مقاله

دانستان همچون گزه بصری

مهناز رضایی

برخی تصویر را «معادل کلمه» و سکانس را معادل جمله دانسته‌اند. اما باید گفت که با توجه به این‌که نمای بی‌حرکت، یک تصویر و چند نمای پی در پی، یک روایت است؛ تصویر معادل کلمه یا مؤلفه‌ی دستوری نیست، بل معادل گزاره است. نمی‌توان تصویر را یک واحد قاموسی شمرد. تشابه نما با گزاره انطباقی یک به یک نیست اما نما همچون گزاره می‌تواند در بر گیرنده‌ی یک یا چند جمله دانسته شود. تصویر، شکلی ترکیبی و آرایشی گفتاری و واحدی بالفعل است، در حالی که کلمه، یک واحد کد بالقوه و واحدی مجازی است. از دیدگاه معنا شناسانه، تصویر وجهی خبری دارد. آن چنان که جوزف وندرایس بدان اشاره می‌کند؛ حرکت ساده‌ای مانند یک حرکت دست، می‌تواند معادل یک جمله - و نه یک کلمه - دانسته شود. فون هومبولت واژه را نه تجربه‌ای عینی که انگاره‌ای ذهنی می‌داند. لیک هنر واژه‌ها و تصاویر مبتنی بر دلالت ضمنی‌اند و «.. هنر سینما در همان «سطح» نشانه شناختی جای دارد که هنر ادبیات...»[1]

نشانه‌شناسی سینما شامل دلالت‌های ارجاعی و ضمنی است. دلالت ارجاعی در ادبیات؛ دلالت‌های زبانی و وابسته‌ی واحدهای زبانی است ولی در سینما از طریق دریافت‌های حسی؛ بصری، صوتی ممکن می‌گردد. این دلالت‌های ضمنی در عرصه‌ی زبان‌های زیبایی شناختی مطرح می‌گردد. هر نما مستعد تغییرات اندازه و زوایاست که منجر به پدید آمدن طیفی از واریاسیون‌ها در چشم‌اندازهای پروفیلمیک است؛ این مسئله نما را از واژه هرچه بیشتر دور می‌سازد. نما یک گزاره یا سینتاگمای عمودی و واحدی بالفعل است.

از لحاظ پدیداری گفتمان روایی سینمایی به نوعی مشابه ترکیب همنشینی زبانی است. تصویر سینمایی هرگز واحد گسسته محسوب نمی‌شود و بررسی مناسبات سینتاگماتیک نسبت به مناسبات پارادیگماتیک آن در اولویت قرار دارد؛ این دو مسئله در مورد واژه صادق نیست. از دیدگاه زبان شناختی، ناگزیر از بررسی سیستم‌های غیرزبانی تصویر در قالب واحدهایی بزرگتر هستیم.

تصویر و یا هر منظره‌ی دیداری، نقطه‌ی تطابق دال و مدلول و عدم امکان سطح دوم تجزیه است. در عین حال فیلم در جایگاه موضوعی زبانی بر تمایز دال و مدلول استوار است، که مبین ناگفته‌هایی در پس تصاویرند، ناگفته‌هایی که نه لزوماً قابل کشف که امکان آفرینش‌اند. تصاویر مجموعه‌ای از ساختارهای کدبندی شده را در تلفیق با جلوه‌های هنری به عنوان سطوح دلالتی دیگر مطرح می‌کنند.

پیام سینمایی از نوع قیاسی است و اگر فیلم را متشکل از تعداد زیادی عکس بدانیم، انتقال دیداری موجد دلالت ارجاعی است. نباید پذیرفت که روند خودکار باز تولید فتوشیمیایی ضامن معناست، زیرا به هر حال هر اجاع تصویری با دلالت‌های ضمنی همراه است. دال دلالت ضمنی در مورد تصویر «.. تمامی ماده خام نشانه شناختی موضوع دلالت ارجاعی، اعم از این‌که در نقش دال ظاهر شده باشد یا مدلول»[2] را در بر می‌گیرد.

زاویه‌ی دوربین، نورپردازی، جلوه‌های تصویری، عناصر نشانه‌شناسی مؤثر در سطح دلالت ضمنی‌اند که برخلاف دلالت ارجاعی دارای کدبندی (سازمان درونی و مستلزم دخالت انسانی‌اند) به عبارتی سازمان فرمال، وسایل بیان فیلمساز؛ حرکت دوربین، کات‌ها، اتصال‌ها، تصویر / گفتمان و مناسبات این عناصر را در بر می‌گیرد.

در نشانه‌شناسی سینما محور جانشینی فاقد اعتبار نبوده، می‌تواند در جای جای زنجیره‌ی تصاویر در نظر گرفته شود. تصویر به سبب وجود عناصر دلالی پرشمار پیوسته ما را در معرض نوعی درک عمومی و باور پذیری قرار می‌دهد. ورود ما به سطح نخست تجزیه با اتکاء بر انگیزش روانی و نه بر واحد کد صورت می‌پذیرد. به سبب عدم امکان سطح دوم تجزیه برخی سینما را زبان هنر دانسته‌اند. سینما متکی به قیاس ادراکی - کدی زبان گونه - است. سینما عرضه کننده‌ی دلالت و بیان به گونه‌ای هم زبان است. نمی‌توان سینما را صرفاً عرضه‌ی بازنمایی جلوه‌های تصویری و یا صرفاً کاربردی دانست. در نشانه‌شناسی سینما دیجسیس و هنر هر دو حائز اهمیت‌اند.

به اعتقاد متز در گذر از یک عکس به دو عکس، از تصویر به زبان می‌رسیم. در یک نگاه سکانس‌ها می‌توانند محل تحقق مقوله‌های همنشینی بزرگ باشند. در یک فیلم می‌توان به ویژه‌گی‌های نشانه شناسیک از قبیل؛ چینش و ترتیب زمانی اعم از تقدم

و پی هم آیی یا گسست‌های زمانی، در تشخیص سبب مناسبات توجه یافت. «.. در سینما فن محو تصاویر و شگردهای تدوین استعاری است و نمای نزدیک که کل را به یاری جزء نشان می‌دهد استوار به مجاز مرسل است». ۳ مونتاژ ممکن است درونی و شامل عناصر دیداری حاضر در تصویر باشد. نقطه‌گذاری در سینما می‌تواند از طریق مونتاژ معمولی، فید، دیزالو و... صورت گیرد. لیک می‌توان بدون دال نقطه‌گذاری از مونتاژ با جلوه سود جست. کاربرد مونتاژ، نوعی آشنا زدایی را در جریان تصاویر موجب می‌گردد که ناخواسته نظر مخاطب را به نوع ارتباط تصاویر جلب می‌کند. جابه‌جایی‌های دوربین خود منشاء ایجاد الگوی گفتمانی می‌گردد. از دیگر سو «.. نوشتن خطی سر سطر تغییر نمایی را پیشنهاد می‌کند و در نتیجه، نوعی تقطیع نما را به دنبال دارد. اگر ضمن سر سطر رفتن، در مورد شخصیتی بنویسم. «مدادی را به طرف دهانش می‌برد. اشاره به نمای درشتی داریم و در این لحظه تصور می‌کنیم که وجود یک نمای درشت لازم است؛... اما معمولاً وقتی شخصیتی به چیزی نگاه می‌کند... بهتر است کسی را که می‌بیند و چیزی را که دیده می‌شود در دو سطر بیاوریم، زیرا حضور هر دوی آن‌ها در یک نما اغلب مشکل است: مثلاً:

«پی یر لبخند زنان در را باز می‌کند.
به اطراف خود نگاه می‌کند.
می‌بیند در گاوصندوق باز است».

... اگر (نویسنده)... بخواهد این دو تصویر با یکدیگر هم راه باشند یا در یک نمای واحد گرفته شوند. در این حالت اگر نویسنده مایل باشد این حس به خواننده انتقال یابد، نباید به سر سطر برود». ۴

با این مثال ژان کلودکاری یر به تشابه رمان و فیلمنامه اشاره می‌کند. با توجه به امکانات نوشتاری، متن داستانی قادر است - در ذهن خواننده - منشاء خلق نماها باشد، هر چند این امر به سبب مداخله‌ی خیال، صورت بندی بسیار آزادتری دارد. غنی سازی بصری متون نوشتاری، بدون حضور راوی القاگر، میدان اختیار مخاطب را در تاویلی مستقل می‌گستراند؛ گرایشی در داستان امروز که سنگواره‌ی روایتگر را در هم می‌شکند.

ساختار جمله‌ها و شیوه‌ی ترکیب آن‌ها می‌تواند رد پای سناریستی را نشان دهد که خواسته یا ناخواسته از سکانس بندی و پلان‌ها در متن خود سود برده است. می‌توان به دقت لانگ شانگ، مدیوم شات، کلوزآپ، یا انواع پلان فرعی؛ اکستریم لانگ شات، مدیم لانگ شات،... را در ارائه‌ی بصری متن تفکیک نمود. می‌توان در متن حضور دوربینی را درک کرد که گاه حتی با وسواس به زوایای جنبی؛ آور شولدر، توشات، های شات، زاویه‌ی روسی و... و تاثیرات آن‌ها توجه داشته است. زوایای های شات و لوشات بارها، به ترتیب در بصری‌سازی شکست و پیروزی به کار گرفته شده‌اند. حرکات دوربین می‌تواند در متن، به شیوه‌ای سینمایی، پان، تیلت کربن، دالی، آرک، بوم یا فیکس را به نمایش در آورد. وضعیت صحنه؛ چگونه‌گی ترکیب و قرارگیری اشیاء علت دیگر تاثیر بصری است که متن بر می‌انگیزد. توجه به قوانین کمپوزیسیون و پرسپکتیو، توازن یا قسمت‌های خالی مانده‌ی کادر ایجاد امکانات تاویلی در متن نیز محسوب می‌شوند.

همان‌گونه که ترانزیشن، برای از بین بردن پرش تصویری اعمال می‌گردد، در متون داستانی، انتقال بین تصاویر را به نرمی میسر می‌گرداند. شیوه‌های کلاژ به ویژه در داستان‌های مدرن کاربرد دارد. داستان می‌تواند، گزینش و تدوینی از تکه‌های نما باشد. امکانات نوشتاری؛ پاراگراف بندی، نقطه‌گذاری، سه نقطه، حلقه‌های واژگانی و... می‌توانند دامنه‌ی کاربردی همچون جلوه‌های اپتیکی، دیزالو، فید و وایپ و... بیابند.

می‌توان از شیوه‌ی نگارشی با ضرب آهنگ تند و تقطیع کلام و بریده‌گی و کوتاهی واژگان یا ترکیب آن‌ها به عنوان جایگزین تروکاژی یک سکانس سود جست. در داستان ممکن است که از انواع اینسرت بهره برد. باید به قیاس پذیری جملات اسمی با کلوزآپ سینما - با تاکید بر زبان مجازی تصویر - توجه کرد.

«.. استفاده از روایت عینی سوم شخص... فاصله... را با شخصیت‌ها... حفظ (می‌کند)... بر عکس، روایت اول شخص، هر چیزی را از دید ذهنی ارائه می‌کند و... فاصله‌ی میان نویسنده یا خواننده را با شخصیت‌ها کم می‌کند...»۵

کابرد زاویه دید نمایشی سوم شخص، داستان را بیش از پیش به عنوان هنری بصری مطرح می‌سازد؛ داستان با کسب ویژه‌گی‌های فیلم نامه‌ای، ثبت نوشتاری تصاویری است که کارگردانی - مخاطب - آن را بر روی صحنه - ذهن مخاطب - جان می‌بخشد. در مواجه با چنین شیوه‌ی نگارش، ما در جایگاه مخاطب ابتدا آن را می‌بینیم. زاویه دید نمایشی و سینما در آن‌جا در کنار هم قرار می‌گیرند که وظیفه‌ی مستقیم روایت را مرتفع ساخته و از شیوه‌ی غیر مستقیم کنش‌ها و دیالوگ‌ها به معرفی چیزها می‌پردازند. مخاطب رها از جبر همدلی، در هر دو مورد مختار است که انعکاسی خود خواسته از این معارفه باشد. زاویه دید نمایشی امکان افزودن ویژه‌گی‌های دراماتیک سینمایی به داستان و برانگیختن واقعیت درونی خواننده و ساختن واقعیتی از ناواقعیت در لحظه‌ی خواندن است. این شیوه‌ی روایی تصاویر را در بافت مرکب خود ویژه و در ارتباط با سایر عناصر متن و نیز اشیاء را در ترکیب بندی تصویری مطرح می‌سازد. قهرمان، عدسی چرخان دوربینی است که به مخاطب - بی نیاز از رهنمودهای فیلسوفانه و روان شناسانه - اطلاعات وسیعی برای پی افکنی تاویل عرضه می‌دارد. دغدغه‌ی چخوف حذر از تشریح حالت روحی شخصیت‌ها و اتکا به کنش ایشان بود.

سینما هنر حضور و عرصه‌ی چیره‌گی مناسبات

تکرار ناگزیر واقعیت بیرونی در میزانسن‌ها، تکرار چشم اندازهایی از زندگی در سکانس‌ها، در سینما مسبب آنست که دال همان مدلول بنماید. بی نیازی متن از ثبت فیلمیک، بازی خیال در نگارش و خوانش آن، پایه‌ی احساس فاصله در دلالت‌هاست

حاضر بر مناسبات غایب مصادف با تسخیر و انفعالی ذهنی دانسته شده است.

باید در گذر از گفتار تصویری سینماتوگرافیک متذکر شد که ساختار گرایی فیلم زبان شناختی، نحوی است در حالی که متن واجد قابلیت پرداخت صرفی نیز هست. گزاره بر خلاف نما قابل تفکیک به عناصر واژگانی و واجی است، هر چند مخاطب در برخورد با الفبای دیداری تصاویر، گیرنده‌ای منفعل نیست. اسپینوزا به عادات افراد از نظم تصاویر اشاره دارد. این خود مبین آزادی مخاطب تصویر در شیوه‌ی اندیشه‌گی و آفرینش معنایی براساس تعیّن ارزشی است.

زوایای ارائه‌ی تصویری در قالب واژگان، می‌تواند در

خدمت اغراق کاریکاتوری قرار گیرد.
در این حالت، به خصوص در زاویه دید نمایشی سوم شخص، نویسنده، کارگردان و تدوینگری است که تقطیع نماها و تلفیق ویژه‌ی آن‌ها را انجام می‌دهد و ما را در معرض پرداخت‌های خاص تصویری از نظر زوایا و نورپردازی و بافت صوتی و... قرار می‌دهد. لیک این مداخله‌ی ناگزیر، به هیچ رو قابل قیاس با حضور بلامنازع راوی آثار کلاسیک - دانای کل - نیست. دست کم فراشد فیزیولوژیک، روانشناسانه ذهن گیرنده، رها از تاثیرات بورژوازی

ریچی سینما را راهی راه روایت می‌داند. در سینمای مدرن دال‌های غیر دیداری - کلامی - اهمیت یافته‌اند؛ هر چند کریستین متز، فیلم مدرن را همچون شیء مطلق که از هر سو فرا می‌خواند، مبتنی بر نابودی روایت - می‌شناسد. همه‌ی این نظرات، تنیدگی آثار سینمایی و داستانی را نشان می‌دهند

قرن نوزدهمی به جریان می‌افتد. متن خالی از هیجان‌های مصنوعی - القایی محدودههای اختیار را به عادات زیستی و تصور گیرنده می‌سپارد. اساس واژگانی تصاویر متن، با گریز مدام از معنای قطعی و یکه، مخاطب را همواره در تردید و مسئول انتخاب خویش نگاه می‌دارد.
بریس پارن گفته است که: «زبان امکان‌پذیر نیست مگر با محو شدن آن‌چه می‌خواهد نشان دهد». ۶ و از سویی «برای نامستقیم شدن زبان بهترین روش آن است که به خود چیزها - تا آن‌جا که امکان دارد - اشاره کنیم و نه بر مفاهیم چیزها». ۷ در لحظه‌ی خواندن که تخیل خواننده به عینیت بخشی تصاویر می‌پردازد، خروج از دایره‌ی زبان نوشتاری - اتصال به زبان تصویر - ممکن می‌گردد، لیک در بازگشت مجدد به متن به قصد خوانش فعال، ضابطه‌ی امکان پذیری تصاویر ما را به دایره‌ای باز می‌گرداند که به اعتقاد آندره مارتینه عرصه‌ی امکان تجزیه‌ی دوگانه است. مخاطب می‌تواند پس از درک بصری و - یا همراه با آن! - به منبع قابل ارجاع زبان متن باز گردد و مقوله‌های پارادیگماتیک را مورد مداقه قرار دهد.
هر چند در عمل خواندن واحد زبان شناختی و در فیلم قیاس دیداری ملاک محسوب شود. همواره می‌توان واحدهای زبان شناختی را در پرداخت تصویری اثر رسوخ داد. در غالب روایی سوم شخص نمایشی، تم دیداری بستر انگیزشی برای حس شنیداری؛ آواها، اصوات و حس بصری، تصاویر و حس بویایی، لامسه و چشایی می‌گردد تا واقعیتی مجازی را به یگانه واقعیت در لحظه‌ی خواندن مبدل سازد. در لحظات بی خبری مخاطب از زبان، تخیل به آفریننده‌گی می‌پردازد که هرگز به باز بیداری چیزی پنهان در متن قادر نیست. واژگان حامل ذهنیتی دانسته شده‌اند که مؤلف بر مدار آن چرخیده است، در حالی که واژگان اکنون از ذهنیتی از آن مخاطب بار می‌گیرند زبان متن نه تصویری واقعب بل واقعیتی زبانی است که به هیچ ذهنیتی وفادار نمی‌ماند.
زاویه دید نمایشی این اجازه را می‌دهد که واژه این نفی و انکار چیزها در عین نشان دادن به کار آید. در حضور توامان چیزها و زبان، آفرینشگری و ویرانگری جمع می‌آیند؛ نوشتار پیوند و گسست هم‌زمان نسبت به موضوع است. در این حضور پارادوکسیکال، تصویر از عاطفه خالی است، حکم نمی‌دهد عینی و بی تفاوت است و مبنای آن دلالتی رآلیستی نیست واحدهای زبانشناسیک متاثر از معانی یک دیگر ما را از حدی معنایی گذر می‌دهند. اتفاق خواندن به مثابه تجربه‌ای ادراکی از کانالی زبانی میسر می‌گردد. کنش زبانی و افق اندیشه‌گی مخاطب - سوبژه رویارو می‌شوند.
اشیاء در سینما، علی‌رغم هر گونه تمهید هنری، تمامیتی حاضرند، در حالی که در متن حضوری زبانی‌اند و دستخوش دخل و تصرف خیال. لیک ارائه‌ی بصری در متن و سینما نوعی بی نیازی از روایت مستقیم است و برغم برخی، مخاطب فعال را وا می‌دارد تا خود در پی برقراری نسبت‌هایی میان گفتارها و لحن و حرکات بدن برآید. با این تفاوت که کتمان‌های بسیار متن موجب خیال انگیزی مضاعف آن می‌گردد؛ ریزه کاری‌های از قلم افتاده مخاطب را به مشارکت در آرایش‌های مکانی و زمانی ناگزیر می‌سازد و راه درک بصری متون داستانی به پشتوانه‌ی زبان از گستره‌های وسیعتر تلویلی می‌گذرد.
تکرار ناگزیر واقعیت بیرونی در میزانسن‌ها، تکرار چشم اندازهایی از زندگی در سکانس‌ها، در سینما مسبب آنست که دال همان مدلول بنماید.
بی نیازی متن از ثبت فیلمیکه بازی خیال در نگارش و خوانش آن، پایه‌ی احساس فاصله در دلالت‌هاست، در عین حال در هر دو عرصه، توان بالقوه‌ی برقراری چند آوایی میان افراد یا قطعات بدن وجود دارد.
«باتای» به تفکیک میان تصویر و واژه قائل بوده است. چنین مرزبندی از آن جهت که واژه، ذهنیت و تصویر وابستگان همند بعید می‌نماید. پذیرش واژه خود پا نهادن به عرصه‌ی تداخل‌هاست. در دستور زبان احمد اخوت بر اساس قیاسی مبتنی بر نزدیکی، به طبیعت پویای داستان و فیلم نسبت به نقاشی اشاره شده است. نمی‌توان این دو شیوه‌ی هنری را دو شیوه‌ی مستقل دانست. ریچی سینما را راهی راه روایت می‌داند. در سینمای مدرن دال‌های غیر دیداری - کلامی - اهمیت یافته‌اند؛ هر چند کریستین متز، فیلم مدرن را همچون شیء مطلق که از هر سو فرا می‌خواند، مبتنی بر نابودی روایت - می‌شناسد.
همه‌ی این نظرات، تنیدگی آثار سینمایی و داستانی را نشان می‌دهند.
تصویر در دنیای مدرن نقش تزئینی خود را با کارکرد اطلاع رسانی تعویض کرده است. داستان مدرن کوشیده است با حذف وساطت روایی ما را در معرض تاویلی بی واسطه قرار دهد. انعکاس شیء واره‌گی در تمام عرصه‌های هنر - به ویژه در سینما و داستان - به مداخله‌ی واژگان و تصاویر در چینش اشیایی انجامیده که ما را در راز و رمز خویش گرفتار می‌سازند.
شاید بتوان واژه را مستقل از تصویر فرض کرد، اما مسلم آنست که هر انگاره نزد مخاطب از آن‌رو شکل می‌گیرد که قادر است گزاره‌های متن را به از آن خود بدل سازد و این مسیر بدون حضور تصاویر و اصوات امکان نمی‌یابد. این عادت ذهنی که هر چیز را به نوعی مشاهده‌ی درونی بدل می‌سازد، چاره‌ناپذیر می‌نماید.
حرف آخر این‌که در سینما این گونه‌ی زبان غیر کلامی، چیزهایی گفته می‌شود که می‌توان آن‌ها را با زبان کلمات نیز انتقال داد.