فصلنامه علمی مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه/ سال سوم / شماره ۲ (پیاپی ۸) / تابستان ۱۳۹۹/ ۱۰۰-۷۳
Quarterly Scientific Journal of Interdisciplinary Studies in Communication & Media, 2020 vol3, No2(8), 73-100

شناسایی عنصر مسلط در فیلم «ماهی و گربه»[1]

مسعود حیدرخانی[2]، فریده آفرین[3]، علی اصغر فهیمی‌فر[4]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۵/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۱۷

چکیده

در این مقاله، عنصر مسلط در فیلم «ماهی و گربهٔ» (۱۳۹۲) ساخته شهرام مکری با توجه به نظریات فرمالیست‌های روسی بررسی شده است. بدین‌منظور از مفهوم پیشنهادی یاکوبسن یعنی «عنصر مسلط» و سپس از نظرات نئوفرمالیستها استفاده کرده و آن را برای تعین‌بخشی به معنا بسط داده‌ایم. روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی بوده و در آن، از «توصیف همبستگی» برای تحلیل ارتباط میان خرده‌روایت‌ها و «رنگ» برای دستیابی به سطوحی از معنا استفاده شده است. تجزیهٔ فیلم به نماها و تحلیل آنها در فیلم «ماهی و گربه» ما را به این نتیجه می‌رساند که رنگ قرمز، به‌عنوان یکی از مهمترین عناصر مسلط، نقش تعیین‌کننده‌ای در معنای نهایی این فیلم دارد. این عنصر، نه‌تنها بر سایر سازه‌ها و عناصر زیباشناختی، تأثیرگذار است، بلکه بین خرده‌روایت‌های فیلم- با دو انشعاب روایی در پیرنگ- هماهنگی و اتحاد برقرار می‌کند. بدین ترتیب، رنگ قرمز به واسطهٔ طرح‌واره‌های تصویری در برهمکنش با سایر عناصر، مخاطب را به‌سوی معنای نهایی فیلم سوق می‌دهد. این رنگ علاوه بر تعلق به موارد ارجاعی در جهان، با توجه به ارتباط با عناصر معمایی تعلیق و هیجان، ترس و انتظار حادثهٔ ناگوار را نیزالقا می‌کند.

واژه‌های کلیدی: فرمالیسم، نئوفرمالیسم، عنصر مسلط، فیلم «ماهی و گربه».

۱- این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد نویسندهٔ اول با عنوان «تحلیل سبک زیباشناختی فیلم ماهی و گربهٔ شهرام مکری براساس آرای دیوید بوردول و کریستین تامسون» است که به راهنمایی نویسندهٔ دوم و مشاورهٔ نویسنده سوم نگاشته شده است. این مقاله براساس نظر داوران ترویجی است.

۲- کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان Masoud.heidakhani@semnan.ac.ir

۳- استادیارگروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان. (نویسنده مسئول) f.afarin@semnan.ac.ir

٤- دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس fahimifar@modares.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

فرمالیست‌های روسی گروهی نظریه‌پرداز بودند که در حوزه‌های مختلف ادبی، هنری (سینمایی) فعالیت داشتند. آنها دغدغهٔ زیباشناسی داشتند و اثر هنری را از طریق پرداختن به فرم و جایگاه محتوا ارزش‌گذاری کرده و با استفاده از تمهیدات و تکنیک‌های فرمال بیشتر بر نحوهٔ تأثیرگذاری اثر هنری بر ادراک مخاطب تمرکز داشتند. دغدغهٔ مهم آن‌ها این بود که هنر را از عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و تاریخی جدا کنند. فرمالیست‌های روس به دو حلقه تقسیم می‌شدند؛ حلقهٔ اول، زبانشناسان مسکو، گروهی از آکادمی علوم بودند که طی سال‌های ۱۹۱۵ – ۱۹۱٤ گرد هم آمدند. هدف آنها ارتقای دانش زبان‌شناسی، ایجادِ بوطیقا و طراحی اساسنامه بود. اعضای این گروه را افرادی چون: رومن یاکوبسن[۱]، بوریس بوکاتیرف[۲]، بوریس تورسکی[۳] و ولادیمیر پراپ[٤] تشکیل می‌دادند. دومین حلقه، انجمن ادبی مطالعهٔ زبان شاعرانه بود که در سال ۱۹۱۷ در سن‌پترزبورگ تشکیل شد. اعضای این حلقه را ویکتور شکلوفسکی، بوریس آیخن‌باوم، یوری تینیانُف[۵] و بوریس توماشفسکی[٦] تشکیل می‌دادند. فرمالیست‌ها پژوهش‌های مختلفی در زمینهٔ وزن و آهنگ شعر، سبک‌شناسی و معناشناسی، نثر، شگردها، تمهیدات فرمالیستی و ریخت‌شناسی اشعار و گونه‌های هنری به انجام رساندند.

از فیلم‌سازان روسی، آیزنشتاین ارتباط نزدیکی با اعضای جنبش فرمالیسم داشت، مخصوصاً با افرادی چون شکلوفسکی[۷] و آیخن‌باوم[۸] و از سویی با شعرای فوتوریست[۹] هم ارتباطی دو طرفه برقرار کرده بود. علاوه بر این، خود فرمالیست‌ها با سینماگران ارتباط داشتند و انواع اصول

1. Roman Jackobson
2. Boris Bukatyraf
3. Boris Torsky
4. Vladimir Propp
5. Yury Tynyanov
6. Boris Tomashevsky
7. Viktor Shklovsky
8. Aykhan Baum
9. Futurist

و بوطیقا را در زمینهٔ سینما تدوین کردند. بعضی از فرمالیست‌های ادبی فیلمنامه‌نویس بودند، در ساخت فیلم هم مشاوره می‌دادند، امیدوار بودند که بتوانند بوطیقا یا اساسنامه‌ای برای نظریهٔ فیلم پدید آورند که با بوطیقای آنها در ادبیات قابل قیاس باشد. به همین سبب، بوطیقای سینما را عنوان کردند. برای نمونه «عنوان بلندپروازانه‌ترین مجموعهٔشان- بوطیقای سینما، سال (۱۹۲۷)- نه‌تنها یادآور بوطیقای ارسطو بود، نام پوئتیکا [بوطیقا]، مجلد پیشین آثار فرمالیست‌ها دربارهٔ نظریهٔ ادبی را نیز به ذهن می‌آورد. در بوطیقای سینما و دیگر مقالات مهم آنان دربارهٔ سینما، به ویژه «ادبیات و سینما»ی (۱۹۲٤) شکلوفسکی و مقالهٔ تینیانُف با عنوان «سینما- واژه- موسیقی» (۱۹۲٤) فرمالیست‌ها گسترهٔ وسیعی از مسائل را مطرح کردند و زمینه را برای عمدهٔ نظریات آینده‌شان فراهم آورند. سینما در فرآیند تثبیت خود به عنوان هنر مشروع، فضایی جالب برای فرمالیست‌ها فراهم کرد تا پندارهای علمی‌ای را که پیش از این در آثارشان دربارهٔ ادبیات بسط داده بودند، این‌بار در حیطه‌ای گسترش دهند که در «سینماشناسی»[1] کازانسکی[2]، «بوطیقای سینما»، پیوترفسکی[3]، یا «سبک‌شناسی سینما» آیخن‌باوم به بار نشست (استم، ۱۳۹۳: ٦٦-٦٥).

زمانی که آیخن‌باوم شیوهٔ عملکرد فیلم را با شیوهٔ متن روایی مقایسه می‌کرد، «تینیانوف هر نمای سینمایی را معادل مصراعی از شعر می‌دانست. آیخن‌باوم نسبت فیلم با عکاسی را نسبت زبان ادبی و شعر با زبان امروزه می‌دانست. فرمالیست‌های روسی مانند آیخن‌باوم، شکلوفسکی و تینیانوف در گزیده‌مقالاتی به نام بوطیقای سینما بر استفادهٔ شاعرانه از فیلم همچون استفادهٔ ادبی از زبان تأکید کردند» (آفرین، ۱۳۹۰: ٦٦٦)[4]. آیخن‌باوم مونتاژ را همچون نظامی سبک‌شناختی می‌دید که کاملاً مستقل از پیرنگ است. از نظر آیخن‌باوم، سینما نظام ویژهٔ زبان تصویری بود. سبک‌شناسیِ آن، نحو فیلمی را شکل می‌داد و اتصال نماها به عبارات و جملات شبیه بود (استم، ۱۳۹۳: ٦٨). به همین دلیل، عبارت سینمایی مجموعه‌ای از نماها را شامل می‌شود که پیرامون یک تصویر کلیدی مانند: یک کلوزآپ گرد آمده‌اند. تحلیل‌گران می‌توانستند از تحلیل «نما به نما» بهره

1. Cinematology
2. Kazantsky
3. Piotrovsky

٤- با توجه به این موضوع، پیرپائولوپازولینی؛ فیلم‌ساز، شاعر، نظریه‌پرداز سینما، چهل سال بعد، این محتوا را در مقاله‌ای با عنوان «سینمای شاعرانه» مورد استفاده قرار داد.

ببرند تا این عبارت (گِردآمدن پیرامون یک کلوزآپ) را به عنوان نمونه گونه‌شناسی کنند. در ادامهٔ تلاش فرمالیست‌ها «در سینما نظریه‌پردازانی وجود دارند که از دیدگاه ساختارگرایی به سینما می‌نگرند. معتقدند که سینما چیزی نیست جز ساختارهای ذهنی که از طریق خلاقیت فیلم‌ساز تصویری را می‌آفرینند که به واقعیت زندگی ارتباطی ندارد، بلکه ارزش و اعتبار آن به ساختاری است که حاصل فعالیت ذهنی فیلم‌ساز است. نظریه‌پردازانی نظیر مانستربرگ، آرنهایم، بلابالاش، آیزنشتاین و کریستین متز مهم‌ترین شخصیت‌هایی بودند که در این زمینه نظریه‌پردازی کرده‌اند» (حقیری، ۱۳۹۷ : ۸۸). نظریه‌پردازان دیگری چون: دیوید بوردول و کریستین تامسُن[1] در حیطه سینما پیوندی میان فرمالیسم و ساختارگرایی به وجود آوردند و با تأکید بر معنا نئوفرمالیسم را رقم زدند. نئوفرمالیست‌ها برخی از روش‌های نظریهٔ آشنازداییِ فرمالیست‌ها، قوانین، معیارها، تمهیدات و طرحواره‌های ساختارگرایان و روان‌شناسان شناختی را مورد توجه قرار دادند. با توجه به روابط دو جانبهٔ نظریه‌پردازان فرمالیست، ادبیات و سینما و تأثیرات نظریه فیلم از فرمالیست‌های روس میان این دو حوزه اغلب تأثیرگذاری‌هایی دیده می‌شود. بدین‌سان سینما برای تشخیص و ارزیابیِ ترجمهٔ «بینا–نشانه‌ای» هر چه بهتر مفاهیم فرمالیستی‌ای مانند: داستان، طرح، عنصر غالب، آشنایی‌زدایی، ساختار، حیطه‌ای مناسب را فراهم می‌آورد، چه بسا که از این مباحث فراتر هم می‌رود. این پژوهش با تأیید تأثیر فرمالیسم در سینما مدعی استفاده از توان بالقوهٔ مفاهیم مطرح توسط فرمالیستها در ادبیات برای تقویت تحلیل آثار سینمایی است. بنابراین از رویکرد بینارشته‌ای در نظریهٔ ادبیات و تحلیل نئوفرمالیستی سینما بهره می‌برد. با این وصف، ضمن تحلیل فیلم ماهی و گربه درصدد هستیم به این سؤال پاسخ دهیم نقش عنصر مسلط به منزلهٔ مولفه‌ای زیباشناختی در تعین‌بخشی به معنا چیست و چگونه قابل تحلیل است؟

چارچوب نظری

در این قسمت به مباحث مشترکی پرداخته می‌شود که از بحث فرمالیست‌های روس و نظریه‌پردازان متأثر از آنها ریشه گرفته، اما در سینما هم به دلیل چندوجهی بودن این هنر قابل طرح است. از این مباحث می‌توان به ارتباط بین طرح اولیه و طرح روایی، عنصر مسلط و آشنایی‌زدایی

1. David Bordwell and Kristin Thompson

اشاره کرد. جهت‌دهی ما به این مفاهیم به نحوی بوده که عنصر مسلط را یکی از ارکان آشنایی‌زدا به شمار آورده‌ایم. در نهایت با توجه به بحث نئوفرمالیسم به نقش تعیین‌کنندهٔ عنصر مسلط در معنای نهایی فیلم پرداخته‌ایم.

طرح اولیه و طرح روایی

«ارسطو پیرنگ (طرح) را ترتیب حوادث می‌دانست؛ در حالی که در نظر فرمالیست‌ها، پیرنگ، اعمال تمهیدات زیبایی‌شناسانه روی متن است. در هنرِ روایت، ماجرا با تمهیداتی مانند انتخاب زاویهٔ دید خاص و شگردهای ابهام آفرین به پیرنگ تبدیل می‌شود» (آفرین، ۱۳۹۰: ٦٦١-٦٦٠). بوریس توماشفسکی عقیده داشت «تفاوت چندانی بین زبان شعر و داستان وجود ندارد، بلکه تفاوت در نحوهٔ ارائه است. او برای تشریح این تفاوت، دو مفهوم را کنار یکدیگر قرار داد: طرح اولیه (ماجرا- فابیولا[1]) یا ماجرا- این مفهوم را شکلوفسکی در سال ۱۹۲۱ وضع کرده بود- و طرح روایی (پی‌رنگ- سیوژت[2]) یا پی‌رنگ. طرح اولیه، آنچه را واقعاً رخ داده برای ما از ابتدا تا انتها نقل می‌کند. با دستکاری طرح اولیه، طرح روایی (داستان، چنان که روایت می‌شود) به وجود می‌آید. طرح روایی است که تأثیر آشنایی‌زدا دارد. از این رو طرح اولیه را می‌توان با تعداد کثیری طرح روایی بیان کرد» (برتنس، ۱۳۹٤: ٥٠-٤٨). می‌توان گفت طرح روایی تابعی از طرح اولیه است، اما تفاوت چشم‌گیری بین آن دو دیده می‌شود. تفاوت‌های بین آن دو مانند اقتباس یک فیلم‌نامه از اثری ادبی است. از یک زاویهٔ دید، طرح اولیه یا ماجرا، واقعیت بدون دخل و تصرف و به عبارتی مادهٔ خام روایت بدون ارزش‌های زیباشناختی است. «در نظریهٔ فرمالیست‌های روسی، تمایز میان «داستان» و «طرح»، جایگاه ویژه‌ای دارد. آنها تأکید می‌کنند که «طرح» [روایی] صرفاً ادبی است و «داستان» [یا طرح اولیه]، مادهٔ خامی است که دستِ سازمان‌دهندهٔ نویسنده را انتظار

۱- Fabula: فابیولا (داستان - روایت - ماجرا) که در فرانسه Historie و در انگلیسی Story نام دارد، همان‌مادهٔ خام داستان است، شرح سادهٔ رخدادهای اصلی با همان ترتیب طبیعی زمانی حدوث رخدادها که با فهرست کلی نقش‌های شخصیت‌های داستان همراه است.

۲- Stuzet: سیوژت (طرح ـ پیرنگ) که در فرانسه و انگلیسی Discourse معنی می‌شود، شامل همهٔ شگردهایی می‌شود که مؤلفان به کار می‌گیرند تا به طرق گوناگون اصل داستان را روایت کنند و راوی یا مؤلف نحوهٔ سامان‌بخشی آن را در طیفی از روش‌ها انتخاب می‌کند.

می‌کشد» (سلدن، ۱۳۸٤: ۵۳-۵۲). علاوه بر تمایز طرح اولیه و طرح روایی، طرح‌های روایی گونه‌های مختلفی مانند طرح روایی با پی‌رنگ انشعابی به خود می‌گیرد. در این صورت در طرح روایی، روایت بایستی در طول پیش رود یا مسائل را به نحو خطی هویدا کند، اما به صورت افقی، انشعاب می‌یابد و در عرض، گسترده و حجم‌دار می‌شود[1]. در ساختار فیلم، روایت فیلم‌نامه ابتدا با تفاوت همان طرح اولیه و طرح‌روایی یعنی پیرنگ شروع به کار می‌کند. زیرا «پیرنگ را می‌توان مفهومی دانست که به آشوب جهان نظم می‌بخشد» **(ذکایی، شجایی باغینی، ۱۳۹۱: ۱۲۵) و اولین نقطه‌ای است که فرایند شکل‌گیری یک اثر ادبی یا سینمایی را رقم می‌زند**. تأکید بر تفاوت طرح اولیه و طرح روایی با واکاوی روابط علی و معلولی یک راه برای نگریستن به نحوهٔ ارتباط رویدادهای طرح روایی است. در شکلی کلی، پیرنگ براساس آنچه زنجیرهٔ رویدادها را آغاز و خاتمه می‌بخشد، دارای آغاز میانه و پایان است (اوحدی، ۱۳۸۸: ۲۰۱). این پیرنگ است که نتایج زیباشناختی به بار می‌آورد. بحث طرح اولیه و طرح روایی در سطح فیلم‌نامه یک فیلم مورد بررسی قرار می‌گیرد. اما از مباحثی که می‌توان آن را به سطح فیلم‌سازی و عرصهٔ بصری فیلم هم نسبت داد، مفهوم آشنایی‌زدایی و عنصر مسلط است که در ادامه بدان می‌پردازیم.

آشنایی‌زدایی

اول‌بار شکلوفسکی یکی از جذاب‌ترین مفاهیم خود را «آشنایی‌زدایی[2]»(غریبه‌کردن)[3] نامید. به گفتهٔ او ما هرگز نمی‌توانیم تازگی دریافت‌هایمان از اشیا را در ادبیات و هنر حفظ کنیم. این وظیفهٔ خاص ادبیات و هنر است که تازگی آگاهی از اشیا را که به موضوع عادی روزمرهٔ ما تبدیل شده، به ما بازگرداند. شکلوفسکی قصد داشت نشان دهد هنر چگونه می‌تواند حد تصورات و نوع دریافت مخاطب نسبت به اثر را افزایش دهد. شکلوفسکی ذات هنر را شاعرانه می‌دانست و معتقد بود با پیچیده‌کردن فرم، لایه‌های معمول ادراک کنار می‌رود. آشنایی‌زدایی از طریق ابزارهای فُرمی‌ای به دست می‌آید که تاکنون فراخوانده نشده‌اند و بر پایهٔ انحراف از هنجارهای تثبیت‌شده

۱- پی‌رنگ‌های انشعابی چندین مسیر برای پی‌گیری ماجرا را طی و دنبال می‌کنند، نمونهٔ بارز آن فیلم «بدو لولا بدو لولا!» ساخته تام تیکور است.

2 Defamiliarition

3 Ostranenine

حاصل می‌شود. بدین طریق تولستوی[1] توانست از طریق دیدگاه نامتعارف یک اسب عُرف‌های مالکیت را به پرسش گیرد. تغییرات ادبی، ساخته و پرداختهٔ تلاش دائمی برای درهم‌شکستن عُرف‌های هنری رایج و ایجاد شیوه‌های جدیدند (استم، ۱۳۹۳: ٦٦). آشنایی‌زدایی در ادبیات و داستان به طرق گوناگون اتفاق می‌افتد. تغییر در زاویهٔ دید روایت، کثرت راوی و تناقض راویان، تغییر در تمهیدات فرمال در سطح نحو زبان و...

«به عقیدهٔ فرمالیست‌ها داستان برای جلب توجه ما، تمهیدات «بازدارنده» یا «کندکننده» را به کار می‌گیرد و در زبان ادبی است که این تمهیدات «آشکارا عرضه» می‌شوند. همین نکته بود که ویکتور شکلوفسکی را بر آن داشت تا به طعنه، رُمان تریسترام شندی[2] اثر لارنس استرن[3] را- رمانی که آنقدر حاشیه می‌رود که هیچگاه داستان اصلی را شروع نمی‌کند- بارزترین نمونهٔ رمان در ادبیات جهان به شمار آورد» (ایگلتون، ۱۳٦۸: ۸-۷). برخی آشنایی‌زدایی را به بیگانه‌سازی سوررئالیست‌ها نسبت می‌دهند. با این ادعا که یک هنرمند بدعتگر «باید در ابژه چیزی ببیند که تا دیروز کسی چنین چیزی نمی‌دیده است، او باید فرم جدیدی به ادراک تحمیل کند» (یاکوبسون، ۱۳۹۲: ۱۱۰). درراستای تحولات مباحث تئوری فرمالیستی، برتولت برشت[4] مفهوم آشنایی‌زدایی را برداشتی سیاسی بخشید. در مقابل این دیدگاه، ساختارگرایان آن‌را الگوی غیرطبیعی‌سازی در نظر گرفتند. به نظر می‌رسد آشنایی‌زدایی در سینما در هردو سطح فیلم‌سازی و فیلم‌نامه صورت می‌گیرد. عنصر مسلط با تمام کارکردهای مذکور از نظر این پژوهش، از عناصر آشنازدا در سطح فیلم‌سازی و فیلم‌نامه‌نویسی محسوب می‌شود.

عنصر مسلط

عنصر مسلّط یا غالب[5] یکی از مفاهیم ادبی فرمالیست‌هاست. این مفهوم را اوایل تینیانف و بعدها یاکوبسن بسط دادند. در نتیجه، نخست در« مکتب زبان‌شناسی» گسترش یافت و آن‌گاه

1. Tolstoy
2. Tistram Shandy
3. Laurence Stern
4. Bertolt Brecht
5. Dominant

به یکی از پربارترین و مهم‌ترین مفاهیم در نظریهٔ فرمالیست‌های روسی تبدیل شد. یاکوبسن در نوشتهای در سال ۱۹۳۵ این عنصر را یکی از مفاهیم مهم اواخر فرمالیسم به شمار آورد و آن را به عنوان عنصر کانونی یک اثر که سایر عناصر را زیر فرمان دارد، تعین می‌بخشد و تغییر می‌دهد، (سلدن، ۱۳۸٤: ٥٦) معرفی کرد. این بدان معناست که به‌دلیل شدت اثرگذاری، عنصر مسلط در کل اثر، به صورت پیدا و پنهان، نقش‌آفرینی می‌کند. یاکوبسن **این اصطلاح را از عرصهٔ موسیقی به عاریت گرفته بود. او** وجه غالب را عنصر کانونی هر اثر می‌دانست که بر دیگر عناصر سایه می‌افکند و در عین حال یکپارچگی اثر را تضمین می‌کند (موسوی سوته و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۱۸). در هر اثر، عنصری که بیشترین نمود را دارد و سایر اجزای اثر را احاطه می‌کند، عنصر مسلط خوانده می‌شود. عنصر مسلط، تعیین‌کنندهٔ قواعد، تعیین‌کنندهٔ شیوه‌های دگرگون‌کننده عناصر دیگر، ضامن یکدستی و همخوانی درونی اثر است. **به همین دلیل، عنصر مسلط ارتباط عناصر و اجزا را در قالب پیرو یا تابع و متبوع تعریف می‌کند. از طریق عنصر مسلط، نظام‌های پویایی شکل می‌گیرند.** آنچه در یک دوره، عنصری ادبی است، در دوره‌ای دیگر به سادگی، پدیده‌ای زبان‌شناختی است. به‌**طوری‌که عنصر غالب دارای چرخه‌ها و چرخش‌های متفاوتی می‌شود.**

عنصر غالب در مباحث نظری تبدیل به برجسته‌سازی[1] می‌شود. موکارفسکی؛ نظریه‌پرداز مکتب زبانشناسی پراگ، دربارهٔ ارتباط عنصر غالب و برجسته‌سازی می‌گوید: برجسته‌سازی سازمان‌یافتهٔ عناصر یک اثر ادبی عبارت است از درجه‌بندی‌کردن ارتباط دوگانهٔ این عناصر در یک زنجیرهٔ تابع و متبوع به نحوی که عنصری که در رأس قرار می‌گیرد، عنصر مسلط نامیده می‌شود. بدین معنا که عناصر موجود در اثر ادبی ارتباطی دوسویه با یکدیگر دارند که در این ارتباط بعضی از عناصر، پیرو و تابع عناصر دیگر و برخی متبوع یا مسلط بر عناصر دیگرند. عنصری که در رأس قرار می‌گیرد و تابع عناصر دیگری نیست، عنصر مسلط است که با واژهٔ «Dominant» از آن یاد می‌کنند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳٦٦) در مجموع، فرمالیست‌ها متن را به میدان تعامل و بده بستانِ میان عناصر غالب تشبیه می‌کردند، از این رو مجموعه نظام‌های پویایی که از طریق عنصر غالب شکل گرفته بودند، نقش موثری در شکل‌دهی به نشانه‌شناسی بازی کرده است. عنصر مسلط

1. Foregrounding

می‌تواند نقش آشنایی‌زدا و در نتیجه، زیباشناختی هم داشته باشد. در سطح فیلم‌سازی می‌تواند نقش تعیین‌کننده در سبک هنری یک هنرمند یا سبک فیلم‌سازی یک کارگردان یا فیلم‌نامه‌نویسی یک نویسنده داشته باشد. همچنین می‌تواند از کارکرد زیباشناسی صرف خارج شود و در تعامل با سایر عناصر مسلط در یک نظام پویا در چهار سطح به شکل‌گیری معنای نهایی اثر کمک کند.

-عنصر مسلط و ارتباط با سایر سازه‌ها و معنا

در روایت یا طرح روایی فیلم‌نامهٔ یک اثر سینمایی، عناصر مسلطی وجود دارد که می‌تواند هدایتگر معنای آن باشد. اما عنصر مسلط در سینما صرفاً در روایت یک فیلم طرح نمی‌شود، بلکه می‌تواند در سطح فیلم‌سازی در تمهیدات فرمال و مؤلفه‌های زیباشناختی هم مطرح شود. از میان عناصر تکنیکی، سبکی و فرمال، عنصری به عنوان تابع می‌تواند دیگر عناصر را تحت سیطره و کنترل خود بگیرد. نه تنها می‌تواند بر دیگر عناصر بلکه بر مچ‌گرافی نماها، ترکیب‌بندی نماها تأثیر بگذارد و با تکرار در اکثر نماها معنای طرح روایی را رقم بزند. عنصر مسلط موجود در سطح فیلم‌سازی در طراحی صحنه و لباس، در نوع فیلم‌برداری، حرکت دوربین، استفاده و بهره از نماهایی خاص، سطح تنظیم نور و رنگ نماها، صداگذاری و موسیقی فیلم و افکت‌های صوتی و تصویری رقم بخورد. عنصر مسلط می‌تواند سلطه بر چندین نما یا همهٔ نماهای فیلم را به عهده بگیرد، می‌تواند به اندازهٔ کافی ایجاد تعلیق کند و یا مهیج باشد. یاکوبسن عنصر مسلط را «کارکرد سلطه» می‌نامد و دربارهٔ آن می‌نویسد: کارکرد سلطه همان سازهٔ متمرکز اثر هنری است: در یک اثر هنری، سازه‌ای بر سازه‌های دیگر مسلط است، حدود سازه‌های دیگر را تعیین می‌کند و آنها را دگرگون می‌سازد. کارکرد سلطه، تمامیت و کلیت ساختار را تضمین می‌کند (Jakobson and Halle, 1956: 156). افزون بر این، عنصر مسلط می‌تواند به واسطهٔ برانگیزنندگی طرح‌واره‌های تصوری[1] انتظاراتی را در مخاطب به وجود بیاورد و او را به همین واسطه به معنا یا مسیر نهایی فیلم سوق دهد. مجموعه‌های سازمان‌یافتهٔ اطلاعاتی که انتزاعی هم هستند را طرحواره[2] می‌نامیم، تصویر ذهنی

1. Image Schemas

۲- Schemata «ساخت‌های شناختی اندوخته شده در حافظه که بازنمایی انتزاعی رویدادها، اشیا و روابط آنها در جهان واقعی محسوب می‌شود» (نقل به مضمون از کتاب زمینهٔ روان‌شناسی، نوشته ریتال اتکینسون و دیگران، ترجمهٔ دکتر محمد نقی براهنی و دکتر سعید شاملو، ص ۵۱۸)

پرنده طرحی است برای شناسایی بصری آن و تصور جمله‌ای خوش‌ساخت در ادراک کلام به مثابهٔ نوعی طرح عمل می‌کند (بُردول، ۱۳۹٦: ۹۷). همانطور که تامسون جونز می‌گوید: بوردول از این نگرش مسلط در روان‌شناسیِ شناختی استفاده می‌کند که ادراک هر شیء فقط مستلزم دریافت منفعلانهٔ داده‌های دیداری، شنیداری ویا لامسه‌ای نیست بلکه همچنین مستلزم ساخت استنتاج از دل داده‌هاست، به این منظور که به داوریِ ادراکی برسیم. بوردول این داوری‌ها را فرضیه می‌نامد تا پیشنهاد کند که ادراک همیشه به دلیل داده‌های تازه یا اطلاق تازهٔ دانش قبلی مرتبط، می‌تواند بازبینی و اصلاح شود (تامسون جونز، ۱۳۹٦: ۱۵۱). با طرح‌واره تصوری، فرضیه‌سازی، انتظارات معنایی مخاطب رقم می‌خورد.

از نظر نئوفرمالیست‌ها با پیروی از ساختارگرایان، رسیدن به معنای نهایی در چهار سطح معنای ارجاعی، معنای آشکار، ضمنی و دلالتگر را ممکن می‌شود، بنابراین در ادامه قصد داریم به واسطهٔ کارکرد رنگ قرمز به عنوان عنصر مسلط در سطح فیلمسازی به این سؤال‌ها پاسخ دهیم: ۱- آیا رنگ قرمز درون نماها یا سکانس‌ها به چیزها و جاهایی ارجاع می‌دهد که پیشتر معنایی از خود داشته‌اند؟ ۲- آیا سکانس‌ها به واسطهٔ رنگ قرمز می‌توانند پیام و مفهومی را تفهیم کنند؟ ۳- آیا بیننده می‌تواند «تفسیری» از تحلیل رابطهٔ عنصر مسلط با عناصر و اجزا و ابژه‌ها و اشیا در سکانس‌ها و خرده‌روایت‌ها در اثر ارائه دهد؟ ٤- آیا این اثر به واسطهٔ برجسته‌سازی عناصر مسلط می‌تواند نشان‌دهندهٔ ارزش‌های ویژهٔ یک جامعه باشد؟

معرفی فیلم «ماهی وگربه»

با این مقدمات قصد داریم به یکی از عناصر مسلط فیلم ماهی و گربه ساختهٔ شهرام مکری در سطح فیلم‌سازی بپردازیم. روایت فیلم ماهی و گربه براساس یک ماجرای واقعی نوشته شده است. در سال ۱۳۷۷ خبری در رسانه‌ها منتشر می‌شود، مبنی بر اینکه رستورانی بین‌راهی از گوشت چرخ کردهٔ انسان‌ها غذا تهیه کرده است. این اصل فابیولا و ماجرایی است که توسط مکری به یک طرح روایی تبدیل می‌شود. طرح روایی فیلم دو انشعاب دارد، از طرفی ۱۲ دانشجو- که می‌تواند اشاره‌ای به عدد رمزی ۱۲ هم داشته باشد- قصد دارند مسابقه برگزار کنند، از طرف دیگر ۳ طباخ قصد جان انسان‌هایی را کرده‌اند که به لطافت و ظرافت ماهی در چنگال گربه‌ای هستند که

از دست آن می‌لغزند. در مسیر اصلی این طرح روایی، خرده‌روایت شخصیت‌هایی را می‌شنویم که می‌خواهند بادبادک هوا کنند و داستان آنهایی را دنبال می‌کنیم که قصد طباخی دارند. از تمام شخصیت‌هایی که خرده‌روایتی دارند، بدون اینکه به عمق برویم به یک اندازه اطلاع پیدا می‌کنیم. بنابراین فیلم‌ساز خرده‌روایت‌هایی را حول هر شخصیت در معرض نمایش قرار می‌دهد که به عمق و طول همان سفری است که دانشجویان برای هواکردن بادبادک‌ها طی می‌کنند.

برجسته‌سازی رنگ قرمز در فیلم

بابک، کیسهٔ قرمز و گوشت فاسد

فیلم ماهی و گربه با یک نما که توسط راوی خوانده می‌شود، آغاز می‌شود که از اتفاقی واقعی اطلاعاتی را به مخاطب منتقل می‌کند. در این فیلم، خون انسانی ریخته نمی‌شود، بلکه رنگ‌های قرمزی که در خرده‌روایت‌ها روایت می‌شود، ذهن مخاطب را به طرح‌واره‌های تصوری موضوع معمایی سوق می‌دهد. در این فیلم که سبک ساختاری آن به صورت برداشت بلند و پلان سکانس است، دوربین به عنوان راهنمای چشم و ذهن مخاطب عمل می‌کند. در شروع فیلم، نمای تیتراژ با رنگ مشکی بر روی پرده ظاهر می‌شود و راوی آن‌را برای مخاطب می‌خواند (تصویر ۱). پس از مدتی کوتاه، رنگ قرمز نوشته‌های این نمای تیتراژ (تصویر۲)، را دربرمی‌گیرد. بعد از قرمز شدن کل پرده، نمایش با قطرات خون و نقش بستن عنوان فیلم در وسط آن نطفهٔ شروع هیجانی و تعلیق‌آمیز فیلم بسته می‌شود (تصویر۳).

در آغاز فیلم، بابک و سعید از رستوران‌داران در حال کار در محوطهٔ رستوران هستند. در همان آغاز، بابک به سراغ بشکه‌ای می‌رود که درِ قرمزرنگ دارد. بابک درِ بشکه را برداشته و **کیسه‌ای** که آغشته به خون و رنگ قرمز است را خارج می‌کند. (تصویر ٤). بابک به کیسه نگاه طولانی می‌کند، اما صدای موسیقی که از دور به گوش می‌رسد نگاه و تمرکز وی را به سمت خود جلب می‌کند. اتومبیلی در جادهٔ بالایی رستوران توقف می‌کند. پسری (محمد برهمنی) جهت پرسیدن آدرس با بابک روبرو می‌شود. در حین روبرو شدن متوجه بوی بدی می‌شود که بابک به کیسه‌هایی که در دست دارد اشاره می‌کند و می‌گوید: «بوی گوشت مونده‌ست برای رستورانِ».

در اینجا رنگ قرمز **گوشت فاسد** و بوی بدی که به آن اشاره می‌شود احساس نامطبوعی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. کمی جلوتر زیپ سویشرت خود را باز می‌کند که عینک خود را بیرون بیاورد، دست قرمز رنگش باعث می‌شود که تی‌شرت سفیدش رنگی شود. این لکهٔ قرمز، با رنگ خون و گوشت فاسدشده و بوی نامطبوع همچنین شلخته‌کاری و کثیف‌کاری‌های بابک نشان از ارتباط او با خون (رنگ قرمز)، گوشت و.... دارد که باعث می‌شود خطوط القایی طرح‌واره‌های تصوری برای معنایی عمیق‌تر از قرمز و گوشت و عمل قصابی در مخاطب شکل بگیرد.

از سکانس آغازین به سمت سکانس‌های میانی، رنگ قرمز به لحاظ کمی حضور دارد. از حرکت بابک و سعید دو رستوران‌دار، با وسایل همراه خود چون چاقو و کیسهٔ خونی حامل گوشت فاسد گرفته (تصویر ۷)، به اعماق جنگل گرفته تا گذر از صحنهٔ مکالمه کامبیز و پدرش که به مشاجره می‌انجامد. در اینجا پیراهن و ژاکت جگری رنگ کامبیز، تنالیته‌ای از رنگ قرمز دارد که موجب جلب توجه مخاطب می‌شوند (تصویر۸). بعد از مشاجره، کامبیز، کوله‌پشتی و بادبادک خود با کاوری به رنگ قرمز را برداشته و شروع به حرکت می‌کنند. گویا انتقالی در فیلم صورت می‌گیرد. تا اینجا مخاطب با بابک و کیسهٔ گوشت فاسد آغشته به خون و رنگ قرمز و در ادامه با کامبیز که لباس و کاور بادبادکش تنالیته‌ای قرمز دارد همراه می‌شود. خرده‌روایت سوم، صحبت‌های کامبیز و پدرش و روبرو شدن سعید با آنها، به واسطهٔ این رنگ به هم مرتبط می‌شود. به واسطهٔ رنگ قرمز، ارتباط این دو خرده‌روایت در سطح بصری، برقرار و به صحبت‌های بابک و سعید درمورد نفر سوم «**حمید**» می‌انجامد. خروج کامبیز از جنگل و ورود به محوطه دریاچه همراه مواجهه با رنگ قرمز در ترکیب لباس افراد، چادر اطراف، ظرف آب و... است تا اینکه با پرویز به عنوان شخصیتی مهم مواجه می‌شود که بسیاری از خرده‌روایت‌ها را با حرکت و حضور خودش برای ما نمایش‌دادنی می‌کند (تصویر ۱۰ تا ۱۲)

پرویز، زخم پیشانی و فانوس گمشده

هماهنگی خرده‌روایت کامبیز به‌واسطهٔ رنگ قرمز با خرده‌روایت پرویز صورت می‌پذیرد و از اینجا به بعد مخاطب به واسطهٔ عنصر مسلط که رنگ قرمز است با پرویز همراه می‌شود.

این رنگ طرح‌واره‌های ذهنی و انتظاراتی را در مخاطب رقم می‌زند. هر شخصی در این فرم، خرده‌روایت مخصوص به خود را دارد؛ با ورود یک شخص به میان افراد آن خرده‌روایت، با بخشی از آن همراه می‌شویم و با خروج آن، شخصیت آن را رها می‌کنیم. پرویز همین طور که در جادهٔ خاکی کنار دریاچه مسیر رو به بالا را در نظر می‌گیرد و شروع به حرکت می‌کند با افرادی مثل پروانه روبرو می‌شود که رگه‌هایی از رنگ قرمز در شال او دیده می‌شود. پرویز از پروانه سراغ فانوس‌های بادبادکش را می‌گیرد (تصویر ۱۳). رنگ قرمز موجود در لباس شخصیت‌ها و وسایل همراهشان مخاطب را بیشتر و بیشتر با خود همراه می‌کند. بعد از بوی گوشت فاسد و مشاجره و جدایی کامبیز از پدرش، حال، مسئلهٔ ناپدید شدن فانوس‌های بادبادک پرویز مطرح می‌شود. پرویز از پروانه جدا شده و به مسیر خود ادامه می‌دهد. پرویز بعد از گذر از سمت مخالف دوقلوهای تک‌دست با شلوارهای قرمز و مرموز (تصویر۱٤) به بالای جاده می‌رسد. پرویز بعد از گذر مریم؛ یکی از دانشجویان که کوله‌پشتی قرمز دارد، و بعد از شنیدن اینکه مریم احتمالا تصمیم دارد کمپ را ترک کند، در ازای دریافت طراحی از خودش به مریم سیب سرخ رنگی می‌دهد (تصویر۱۵). قرمز بودن سیب، حلقهٔ ارتباطی تمام خرده‌روایت‌های فعلی به رویداد نهایی فیلم محسوب می‌شود. پرویز وارد خرده‌روایت عسل و پدرام می‌شود. این خرده‌روایت اتفاقاً برعکس سکانس قبلی دارای بیشترین مقدار رنگ آبی است (تصویر۱٦). شال آبی‌رنگ عسل حاکی از سردی و تلخی حادثه‌ای است که یا اتفاق افتاده یا می‌افتد. به این دلیل که پرویز به پدرام می‌گوید این اتفاق را قبلاً دیده است. پدرام ماجرای تلخ برخورد بادبادک به چشم عسل را برای پرویز تعریف می‌کند. رنگ **چشم کور** عسل، آبی است و با دیگری تفاوت دارد. تا حدود ٤۰ دقیقه فیلم بعد از این خرده‌روایت و نشان دادن وسایل چادر پرویز که به رنگ قرمز است، (تا حدود ٤۰ دقیقه) لباس اغلب افرادی که مشاهده می‌شود از جمله مینا که سیب سرخ و خبر حضور یک خانم باردار را به پرویز می‌دهد، این سلطهٔ رنگ قرمز ملاحظه می‌شود (تصویر۱۷). سیب سرخ مینا توسط پرویز به شهروز دوست مریم داده می‌شود. شهروز لباسی قرمز رنگ به تن دارد (تصویر ۱۸). پرویز از شهروز دوست مریم می‌خواهد که **فانوس گمشدهٔ** بادبادکش را برایش پیدا کند.

شهروز و مریم، سیب قرمز، پرندهٔ مرده

هماهنگی‌ها به‌واسطهٔ رنگ قرمز همچنان مخاطب را با خود همراه می‌کنند. شهروز در مسیر رو به پایین دریاچه با افرادی روبرو می‌شود. در اواسط راه صداهای مشکوکی می‌شنود. این صداها با همراهی موسیقی هیجان‌انگیزی باعث می‌شوند نبض تداوم فیلم برای مخاطبان از ریتم نیفتد. در مرتبهٔ دوم که صداها جدی‌تر می‌شوند، شهروز با دو **پرندهٔ مرده** بر شاخهٔ درختان مواجه می‌شود. در همین اثنا فردی (حمید، شکارچی سفید) چوب به دست از پشت کمپ وارد جاده خاکی شده و به پشت چادر سفیدی می‌رود. شهروز فکر می‌کند فردی را دیده، اما او را نمی‌یابد. موسیقی به اوج خود می‌رسد. اکثر چادرهای کمپ در تقابل با چادر سفید حمید، قرمز هستند. شهروز از کنار چادرها عبور می‌کند و همچنان مشکوک به دنبال صداها می‌گردد. ناگهان مریم در پشتش ظاهر می‌شود. شهروز با صدای درونش از مادربزگ مریم و خواهر مادربزرگ مریم از داستان جن و پری و نوری که در سردابه‌های شهر قصر شیرین وجود داشته سخن می‌گوید تا وجه عجیب این دو برای مخاطب همچنان حفظ شود. شهروز بعد از فراز و فرودی با مریم کاور دوقلوی قرمزی را به پرویز می‌دهد. اما آنها متعلق به پرویز نیستند. سیب اینجا از شهروز به مریم منتقل می‌شود. به نظر می‌رسد سیب قرمز یک عنصر تعلیق‌بخش است؛ سیب هر لحظه در مخاطب این طرح‌وارهٔ ذهنی را رقم می‌زند که عنصر تعلیق دست به دست می‌چرخد (تصویر۱۹) و هر کدام از این اشخاص، قربانی بعدی هستند یا می‌توانند قربانی باشند. شهروز به داستانش درمورد سرداب‌ها و مادربزرگ و خواهر مادربزرگ مریم ادامه می‌دهد تا به **ناپدید شدن آنها** می‌رسد. این خود تأکیدی بر شخصیت‌های غایبی است که ناگهان ناپدید می‌شوند. در خرده‌روایت شهروز و مریم همچنان شاهد حضور رنگ قرمز در اجزای دور و نزدیک در صحنه، مثل اتومبیل‌سواری جیپ و فلش‌مموری قرمز هستیم. دوربین همچنان رنگ قرمز را دنبال می‌کند، چه به صورت پیوسته و چه گسسته.

مینا و کامبیز، سیب قرمز، خبر ناپدیدشدن مارال و انگشت بریده

در خرده‌روایت مریم و کامبیز که رابطه‌ای عمیق اما مشکل‌دار با یکدیگر دارند، مینا در این صحنه باز هم اطلاعاتی را به مخاطب می‌دهد که نقطهٔ شروع خرده‌روایت هیجانی دیگری است.

اطلاع دربارهٔ گم شدن مارال که برای ناهار به دنبال رستورانی بوده است، این نقطه را رقم می‌زند. کمی جلوتر مینا گربه‌ای را می‌بیند که **انگشت بریدهٔ انسان** در دهان دارد، بدین واسطه مخاطب حساس‌تر می‌شود. مینا، کامبیز و پدر او جملگی در ترکیب لباس‌شان رنگ قرمز دارند. پرویز که تقریباً در اکثر خرده‌روایت‌ها حضور دارد، وارد این خرده‌روایت می‌شود و بعد از ثبت آدرس بادبادک کامبیز از کادر بیرون می‌رود. کامبیز مسیر را به سمت پایین دریاچه پیش می‌گیرد. با چرخش دوربین، بابک و سعید که از دور می‌آیند، دیده می‌شوند. کامبیز به بابک و سعید می‌رسد، به آنها که کیسهٔ گوشت فاسد آغشته به خون و رنگ قرمز دارند، نگاهی کرده و از کنارشان عبور می‌کند (تصویر ۲۰). هماهنگی خرده‌روایت قبلی با خرده‌روایت بعدی با انتقال رنگ قرمز توسط شخصیت‌ها صورت می‌پذیرد.

مخاطب و دوربین با سعید و بابک که کیسهٔ گوشت فاسد قرمزرنگ به دست دارد، همراه می‌شوند. بابک و سعید همچنان درمورد همکار و شریک سوم‌شان حمید صحبت می‌کنند تا مخاطب را نسبت به او حساس نگه دارند. آنها بعد از گذر از دو قلوها به آقای اسدی می‌رسند که از اتفاق ناگوار بالا آمدن آب دریاچه و بستن شیر فلکه خبر می‌دهد و سر این موضوع با بابک بحث می‌کند. آقای اسدی بعد از جدایی از بابک با پرویز روبرو شده و با او صحبت می‌کند .آقای اسدی به جراحت و پانسمان سر پرویز که لکهٔ قرمز خونی بر روی آن دیده می‌شود، اشاره می‌کند. انتقال جدید رنگ قرمز از کیسهٔ گوشت فاسد به‌واسطهٔ آقای اسدی به جراحت پرویز صورت می‌پذیرد. همین کافی است که انتظار واقعه‌ای را رقم بزند. دوربین به‌واسطهٔ این جریان با پرویز به سمت پایین جاده خاکی کنار دریاچه حرکت می‌کند. این حرکت پرویز نقطهٔ شروع جدیدی را برای خرده‌روایت وی رقم می‌زند.

پروانه و بابک، عروسک خبیث، پاهای جسد

پرویز با نگاهی مشکوک به سمت بابک، مسیر رو به پایین دریاچه را پیش می‌گیرد. در بین راه در کنار چادرهای قرمزرنگ و تقریباً در وسط جاده خاکی، ناغافل با کوله‌پشتی خود روبرو می‌شود. ذهن مخاطب کنجکاو می‌شود. ورود مجدد کامبیز به محوطهٔ کمپ و دریاچه با لباس قرمز رنگش صورت می‌پذیرد. همراهی موسیقی و تعدد تکرار رنگ قرمزِ چادرها در اطراف

پرویز؛ روند ماجرا را پیش می‌اندازد. پرویز مجدد مسیر رو به بالای دریاچه را پیش می‌گیرد. سه مرتبه پروانه را صدا می‌کند و مجدد با پروانه که شالی با رگه‌های رنگ قرمز دارد، روبرو می‌شود و همان دیالوگ‌هایِ مربوط به ناپدید شدن فانوس‌های بادبادک پرویز مجدد مطرح می‌شود. پرویز از پروانه جدا می‌شود. انتقال جدید به‌واسطهٔ رنگ قرمز موجود در لباس شخصیت‌های فیلم صورت می‌پذیرد. دوربین و مخاطب با پروانه همراه می‌شود. او را تا درون ماشین خود که دارای وسایلی مانند عروسک پارچه‌ای خبیث و کیف سی دی قرمز است (تصویر۲۲) دنبال می‌کند. بعد با جمشید و نادیا که لباس و شالی قرمز بر تن دارد، همراه می‌شود. در این میان، مکالمهٔ بابک و پروانه شروع می‌شود. رنگ قرمز وسایل پروانه نشان می‌دهد او در خطر است. زیرا بابک به هر ترفندی پروانه را میان جنگل می‌کشد. بابک قصد دارد با بیان: «آب آوردم برای‌تان» و «دست‌های‌تان را بشویید»، کشاندن پروانه به درونِ جنگل را عادی جلوه دهد. از این رو او را به جلوتر هدایت می‌کند. **موسیقی** به صدای ساییده‌شدن چاقو بر روی سوهان برای تیز کردن شبیه می‌شود. بابک به پاهای شکار قبلی که زیر برگ‌ها پنهان کرده می‌رسد و با پا **برگ‌هایی** را بر روی **پاهای جسد** می‌ریزد تا دیده نشود. هیجان مخاطب با تصور کاربرد رنگ‌های قرمزی که اول خرده‌روایت پروانه رؤیت کرده، مخصوصاً عروسک قرمز خبیث در جلوی فرمان اتومبیل او؛ با دیدن یک جسد در زیر برگ‌ها و شنیدن موسیقی و صدای حیوانات و چاقو به اوج خود می‌رسد. آیا ممکن است این پاهای مارال باشد؟ گویی بابک با نقشه‌اش شکار را به محل انجام کار پلیدش کشانده است. بابک از پروانه درخواست کلید می‌کند اما کدام کلید؟ او اصلاً از کلیدی صحبت نکرده بود!!! مخاطب به نقشهٔ پلید بابک پی می‌برد؛ بابک از پروانه چاقویی می‌گیرد و عمداً سیم تلفن نگهبانی را قطع می‌کند، پروانه حسابی وحشت می‌کند و اما به دلیل قطع بودن تلفن و آنتن ندادن تلفن همراه کاری نمی‌تواند انجام دهد. در فاصله‌ای تقریباً دور، دوقلوهای تک‌دست که سرهمیِ قرمز دارند، دیده می‌شوند. بابک به سمت آنها حرکت می‌کند. پروانه کمی می‌ایستد و او را نظاره می‌کند، اما آرام آرام سرعت خود را زیاد و فرار می‌کند. صدای موسیقی و تیز شدن چاقو روی سوهان و زوزهٔ گرگ و... باعث انتقال ترس و رعب می‌شود. تنها ورود و صدای پرویز است که کمک می‌کند پروانه از مهلکه نجات یابد. از این به بعد بیشترین تأکید روی آنتن ندادن موبایل

در این منطقه است. آنتن دادن موبایل برای بابک خطری محسوب می‌شود. در این صحنه‌ها انتقال به‌واسطهٔ رنگ قرمز در ترکیب لباس‌های پرویز و پروانه تکرار می‌شود. پرویز در ادامه با عشق سابقش لادن روبرو می‌شود. لادن هم وسایلی قرمزرنگ مثل هدفون و کیف جگری‌رنگی را همراه دارد (تصویر۲۳). پرویز و لادن بعد از یک مدت طولانی با هم روبرو شده‌اند. آنها در حال حرکت با یکدیگر صحبت می‌کنند. صحبت آنها نشان از عشق قدیمی و نافرجام‌شان دارد. در انتها با کنایهٔ لادن به پرویز، خون خشک‌شدهٔ زخم پرویز شروع به جریان یافتن می‌کند. دوربین در ادامه مسیر چادرهای قرمز کمپ را نشان می‌دهد. دو قلوهای تک‌دست به سمت کوله‌پشتی پرویز رفته، کوله‌پشتی را وسط جاده برده و آن را بررسی می‌کنند (تصویر۲٤). گره و معمای فانوس گمشده اینجا به ثمر می‌نشیند. پرویز فانوس روشنی‌بخش زندگی‌اش را از دست داده. همچنین عوامل کمک رسان به قاتلان آن را ربوده‌اند.

جمشید و نادیا، لباس قرمز، قضیهٔ ناپدید شدن

لباس قرمز دوقلوها، گشتن کوله‌پشتی پرویز در میان چادرهای قرمزرنگ، باعث می‌شود سؤالاتی به ذهن مخاطب خطور کند. چرا دوقلوها تک‌دست هستند آن هم دست مخالف؟ فانوس‌های بادبادک پرویز کجاست؟ چه کسی یا کسانی آنها را برداشته‌اند؟ دوقلوها با سرهمی قرمز کوله‌پشتی را کمی جلوتر در وسط جاده رها می‌کنند. پرویز با تعجب به کوله‌پشتی‌اش نگاه می‌کند و مجدد مسیر را سمت بالای جاده پیش می‌گیرد و دوباره با پروانه روبرو می‌شود. رنگ قرمز با وجود پرویز و پروانه و دوقلوهای تک‌دست در بالای جاده همچنان در صحنه وجود دارد. اما دوربین در پیش‌زمینه، با روح جمشید همراه می‌شود. مخاطب و دوربین از این به بعد نادیا را دنبال می‌کند (تصویر۲۵). نادیا و روح جمشید به خانم روان‌شناس می‌رسند و سه نفری درحال صحبت‌کردن به سمت پایین دریاچه حرکت می‌کنند. خرده‌روایت نادیا، روح جمشید و خانم روان‌شناس، تمی سوررئال و تخیلی دارد. با شنیدن داستانک‌هایی که نادیا تعریف می‌کند، کنجکاویِ مخاطب همراه با ترس، دوچندان می‌شود. خواب شب گذشتهٔ نادیا درمورد جمشید؛ این ترس را رقم می‌زند. در این خواب، نادیا ناگهان جمشید را می‌بیند که کنار یک جعبهٔ کبریت به ارتفاع ده متری ایستاده و یک نردبان گذاشته و همهٔ بچه‌های کمپ را یکی یکی وارد جعبه

می‌کند. بعد از اینکه همه وارد جعبه شدند، نردبان را داخل آب می‌اندازد. سپس جعبه را از سمت چپ و راست تحت فشار قرار داده و کوچکتر و کوچکتر می‌کند تا جعبه به اندازهٔ یک جعبه کبریت واقعی کوچک می‌شود. بعد جمشید در جعبه را باز می‌کند و یکی از بچه‌ها که شبیه کبریت است را بیرون می‌آورد و روشن می‌کند. نادیا کنار لبش سیگاری دارد، سیگار را روشن می‌کند. با هربار پُک‌زدن، سیگار بلند و بلندتر می‌شود که به تعبیر جمشید نشان علاقمندی نادیا به او است. این تخیلات نادیا با روایت اصلی فیلم همخوانی دارد، شکارچیان تک‌تک دانشجویان را به نقطه‌ای کور هدایت و آنها را شکار می‌کنند. ذهن مخاطب برای اثبات این فرضیه بیشتر روی باقی فیلم متمرکز می‌شود. در این‌جا تم «**گم شدن**» و «ناپدیدشدن کوله‌پشتی دانشجویان» هم با عنصر رنگ قرمز همراه شده است. به علاوه وقتی صحبت از گم شدن و پیدا شدن ناگهانی فندک مادر نادیا می‌شود، تأکید بر گم شدن و پیدا شدن دوباره و رنگ‌های قرمز مخاطب را در مسیر مضامین اصلی می‌اندازد. به ویژه اینکه چند لحظه بعد متوجه مرغابی‌هایی می‌شود که دقایقی بعد توسط دوقلوهای تک‌دست سربریده می‌شوند. دوقلوها از خانم روان‌شناس و نادیا فیلم می‌گیرند (تصویر۲۶). آنها از افتادن خانم روان‌شناس در یک گوشه و گربهٔ سیاه اطراف وی که انگشت قطع‌شدهٔ خانم روان‌شناس در دهانش است، صحبت می‌کنند و می‌گویند «**حمید**» را هم آن اطراف دیده‌اند.

حمید و مارال، لباس قرمز و خون، چاقو، قتل

از این لحظه به بعد مخاطب و دوربین با بابک و سعید همراه می‌شوند که از حمید صحبت می‌کند. در این میان آنها مدام دربارهٔ دانشجویان صحبت می‌کنند یا آنها را به هم معرفی می‌کنند. برای نمونه بابک کامبیز را این‌گونه معرفی می‌کند «اینم همونیِ که با باباش اومده بود» (تصویر ۲۷). گویا شکارچیان شکارهای‌شان را نشان می‌کنند. بابک و سعید همین طور که به راه خود ادامه می‌دهند، حمید را به مخاطب معرفی می‌کنند. سعید درمورد گلوله‌هایی که بر بدن حمید اصابت کرده سخن می‌گوید. برخورد گلوله، ذهن انسان را به سمت سوراخ شدن بدن، خونریزی، جراحت و درمواقع شدید- اگر گلوله به جاهای حساس بدن برخورد کرده باشد- به سمت مرگ فرد سوق می‌دهد. در این میان با هدایت کردن دوقلوهای تک‌دست توسط سعید به میان جنگل، متوجه رابطهٔ این اشخاص با هم می‌شویم (تصویر۲۸). انتقال صحنه‌ها به‌واسطهٔ رنگ قرمز در سطح بصری در جریان است. در سطح طرح روایی فیلم‌نامه، تم گم شدن بسیار پربسامد و پرتکرار است.

بعد از معرفی حمید توسط همکاران و گذشتن تقریباً دو ساعت از فیلم، دوربین سراغ معرفی مفصل «**حمید**» می‌رود. او را در نمایی در کنار سعید می‌بینیم که در حال جدا کردن گوشت از استخوان است. گوشت‌های خون‌آلود قرمزرنگ در اطراف حمید که سراپا سفید پوشیده (با اغماض از یک مقدار سیاهی) دیده می‌شود. تمام این معرفی پرفراز و فرود به نمایش آخر می‌انجامد. حمید وارد جنگل می‌شود. موسیقی که با حرکت او شروع شده بود به تدریج اوج می‌گیرد و ذهن مخاطب را حساس و حساس‌تر می‌کند. حمید آرام‌آرام قدم بر می‌دارد. «**مارال**» با سویشرت قرمزرنگ دیده می‌شود. بعد از اینکه مارال با رؤیت حمید از او می‌ترسد، حمید خودش را معرفی می‌کند و کنار مارال می‌نشیند. حمید با مارال رابطهٔ صمیمانه و دوستانه‌ای برقرار می‌کند. به‌طوری‌که آنها با هم به موسیقی گوش می‌دهند، حمید آرام‌آرام چاقویی را از زیر آستین پیراهنش بیرون می‌کشد. درحالی که مارال چشمانش را بسته، حمید با لبهٔ تیز چاقو ضربه‌ای به گردن و شاهرگ او وارد می‌کند (تصویر ۲۹). به گفتهٔ صدای درون مارال، خون از شاهرگ او فوران می‌کند و روی لباس او می‌ریزد. این نماها دیده نمی‌شوند، اما می‌توان تصور کرد که لباس قرمز مارال، قرمز و قرمزتر می‌شود. حمید بلند شده و زجر کشیدن مارال را مشاهده می‌کند. خون از دهان و بینی مارال سرازیر می‌شود و قبل از اینکه گروه موسیقی مورد علاقهٔ خود را ببیند، می‌میرد. دوربین با چرخش به سمت گروه موسیقی پالِت، به اوج عملکرد یکی از عناصر مسلط فیلم یعنی «رنگ قرمز» رسیده و روی فانوس‌های رها در آسمان می‌ایستد (تصویر ۳۰).

بحث

در این فیلم، باتوجه به نظر فرمالیست‌ها دربارهٔ عملکرد عنصر مسلط در سطح فیلم‌سازی، رنگ قرمز می‌تواند اتحاد، هماهنگی و همبستگی بین سایر عناصر بصری و حتی نماها و خرده‌روایت‌ها را برقرار کند. رنگ قرمز با عملکرد و اثرگذاری گستردهٔ خود، در سطح بصری بیننده را با روندی کنجکاوی‌برانگیز، مرموز و ترسناک تا پایان با فیلم همراه می‌کند. شخصیت‌های مرموز و اغلب غایب مانند مارال و حمید و البته شخصیت پرکارِ پرویز هم از عناصر مسلط و مهم سطح فیلم‌نامه محسوب می‌شوند. بدین‌ترتیب، چینش مقاله نشان می‌دهد که تکرر استفاده از رنگ قرمز در هر

سکانس به عنصر مرموزی ختم می‌شود. گوشت فاسد، فانوس گمشده، سیب قرمز، پرندگان مردهٔ روی درخت، چشم کور عسل، انگشت قطع‌شدهٔ خانم روان‌پزشک، زنان ناپدید شده در صحبت شهروز و مریم، مرغابی‌های سربریده، ناپدیدشدنِ ناگهانی همه در خواب نادیا، تمام موارد به گم شدن و قتل یکی از دختران فیلم منتهی می‌شود، در حالی که سرنوشت ۱۱ دانشجوی باقی‌مانده در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. زمان فیلم به پایان می‌رسد، اما احتمال اینکه رؤیای نادیا رنگ حقیقت به خود بگیرد، بسیار است.

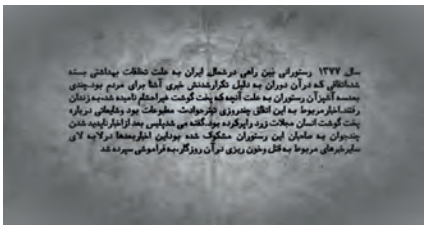
با تلاش این مقاله، رنگ قرمز با تأثیر در شکل‌دهی به احساس و طرح‌واره‌های تصوری در ذهن مخاطب یکی از عوامل مهم در تعین‌بخشی به انتظارات او و معنای سکانس‌ها و در نهایت، معنای فیلم معرفی شده است. اگر چه نقش سایر عوامل مؤثر مثل موسیقی و فیلمبرداری را نمی‌توان نادیده گرفت. رنگ قرمز در مرحلهٔ اول روی سازه‌های دیگر فیلم اثر می‌گذارد. افزون بر این، با تأثیر زیباشناختی در مخاطب و شکل‌دهی به طرح‌وارهٔ تصوری، در تعین‌بخشی به معنا هم نقش دارد. رنگ قرمز عملکرد خود را در چهار سطح: معنای ارجاعی، آشکار، ضمنی، فرهنگی- ایدئولوژیک به انحای مختلف نشان می‌دهد. معنای ارجاعی به سیب و خون انسان، رنگ عادی اشیا مانند چادر کمپ، لباس و ظروف و... برمی‌گردد. معنای آشکار حاکی از شور، معما، تعلیق و هیجان است. معنای ضمنی به قتل فجیع و مثله‌کردن شنیع برای طبخ غذا نشان می‌برد. معنای فرهنگی و ایدئولوژیک به برداشت درونی و سادهٔ ما از معنای آشکار و ارجاعی چیزها اشاره دارد که برونه‌ای باورناپذیر در شبکهٔ ارتباطی پیدا می‌کند. طوری‌که این برونه، نتایج فجیع و گسترده‌ای بر ابعاد روابط انسانی دارد. امنیت فردی چیزی نیست که قابل‌کنترل و تضمین شده باشد و هر لحظه با رویدادی غیرقابل‌پیش‌بینی به‌طرزی جبران‌ناپذیر از بین می‌رود. به همین‌ترتیب دو امر به شدت متناقض یعنی مسابقه بادبادک‌های فانوس‌دار و قتل و طبخ غذا از گوشت انسان توسط رنگ قرمز با هم تلاقی می‌کنند تا به خطرهای بیخ گوش و پنهان روابط انسان اشاره کنند. همچنین نشان می‌دهد انسان‌ها به صورت منفعل، اسیر

روابط و تبعات روابطی هستند که خود آنها را قصد نکرده و تعیین ننموده‌اند. رنگ قرمز در سطح فیلم‌سازی از نظر این پژوهش دارای نقشی مهم و کارکردی معناساز بوده است.

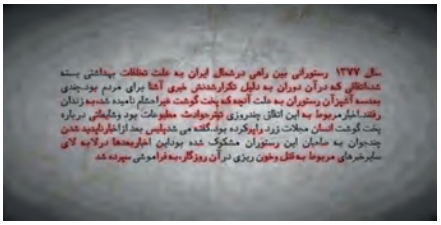
جدول ۱: ارتباط رنگ قرمز با انتظارات معنایی مخاطب، منبع: نگارنده.

شخصیت‌ها	عنصر مسلط	عنصر معمایی	عنصر واسط	معنا
بابک	لباس خونی، کیسه قرمز	گوشت فاسد	قصاب، سلاخ	سلاخی انسان
پرویز	قرمز در ترکیب لباس، زخم، سیب سرخ	فانوس گمشده	نقصان در عمل، ناتمام ماندن یک قصد	عشق از دست رفته، تعدی و تجاوز
شهروز و مریم	سیب سرخ، لباس قرمز، ترکیب قرمز در وسایل افراد، دست به دست شدن سیب سرخ	پرندهٔ مردهٔ روی شاخه درخت، داستان ناپدیدشدن مادربزرگ و خواهر مادربزرگ مریم دوست شهروز	توطئه، آرزوی تحقق نیافته، ترک کردن، خطر	ربودن، در معرض خطر بودن تک‌تک دانشجویان
مینا و کامبیز	لباس قرمز، سیب سرخ، دست به دست شدن سیب سرخ	انگشت بریده، ناپدیدشدن مارال	خطر در کمین	احتمال وقوع حادثهٔ ناگوار
پروانه و بابک	لوازم و وسایل قرمز، عروسک خبیث، کیف سی‌دی قرمز	پاهای جسد، برگ ریختن روی آنها	فریب دادن و فریب خوردن	به دام افتادن توسط یک فرد خبیث
جمشید و نادیا	کاربرد زیاد رنگ قرمز در لباس نادیا	خواب ناپدیدشدن همه دانشجویان و تبدیل شدن به کبریتی که آتش می‌گیرد.	پیش‌بینی برای قطعیت یک حادثهٔ ناگوار	احتمال قتل و از دست رفتن تمام دانشجویان
حمید و مارال	لباس قرمز مارال، کاربرد رنگ قرمز در شال او در تقابل با لباس‌های سفید و سیاه حمید	چاقوی پنهان شده در زیر آستین	شاهرگ خون‌آلود مارال، بی‌تفاوتی حمید به قتل و مثله کردن یک انسان	اثبات قتل یکی از دانشجویان گم شده

تصاویر[۱]



تصویر ۱



تصویر ۲

تصویر ۳

تصویر ٤

تصویر ٥

تصویر ٦

تصویر ۷

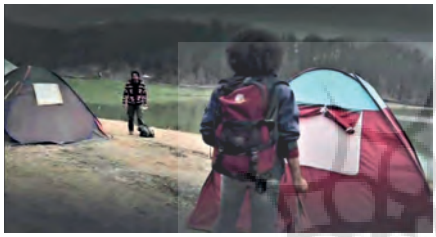
تصویر ۸

۱- تصاویر مربوط به نماهای مختلف فیلم ماهی و گربه است که توسط نگارنده گزینش شده‌اند.

تصویر ۹

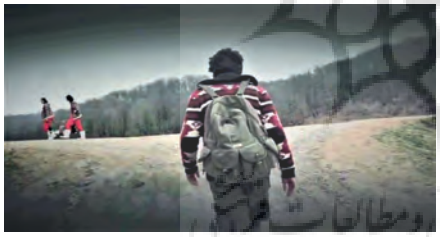
تصویر ۱۰

تصویر ۱۱



تصویر ۱۲

تصویر ۱۳



تصویر ۱٤

تصویر ۱۵

تصویر ۱٦

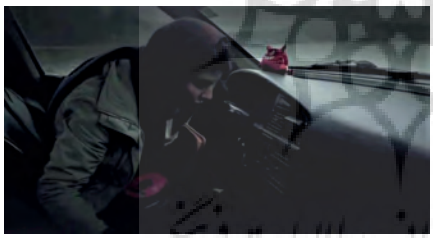
تصویر ۱۷

تصویر ۱۸

تصویر ۱۹

تصویر ۲۰

تصویر ۲۱



تصویر ۲۲

تصویر ۲۳

تصویر ۲٤

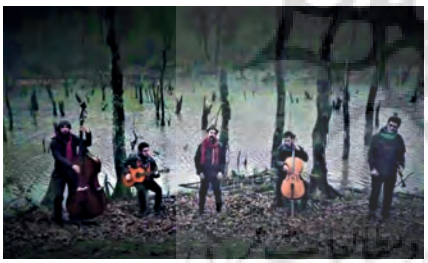
تصویر ۲۵

تصویر ۲۶

تصویر ۲۷

تصویر ۲۸

تصویر ۲۹



تصویر ۳۰

پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

رنگ قرمز در اکثر نماها و صحنه‌های فیلم ماهی و گربه حضور دارد. در بعضی از صحنه‌ها در لباس شخصیت‌ها و وسایل همراه‌شان در برخی، در وسایل صحنه خود را نشان می‌دهد. تقریباً می‌توان گفت صحنه‌ای وجود ندارد که رنگ قرمز در آن نمود نداشته باشد. رنگ قرمز به صورت بصری، عنصر یکدست‌کننده و وحدت‌بخش عناصر متکثر سطح فیلم‌سازی به شمار می‌رود. همواره با روایت اصلی و خرده‌روایت‌های فیلم همراه است و به برجسته‌کردن عناصر مرموز و معمایی هر سکانس یا خرده‌روایت منتهی می‌شود. در نماها و صحنه‌های مختلف فیلم شاهد هستیم رنگ قرمز احساسات را با بوی گوشت فاسد، نوع بافت انواع لباس‌ها، طعم سیب و رنگ خون برمی‌انگیزد و طرح‌واره‌های تصوری را در ذهن مخاطب رقم می‌زند؛ طرح‌واره‌هایی که راهی به معنای یک سکانس یا خرده‌روایت و سرانجام به معنای نهایی فیلم باز می‌کنند. دربارهٔ شکل‌گیری طرح‌واره‌های تصوری می‌توان گفت تکرار استفاده از رنگ قرمز در هر سکانس به عنصر مرموزی ختم می‌شود؛ فانوس گمشده، سیب قرمز، پرندگان مردهٔ روی درخت، چشم کور عسل، انگشت قطع‌شدهٔ خانم روانپزشک، زنان ناپدیدشده در صحبت شهروز و مریم، مرغابی‌های سربریده، ناپدیدشدنِ ناگهانی همه در خواب نادیا، تمام این موارد، به گم شدن و قتل یکی از دختران فیلم منتهی می‌شود، در حالی که سرنوشت دیگر ۱۱ دانشجوی باقی‌مانده در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. زمان فیلم به پایان می‌رسد، اما احتمال اینکه رؤیای نادیا رنگ حقیقت بگیرد، بسیار زیاد است.

رنگ قرمز به عنوان یکی از عناصر مسلط فیلم ماهی و گربه سایر عناصر را در سطح فیلم‌سازی تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، بین خرده‌روایت‌ها هماهنگی و اتحاد و همبستگی ایجاد می‌کند. عملکرد رنگ قرمز است که از ابتدا تا انتها به‌تدریج مخاطب را با خود همراه می‌کند. نمایش تدریجی رنگ قرمز در نماهای فیلم به نسیمی ملایم در صحرای سرگشتگی می‌ماند؛ صحرایی که خاکی قرمزرنگ دارد. نسیم ملایم گاهی با لحظات ترسناک و هیجان‌انگیز همراه موسیقی با ضرب‌آهنگ تند و ترسناک اوج می‌گیرد. نسیم، طوفانی می‌شود و خاک قرمز را در چنبرهٔ گردبادش می‌چرخاند و اوج گردبادی طوفانی و قرمزرنگ را رقم می‌زند. مخاطب، خودش

را درون گردبادی پرپیچش می‌بیند؛ پیچشی که با رؤیت شخصیت ناپدیدشدهٔ «مارال» و حضور «حمید» در کنار او و شکار شدن وی همراه با موسیقی و پرواز بادبادک، گره معمای اصلی را باز می‌کند. گویی تمام تعلیق و تشویش و آشوب در این لحظه به سرانجام نهایی خود می‌رسد. حضور عناصر مسلطی چون رنگ قرمز که هماهنگی و همبستگی را بین دیگر عناصر و اجزای سطح فیلم‌سازی برقرار کرده، نشانگر این است که ما در محیط اطراف با رویدادهای ناگهانی روبرو می‌شویم که به صورت اتفاقی سد راه ما می‌شود. رویدادهایی که ناغافل عملکرد همه چیز را وارونه می‌کند. در فیلم ماهی و گربه، دانشجویان به گمان اینکه در محل امنی وارده شده‌اند، محلی که لحظات خوش، خاطره‌انگیز و شادی را برای آنها در بردارد، به درون یک گردباد پا می‌گذارند. آنها به واسطهٔ رویدادها در مکان و زمانی که گمان می‌کنند می‌توانند بادبادک‌های روشن را به سینهٔ آسمان آبی بسپارند، وارد آستانهٔ مرگ می‌شوند و در نهایت، جسم آنها سلاخی می‌شود. در نتیجه می‌توانیم ادعا کنیم رنگ قرمز به واسطهٔ طرح‌واره‌های تصوری در برهمکنش با سایر عناصر و فرضیه‌سازی، انتظاراتی در مخاطب می‌سازد و او را به سوی معنای نهایی فیلم سوق می‌دهد. رنگ قرمز علاوه بر تعلق به موارد ارجاعی در جهان، به واسطهٔ ارتباط با عناصر معمایی تعلیق و هیجان، ترس و انتظار حادثهٔ ناگواری را رقم می‌زند. این رنگ، حاکی از قتل فجیع و مثله‌کردن شنیع انسان‌هاست؛ افرادی که قربانی منفعل روابط و موقعیت‌های ناخواسته می‌شوند.

فهرست منابع

- آفرین، فریده (۱۳۹۰). ***بررسی تطبیقی فرمالیسم در نقد هنر، نقد ادبی و نظریهٔ فیلم*** در مجموعه مقالاتِ نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران (ایتالیک). تهران: خانهٔ کتاب
- استم، رابرت (۱۳۹۳). ***مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم***. (مترجم: احسان نوروزی و دیگران). تهران: سوره مهر.
- اوحدی، مسعود (۱۳۸۸)، روایت فیلمیک – مبانی درک داستان سینمایی. ***فصلنامه هنر***. شمارهٔ ۸۲
- ایگلتون، تری (۱۳٦۸). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. (مترجم: عباس مخبر). تهران: مرکز.

- برتنس، یوهان ویلم (۱۳۹٤). ***مبانی نظریهٔ ادبی***. (مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی). تهران: ماهی.
- بوردول، دیوید (۱۳۹٦). ***روایت در فیلم داستانی جلد اول***. (مترجم: علاءالدین طباطبایی و حمیدرضا احمدی لاری و حسین سلطان محمدی). تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- تامسون جونز، کاترین (۱۳۹٦). ***زیباشناسی و فیلم***. (مترجم: عبدالله سالاروند). تهران: نقش جهان.
- سلدن، رامان (۱۳۸٤). ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***. (مترجم: عباس مخبر). نشر طرح نو.
- حقیری، عبدالرضا (۱۳۹۷). ***زیباشناسی در سینما***. تهران: تریتا.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). ***فرهنگ اصلاحات نقد ادبی*** (از افلاطون تا عصر حاضر). تهران: فکر امروز.
- مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸). ***گزیده مقالات روایت***. (مترجم: فتاح محمدی). تهران: انتشارات مینوی خرد.
- موسوی‌سوته، سیّده نرجس؛ و سیّد منصور جمالی، محمّدرضا نشایی‌مقدّم (۱۳۹۵). ترکیب‌سازی واژگانی در قصاید خاقانی. ***بهارستان سخن*** (فصلنامهٔ علمی پژوهشی ادبیات فارسی). شمارهٔ ۳۲. صص ۱۳٤-۱۱۵.
- یاکوبسون، رومن (۱۳۹۲). «واقع‌گرایی در هنر». در ***نظریه ادبیات، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس***. گردآوری تزوتان تودوروف. (مترجم: عاطفه طاهایی). تهران: نشر دات. چاپ دوم.
- Jakobson, Roman and Morris Hall (1956), Fundumentals of Language, Janua Linguarum, Series minor, 1, ‘s-Gravehage, Muton