مراتب فوق به نظر می‌رسد که وجود هر توازن سمت راست، متضمّن وجود توازن سمت چپ خود است ولی عکس آن صادق نیست. بنابراین اگر توازن نحوی در نظم به چشم بخورد، توازن واژگانی نیز در آن نظم مشهود است و اگر توازن واژگانی یافت شود، توازن آوایی را نیز شامل خواهد بود؛ ولی در هر مورد عکس آن صادق نیست (همان: 236).

# 2-5-3 توازن آوایی

پدید آمدن هر توازن وابسته به گونه‌ای از فرآیند تکرار کلامی است. تکرار آوایی می‌تواند یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا و توالی چند هجا را شامل شود. اصولاً تکرارهای کلامی در هر سطح، متضمن گونه‌ای تکرار آوایی است؛ البته این نکته به آن معنا نیست که انواع تکرارهای کلامی تنها در سطح آوایی قابل تبیین است؛ زیرا زمانی که توصیف تکرار کلامی ویژه‌ای در چارچوب ساخت آوایی هجا نگنجد، باید سطحی از تحلیل را در نظر گرفت که بتواند محدودة عملکرد تکرار را در بر بگیرد (صفوی، 1383: 167). توازن آوایی را می‌توان به دو گونة توازن واجی و توازن هجایی تقسیم کرد. **برای نمونه در این بیت حافظ: «خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد/ که تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز» تکرار همخوان «خ» نمونه‌ای از ایجاد توازن با استفاده از تکرار همخوان آغازین به شمار می‌رود. در این بیت فردوسی: «برید و درید و شکست و ببست/ یلان را سر و سینه و پا و دست» تکرار واکة «ی» یا در این بیت عبدالواسع جبلی: «کینه‌توز و دیده‌دوز و خصم‌سوز و رزم‌ساز/ شیرجوش و درع‌پوش و سخت‌کوش و کاردان»، تکرار واکة «و»، نمونه‌هایی از ایجاد توازن با استفاده از تکرار واکه به شمار می‌روند. یا در این بیت مولوی: «مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم/ دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم» تکرار هجای «دَم» در این بیت، نمونه‌ای از تکرار کامل یک هجا برای ایجاد توازن آوایی است (همان: 178-170).**

منظور از توازن هجایی آن دسته از تکرارهای آوایی است که از همنشینی چند هجا در کنار یکدیگر تحقّق می‌یابند و در کل به ایجاد نظم منجر می‌شوند. می‌توان با تقریب خوبی هر هجا را به‌مثابة یک نت موسیقی در نظر گرفت؛ بنابراین قواعدی که در همنشینی نت‌ها در موسیقی وجود دارد، باید برای به وجود آوردن نظم موسیقایی در همنشینی هجاها نیز به گونه‌ای رعایت شود. افزون بر این باید دانست که تکرار مکانیکی هجاها نیز همچون تکرار مکانیکی نت‌ها نمی تواند نظمی موسیقایی به وجود آورد. حال اگر بپذیریم که موسیقی از طریق تناسب در زمان به وجود می‌آید، پس وزن نیز باید از طریق تناسب در زمان پدید آید. این تناسب در زمان می‌تواند بر امتداد زمانی هجاها (همچون وزن در نظم فارسی و عربی)، امتداد زمانی تکیه‌ها (همچون وزن در نظم انگلیسی و آلمانی)، امتداد زمانی زیروبمی‌ها (همچون وزن در نظم چینی یا ویتنامی) یا فاصلة زمانی میان درنگ‌ها (همچون وزن در نظم فرانسوی و ایتالیایی) مبتنی باشد. جدا از این چهار واحد فیزیکی، بعید است که بتوان از واحد زبانی دیگری استفاده کرد که تناسبی در زمان به وجود آورد (صفوی، 1383: 181). صفوی با پذیرش دیدگاه شمیسا دربارة وزن در نظم فارسی، توازن هجایی را برای به وجود آوردن وزن تابع دو فرم تکراری XXXX یا YXYX می‌داند و به پیروی از او گونة نخست را فرم متّفق‌الارکان و گونة دوم را فرم متناوب‌الارکان می‌نامد و می‌افزاید همة وزن‌های نظم فارسی را می‌توان با ایجاد تغییراتی در رکن‌بندی با دو فرم پیش‌گفته تطبیق داد**[[30]](#footnote-30)** (همان، 185-179).

# 3-5-3 توازن واژگانی

توازن واژگانی به معنای تکرار چند هجا درون یک واژه، کل یک واژه، یک گروه از واژگان یا حتّی تمام واژه‌های درون یک جمله است. همگونی میان دو یا چند واژه می‌تواند به دو صورت ناقص و کامل مطرح باشد. منظور از همگونی ناقص، تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است و همگونی کامل در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است (صفوی، 1383: 201-199). **گاهی در برخی از آثار ادبی واژه‌هایی به چشم می‌خورد که به طور کامل تکرار شده‌اند، چنین تکراری که همگونی کامل[[31]](#footnote-31) نامیده می‌شود، انواعی دارد. گاهی همگونی کامل شامل دو عنصر دستوری متمایز از یکدیگر است؛ مانند دو واژة هم‌آوا و هم‌نویسة «گور» در این بیت از خیّام: «بهرام که** گور **می‌گرفتی همه عمر/ دیدی که چگونه** گور **بهرام گرفت». همگونی کامل می‌تواند شامل دو واژة هم‌آوا باشد که با یکدیگر هم‌نویسه نیستند؛ مانند دو واژة «ختا» و «خطا» در این بیت فرّخی یزدی: «دیدی آن ترک** ختا **غارت دین بود مرا/ گرچه عمری به** خطا **دوست خطابش کردم». همگونی کامل می‌تواند میان صورت‌هایی با نقش‌های دستوری متفاوت تحقّق یابد؛ مانند دو صورت «زیاد» و «ز یاد» در این بیت از فرصت شیرازی: «گفتمش باید بری نامم** زیاد**/ گفت آری می‌برم نامت** ز یاد**». همگونی کامل می‌تواند عناصر دستوری بزرگتری تا سطح جمله را نیز شامل شود (صفوی، 1383: 213-204) مثل این دو بیت از غزل مولوی: «**بی‌خبری زه حال من **وه چلپی زه دست تو**/ چند کشم غم و مِحَن **وه چلپی زه دست تو**// **وه چلپی زه دست تو** قصد دلم شکست تو/ آه ز چشم مست تو **وه چلپی زه دست تو**» یا این قطعه از شعر شاملو: «**از دست‌های مهربان تو/ کودکان توأمان آغوش خویش/ سخن‌ها می توانم گفت/** غم نان اگر بگذارد// **نغمه در نغمه درافکنده/ ای مسیح مادر ای خورشید/ از مهربانی بی‌دریغ جانت/ با چنگ تمامی‌ناپذیر تو سخن‌ها می‌توانم کرد/** غم نان اگر بگذارد// **رنگ‌ها در رنگ‌ها دویده/ از رنگین‌کمان بهاری تو/ که سراپرده در این باغ خزان‌رسیده برافراشته است/ نقش‌ها می‌توانم زد/** غم نان اگر بگذارد**».**

# 4-5-3 توازن نحوی

توازن نحوی گونه‌ای از توازن است که بر اساس تکرار در ساخت‌های نحوی به وجود می‌آید **(صفوی، 1383: 220). صفوی با معرّفی مفهوم «همنشین‌سازی نقشی» به معنای کنار هم قرار دادن عناصر هم‌نقش در جمله، امکانی را برای ایجاد نظم در جملاتی که دارای تکرار ساخت‌های دستوری هستند مطرح می‌سازد. وی با اشاره به دو بیت از فردوسی: «به روز نبرد آن یل ارجمند/ به شمشیر و خنجر، به گرز و کمند// برید و درید و شکست و ببست/ یلان را سر و سینه و پا و دست» بیان می‌کند که این بیت‌ها در واقع مجموعة چهار جمله با ساخت مکرّر هستند: الف) به روز نبرد آن یل ارجمند به شمشیر برید یلان را سر؛ ب) به روز نبرد آن یل ارجمند به خنجر درید یلان را سینه؛ پ) به روز نبرد آن یل ارجمند به گرز شکست یلان را پا؛ و ت) به روز نبرد آن یل ارجمند به کمند ببست یلان را دست. در چنین شرایطی می‌توان گفت که همنشینی عناصر هم‌نقش به نوعی توازن نحوی می‌انجامد (همان: 223). صفوی پس از همنشین‌سازی نقشی از مفهوم دیگری با نام جانشین‌سازی نقشی نام می‌برد که با جابه‌جایی نقش عناصر سازندة یک جمله، جمله‌ای جدید پدید می‌آید که با جملة نخست در توازن نحوی است. صفوی بر این باور است که این بیت سلمان ساوجی: «دیروز به توبه‌ای شکستم ساغر/ امروز به ساغری شکستم توبه» نمونه‌ای مناسب برای جانشین‌سازی نقشی است. بدیهی است در جانشین‌سازی نقشی، تکرار واژگانی نیز پدید خواهد آمد؛ ولی از آنجا که امکان تکرار واژگانی در چنین نمونه‌هایی متضمّن حفظ ساخت نحوی جمله است، تحلیل توازن‌هایی از این دست، در سطح نحوی ممکن است (همان، 225).**

# 4. برجسته‌سازی در سینما

حال که برجسته‎سازی در زبانشناسی ادبیات به اختصار معرفی شد، این آمادگی را داریم که دربارة برجسته‌سازی در سینما سخن بگوییم. پیش از ورود به بحث باید اشاره کنیم که همان‌طور که مادّة بیانی ادبیات زبان کلامی است، لازم است برای تحلیل برجسته‌سازی در سینما به مادّة بیانی سینما دسترسی داشته باشیم. از سوی دیگر باید به این پرسش پاسخ دهیم که منظور از هنجار در سینما چیست. برای بررسی قاعده‌افزایی نیز ناگزیر باید دربارة سطوح تحلیل متفاوت در سینما (متناظر با سطوح آوایی، واژگانی و نحوی) دسته‌بندی معقولی داشته باشیم.

# 1-4 امکانات بیانی سینما

سینما امکانات بیانی گسترده‌ای دارد که می‌تواند آن را برای بیان در اختیار فیلمسازان بگذارد. وقتی در حال تجربه کردن یک نقّاشی هستیم، نیازمند دانشی دربارة رنگ، شکل و ترکیب‌بندی خواهیم بود. برای درک فرم در هر هنری باید با رسانه‌ای که آن هنر به کار می‌گیرد، آشنا باشیم. برای درک دلالت‌های فیلم نیز باید ویژگی‌های رسانة فیلم را بشناسیم (بوردول و تامپسون، 1385: 156). برای تولید یک فیلم در ساده‌ترین شکل ممکن، لازم است از مکانی که احتمالاً انسان‌ها و اشیایی در آن حضور دارند به کمک یک دوربین فیلمبرداری، فیلم گرفت و آن بخش‌هایی از فیلم‌های گرفته‌شده را که هدف فیلم‌ساز را تأمین می‌کند، کنار هم قرار داد؛ و در کنار تصویر، ساخت و پرداخت صدا را هم باید در نظر داشت. با دقّت در این فرآیند به چهار عامل مجزّا بر می‌خوریم که در هر فعّالیت فیلمسازی اجتناب‌ناپذیرند. هنر سینما برای ایجاد انتظارات در بیننده، جهت دادن به توجه بیننده، روشن ساختن معانی یا تأکید بر آن‌ها، برانگیختن واکنش‌های عاطفی در بیینده و خلاصه سامان دادن به ادراک او از چهار تکنیک اساسی (که می‌توان آن‌ها را به‌مثابة چهار نظام نشانه‌ای کلان تا حدودی مجزّا نیز در نظر گرفت) سود می‌جوید: میزانسن، فیلمبرداری، تدوین و صدا (همان: 156). این چهار تکنیک را می‌توان در یک بازنگری روش‌شناختی به سه مرحله تغییر داد. مرحلة نخست زمانی است که این نشانه‌ها در دنیای واقعی زاده می‌شوند و در معرض دید خود گروه فیلمسازی قرار می‌گیرند (این مرحله مشابه اجرای تئاتر برای دوربین و عوامل پشت دوربین است)، مرحلة دوم هنگامی که تجهیزات سینمایی (تجهیزاتی که مختص رسانة سینما است و در تئاتر استفاده نمی‌شود، مانند دوربین و وسیلة ضبط صدا) به عنوان واسطه وارد می‌شوند و آنچه را در مرحلة نخست تولید شده، ضبط می‌کنند و مرحلة سوم هنگامی است که آنچه در مرحلة پیش ضبط شده، توسط تدوینگر و صداگذار ساخته و پرداخته و برای عرضه به تماشاگر آماده می‌شود. مرحلة نخست را که کاملاً مشابه تئاتر است، اجرا یا میزانسن، مرحلة دوم را ضبط یا برداشت (تصویر و صدا) و مرحلة سوم را تدوین (تصویر و صدا) می‌نامیم. بدیهی است که در هر مرحله فیلمساز با کنترل متغیرهایی که در اختیار دارد از جمله نیروی انسانی و امکاناتی که تکنولوژی در اختیارش قرار می‌دهد، ادراک تماشاگر و معنای نهایی را کنترل می‌کند (یزدانشناس، 1392: 58-57). این نظام‌های نشانه‌ای کلان خود به زیرمجموعه‌های دیگری تقسیم می‌شوند؛ در مجموع بسته به سطح و دقّت تحلیل می‌توان از 20 تا 30 نظام نشانه‌ای مجزّا در سینما سخن به میان آورد.

# 2-4 هنجارهای سینمایی

مسألة تشخیص زبانی که صرفاً جنبة ارتباطی داشته باشد، در نزد زبانشناسان چالش‌های فراوانی را آفریده است. صفوی بر این باور است که آنچه هنجار نامیده می‌شود پدیده‌ای اجتماعی-روانی است، زیرا از اجتماعی به اجتماع دیگر متفاوت است و جدا از آن در هر فرد نیز، می‌تواند به گونه‌ای خاص مطرح باشد (صفوی، 1383: 34). وی با برشمردن نظر پاره‌ای زبانشناسان، سرانجام می‌گوید: «تمامی این دیدگاه‌ها[[32]](#footnote-32) اگرچه جالب و مستدل می‌نماید، امّا به صورت صریح مرز میان آنچه را که هنجار است و آنچه مشمول برجسته‌سازی قرار گرفته است، مشخص نمی‌سازد» (همان: 35). در سینما با وضعیتی به مراتب پیچیده‌تر مواجه هستیم؛ چراکه سینما محصول چندین نظام نشانه‌ای مجزّا است که هر یک ویژگی‌های خاص خود را دارد. نظرات نئوفرمالیست‌ها دربارة انواع پس‌زمینه‌های یک فیلم و به‌کارگیری مفاهیم عام‌بودگی[[33]](#footnote-33) و خاص‌بودگی[[34]](#footnote-34) رمزگان‌ها، تا حدی در این حوزه راهگشا است.

کریستین تامپسون، منتقد و نظریه‌پرداز نئوفرمالیست، بر این باور است که هر فیلم سینمایی سه نوع پس‌زمینة مهم دارد. اوّلی، دنیای روزمرّه است. بدون آگاهی از آن، نمی‌توانیم معانی ارجاعی را تشخیص دهیم، و درک داستان، رفتار شخصیت‌ها و دیگر شگردهای اساسی سینما ناممکن است. نوع دوم پس‌زمینه را آثار هنری می‌سازند؛ از کودکی آثار هنری بسیاری را می‌بینیم و می‌شنویم و با قراردادهای‌شان آشنا می‌شویم. مهارت در نحوة پی‌گیری پی‌رنگ‌ها، تشخیص فضای سینمایی از نمایی به نمای دیگر و توجه به بازگشت بن‌مایة موسیقایی در یک سمفونی و غیره مادرزادی نیست. سومین پس‌زمینه، آگاهی ما از نحوة استفاده از فیلم برای اهداف عملی است (تامپسون، 1384: 34-33)، که می‌توان از آن به ادراک ما از قراردادهای ژانر تعبیر کرد.

متز در آخرین نوشته‌های خود، مفهوم گستردة رمزگان را جایگزین مفاهیم لانگ و لانگاژ کرد. او اعتقاد دارد که سینما در اساس رسانه‌ای چندرمزگانی است که دو نوع رمزگان را به هم پیوند می‌زند: 1. رمزگان ویژة سینمایی یعنی رمزگانی که فقط در سینما ظاهر می‌شود؛ و 2. رمزگان ناویژه یعنی رمزگانی که در زبان‌هایی به جز سینما نیز به کار برده می‌شوند. زبان سینما عبارت است از مجموع رمزگان‌های خاص سینمایی و رمزگان‌های فرعی؛ به این شرط که تمایزهای جداکنندة این دو رمزگان مختلف قبلاً کنار گذاشته شده باشد تا یک نظام یکپارچة کلی را به‌وجود آورد (استم، 1383: 131). متز ترکیب‌بندی رمزگان‌های ویژه و ناویژه را به شکل مجموعه‌ای از دایره‌های متحدالمرکز توصیف می‌کند. رمزگان‌ها طیفی را در بر می‌گیرند از رمزگان‌های بسیار ویژه (دایره‌های داخلی؛ برای مثال رمزگان‌های مربوط به تعریف فیلم به مثابة نظامی از تصویرهای متحرک، رمزگان حرکت دوربین، تدوین تداومی و غیره) تا رمزگان‌هایی که با دیگر حوزه‌های هنری مشترکند (برای مثال، رمزگان‌های روایی) و سرانجام رمزگان‌هایی که در سطح فرهنگ به طور گسترده‌ای پراکنده‌اند و به هیچ وجه وابسته به ویژگی‌های خاص رسانه یا حتی ویژگی‌های خاص هنر به‌طور کلی نیستند (برای مثال نقش‌های جنسی) (همان، 132-131). از این رو، وقتی از هنجارهای سینمایی صحبت می‌کنیم، منظور ما قراردادهای فرمال نانوشته‌ای است که مخاطب با درکش از زندگی واقعی و تجربه‌اش از فیلم‌های سینمایی درونی کرده است و آن را به عنوان هنجار سینما پذیرفته است؛ هنجاری که ترکیبی از رمزگان‌های عام و جهان‌شمول، رمزگان‌های مشترک در هنرها و رمزگان‌های خاص سینما است.

# 3-4 هنجارگریزی در سینما

تا اینجا به تفصیل دربارة هنجارگریزی‌های زبانی سخن گفتیم. در جدول 1 ساختار بنیادین هر یک از انواع هنجارگریزی‌ها را منفک از مادّة بیانی آن‌ها یعنی زبان کلامی، استخراج کرده‌ایم تا دست‌مایة پرداختن به هنجارگریزی در سینما براساس نظام‌های نشانه‌ای سینما شود.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ردیف | نوع هنجارگریزی | ساختار بنیادین هنجارگریزی |
| 1 | هنجارگریزی واژگانی | ساختن یا اختراع شکل یا پدیده‌ای که سابقه‌ای نداشته است |
| 2 | هنجارگریزی دستوری | **می‌توان بر هم زدن نظم و آرایش هنجار و متعارف همنشینی اشیا و پدیده‌ها** |
| 3 | هنجارگریزی آوایی | تغییر بازنمود اشیا نسبت به واقعیت |
| 4 | هنجارگریزی نوشتاری | مخصوص گونة نوشتاری زبان کلامی است و امکان تعمیم آن به سایر متون نشانه‌ای وجود ندارد. |
| 5 | هنجارگریزی گویشی | به کار بردن عناصری از فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌های متباین با فرهنگِ زمینة متن |
| 6 | هنجارگریزی سبکی | به کار بردن عناصری از سایر سبک‌های تصویر متحرّک در فیلمسازی یا آمیزش سبک‌ها و ژانرها |
| 7 | هنجارگریزی زمانی | به کار بردن عناصر سینمایی مربوط به زمان‌های گذشته در فیلم که در زمان تولید غیرمتداول است |
| 8 | هنجارگریزی معنایی | به هم مربوط کردن عناصر غیرمتجانس یا به کار بردن چیزی به جای چیز دیگر |

**جدول 1:** ساختارهای بنیادین هنجارگریزی‌های زبانی

# 1-3-4 هنجارگریزی واژگانی در سینما

نشان دادن صحنه‌ای که نه در دنیای خارج فیلم سابقه دارد و نه در آثار هنری دیگر، می‌تواند برابرنهادی برای هنجارگریزی واژگانی در نظام نشانه‌ای صحنه باشد. برای نمونه می‌توان به دکورهای خیل عظیم فیلم‌های علمی-تخیّلی مانند فیلم‌های *بلید رانر[[35]](#footnote-35)*(ریدلی اسکات، 1975) و *ماتریکس[[36]](#footnote-36)* (برادران واچوفسکی، 1999) اشاره کرد. همچنین می‌توان ازوسایل ناآشنایی که در فیلم‌های علمی-تخیّلی به کار می‌رود، یاد کرد؛ مثل تفنگ‌های لیزری فیلم *عنصرپنجم[[37]](#footnote-37)* (لوک بسون، 1997) یا تجهیزات ایستگاه زایان در *ماتریکس*. یا در موردی دیگر می‌توان به استفاده از نور شمع برای نورپردازی صحنه‌هایی از فیلم *باری لیندون*[[38]](#footnote-38)(استنلی کوبریک، 1975) به مدیریت فیلمبرداری جان الکات اشاره کرد که معادل هنجارگریزی واژگانی در نظام نشانه‌ای نورپردازی سینما است. به عنوان نمونه‌ای دیگر باید گفت مخاطبان سینما انتظار دارند در هر فیلم، هر شخصیت توسط یک بازیگر بازی شود، ولی گاهی فیلمساز این انتظار بیننده را به بازی می‌گیرد. برای نمونه می‌توان به استفادة لوئیس بونوئل[[39]](#footnote-39) از دو بازیگر به نام‌های کارول بوکت[[40]](#footnote-40)و آنجلا مولینا[[41]](#footnote-41)برای بازی کردن یک شخصیت به نام کونچیتا[[42]](#footnote-42)در فیلم *این میل مبهم هوس*[[43]](#footnote-43)(1977) اشاره کرد. این نوع انتخاب بازیگر را نیز می‌توان در زمرة هنجارگریزی واژگانی در نظام نشانه‌ای انتخاب بازیگر سینما به شمار آورد. همچنین می‌توان به کار بردن لباس یا چهره‌ای در فیلم را که در واقعیت یا فیلم‌های دیگر سابقه‌ای ندارند، به عنوان نمونه‌ای از هنجارگریزی واژگانی قلمداد کرد؛ مثل لباس مرد عنکبوتی (سام ریمی، 2002) یا گریم مرد فیل‌چهره (دیوید لینچ، 1980).

# 2-3-4 هنجارگریزی دستوری در سینما

به کار بردن اشیا به شکلی که در زندگی واقعی به کار برده نمی‌شوند، هنجارگریزی دستوری به شمار می‌آید. برای نمونه می‌توان به استفادة چاپلین از روتختی به عنوان روب‌دوشامبر در صحنه‌ای از فیلم *کودک* (1921) یا به کار بردن ساعت رومیزی به عنوان ساعت مچی در فیلم *روز فرشته* (بهروز افخمی، 1373) اشاره کرد. گاهی بازیگری برای یک نقش سینمایی انتخاب می‌شود که بر طبق هنجارهای فیلم‌های سینمایی پیش از آن نیست، در این صورت با هنجارگریزی دستوری در نظام نشانه‌ای انتخاب بازیگر روبه‌رو هستیم. برای نمونه اگر شخصیت اصلی یک فیلم وسترن را به یک کوتوله یا یک زن بسپارند، می‌توان گفت این هنجارگریزی محقّق شده است؛ مثل نقش شارون استون در فیلم *دست‌جلد و مرده* (سام ریمی، 1995) را ذکر کرد. هنگامی که طراحی چهره به گونه‌ای باشد که آرایش متعارف بر هم بخورد و چهره در معنای غیرکاربردی خود به کار رود، با نمونه‌ای از برابرنهاد هنجارگریزی دستوری در نظام نشانه‌ای چهره‌پردازی روبه‌رو هستیم. مانند چهرة تونی کرتیس[[44]](#footnote-44) و جک لمون[[45]](#footnote-45) در فیلم *بعضی‌ها داغشو دوست دارن[[46]](#footnote-46)* (بیلی وایلدر، 1959) یا چهره‌پردازی اکبر عبدی در *آدم برفی* (داوود میرباقری، 1373). در نظام نشانه‌ای طراحی لباس نیز می‌توان هنجارگریزی دستوری را یافت؛ مثلاً هنگامی که مدل‌های یک شوی لباس، در فیلم *آماده برای پوشیدن* (رابرت آلتمن، 1994) بدون هر گونه پوششی وارد سالن مد می‌شوند.

# 3-3-4 هنجارگریزی آوایی در سینما

در مواردی ممکن است وضعیت صحنه به هم زده شود؛ مثلاً در یک صحنه، وقتی دوربین به سمت دیگری حرکت می‌کند، اجزای صحنه جابه‌جا شوند تا مثلاً جای مانور بیشتری برای سایر عوامل مانند بازیگر یا دوربین فراهم شود یا درام پیش برود و وقتی دوباره دوربین این بخش از صحنه را در قاب می‌گیرد، این تغییرات به چشم مخاطب بیاید؛ مثل صحنة رقص در فیلم *عصر معصومیت* (مارتین اسکورسیزی، 1993). هنگامی که به سبب محدودیت‌های تولید، تغییری در وسایل صحنه ایجاد شود، می‌توان گفت که با برابرنهاد هنجارگریزی آوایی در نظام نشانه‌ای وسایل صحنه در سینما روبه‌رو هستیم. به عنوان نمونه می‌توان استفاده از ماکت در طراحی وسایل صحنه را نام برد؛ مثلاً در فیلم *پلیس آهنین*[[47]](#footnote-47) ( پل ورهون، 1987) از ماکت برای نشان دادن روبوت پلیس در نماهای نزدیک استفاده شده است. هنگامی که برای جبران محدودیت‌های تولید، در مرحلة پساتولید مثلاً در لابراتوار تغییری در نور و رنگ ایجاد شود، می‌توان گفت که با برابرنهاد هنجارگریزی آوایی در نظام نشانه‌ای نور و رنگ در سینما روبه‌رو هستیم؛ مثل اضافه کردن رنگ به فیلم‌هایی است که در اصل به صورت سیاه و سفید فیلمبرداری شده‌اند؛ مثلاً رنگ قرمز پرچم کشتی در *رزمناو پوتمکین* (سرگئی آیزنشتاین، 1925).

# 4-3-4 هنجارگریزی گویشی در سینما

به کار بردن عناصر فرهنگی متباین با فرهنگ زمینة فیلم در طراحی صحنه می‌تواند برابرنهاد هنجارگریزی گویشی در نظام نشانه‌ای صحنه باشد. برای نمونه می‌توان به صحنه‌های مربوط به رقص بالماسکه در فیلم *چشمان باز بسته* (استنلی کوبریک، 1999) اشاره کرد. در فیلم *شارلاتان* (آرش معیریان، 1383) در صحنه‌هایی شخصیت‌ها در هیئت بتمن، قبایل آفریقایی، کابوی و ... در می‌آیند، صحنه، وسایل صحنه، لباس و گریم در این صحنه‌ها را می‌توان مصادیقی از هنجارگریزی گویشی به شمار آورد. استفادة هجوآمیز از حرکات سر به تقلید از بازیگران هندی نیز می‌تواند نمونه‌ای برای این هنجارگریزی باشد.

# 5-3-4 هنجارگریزی سبکی در سینما

به کار بردن سبک‌های متفاوت سینمایی در یک فیلم سینمایی می‌تواند، نمونه از هنجارگریزی سبکی در سینما باشد. برای مثال می‌توان به فیلم *فروشنده* (اصغر فرهادی، 1395) اشاره کرد، کارگردانی این فیلم مبتنی بر تدوین تداومی است در حالی که صحنة نخست آن که حدود دو دقیقه طول می‌کشد با سبک برداشت بلند کارگردانی شده است. استفاده از بازیگران حرفه‌ای در فیلمی که همة بازیگران آن نابازیگر هستند، نمونة دیگری از هنجارگریزی سبکی قلمداد می‌شود؛ مثل حضور محمّدعلی کشاورز در فیلم *زیر درختان زیتون* (عبّاس کیارستمی، 1372). به عنوان نمونه‌ای از هنجارگریزی سبکی در نظام نشانه‌ای ژست بازیگر، می‌توان به صحنه‌ای از فیلم *کودک* (چارلی چاپلین، 1921) اشاره کرد که در آن چارلی در جریان نزاع پسربچّة قهرمان فیلم با پسربچّة همسایه، رفتارها و ژست‌هایی مربوط به مسابقات کشتی کج از خود بروز می‌دهد.

# 6-3-4 هنجارگریزی زمانی در سینما

استفاده از عناصری مربوط به گذشته در طراحی صحنة یک فیلم امروزی، می‌تواند برابرنهادی برای هنجارگریزی زمانی در نظام نشانه‌ای صحنه به حساب آید؛ برای نمونه در فیلم سحرشده[[48]](#footnote-48) (کوین لیما، 2007) صحنه‌هایی وجود دارد که در صحنه‌پردازی آن‌ها از عناصر مربوط به زمان گذشته بهره گرفته شده است. استفاده از تمهیدهای گذار[[49]](#footnote-49) قدیمی مثل انواع وایپ و آیریس در فیلم نیش (جرج روی هیل، 1973) را می‌توان نمونه‌ای از هنجارگریزی زمانی به شمار آورد. استفاده از موسیقی مربوط به زمان‌های گذشته، می‌تواند برابرنهاد هنجارگریزی زمانی در نظام نشانه‌ای موسیقی فیلم باشد. برای نمونه می‌توان به استفاده از موسیقی‌های عامه‌پسند دهه‌های سی و چهل در فیلم مستند *تهران انار ندارد* (مسعود بخشی، 1386) اشاره کرد.

# 7-3-4 هنجارگریزی معنایی در سینما

به کار بردن وسیله‌ای به جای وسیلة دیگر گاهی می‌تواند برابرنهادی برای هنجارگریزی معنایی در نظام نشانه‌ای وسایل صحنه باشد. برای نمونه باید به استفادة شخصیت مجنون فیلم *مادر* (علی حاتمی، 1368) از تخت‌خواب برای نشان دادن اتومبیل یا بازی کردن شخصیت هیتلر با بادکنکی به شکل کرة زمین در فیلم *دیکتاتور بزرگ* (چارلی چاپلین، 1940) که یادآور بازی هیتلر با سرنوشت آدم‌های روی کرة زمین است، اشاره کرد. به کار بردن نورپردازی به جای عناصر دیگر بیان سینمایی گاهی می‌تواند برابرنهادی برای هنجارگریزی معنایی در نظام نشانه‌ای نورپردازی به حساب بیاید؛ برای نمونه می‌توان به استفاده از منبع نور به جای چهرة شخصیت‌های مذهبی در فیلم‌های مذهبی اشاره کرد.

# 4-4 سطوح تحلیل توازن در سینما

همان گونه که دیدیم برای تحلیل گونه‌های متفاوت توازن در کلام، باید سطوح تحلیل متفاوتی در نظر گرفت؛ چنانکه خواهیم دید در سینما نیز ناگزیریم همین راه را در پیش بگیریم. پیشنهاد ما این است که توازنی را که در گسترة هر یک از نظام‌های نشانه‌ای فرعی (نظیر نظام نشانه‌ای وسایل صحنه در میزانسن یا نظام نشانه‌ای حرکت دوربین در فیلمبرداری و غیره) درون یک نما می‌توان یافت، برابرنهادی برای توازن آوایی در نظر بگیریم؛ توازنی که حاصل از کنار هم نهادن نماها در تدوین است، به‌مثابة برابرنهاد توازن واژگانی تلقّی کنیم و توازنی را که حاصل کنار هم قرار دادن فصول یک فیلم در کنار هم است، برابرنهاد توازن نحوی به شمار آوریم (فارغ از اینکه چنان تناظر یک‌به‌یکی میان نما و واژه یا فصل و بند وجود دارد یا نه). بار دیگر یادآوری می‌کنیم که به کار بردن واژه‌هایی نظیر توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی برای سینما در این نوشته تنها با هدف ایجاد تناظر میان برجسته‌سازی در زبان و سینما بوده و پژوهشگر وارد حوزة گزینش نام جدید برای آن‌ها نشده است.

صفوی در *از زبانشناسی به ادبیات* (صفوی، 1383: 232) به تلویح و در «نگاهی تازه به نظام سبک‌شناسی زبان و هنر» (صفوی، 1380: 30) به صراحت ابراز می‌کند که هنجارگریزی روی محور جانشینی زبان و قاعده‌افزایی روی محور همنشینی زبان صورت می‌گیرد. بنابراین پرسش دیگری مطرح می‌شود که برابرنهاد محور همنشینی در سینما چیست. باید گفت مقصود از روابط همنشینی، در واقع شیوه‌های متفاوتی است که عناصر درون یک متن را به هم می‌پیوندد. یعنی شیوه‌هایی که در آن‌ها نشانه‌ها از الگوهای جانشنین انتخاب می‌شوند و بر اساس قواعدی (معنایی، نحوی) در کنار هم گذاشته می‌شوند و سازه‌ها و سرانجام متن را تشکیل می‌دهند. سجودی بر این باور است که هرچند روابط همنشین، غالباً روابطی زنجیره‌ای و در نتیجه دارای توالی زمانی تلقّی شده‌اند، امّا می‌توان از روابط همنشین مکانی نیز سخن گفت (سجودی، 1387: 57). چندلر در این زمینه معتقد است: «روابط همنشین مکانی را می‌توان در نظام‌های نشانه‌ای طرح، نقّاشی و عکس مشاهده کرد. بسیاری از نظام‌های نشانه‌ای از جمله نمایش، سینما، تلویزیون و شبکة جهانی اینترنت از دو دستگاه همنشین زمانی و مکانی بهره می‌گیرند» (چندلر، 2002: 82 به نقل از سجودی، 1387: 58-57). چندلر پس از آن دربارة روابط همنشینی مکانی ادامه می‌دهد: «برخلاف روابط همنشینی زنجیره‌ای (یا زمانی)، که اساساً دربارة قبل و بعد هستند، روابط همنشینی مکانی به موضوعاتی چون بالا/ پایین، جلو/ عقب، نزدیک/ دور، چپ/ راست، شمال/ جنوب/ شرق/ غرب و درون/ بیرون (یا مرکز/ پیرامون) مربوط می‌شوند» (چندلر، 2002: 87 به نقل از سجودی، 1387: 58). بنابراین باید در نظر داشته باشیم که محور همنشینی در سینما مانند زبان تنها یک بعد ندارد و محوری دو بعدی است. یعنی برای یافتن توازن‌های پیش‌گفته، باید هر دو بعد زمان و مکان یا محورهای همنشینی مکانی و زمانی را در نظر داشت.

از میان نظام‌های نشانه‌ای سینما، برخی تنها زمان‌بنیادند و برخی هم مکان‌بنیاد و هم زمان‌بنیاد هستند. در واقع گسترش زمانی یک فیلم سینمایی، ایجاب می‌کند که تمام نظام‌های نشانه‌ای دارای بعد زمان باشند؛ حال برخی نظام‌های نشانه‌ای بعد مکان دارند و برخی نه. می‌توان گفت آن دسته از نظام‌های نشانه‌ای سینما که می‌توان آن‌ها را در یک فریم از فیلم بازجست، در واقع نظام‌هایی مکان‌بنیاد هستند و از این رو در بافت فیلم که قرار می‌گیرند، هم مکان‌بنیاد هستند و هم زمان‌بنیاد. به عبارت دیگر این‌ها نشانه‌هایی هستند که با فریز کردن فیلم در دستگاه پخش، از بین نمی‌روند و همچنان حی‌وحاضرند. با این توضیحات می‌توان گفت نظام‌های نشانه‌ای کلام و لحن بازیگر، سرعت فیلم، حرکت دوربین، روابط زمانی میان نماها، تمهیدهای گذار، تداوم، موسیقی، صداهای محیطی و ویژگی‌های آکوستیک تنها زمان‌بنیاد هستند و سایر نظام‌های نشانه‌ای سینما هم زمان‌بنیاد و هم مکان‌بنیاد.

# 5-4 قاعده‌افزایی در سینما

چنانکه گفته شد، تمام نظام‌های نشانه‌ای سینما، در بافت فیلم زمان‌بنیاد هستند و از این جهت نحوة استقرار آن‌ها در محور زمان، شباهت زیادی به محور همنشینی زبان دارد که در طول زمان گسترده می‌شود. بنابراین، همان‌گونه که توازن در زبان از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید، تکرار عناصری از نظام‌های نشانه‌ای سینما نیز می‌تواند، توازن ایجاد کند؛ با این شرط که **در هر الگوی متوازن باید ضریبی از تشابه و ضریبی از تباین وجود داشته باشد.** با توجه به آنچه در بخش سطوح تحلیل توازن در سینما گفته شد، هر گونه تکرار غیرمکانیکی در عناصر نظام‌های نشانه‌ای سینما درون یک نما، می‌تواند به عنوان برابرنهاد توازن آوایی یا توازن درون نما قلمداد شود؛ چه این تکرار در بستر زمان اتّفاق بیفتد، چه در بستر مکان.

در پیوند دو نما آنچه می‌تواند واجد تشابه و تباین گردد، طول نما و خصوصیات گرافیک آن است. خصوصیات گرافیک یک نما را می‌توان در الگوهای نور و تاریکی، الگوهای خط و شکل، الگوهای حجم و عمق، الگوهای حرکت و سکون، الگوهای رنگی و الگوهای ناشی از حرکت دوربینخلاصه کرد (بوردول و تامپسون، 1385: 272-268). از این میان، به جز الگوهای حرکت و سکون اجزای میزانسن درون نما و الگوهای ناشی از حرکت دوربین، سایر الگوها در هنگام فریز کردن فیلم، ثابت هستند و از بین نمی‌روند. از طرفی الگوهای مربوط به حرکت نیز، آشکارا در ارتباط با زمان هستند و روی محور زمان گسترش می‌یابند. بنابراین مشاهده می‌شود که روابط میان نماها یعنی طول نما و الگوهای شش‌گانة فوق را می‌توان در دو دستة روابط مکان‌بنیاد و روابط زمان‌بنیاد دسته‌بندی نمود. از این رو می‌توان گفت برابرنهاد توازن واژگانی در سینما را می‌توان مچ‌های گرافیکی ناشی از تدوین و ریتم حاصل از طول نما و مشخّصه‌های حرکتی درون نما در نظر گرفت. به عبارت دیگر توازن واژگانی در سینما یا توازن گرافیک خواهد بود یا توازن ریتمیک.

چنانکه گفته شد، توازنی را که حاصل کنار هم قرار دادن فصول یک فیلم در کنار هم است، برابرنهاد توازن نحوی به شمار خواهیم آورد.دراین سطح از تحلیل، یعنی فصول یک فیلم، اغلب با تکرار یک رویداد روبه‌رو هستیم؛ رویدادی که در چند جای فیلم تکرار می‌شود و در هر بار تکرار نشانه‌ها و پیامدهای خاص خودش را دارد.

# 1-5-4 توازن آوایی در سینما (توازن درون نما)

چنانچه عناصر نظام‌های نشانه‌ای سینما (شامل صحنه، وسایل صحنه، نورپردازی، حالت چهره، ژست، حرکت بازیگر، گریم، لباس، کلام، لحن، نور و رنگ فیلم، سرعت فیلم، پرسپکتیو، ترکیب‌بندی قاب، اندازة قاب، موقعیت دوربین، حرکت دوربین، چینش نماها، تمهیدهای گذار، تداوم، موسیقی، صداهای محیطی و ویژگی‌های آکوستیک) در طول یک فیلم سینمایی با الگوی مشخصی تکرار شوند، می‌توانیم بگوییم با برابرنهاد توازن آوایی در آن نظام نشانه‌ای فیلم روبه‌رو هستیم. بنابراین می‌توان گفت آنچه معمولاً در تحلیل فیلم موتیف نامیده می‌شود، نمونه‌ای از برابرنهاد توازن آوایی در نظام‌های نشانه‌ای سینما (البته تنها در نظام‌های نشانه‌ای زمان‌بنیاد یا وجه زمان‌بنیاد سایر نظام‌های نشانه‌ای) به حساب می‌آید. اگر تعریف اهالی موسیقی از ریتم را یعنی ادراکی که از پشت سر هم قرار گرفتن منظم ضربه‌های قوی و ضعیف حاصل می‌شود (پورتراب، 1382: 19) بپذیریم، می‌توان گفت که توازن‌های آوایی در نظام‌های نشانه‌ای مختلف سینما نقش تعیین‌کننده‌ای در ایجاد ریتم فیلم دارند.

چنانکه گفته شد، برخی از نظام‌های نشانه‌ای سینما مکان‌بنیاد هستند. پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود، این است که آیا می‌توان مفهوم توازن آوایی را به این نظام‌های نشانه‌ای نیز تعمیم داد. در پاسخ باید گفت به نظر می‌رسد که اگر ریتم، حاصل گسترش منظم عناصر تکرارشونده در یک زنجیرة زمانی است، گسترش منظم عناصر تکرارشونده در یک همنشینی مکانی هم باید نوعی ریتم مکانی را ایجاد کند؛ این ریتم مکانی را تقارن می‌نامیم.[[50]](#footnote-50) نظام‌های نشانه‌ای مکان‌بنیاد سینما، (یعنی آن‌هایی که در یک فریم از فیلم حضور دارند) شامل صحنه، وسایل صحنه، نور، حالت چهره و بدن بازیگر، گریم، لباس، رنگ، پرسپکتیو، ترکیب‌بندی قاب، اندازة قاب و موقعیت دوربین می‌توانند تولیدکنندة تقارن در سینما باشند. برای نمونه زمانی که در قابی از یک فیلم، با ردیفی از درخت‌ها بر لب جو یا صف‌آرایی دو ردیف از جنگجویان در میدان نبرد روبه‌رو هستیم، عناصر صحنه و بازیگران در یک قاب سینمایی تولید تقارن کرده‌اند؛ این تقارن‌ها را نیز می‌توان به‌مثابة برابرنهاد توازن آوایی در نظام نشانه‌ای صحنه یا بازیگر دانست.

# 2-5-4 توازن واژگانی در سینما (توازن گرافیک و توازن ریتمیک)

چنانکه پیش از این آمد، توازن واژگانی در سینما در تدوین فیلم و میان نماها برقرار می‌شود و می‌توان آن را به دو دستة توازن گرافیک و توازن ریتمیک تقسیم کرد. به عنوان نمونه‌ای از برابرنهاد توازن گرافیک در سینما می‌توان به شش نمای پشت سر هم از *هفت سامورایی* 1954 کوروساوا اشاره کرد که از طریق ترکیب‌بندی، نورپردازی، حرکت فیگور و حرکت پن دوربین با هم مچ شده‌اند (بوردول و تامپسون، 1385: 269). به عنوان نمونه‌ای از برابرنهاد توازن ریتمیک در سینما می‌توان به فیلم *پرندگان* (آلفرد هیچکاک، 1963) یا *خوب، بد، زشت* (سرجیو لئونه، 1962) اشاره کرد که در اوّلی هجوم پرندگان با نماهای ریتمیک تدوین شده و در دومی نماهای آماده شدن سه شخصیت فیلم برای یک مبارزة تعیین‌کننده در یک مونتاژ-سکانس کنار هم قرار گرفته است.

# 3-5-4 توازن نحوی در سینما

به عنوان نمونه‌ای از توازن نحوی در سینما که آن را معادل تکرار یک رویداد در فصول مختلف یک فیلم تعریف کردیم، می‌توان به گرفتار و زندانی شدن متناوب چاپلین در فیلم *عصر جدید* (چارلی پاپلین، 1936) اشاره کرد. چاپلین در این فیلم، بار اوّل به خاطر رفتارهای روان‌پریشانه در کارخانه راهی تیمارستان می‌شود. پس از آزادی به طور اتّفاقی و مضحکی به جرم رهبری گروهی تظاهرکنندة کمونیست دوباره راهی زندان می‌شود، پس از اینکه از زندان نجات می‌یابد، بار دیگر و این بار به جرم دزدی (خوردن غذا و ندادن پول) تا آستانة به زندان افتادن پیش می‌رود که با دختری آشنا شده و موفّق می‌شود فرار کند. بالاخره برای بار چهارم زمانی که در سمت نگهبان شب یک فروشگاه استخدام شده، دوباره به زندان می‌افتد، سرانجام چارلی به جرم شرکت در اعتصاب کارگران کارخانة محل کارش، دستگیر می‌شود که یک هفته بعد به واسطة دختر مورد علاقه‌اش که حالا در یک رستوران کار پیدا کرده است، آزاد می‌شود. در پایان فیلم نیز چارلی به همراه دختر از ترس گرفتار شدن، قدم در یک جادّة بی‌انتها می‌گذارد و به دنبال سرنوشت خود می‌رود. این تکرار گرفتار شدن چارلی در فیلم، علاوه بر دلالت‌های محتوایی آن که از چارچوب این نوشته خارج است، انسجام فرمالی به فیلم داده و هر مرحله از روایت را با گرفتار شدن شخصیت اصلی نقطه‌گذاری کرده است.

# 5. نتیجه

رویکرد زبان‌شناختی به ادبیات را می‌توان با تغییراتی برای تبیین زیبایی‌آفرینی در سینما هم به کار برد. در این مسیر تکیه به نظریة برجسته‌سازی موکارفسکی و هاوارانک و بسط آن توسط جفری لیچ، چنانکه دیدیم راهگشا و کارآمد خواهد بود. چنانکه دیدیم با توجه به ملاحظات نظری گفته شده، در نظام‌های نشانه‌ای سینما نیز امکان یافتن برابرنهادهایی برای گونه‌های مختلف هنجارگریزی و قاعده‌افزایی (توازن) زبانی وجود دارد.

هنجارگریزی‌های زبانی دارای ساختارهای بنیادینی هستند که با پیدا کردن آنها، می‌توان این ساختارهای بنیادین را برای مطالعة نظام‌های نشانه‌ای سینما نیز به کار گرفت و از امکانات آن‌ها برای توضیح دادن زیبایی‌آفرینی در سینما بهره جست. علاوه بر هنجارگریزی‌های زبانی، توازن‌های آوایی، واژگانی و نحوی نیز می‌توانند برای توضیح انواع تقارن و ریتم حاصل از نظام‌های نشانه‌ای درون نما و همچنین ویژگی‌های گرافیک و ریتمیک میان نماها و تکرار رویدادها در طول فیلم به کار روند. هرچند این مقاله، شامل فهرستی از برابرنهادهای برجسته‌سازی‌های زبانی در سینما بود، امّا این فهرست می‌تواند براساس ویژگی‌های فرمال سینما بسط و عمق بیشتری پیدا کند. همچنین می‌توان از یافته‌های این پژوهش برای توضیح مفاهیم مانند استعاره و مجاز در سینما و شعر و نظم و نثر سینمایی بهره برد که در حوصلة این مقاله نبود. در اینجا هدف ما تنها گشودن این راه برای نگاه به سینما بود و هرگز ادعای پیمودن کامل آن را نداریم.

# 6. منابع

Leech, Geoffery N. (1969) A Linguistic Guide to English Poetry. London and New York: Longman

استم، رابرت (1383). *مقدّمه‌ای بر نظریة فیلم*. ترجمة گروهی از مترجمان، به کوشش: احسان نوروزی. تهران: سوره‌مهر.

اشکلوفسکی، ویکتور (1388) «هنر به مثابة فن». ترجمة فرهاد ساسانی. در *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. به کوشش فرزان سجودی. تهران: سوره‌مهر، چاپ دوم.

اکو، امبرتو (1378) «سطوح تجزیة رمزگان سینمایی». در بیل نیکولز. *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*. ترجمة علاءالدّین طباطبایی. تهران: هرمس.

السیسور، ت. و ا. پوپ (1383) *مروری بر مطالعات نشانه‌شناختی سینما*. ترجمة فرهاد ساسانی. تهران: سوره‌مهر.

اندرو، دادلی (1365) *تئوری‌های اساسی فیلم*. ترجمة مسعود مدنی. تهران: عکس معاصر.

بوردول، دیوید (1385) *روایت در فیلم داس*تانی. ترجمة علاءالدّین طباطبایی. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

بوردول، دیوید و کریستین تامپسون (1385) *هنر سینما*. ترجمة فتّاح محمّدی. تهران: نشر مرکز.

پورتراب، مصطفی کمال (1382) تئوری موسیقی. تهران: نشر چشمه، چاپ بیست‌وششم.

تامپسون، کریستین (1384) «فصلی از کتاب شکستن حفاظ شیشه‌ای» ترجمة مجید اسلامی در *مفاهیم نقد فیلم*. مجید اسلامی. تهران: نشر نی.

دوسوسور، فردینان (1382) *دورة زبانشناسی عمومی*. ترجمة کورش صفوی. تهران: هرمس.

سجودی، فرزان (1384) *نشانه‌شناسی و ادبیات؛ مجموعه مقالات*. تهران: فرهنگ کاوش.

سجودی، فرزان (1387) *نشانه‌شناسی کاربردی*. ویرایش دوم. تهران: نشر علم.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (1388) موسیقی شعر. تهران: آگه. چاپ یازدهم.

صفوی، کورش (1383) *از زبانشناسی به ادبیات؛ جلد اوّل: نظم*. تهران: سوره‌مهر.

صفوی، کورش (1380) «نگاهی تازه به نظام سبک‌شناسی زبان و هنر». در فرهاد ساسانی. *همکنش زبان و هنر*. تهران: حوزة هنری.

فیلیپس، ویلیام اچ (1388) *پیش‌درآمدی بر فیلم*. ترجمة فتّاح محمّدی. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

متز، کریستین (1378) «دربارة مفهوم زبان سینما». در بیل نیکولز. *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*. ترجمة علاءالدّین طباطبایی. تهران: هرمس.

متز، کریستین (1376) *نشانه‌شناسی سینما*. ترجمة روبرت صافاریان. تهران: کانون فرهنگی-هنری ایثارگران.

نیکولز، بیل (1378) *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*. ترجمة علاءالدّین طباطبایی. تهران: هرمس.

هارلند، ریچارد (1385) *درآمدی تاریخی بر نظریة ادبی از افلاتون تا بارت*. ترجمة گروه ترجمة شیراز: علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: نشر چشمه.

یاکوبسن، رومن (1388) «زبانشناسی و شعرشناسی». ترجمة کورش صفوی. در *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. به کوشش فرزان سجودی. تهران: سوره‌مهر. چاپ دوم.

یاکوبسن، رومن (1388) «قطب‌های استعاره و مجاز». ترجمة کورش صفوی. در *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. به کوشش فرزان سجودی. تهران: سوره‌مهر. چاپ دوم.

1. . نویسندة مسئول (h.yazdan@gmail.com). [↑](#footnote-ref-1)
2. . Foregrounding [↑](#footnote-ref-2)
3. . Extra-regularity [↑](#footnote-ref-3)
4. . Deviation [↑](#footnote-ref-4)
5. . متز با استمداد از نظرگاهی که «ژیلبر کوئن‌سئا»، نطریه‌پرداز فرانسوی سال‌ها قبل آن را ارائه داد، زمینۀ اصلی کار نظری سینما را به دو بخش تقسیم می‌کند: فیلمی و سینمایی. فیلمی، حوزۀ نامحدودی است که شامل بر تمام مسائل سینما در رابطه با سایر فعّالیت‌ها می‌شود، (تکنولوژی، تشکیلات صنعتی، شرح حال سینماگران) و تمام جوانبی که می‌توان آنها را نتیجۀ موجودیت فیلم‌ها دانست (قوانین سانسور، واکنش بیننده، جنون ستاره‌پرستی و ...)، اما بخش سینمایی محدودتر است و دربارۀ فیلم‌ها است. جدا از رابطه‌هایی که به آن‌ها هستی بخشیده و رابطه‌هایی که از آن‌ها ناشی می‌شوند. متز، بررسی حوزۀ اول یعنی ظواهر سینما را به زمینه‌های مربوطه‌اشان، جامعه‌شناسی، اقتصاد، روان‌شناسی اجتماعی، روانکاوی، فیزیک و شیمی واگذار می‌کند و بررسی درون فیلم‌ها را موضوع تحقیق خود اعلام می‌کند (اندرو، 1365). [↑](#footnote-ref-5)
6. . Gilbert Cohen-Séat [↑](#footnote-ref-6)
7. . Bela Balazs [↑](#footnote-ref-7)
8. . A New Form-Language [↑](#footnote-ref-8)
9. . filmic syntax [↑](#footnote-ref-9)
10. . cine-word [↑](#footnote-ref-10)
11. . متز در یکی از کتاب‌هایش به تفصیل از دین خود به یاکوبسن سخن گفته است. [↑](#footnote-ref-11)
12. . در اینجا تنها نقش ادبی یا شعری زبان مورد نظر است؛ برای اطلاعات بیشتر دربارة انواع نقش‌های زبان رجوع کنید به یاکوبسن (1388). [↑](#footnote-ref-12)
13. . propositional content [↑](#footnote-ref-13)
14. . J. Mukarovsky [↑](#footnote-ref-14)
15. . B. Havranek [↑](#footnote-ref-15)
16. . Automatization [↑](#footnote-ref-16)
17. . شفیعی کدکنی نیز در کتاب موسیقی شعر هنگام بحث دربارة برجسته‌سازی به همین نکته اشاره می‌کند و معتقد است که انواع برجسته‌سازی را می‌توان در دو گروه موسیقایی و زبانی تبیین کرد. [↑](#footnote-ref-17)
18. . Lexical Deviation [↑](#footnote-ref-18)
19. . neologism [↑](#footnote-ref-19)
20. . nonce-formation برابرنهاد فارسی این واژه پیشنهاد نگارنده است. [↑](#footnote-ref-20)
21. . Grammatical Deviation در منابع فارسی (برای نمونه ر.ک. صفوی 1383) به «هنجارگریزی نحوی» برگردانده می‌شده است؛ امّا با توجه به توضیحات لیچ هنجارگریزی نحوی خود زیرمجموعه‌ای از این نوع هنجارگریزی به شمار می‌رود؛ بنابراین نگارنده از «هنجارگریزی دستوری» استفاده نموده است. [↑](#footnote-ref-21)
22. . Morphosyntatic اصطلاح «واژنحوی» از سجودی است. [↑](#footnote-ref-22)
23. . Phonological Deviation [↑](#footnote-ref-23)
24. . Graphological Deviation [↑](#footnote-ref-24)
25. . Dialectal Deviation [↑](#footnote-ref-25)
26. . collocation [↑](#footnote-ref-26)
27. . صفوی متناظر با قاعده‌افزایی، هنجارگریزی را قاعده‌کاهی نامیده است. [↑](#footnote-ref-27)
28. . parallelism [↑](#footnote-ref-28)
29. . verbal repetition [↑](#footnote-ref-29)
30. . برای یافتن توضیحات بیشتر در این زمینه رجوع کنید به (صفوی 1383، 190-181) [↑](#footnote-ref-30)
31. . همگونی کامل میان دو واژه در بدیع سنّتی، جناس تام نامیده می‌شود. (همان، 205) [↑](#footnote-ref-31)
32. . برای مطالعة بیشتر در این زمینه ر.ک (صفوی، 1383: 40-35). [↑](#footnote-ref-32)
33. . generality [↑](#footnote-ref-33)
34. . specificity [↑](#footnote-ref-34)
35. . Blade Runner [↑](#footnote-ref-35)
36. . The Matrix [↑](#footnote-ref-36)
37. . The Fifth Element [↑](#footnote-ref-37)
38. . Barry Lyndon [↑](#footnote-ref-38)
39. . [Luis Buñuel](http://www.imdb.com/name/nm0000320/) [↑](#footnote-ref-39)
40. . [Carole Bouquet](http://www.imdb.com/name/nm0000962/) [↑](#footnote-ref-40)
41. . [Ángela Molina](http://www.imdb.com/name/nm0596807/) [↑](#footnote-ref-41)
42. . [Conchita](http://www.imdb.com/character/ch0148211/) [↑](#footnote-ref-42)
43. . That Obscure Object of Desire [↑](#footnote-ref-43)
44. . Tony Curtis [↑](#footnote-ref-44)
45. . Jack Lemmon [↑](#footnote-ref-45)
46. . Some Like It Hot [↑](#footnote-ref-46)
47. . Robocop [↑](#footnote-ref-47)
48. . Enchanted [↑](#footnote-ref-48)
49. . transition [↑](#footnote-ref-49)
50. . همان گونه که کشیدن انگشت بر روی کلاویه‌های پیانو، صدای موزونی را ایجاد می‌کند، چرخاندن چشم بر روی تصاویر متقارن (نظیر ستون‌های متعدّد بنایی مانند چهل‌ستون) نیز می‌تواند واجد نوعی ریتم دیداری باشد. [↑](#footnote-ref-50)