

## ارتباط بین روایت و تصویر در فیلم

ریحانه نوائی لواسانی

### چکیده

این پژوهش با تحلیل مناسبات بین روایت فیلم و تصاویر آن در پی پاسخ دادن به این پرسش است که تصاویر یک فیلم در چه نسبتی با روایت آن قرار دارد و این نسبت چه جایگاهی را برای هر دو طرف، یعنی روایت و تصویر در کلیت خوانش یک فیلم ایجاد می کند. این تحقیق بر مبنای روش مطالعه کتابخانه ای و مرور سیر نظریه های مرتبط به توصیف و تحلیل موضوع مورد بحث پرداخته است و تبیین مسئله با تکیه بر چهارچوب نظری روایت شناسی ساختارگرا صورت گرفته است. با دنبال کردن نظریات مرتبط و بررسی آن ها روشن شد که در یک فیلم فرم دیداری تصاویر این ظرفیت را دارد که خود به ایجاد روایتی بپردازد و حتی آن را بسط و توسعه دهد که این روایت لزوما بخشی از روایت قصه فیلم نیست و در فرآیند انتقال مفاهیم و معانی فیلم لزوما نمی توان گفت که همه تصاویر آن وظیفه حمل و تناظر با روایت سینمایی را دارند بلکه فرم دیداری هر تصویر به خودی خود می تواند به ایجاد ساختار جدید روایی ای منجر شود که در درون یا در کنار ساختار روایی قصه فیلم وجود دارد و گفتمان روایی جدیدی را ایجاد می کند که به تولید مفاهیم ضمنی دیگری منجر می شود.

**کلید واژه:** روایت، تصویر، گفتمان روایی، فیلم.

### مقدمه

شکل و فرم هر اثر هنری در فرآیند انتقال مفاهیم نقش مهمی دارد به طوریکه بیشتر اوقات نمی توان مضامین یک اثر هنری را از فرم کلی آن جدا کرد و واضح است که تأثیر متقابل فرم و محتوای هر اثر هنری انکارناپذیر است. بر این اساس هر آنچه از طرف یکی موجب تأثیرگذاری بر دیگری شود، از اهمیت بالایی برخوردار خواهد بود. رویکرد انتزاع گرای ساختارگرایی اغلب بر شباهت متون که برآمده از شکل و فرم کلی آن ها است تکیه دارد و بنابراین متن ادبی را در کنار متن های دیگر مثل متن های غیر زبان شناختی نظیر سینما و و عکاسی و مد تحلیل می کند.

وجود رسانه های جدید و متنوع بحث های مطالعاتی میان رشته ای و میان رسانه ای را به یکی از موضوعات راهگشا برای فهم و درک نحوه ارتباط و انتقال مفاهیم در دنیای جدید فراهم کرده است. بر اساس تعریف کلی هر وسیله ارتباطی که اطلاعاتی را به افراد می دهد رسانه است و هر رسانه ظرفیت های خاص خودش را دارد. سینما رسانه ای چند حسی و تلفیقی است که متون بسیار متنوعی را تولید کرده و نیازمند چهارچوبهای ادراکی متنوعی است. تصاویر در یک فیلم می تواند از وجوه مختلفی مورد مطالعات گوناگونی قرار بگیرد. اما یکی از دیدگاه های تأثیرگذار درباره تصویر سینمایی بررسی آنها به عنوان ساختاری هدفمند در جهت روایت مضامین فیلم است. با این نگاه مولفه های بصری فیلم بخشی از یک ساختار هدفمند هستند که این هدف همان انتقال معنا و مضامین است. اما سوال این است که تصاویر چگونه این هدف را محقق می کنند. چگونه اطلاعاتی را به روایت اضافه می کند یا روایتی می آفریند. برای پاسخ دادن به این پرسش ها شاید ابتدا باید ساختار روایی فیلم را تبیین کرد. ما می دانیم که تمامی اجزا و عناصر دخیل در سینما یعنی نه تنها دوربین، بلکه گفتار، حرکات، زبان نوشتاری، موسیقی، رنگ، فرایندهای بصری، نورپردازی، لباس بازیگران و حتی مکان و اصوات خارج از تصویر هرکدام به نحوی در روایتگری نقشی بر عهده دارند و تصویر در یک فیلم، هیچگاه به شکلی منفرد عمل نمی کند و با صدا، موسیقی و سایر عناصر سینمایی رابطه ای

ساختاری دارد. اما پرسش اینجاست که اگر نسبتی میان تصاویر و روایت یک فیلم وجود دارد این نسبت چگونه می تواند تبیین شود و جایگاه آن در رابطه با روایت کجاست و مولفه های بصری یک فیلم چگونه می تواند در ارتباط با داستان فیلم انتقال دهنده مفاهیم موجود در اثر باشند.

### روش تحقیق

روش تحقیق در این نوشتار بر مبنای پژوهش کتابخانه ای و تحلیلی - توصیفی با تکیه بر چهارچوب نظری روایت شناسی ساختارگرا است. چرا که توانایی ساختارگرایی برای انتزاع ساختارهای مشترک میان حوزه های دانش و پیوند دادن آنها با یکدیگر شاید نقطه شروع مناسبی برای تحلیل نسبت های عناصر فرمی و صوری آثار هنری باشد. رویکرد انتزاع گرای ساختارگرایی به جای تفاوت ها که گاه برآمده از محتوا هستند اغلب بر شباهت ها و اشتراکات متون که برآمده از شکل و فرم کلی آنها است تکیه دارد و بنابراین متن ادبی را اغلب در کنار بسیاری از منتهای دیگر، شامل گونه هایی غیر زبان شناختی نظیر سینما، عکاسی، موسیقی و مد تحلیل میکند و این همان نگاهی است که بارت در مقاله از اثر تا متن بر آن انگشت نهاد. این پژوهش با مرور کتابخانه ای و دنبال کردن سیر نظریات مرتبط سعی می کند به تبیین رابطه بین روایت و تصویر در فیلم بپردازد و از خلال آن مسائل مطرح شده را حل کند.

### الف- بیان مساله و معرفی نمونه و اطلاعات

اینکه تصاویر و فرم بصری یک فیلم چه نسبتی با روایت آن فیلم دارند پرسش و مسئله اصلی این پژوهش است. چگونگی این نسبت و جایگاه و تعریف تصاویر فیلم در این ارتباط و اینکه آیا اگر ویژگیهای بصری یک فیلم را بدون توجه به روایت و معنای آن اثر بررسی کنیم، هیچگاه قادر خواهیم بود رابطه میان عناصر را بیابیم و یا آنها را به شکل یک کلیت در فیلم ادراک کنیم مسائلی هستند که این مطالعه مروری در جستجوی پاسخ دادن به آن ها است.

### روایت چیست

مهم ترین و نخستین تلاش ها برای شناخت روایت در سنت فرمالیسم روسی و در دهه های نخستین قرن بیستم با روایت شناسی ساختارگرای فرانسوی شروع شده است که هدف آن درک چیستی و تفاوت گذاشتن بین متن روایی و متن غیر روایی بود. پس از آن نظریه های جدیدتری به وجود آمده اند که نگاهشان به روایت متفاوت بود و در این نظریه های جدیدتر نقش و حضور خواننده و مولفه های فرهنگی در فرآیند خوانش بیشتر شده است. البته این موضوع از همان ابتدا به تدریج رخ می داد و تمایل از ادبیات به سایر رشته ها برای خواندن و درک ساختار روایت پیش می رفت.

روایت با تاریخ نوع بشر آغاز می شود و در هیچ جا چه در گذشته چه در حال حاضر نمی توان مردمانی یافت که روایت نداشته باشند. بارت نشان می دهد که یک دهنده روایت و یک دریافت کننده روایت وجود دارد و این روایت در همه زمان ها و مکان ها و جوامع وجود دارد در واقع روایت با تاریخ بشر آغاز می شود و هیچ مردمی هرگز بدون روایت وجود نداشته اند. همه طبقات، همه گروه های انسانی داستان خود را دارند و اغلب اوقات مردمان از آن لذت می برند. مانند خود زندگی روایت وجود دارد و فراملیتی فراتاریخی و بین المللی است.

در واقع به چگونگی نقل داستانی که اتفاق افتاده است روایت می گویند. تا کنون تعاریف بسیاری برای روایت ارائه شده است. گزارش های خبری روزنامه ها، کتاب های تاریخی، رمان ها، فیلم ها، کمیک استریپ ها، پانتومیم، رقص، شایعات و جلسات روانکاوانه، فقط معدودی از روایت هایی هستند که در زندگی ما جریان دارند. مطالعه ساختارهای روایت را روایت شناسی می گویند. داستان و روایت دو مقوله جدای از هم هستند روایت بیشتر مربوط به نحوه بیان یک رخداد است در حالیکه داستان خود

رخداد است. مارتین مکوئیلان بر آن است که هر روایت از دو جز تشکیل شده است یک داستان یعنی محتوا و یک گفتمان یعنی بیان ابزاری که محتوا به یاری آن منتقل می شود.

سیمور چتمن از روایت شناسان معاصر در کتاب خود داستان و گفتمان به تمایز بین برخی از مقوله ها از جمله داستان و گفتمان پرداخته و ابراز کرده است که یک داستان واحد می تواند به شیوه های مختلف بیان

شود. این دوگانه سازی داستان و گفتمان اشاره ای است به الگوی دو سطحی از روایت که به نظر می رسد فرضیه و نیز پیش فرض اصلی شماری از نظریه های روایت شناختی است که چتمن آنها را مطرح می کند. از نظر چتمن گفتمان روایی یا همان چگونگی مشخص شدن روایت خود به دو مولفه تقسیم می شود. یکی خود فرم روایی یا همان ساختار انتقال روایت و آشکار شدن آن، ظهور آن در ماده رسانه مثل رسانه کلامی، سینمایی، رقص، پانتومیم، موسیقی، یا هر چیزی. او اعتقاد دارد بر روی مسائل مربوط به انتقال روایت را به طور طبیعی رسانه تاثیر می گذارد اما به هر حال باید رسانه و روایت را از هم تمیز داد. "یک داستان حاوی زنجیره ای از رخدادهاست به علاوه چیزهای دیگری که ممکن است موجود باشد مثل شخصیت ها و مولفه های چیده شده و گفتمان. این ابزار بیانی است که محتوا به وسیله آن ارتباط برقرار می کند به بیان ساده داستان آن چیزی است که روایت به تصویر می کشد اما گفتمان چگونگی آن است" (چتمن، 1978: 19).

پیرو نظریه چتمن نظریه ساختارگرا بر آن است که هر روایت از دو جز تشکیل شده است داستان یا همان محتوا و گفتمان یعنی بیان ابزاری که به یاری آن محتوا منتقل می شود. بر اساس نظریه چتمن داستان واحدی ممکن است در چندین ترجمان مختلف در واقع در چندین شیوه و رسانه گوناگون جود داشته باشد. چتمن بر آن است که به داستان می تواند از رسانه ای به رسانه دیگر منتقل شود بدون اینکه خصوصیات اصلی خود را از دست بدهد. طبق این تعاریف می توان چنین برداشت کرد که همه هنرهای نمایشی و ادبی مبنای کار را بر اساس روایت یا داستان گذاشته اند. مثلا در سینما داستان با گفته ها تصاویر و نور خلق می شود. پس می توان گفت روایت یکی از ابزارها و عناصر داستان است و نه خود داستان.

فرمالیست های روسی هم بین ماده خام داستان و طرح آن تمایز قائل شده اند. و طرح را همان چگونگی آگاه کردن خواننده از آنچه که رخ می دهد تعریف کرده اند. این قابلیت جا به جایی داستان دلیل محکمی برای این است که به واقع روایت یک ساختار مستقل از رسانه است. اما می توان روایت داستانی را از غیر داستانی جدا کرد.

ژرار ژنت میان گزارش داستان و روایت فرق می گذارد. گزارش نظم رخدادها در متن است فهمی همچون طرح در آثار فرمالیست های روسی. داستان نظم نهایی رخدادها در جهان بیرون متن است. همچون مفهوم داستان در آثار فرمالیست ها. روایت کنش ارائه گزارش است. گونه ای گزینش عناصر و ایجاد نظم همنشینی در طرح. بدین سان منطق روایت شیوه گزینش و ارائه عناصر داستان است.

همانطور که چتمن توضیح می دهد، روایت همچنان می تواند هم در کتاب باشد هم در فیلم بنابراین روایت به نوعی موجودی زنده است و این موجودیت سیال و زنده تغییر رسانه را آسان می کند. روایت به نوعی می تواند خود را در هر رسانه ای سازگار کند. استعاره های سخت گیرانه تر و استعاره های آزادانه تری وجود دارند. انواع روایت های دوباره بازسازی شده در رسانه های گوناگون و حتی داستان هایی براساس داستان های دیگر که هرکدام از آن ها در ذهن گیرنده به نحوی متفاوت ترجمه می شود و سرانجام باعث می شود که آن ها اشتراکات بیشتر و پیوندهای قویتری در ذهن انسان داشته باشند.

### ارتباط بین روایت و تصویر

همانطور که مک کلور اشاره می کند داستان سرایی بصری وجود خود را خیلی قبل تر از داستان سرایی شفاهی و نوشتن می داند. این پدیده از زمان انسان های اولیه وجود داشته است. از دوران پیش از تاریخ، نقاشی های غارها، هیروگلیف های باستانی مصر، فرهنگ ایدوگرام های چینی و غیره. مردم نیاز زیادی به برقراری ارتباط داشتند و اولین حرکت شهودیشان همین بود. ریشه های اولیه داستان سرایی بصری در موضوعات مذهبی یافت می شود. مثل داستان های خدایان و الهه ها برای مثال در مصر باستان، همچنین در بین النهرین یک قطعه بسیار قابل توجه از داستان سرایی بصری دیوار نگاره های آشوبانیپال پادشاه آشور وجود دارد.

"برای بیشتر مردم درک مفاهیم کاملا زبانی دشوار است. آنها به گوش شک دارند و به آن اعتماد نمی کنند. به طور کلی ما در مواقعی که چیزها قابل رویت هستند احساس امنیت می کنیم. وقتی می توانیم خودمان ببینیم. برای مثال ما به کودکانمان توصیه می کنیم فقط نیمی از چیزی که می بینند را باور کنند و هیچ چیز از آنچه می شنوند را باور نکنند. تمام اختصارها سیستم نشانه گذاری ای هستند که برای کمک به دیدن آنچه که می شنویم توسعه پیدا کرده اند. ما از استعاره های بصری و مکانی برای خیلی از بیانات روزمره استفاده می

کنیم. ما اصرار به استفاده از استعاره های بصری داریم حتی وقتی به موقعیت های کاملاً روانشناختی مانند تمایلاتمان و مدت زمان ها اشاره داریم "(مارشال مک لوهان، 1967 : 117).

روایت چه به صورت اجرا و چه به صورت متن تجربه شود باید پاسخ آن توسط درک و دریافت مخاطب داده شود و نمی تواند از این مشارکت مخاطب اجتناب کند. مثلاً هنگامی یک متن می گوید شخص الف خانه را ترک کرد و به فرودگاه رفت مخاطب فواصل بین این دو نقطه را خودش به صورت منطقی پر می کند. مثلاً می داند که شخص الف اول از خواب بیدار شده و لباس هایش را پوشیده و کفش هایش را پوشیده و از در خارج شده و غیره. و همینطور در مورد شخصیت ها و توصیفات در مورد آن ها. شاید با توضیح اینکه تصاویر روایی و غیر روایی چه تفاوت مهم و اساسی ای دارند بتوان بهتر به مولفه ها و ارتباط بین روایت و تصویر پی برد.

"در نقاشی های غیر روایی انتخاب به معنی جدا کردن بخشی از جهان از بقیه آن است. نقاش یا عکاس قسمتی از طبیعت را در قاب خود تقلید می کند و بقیه آن خارج از قاب باقی خواهد ماند. و در آن قاب با نشان دادن جزئیات بیشتر یک نوع سبک را ارائه می دهد تا یک پرسش کلی و ساختاری" (چتمن، 1978 : 29).

یک نقاش طبیعت بی جان هلندی همچنان می تواند جزئیاتی مثل قطره روی پوست هلو را قرار دهد در حالیکه یک نقاش امپرسیونیست با یک ضربه قلم فاصله یک عابر را نشان می دهد. اما روایت به عنوان محصول تعداد مشخصی عبارت هرگز نمی تواند به روشی که عکسها تولید می شوند باشد. در نقاشی واقعگرایانه چیزی که نشان داده می شود بوسیله آنچه که برای نقاش قابل مشاهده است تعیین می شود و تابعی از فاصله او با صحنه ای است که نشان داده می شود. بنابراین مقیاس تعداد جزئیات را کنترل می کند. اما روایت تحت کنترل هیچ مقیاس مکانی قرار ندارد. روایت های بصری، کمیک استریپ ها یا فیلم ها می توانند بدون هیچ تلاشی در قاب تصویر نزدیک یا دور شوند.

ترسیم هم مانند نقاشی شامل هر دو روایت است. شکل انفجاری انتقال اطلاعات که بیشتر روی احساس و ناخودآگاه مخاطب تاثیر می گذارد و همچنین ارتباط بین روایت و تصویر روایی که بوسیله داستان و استعاره های بصری خلق می شوند و زمینه روایی را برای مخاطب از طریق تجربه جدید یا واکنش احساسی فراهم می کند.

"حالت حسی ای که روایت در آن عمل می کند ممکن است دیداری باشد یا شنیداری یا هر دو. درگروه بصری روایت های غیر کلامی هستند مثل نقاشی، مجسمه، باله، کمیک استریپ، پانتومیم و غیره به علاوه متن نوشتاری. در گروه شنیداری موزیک های روایی، نمایش های رادیویی، و سایر اجراهای شنیداری قرار دارند. اما این تمایزات یک اشتراک مهم بین متن نوشتاری و شفاهی را مخفی می کند. تمام متون نوشتاری به صورت شفاهی فهمیده می شوند. آنها اجرا نشده اند اما هر زمانی می توانند اجرا شوند و ذاتاً مستعد اجرا هستند" (چتمن، 1978 : 28).

اولین کسی که به تمایز بین دیدن و گفتن در روایت پرداخت و بدین ترتیب دو عامل کانونساز و روایتگر را در مقابل هم قرار داد ژرژ ژنت بود. اینکه شیوه روایی و صدای روایی دو مفهوم جدا هستند و شیوه به کانون سازی در روایت و صدا به روایت گری برمی گردد. در واقع کانونی شدگی به عنوان مفهومی که پلی بین متن و تصویر است در نظر گرفته شده است. از زمانی که ژنت اولین پیشنهاد کانونی شدگی را داد این مفهوم تا به امروز عنوان یکی از مفاهیم پیچیده روایت شناسی باقی ماند. کانون سازی، انتخاب کانون دیدی است که از طریق آن، افراد و وقایع داستانی مورد مشاهده قرار می گیرد.

در مطالعات مربوط به زاویه دید، بیشتر، راوی مرکز توجه است ولی در مطالعات کانون سازی هر کدام از شخصیتها را همپای راوی درک کننده و بیننده ای خاص از داستان به حساب می آوریم که ادراک او درجه ای تقریباً همسنگ درجه راوی به دنیای داستانی و قضایای آن می گشاید. پس صرف لحاظ کردن مطالعات کانون سازی در کنار مطالعات روایتگری، چند صدایی بودن روایت را نیز توجیه میکند. علاوه بر آن در لحظاتی که قطعاً نمیتوانیم ادراکی را به راوی منتسب بدانیم اما لفظ، لفظ آشنای راوی است، کانون سازی توضیح میدهد که ادراک عامل دیگری از طریق کلام راوی گزارش شده است.

در حالیکه تعداد قابل توجهی از پژوهش ها در مورد راوی سینمایی انجام شده است کمتر به کانونی ساز سینمایی توجه شده است. این تعجب آور است زیرا کانونی شدن از طریق اساس خود در مفهوم چشم انداز رابطه نزدیکی با مسائل بصری دارد. بنابراین به نظر می رسد نقطه شروع امیدوار کننده تری است برای

روایت شناسی فیلم نسبت به روایت، مفهومی که از کدهای زبانی نشأت گرفته است. به طور خلاصه اصطلاحات مختلف کانونی شدگی، چشم انداز، روایت فیگورال که استنزل آن را مطرح کرده و سایر اینگونه اصطلاحات که در نظریه روایت به گردش در می آیند به وضوح نشان می دهد که ایده های پیچیده ای در مورد اصطلاح کانونی شدگی وجود دارد. با وجود منشا آن ها از حوزه بصری مفهوم کانونی شدگی و زاویه دید جنبه های شناختی و حسی دریافت و درک را پوشش می دهند و به اندازه کافی از روایت متمایز نیستند. واژه کانونی شدگی شاید بیشتر مشکلات تحلیل روایت را تغییر داده باشد تا اینکه آنها را حل کرده باشد. مسائل مشابه روایت فیگورال که استفاده مداوم از شخصیت بازتابنده به عنوان یک موقعیت متمایز روایی جداگانه از اول شخص و روایت تالیفی. استنزل از موقعیت روایی تصورات از دیدن تجربه کردن و قضاوت کردن را با خود عمل روایت مخلوط می کند که از آن اصطلاح کانونی شدگی ژنت قرار بود کاملاً متمایز شود. این ممکن است به مسائل حل نشده در مورد تمایز بین راوی و کانونی گر اشاره کند. بحث مداوم در مورد اینکه آیا کانونی شدگی همیشه به شخصیت های انسانی کانونی گر ارتباط دارد اما به هر حال برخی روایت شناسان به ویژه مایک بال همچنان بر جنبه های بصری کانونی شدگی را که مفهوم "مکانی واضح برای شروع تسهیل کردن برخی عناصر روایت شناسی بصری است" تاکید می کنند. دیگران استدلال کرده اند که ارتباط کانونی شدگی با دیدن صرفاً اسمی یا استعاره ای است (ژان، 1999: 243).

### ارتباط روایت و تصویر در فیلم

یکی از مهمترین ابزارهای سینما برای انتقال معنا و داستان تصاویر هستند. ما می گوئیم فیلم را می بینیم و معمولاً از سینما به عنوان هنری تصویری یاد می کنند همانطور که آلن لیتون اشاره می کند "فیلم یک هنر تجسمی است" (لیتون، 2008: 215). می توان این فرض را قبول کرد که سینما هنری تصویری است. البته دیالوگ، گفتار متن و سایر وجوه سینما نیز از اهمیت به سزایی برخوردارند. اما عموماً آن ها را به لحاظ اهمیت در مرتبه بعدی نسبت به تصویر قرار میدهند. هنری که اطلاعات مورد نیاز را از راه تصاویر به مخاطبان انتقال می دهد. از آنجایی که سینما عموماً به عنوان هنری قصه گو هم شناخته می شود، شاید بعضی آن را قصه ای تصویری می دانند. "فیلم به شدت بصری است" (موناکو، 2000: 29).

همواره میزان تأثیر و وظیفه هر فیلمسازی است که عناصر فرم دیداری هر بخش از فیلم خود را به درستی انتخاب کند. این عناصر باید با سیر قصه در آن بخش مطابقت کنند و در عین حال با یکدیگر نوعی کنتراست بصری بیافرینند. مخاطب، ناخودآگاه

تحت تأثیر تضاد بصری بخش ها قرار میگیرد و با قصه همراه میشود. اولین وظیفه هر کارگردانی انتخاب نقطه دید داستانی است (بلاک، 2008: 22). قدرت یک فیلم به عوامل مختلفی بستگی داشته است. رسانه ای که از راه تصاویر قصه میگوید. اما قصه خود شامل روایت و احساس و معناست. بنابراین در سینما باید راه هایی تصویری یافت که روایت و احساس و معنا را انتقال دهد. ارتباط بسیار عمیقی میان رسانه ای به نام سینما و تصویر وجود دارد. همچنین می دانیم از ابزارهای بصری زیادی استفاده می کند که بستگی به محیط و فضایی دارد که عناصر نمایشی با عناصر بصری و روایی ترکیب می شوند.

بیشترین سهم چتمن در زمینه روایت شناسی فیلم باقی گذاشتن مفهوم "روایت سینمایی" است. که او آن را به عنوان عوامل غیر انسانی تعریف کرده است. "ترکیبی از انواع وسیع و پیچیده دستگاه های ارتباطی" (چتمن، 1990: 134). این موارد شامل صداها، موسیقی، و همچنین کانال های ارتباطی بصری است. برای مثال نورپردازی صحنه ها و زوایای دوربین و حرکت آن و تدوین.

تمامی اجزا و عناصر دخیل در سینما یعنی نه تنها دوربین، بلکه گفتار، حرکات، زبان نوشتاری، موسیقی، رنگ، فرایندهای بصری، نورپردازی، لباس بازیگران و حتی مکان و اصوات خارج از تصویر هر کدام به نحوی در روایتگری نقشی بر عهده دارند. ما ساختار فیلم را یک ساختار وحدتمند تصور میکنیم که عناصر آن در همکاری با یکدیگر قصه میگویند و احساس و معنا می آفرینند. از این رو برای فهم نحوه عملکرد فرم سینمایی باید یک گام به عقب برداشت و سینما را نه از حوزه تصویر بلکه از حوزه داستان و احساس و

معنای آن مورد مطالعه قرار داد، بر قصه مسلط شد و مفهوم و محتوای درونی قصه را ادراک کرد. وقتی قصه به طور کامل ادراک شود و مفهوم و درنمایه آن بیرون بیاید، حال می توان به تصویر بازگشت و این مسئله را مورد بررسی قرار داد که تصویر چه خدمتی به پیشبرد قصه و ایجاد درونمایه کرده است. علاوه بر بنیان های زبانی یک داستان استعاره های بصری از مهمترین ابزارهای فیلمساز برای فراهم کردن اطلاعات



ضروری و برانگیختن احساسات مخاطب است. به همین دلیل از ابزارهای بصری زیادی استفاده می کند که بستگی به محیط و فضایی دارد که عناصر نمایشی با عناصر بصری و روایی ترکیب می شوند. (موناکو، صفحه 29، 2000).

شیوه ای دیگر از روایت سینمایی نیز وجود دارد که دیوید بوردول آن را روایت پارامتری نام می نهد. مفهوم این اصطلاح پارامتری را در بیان خود، تکنیک فیلم می نامد. او بیان می دارد که این نوع روایت به هیچ مکتب ملی یا زمان یا گونه فیلمسازی مشخصی ارتباط ندارد و در مقایسه با دیگر شیوه های روایی فاقد عینیت تاریخی است. زمینه تاریخی آن از جنبه های بسیاری بیشتر با نظریه و نقد فیلم ارتباط دارد تا خود جنبه های فیلمسازی (بوردول، 1375، 261).

در سبک، استفاده از تمهیدهای گوناگون سینمایی که به بیان روایت می پردازند مانند چگونگی میزانشن، صدا، دوربین، قاب، گرافیک و انتخاب جلوه های بصری. به همراه ویژگی های اطلاقی فرمالیست های روس در ادبیات مانند غریب نمایی و آشکارسازی تمهید نیز قابل بررسی است ابزارهای هنری و عناصر روایت سینمایی دو مبحث مهم فرمالیست ها در نقد سینمایی است. واضح است که فیلم را دارایی کیفیات روایی در نظر بگیریم و این کیفیات روایی باید منشائی در طرف فیلم داشته باشد. یک راوی فیلم. این ادعای چمن را که روایت سینمایی به همان خوبی روایت ادبی با نویسنده ای ضمنی در جای خود قرار می گیرد (چمن، 1990: 132-133). بنابراین چمن با ادعای بوردل مبنی بر اینکه فیلم روایت دارد اما راوی ندارد و اینکه مفاهیم روایت فیلم ساخت تماشاگر است نه راوی در تضاد است (بوردول، 1985).

هنگامی که یک تصویر یا مجموعه ای از تصاویر مستقیماً کنشی مربوط به روایت را نمایش می دهند آنها فعالانه در حال انتقال اطلاعات به مخاطبان هستند و معنای تصویر هیچ وجه پنهانی ندارد. در این شرایط تصویر یک ترجمه مستقیم از ایده نگاشته شده در روایت است. برای مثال بعد از یک درگیری مسلحانه در فیلم تصویر یک فرد زخمی در حال خونریزی نشان داده می شود. این تصویر که نتیجه عمل درگیری است به خودی خود هیچ مفهوم و احساس خاصی را ارائه نمی کند. البته که تماشاگر بعد از دیدن فرد مجروح غمگین می شود اما این تصویر به طور خاص هیچ اطلاعاتی یا مفهومی اضافه بر روایت نگاشته شده ارائه نمی کند یا یک حس یا درک منحصر به فرد از طریق خود آن تصویر ایجاد نمی کند و فقط یک نتیجه عمل است و همانطور که گفته شد ترجمه روایتی پیشین به تصویر است. تکنیک های سینمایی می توانند اطلاعات استعاری را برای برانگیختن احساسات مخاطب از طریق فیلم فراهم کنند اما اگر تصویر دارای استعاره های بصری باشد یا ترجمه بصری نباشد و فقط در جهت نشان دادن نتیجه حرکت قبلی نباشد اینجا دیگر خود بسنده و مستقل می تواند ذهن مخاطب را درگیر مفهوم جدیدی کند و هرچه زمان نمایش آن طولانی تر باشد مخاطب بیشتر می تواند خود در ذهن به خلق روایتی دست بزند که فقط در آن تصویر خود بسنده وجود دارد. "من تمایل دارم که موافقت کنم که روایت فیلم وجود یک راوی را پیش فرض می گیرد و این راوی سینمایی عامل انتقال روایت است و نه خالق آن" (چمن، 1990: 132). علاوه بر آن این حضور راوی سینمایی باید توسط تماشاگر استنباط شود بیشتر از آنچه که در مورد روایت ادبی وجود دارد. بنابراین رواست بگوییم فیلم از تعامل بین فیلم و تماشاگر ظهور کند.

همانطور که چمن ادعا می کند مطمئناً چیزی که گرفته می شود ارسال شده است و این یک ارسال کننده را پیش فرض دارد (چمن، 1990: 127).

سیگر در مطالعات خود اشاره می کند که در یک فیلم نه تنها داستان به شکل تصویری بیان میشود، بلکه حتی نظام هایی تصویری آفریده میشود. منظور از نظام تصویری، ساختاری نظام مند از تصاویر و تغییرات آنهاست.

فیلمسازی که از استعاره های تصویری استفاده می کند می تواند بدون ارائه مستقیم اطلاعات بر خودآگاه و ناخودآگاه مخاطب تاثیر بگذارد. یک فیلمساز با استفاده از تکنیک های بصری می تواند روایت را تولید کند و اطلاعات لازم را برای مخاطبان فراهم کند. استعاره های بصری یکی از مهمترین عناصر زبان بصری یک فیلم است. یک فیلمساز از طریق تکنیک های آن می تواند تأثیرات حسی لازم و بر آگاهی و ناخودآگاه مخاطب در خلال بیان داستان فیلم تأثیر بگذارد. همه تکنیک های سینمایی می توانند یک زمینه روایی در کنار روایت فیلم ایجاد کنند و احساساتی در مخاطب ایجاد کنند. آن چیزی که فیلم را منحصر به فرد می کند

چگونگی داستان گفتن این عناصر است. به بیان دیگر فیلمساز می تواند یک زمینه روایی برای گفتن داستان ایجاد کند.

وقتی روایت چاپی به عنوان فیلم بازسازی می شود یک کانال تک حالتی روایی به یک داستان گویی چند حالتی ترجمه شده است.

معمولا در فیلم های جریان اصلی سینما یا سینمای تجاری تصاویر یک فیلم بیشتر نوعی ابزار برای مستند کردن آن چیزی هستند که به صورت دیالوگ هم شنیده می شوند یا به طور کلی ابزاری برای این هستند که مطمئن شوند که مخاطب تمام اطلاعات لازم را مستقیم و درست دریافت کرده است. در این نوع فیلم ها داستان گو اطلاعات را مستقیم و بدون استعاره در اختیار مخاطب می گذارد. برای درک این دست از فیلم ها و دریافت داستان آن ها لازم نیست که حتما تصاویر تماشا شوند و مخاطب می تواند با چشمان بسته از طریق دیالوگ ها با داستان فیلم ارتباط برقرار کند.

فیلمساز به عنوان داستان گو می تواند از ابزارهایی سینمایی برای بیان روایت استفاده کند. فیلم به عنوان محصول نهایی شامل یک زمینه روایی است که هر مخاطب به طور خاص با زمینه روایی در حافظه خودش با متنی که فیلمساز در مقابلش گذاشته ارتباط برقرار می کند.

مولفه های بصری عواملی هستند مانند اینکه مثلا تعادل میان عناصر از چه قواعدی پیروی میکنند؟ ما با چه نوع ترکیب بندی ای در فیلم مواجه هستیم؟ این ترکیب بندی منظم است یا آشفتگی؟ فضای مثبت و منفی چگونه از هم تفکیک شده اند؟ فیلمساز چه عناصری را در نقطه های قاب قرار داده است؟ او چگونه در قاب دو بعدی سینما یک فضای سه بعدی آفریده است؟ فیلم دارای چه نوع نورپردازی است، تیره مایه یا روشن مایه؟ برای اینکه بفهمیم که یک فیلمساز، نظام تصویری درستی برای انتقال معنای فیلم خود به کار گرفته است یا نه، بهتر است در آغاز ببینیم درونمایه اثر او چیست. یکی از راههای انتقال درونمایه، بیان تصویری آن است. برای نمونه در فیلمهای نوآر دهه چهل و پنجاه، فضای سیاه، نورپردازی تیره مایه، کنتراستهای شدید و عناصر دیداری مشابه یک فضای معنایی و احساسی خاص می آفرید. فضای سیاه خود مشخصه فیلم سیاه یا نوآر بود و درونمایه و تم سیاه این فیلم را به شکلی بصری بیان میکرد. همین قضیه در مورد انواع و اقسام دیگر سبک ها و ژانرهای دیگر سینمایی نیز صادق است. سبک نورپردازی فیلم چه کمکی به ارائه داستان به شکل تصویری کرده است. فیلمساز می تواند برای گفتن داستان یک زمینه روایی خلق کند. فیلم که محصول نهایی است شامل یک زمینه روایی است که مخاطب بر اساس تجربیات گذشته خود با زمینه ارائه شده ارتباط برقرار می کند. زمینه روایت زمانی را برای تولید تجربه ای جدید تولید می کند. استعاره های بصری علاوه بر اینکه اساس زبانی داستان هستند مهم ترین ابزار در دست فیلمساز هستند تا اطلاعات اساسی را برای برانگیختن احساسات مخاطب فراهم کند. اگر کارگردان قصه خود را از دید یک شخصیت روانپزشک و آشفتگی ببیند، باید فضای بصری آشفتگی ای متناظر با آن نقطه دید ساخته شود. رنگ دیوارها، اشیای صحنه، نوع چیدمان آنها و نوع نورپردازی همگی باید تابعی از نقطه دید یک شخصیت روانپزشک باشند. اینجا مفهوم فرم دیداری سینما بهتر مشخص میشود. فرم دیداری همان ساختمان دیداری اثر، شامل تمامی عناصر درون قاب است. این عناصر به واسطه نور صحنه روشن شده اند. بنابراین نور و رنگ و تمامی مشخصات دیداری آنها بخشی از این فرم دیداری هستند. در سینما مهمترین نکته این است که این فرم دیداری، ابزاری برای قصه گویی است. فیلمساز با ساختمان بصری ای که میسازد، بیش از هر چیزی، داستانی را به مخاطب منتقل میکند.

از این نظر اهمیت بسیار بالایی برای عناصر دیداری و میزانسنی بوردول و نظریه پردازان دیگری چون سوزان اسپیدل قائل هستند. عناصر میزانسن یک فیلم، شامل همه عناصر دیده شدنی در آن فیلم است. بنابراین نور و بازیگر و صحنه و گریم و تمام عناصر درون قاب را در برمی گیرد. اینجا بوردول و اسپیدل مفهومی از میزانسن را ارائه می دهند که آن را دقیقا معادل ساختمان بصری فیلم میکند. برخلاف تئاتر که در آن میزانسن مفهومی سه بعدی و فضایی است، در سینما میزانسن مفهومی دو بعدی و یک توهم دیداری است. در سینما از راه توهم یک فضای سه بعدی و به کارگیری قاعده های دیداری، عناصر درون قاب را چیدمان میکنند.

سینماگران عمدتا از تکنیک های فیلمبرداری برای ایجاد استعاره های تصویری استفاده می کنند. برای ایجاد استعاره های بصری یک فیلمبردار به عنوان طراح، تصویرساز یا نقاش بر روی مجموعه فیلم کار خواهد

کرد. ترکیب بندی، طراحی نور، رنگ پردازی و وضوح عناصری هستند که فیلمبردار هنگام خلق یک سری تصویر در نظر می گیرد. نور، ترکیب بندی، رنگ، عمق میدان حرکت و زوایای دوربین از عوامل اصلی فیلمبردار هستند. اگر او بهترین تکنیک را برای داستان سرایی انتخاب کند خروجی بسیار تأثیر گذار و بسیار به روند داستان سرایی کمک می کند.

#### نتیجه‌گیری و پیشنهادها

با توجه به مباحث مطرح شده در این پژوهش مروری روشن شد که تصاویر فیلم فقط کارکردشان متناظر بودن با روایت فیلم نیست بلکه آن‌ها کارکردهایی در جهت بسط و تولید روایت فیلم دارند. در رسانه ای به نام سینما تصاویر فقط در خدمت روایت نوشتاری قبل از خلق فیلم نیستند و به نوبه خود این ظرفیت را دارند که روایت را افزایش دهند و این برگرفته از قابلیت آن‌ها در داشتن نظام ساختاری منحصر به خودشان است. آن‌ها همچنین می توانند مفاهیم ضمنی به درونمایه فیلم اضافه کنند و روایتی دیگر را در کنار اصلی فیلم نمایش دهند. نسبت بین روایت و تصویر در فیلم یک نسبت متقابل و دو به دویی نیست که بتوانیم بگوییم یک طرف روایت ایستاده و یک طرف تصویر و این دو برای هم کار می کنند. بلکه تصاویر این ظرفیت را دارد که یک کل باشد و یا خرده روایتی را در نسبت با روایت کلی فیلم در خود جای دهد و ساختاری را در ارتباط با خودش بیافریند که از طرف مخاطب چه به صورت خودآگاه و چه ناخودآگاه درک می شود. و این تفکر که تصاویر تنها بخشی از ابزارهای فیلم هستند که تنها حامل و ترجمان روایت مکتوب آن فیلم است تفکر کاملی نیست و تصاویر این ظرفیت را دارند که خودبسنده و استعاری خالق روایتی در فیلم باشند.



## منابع

1. استم، رابرت، *مقدمه ای بر نظریه فیلم*، ترجمه احسان نوروزی، تهران: سوره مهر.
2. اسلامی، مجید (1398). *مفاهیم نقد فیلم: تحلیل نوفرمالیستی و مقالات دیگر*. تهران: نشر نی.
3. بوردول، دیوید (1375). روایت در فیلم داستانی، ترجمه علالدین طباطبایی، جلد دوم، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
4. ریمون کنان، شلومیت، 1942، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، 1387. تهران: نیلوفر.
5. ژنت، ژرار، 1930-2018، *گفتمان روایی: رساله ای در روش تحلیل ژرار ژنت*، ترجمه مریم طیورپرواز، تهران: مهراندیش.
6. محمدی فشارکی، محسن (1397). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات روایت شناسی*. تهران: انتشارات سوره مهر.
7. Block, B. (2013). *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*. United Kingdom: Taylor & Francis.
8. Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
9. Chatman, Seymour. 1990. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
10. chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
11. McIver, G. (2017). *Art History for Filmmakers: The Art of Visual Storytelling*. London: Bloomsbury Publishing.
12. Monaco, J. (2000). *How to read a film*. New York: Oxford University Press.