# روایت و مسائل وابسته به آن در مطالعات سینمایی

مسعود اوحدی



یک دلیل اصلی مطالعه روایت سینمایی - صرف نظر از این حقیقت که به عنوان یک مقوله آکادمیک در دانشگاه‌های جهان تدوین می‌شود، یا به عنوان بخشی از برنامه مطالعات ادبی یا فرهنگی در نظر گرفته می‌شود - این است که روایت سینمایی به طور کامل در قالب زبان قابل رمزگذاری نیست. عنصر تصویری بخش بسیار مهم روایت سینمایی است. از همین روی، سینما نقش بسیار مهمی در هر گونه تلاش در جهت به دست آوردن تصویری جامع از مسائل نظری روایت (به طور کلی) ایفا می‌کند.

باید در نظر داشت که هر متن سینمایی روایت نیست، به عنوان مثال، فیلم‌های مستند می‌توانند روایت نباشند. با عنایت به موضوع ژانر، یا گونه‌های سینمایی، متن‌های سینمایی به طور کلی به چهار مقوله اصلی تقسیم می‌شوند:

۱- فیلم‌های روایتی (داستانی)

۲- فیلم‌های مستند

۳- فیلم‌های تجربی

۴ـ انیمیشن

از واژه «روایت» در مقوله نخست استفاده می‌شود، ولی باید توجه داشت که فیلم‌های انیمیشن و مشخصا کارتون‌ها نیز معمولاً متن‌های روایتی‌اند، و عناصر روایت می‌تواند در مستندها و فیلم‌های تجربی حضور داشته باشد. دیگر طبقه‌بندی‌های ژانرهای سینمایی ممکن است اصولاً از کارتون‌ها یاد نکنند و آنها را در مقوله فیلم‌های روایتی/داستانی قرار دهند. به هر حال، طبقه‌بندی‌های کلی در مطالعه ژانرها تمایزی دوگانه بین فیلم‌های روایتی و فیلم‌های مستند و نیز، بین فیلم‌های داستانی (تخیلی) و فیلم‌های غیرداستانی (غیرتخیلی) قائل می‌شوند. از سوی دیگر، اصطلاح فیلم سینمایی (فیلم بلند) گاه به عنوان معادلی برای فیلم‌های روایتی به کار می‌رود، اما در سابقه امر می‌توان دید که بلندای زمانی فیلم سینمایی معمولاً در فاصله ۷۰ تا ۱۳۰ دقیقه است، در حالی که فیلم روایتی می‌تواند کوتاه‌تر از این باشد. از دیدگاه تاریخی، از سرقت بزرگ قطار (۱۹۰۳) اثر ادوین پورتر غالباً به عنوان نخستین فیلم سینمایی یاد می‌شود، حال آنکه طول زمانی این فیلم تنها دوازده دقیقه بود. فیلم‌های کوتاه بسیاری بودند که پیش از این فیلم به داستان‌گویی پرداخته بودند، فیلم‌هایی مثل اعدام مری، ملکه اسکاتلند (۱۸۹۵)، که توسط شرکت فیلم‌سازی توماس ادیسون و به فاصله کوتاهی پس از تولد سینما ساخته شدند. بنابراین، ملازمت سینما با روایت از همان ابتدای زمانی که خود سینما به عنوان رسانه پای به میدان گذاشت مطرح بود.

در محدوده فیلم‌های روایتی داستانی یا فیلم‌های سینمایی، گاه تمایز دیگری نیز مابین: فیلم‌های واقع‌گرا و فیلم‌های خیال‌گرا قائل می‌شوند. ژانرها و یا ژانرهای فرعی فیلم‌های سینمایی، از قبیل فیلم‌های وسترن، جاسوسی، پلیسی - کاراگاهی، موزیکال و غیره، برای ما کاملاً آشنا هستند. این ژانرها غالباً از نظر مطالعات آکادمیک به مراتب بیشتر مورد توجه‌اند تا ژانرهای مشابه آنها در ادبیات مکتوب. ژانرهای سینمایی همچون ژانرهای روایتی دیگر (درام، داستان/رمان، شعر) انعطاف‌پذیر و دائماً در حال تحول‌اند.

پرسش احتمالا مسئله‌سازی که در ارتباط با سینما یا هر روایت دیگری که رسانه‌ای تصویری را به کار می‌گیرد، مطرح می‌شود این است که آیا ما عملاً با روایت سروکار داریم یا با همجواری تصاویر؟ این پرسش از ارتباط نزدیک روایت با ایده جهان درون داستان یا جهان بازتاب بر پرده سینما[1] ناشی می‌شود، به ویژه آنکه، مفهوم جهان درون داستان با ایده نقل یا ارائه جهان داستان (آن گونه که در

ادبیات داستانی مطرح است) مربوط می‌شود. به هر حال، به جای آنکه عنصر «روایتی» روایت‌های سینمایی را صرفاً بدین خاطر که ایده گفتن یا ارائه جهان داستان بدون وجود واسطه در آنها مسئله‌ساز خواهد بود نادیده بینگاریم، یا کم‌اهمیت بشماریم، باید ببینیم که آیا خود - راوی بودن را باید عنصر ضروری روایت به طور کلی، دانست یا حضور راوی را. یکی از پرسش‌های بسیار مورد توجه در سینما این است که چگونه رسانه‌ای که کاملاً زبانی نیست می‌تواند حامل یا ناقل روایت باشد. این پرسش، سرآغاز طرح مسئله سینما و زبان است.

در هر تلاش گسترده‌ای که در جهت مربوط ساختن رسانه سینمایی با زبان صورت می‌گیرد، مشخصاً مسائلی هم وجود دارد. رسانه سینمایی برخلاف روایت‌های نوشتاری رسانه تماماً زبانی نیست. در حقیقت، توجه اصلی ما در سینما مربوط به پرسش فوق می‌شود: رسانه‌ای که تماماً زبانی نیست چگونه می‌تواند ناقل روایت باشد؟

در هر حال، برخی از صاحب‌نظران سینما را یک کل (و نه اجزایی که در قالب زبان رمزگذاری شده باشند) دانسته‌اند که «زبانی» از آن خود دارد. این اندیشه را می‌توان با باور ساختارگرایان دایر بر اینکه حتی موجودیت غیرزبانی را هم می‌توان از نظر زبان‌شناختی تحلیل کرد یا برخوردی از دیدگاه زبان‌شناسی با آن داشت، مرتبط دانست. این باور، در حوزه دیگر، منجر به بررسی موجودیتی غیرزبانی همچون اسطوره در مقام زبان شد. از این رهگذر، اسطوره را می‌توان با استفاده از روش‌ها و مفاهیم زبان‌شناسی تحلیل کرد. در همین مسیر، «سینما» به عنوان زبانی توصیف شده که پیوندهای قیاسی نیرومندی با زبان‌های طبیعی به طور کلی دارد. در گسترش قیاس زبان با سینما بر این نکته تأکید می‌شود که سینما نه فقط یک زبان، بلکه انواع مختلف «زبان‌ها» را در خود دارد، و نیز، «زبان‌های» بسیار در محدوده یک فیلم به‌خصوص عمل می‌کنند: کریستین متز[۲]، نظریه‌پرداز فرانسوی به عنوان مثال، سینما را مجموعه‌ای از زبان‌های بسیار می‌داند.

برخی از اندیشمندان سینما براساس آن دیدگاه، که چنان که گفتیم با ساختارگرایی رابطه نزدیک دارد، مقایسه‌ای یا از نظر شکلی یا غیرشکلی با ویژگی‌های سینما و زبان انجام داده‌اند که عمده‌ترین آنها را بدین‌گونه می‌توان خلاصه کرد:

۱- دیدگاه سرگئی آیزنشتاین سینماگر و نظریه‌پرداز نامی روس، دایر بر اینکه نما به عنوان کوچک‌ترین واحد غیرقابل بخش در فیلم، معادل واژه در زبان است.

۲ـ دیدگاه متز از نما به عنوان معادلی تقریبی برای جمله.[۳]

۳ـ استفاده فرمالیست‌های روسی از اصطلاحاتی همچون (صرف و) نحو فیلمیک و عبارت‌ها و جمله‌ها به هنگام تحلیل سینما.

۴ـ تحلیل ساختارگرای چک یان موکاروفسکی[۴] از سینما با عنایت به ویژگی‌های «نحوی» و «معنا شناختی» آن.

مقایسه سینما با زبان به ویژه، در دوران سینمای صامت رایج بود و این هنگامی بود که به قول متز، برخی از نظریه‌پردازان سینما تأکید می‌کردند که تصویر همچون کلمه، سکانس همچون جمله است. زیرا سکانس از تصاویری تشکیل شده که همانند جمله‌ای مرکب از کلمات است.[۵]

**دیدگاه‌های متز در خصوص زبان و سینما**

در میان نظریه‌پردازان سینما، شاید کریستین متز برجسته‌ترین مدافع قیاس‌های شکلی زبان با سینما باشد. از نظر او ورود به بیان «فیلم و گرافیک» تماماً قابل توجیه است. و فیلم باید کاملاً «زبان‌شناختی» باشد. یعنی، یکپارچه مبتنی بر خود زبان باشد.[۶]

متز به تصویر سینمایی از دیدگاه زبان‌شناختی می‌نگرد و آن را متشکل از یک یا چند جمله می‌داند.[۷] اما تعریف روشنی از آنچه می‌تواند «جمله» سینمایی باشد به دست نمی‌دهد، جز آنکه، جمله سینمایی را چنان که اشاره شد، معادلی تقریبی برای نما می‌داند.

اما متز بدون تردید، دیدگاه خود درباره پیوند سینما با زبان را به خوبی تعریف و توجیه می‌کند. از نظر او سینما اگر چه «زبان» است، ولی سامانه زبانی ندارد.[۸]

دلیل این امر این است که رمزهای سینمایی ثابت نیستند و مثل رمزهای زبانی سازماندهی دقیقی ندارند. اما فیلم‌هایی هم هستند که رمزهای آنها به شکلی گسترده‌تر و در شیوه‌ای ثابت‌تر و سازمان یافته‌تر در بین اعضای گروه‌های اجتماعی - فرهنگی خاصی به اشتراک گذاشته می‌شود، مثل فیلم‌هایی که به ژانرهای خاصی تعلق دارند، یا فیلم‌های مردم‌پسندی که متکی به فرمول‌های کهنه‌اند، پرسش این است که در پی فرضیات متز، آیا باید اذعان کنیم که این فیلم‌ها «زبانی‌تر یا «زبان‌شناختی‌تر» از سایر فیلم‌هایی هستند که رمزهای آنها کمتر تعریف شده‌اند؟

متز ضمناً بر این باور است که سینما با زبان تفاوت دارد، زیرا قراردادهای سینمایی، برخلاف زبان که

ارتباطی دو سویه است، مشتمل بر ارتباطی یک سویه از جانب سازنده/تولید کننده به دریافت کننده است. اما این در عمل درست نیست: دریافت و درک یک سویه رمزهای زبانی در هنگام شنود اخبار از رادیو نیز به وقوع می‌پیوندد. یا ممکن است رمان یا شعری را بخوانیم که مؤلف آن مدت‌ها پیش از دنیا رفته و به هیچ طریقی نمی‌تواند در ارتباط دو سویه با ما درگیر شود، ولی این، زبان شعر یا رمان را کمتر «زبانی»تر یا کمتر «زبان‌شناختی‌تر» از زبان تعامل محاوره‌ای دو سویه نمی‌سازد.

**سینما و دیدگاه‌های سوسور و بارت**

کاملاً واضح است که منبع ملاحظات متز در مورد زبان، زبان‌شناسی یا بهتر نشانه‌شناسی فردینان دو سوسور است، که معتقد بود زبان‌شناسی می‌تواند مبنای دانش نشانه‌ها را در شکلی کلی‌تر تشکیل دهد. دیدگاه سوسور فرض را بر این قرار می‌دهد که زبان یا زبان‌شناسی یک سامانه نشانه‌شناختی اصلی است که تمامی سامانه‌های دیگر براساس آن مدل‌بندی شده‌اند.

دیدگاه سوسور نفوذ فراوانی بر جای گذاشت. گذشته از متز و تحلیلی که وی از سینما داشت، اندیشمند برجسته دیگری که از دیدگاه‌های سوسور بهره گرفت رولان بارت بود، که از نظریه سوسور به عنوان مبنای تحلیل زبان‌شناختی یا شبه زبان‌شناختی سامانه‌های غیرزبانی همچون مد و تبلیغات تجاری استفاده می‌کند.



هرچند که باید در مورد تحلیل «زبان‌شناختی» فیلم محتاط‌تر باشیم، اما تحلیل نشانه‌شناختی سینما، به ویژه هنگامی که از یک مدل نشانه‌شناختی استفاده می‌کنیم که زبان‌شناسی را قویاً به عنوان یک رشته اصلی مطرح نمی‌کند، می‌تواند بسیار مفید واقع شود. اصطلاحاتی همچون ایستوار (داستان) و دیسکور (گفتمان) در زبان فرانسه، که رابطه‌ای نزدیک با نشانه‌شناسی دارند، می‌توانند به سادگی و ثمربخشی تمام در تحلیل روایت سینمایی به کار گرفته شوند.

**گفتمان در روایت سینمایی و در مقام پیام**

وجه دیگری از گفتمان وجود دارد که در القاء به روایت سینمایی روشنگر مسائل متعددی است و آن تحلیل سینما از لحاظ ارسال و دریافت پیام است. با اینکه فیلم معمولاً گوینده (واحد) ندارد، ولی دارای بینندگان و شنوندگان (بیننده - شنونده) است، و نوعی پیام در آن وجود دارد که بیننده شنونده

آن را دریافت می‌کند. در فیلم‌هایی که عناصر تبلیغات سیاسی در آنها نیرومند است، عنصر گفتمان می‌تواند زمینه واقع شود. مسئله مطالعه فیلم به عنوان گفتمان برای بسیاری از فیلم‌ها مسئله‌ساز است. مسئله گفتمان در سینما با مسئله ارتباط[9] در روایت به طور اعم، و در روایت داستانی (تخیلی) به طور اخص پیوند دارد. یک راه حل این مسئله، برخورد با گفتمان تنها در فیلم‌هایی است که در آنها عنصر ارتباطی (ارتباط از فیلم به بیننده ـ شنونده) اهمیت دارد.

اما، گفتمان در سینما لزوماً شامل زبان نمی‌شود. بعد دیگری در گفتمان سینمایی وجود دارد که متز آن را گفتمان تصویر می‌خواند، گفتمانی که در آن ارتباط نه از طریق زبان (فی نفسه)، بلکه از طریق تصاویر انجام می‌شود.[10] اما برای تحلیل در این مسیر باید به خارج از مقوله زبان‌شناختی رفت، ضمن اینکه، تصور «گفتمان» می‌تواند استعاری یا در نهایت قیاسی باشد، و احتمال فراوان وجود دارد که دقیقاً به همان شیوه‌ای که در زبان عمل می‌کند اینجا عمل نکند.

در حالی که تحلیل گفتمان در سینما چندان آسان نیست (مگر آنکه به تحلیل محاوره تعاملی بین شخصیت‌های فیلم پرداخته باشیم)، تحلیل ایدئولوژی در فیلم نیز (به غیراز فیلم‌های تبلیغات سیاسی که عنصر گفتمان آن در پیش زمینه قرار دارد) چندان سر راست نیست. تحلیل ایدئولوژی در فیلم می‌تواند کاری بسیار دشوار و بغرنج باشد، مگر آنکه بتوانیم جایگاه یا موضع ایدئولوژی را مشخص یا شناسایی کنیم. برای آنکه تحلیل گفتمان در فیلم موثر و عملی باشد، شاید ناگزیر باشیم دوربین را انسان‌ـمدار کنیم تا مرکز ایدئولوژیکی فیلم را مشخص و پیدا کنیم. در این صورت، تحلیل ایدئولوژی هم آسان‌تر خواهد بود. به نظر می‌رسد ایده انسان‌ـمدار کردن دوربین، با مفهوم زبان گشتاری[11] گفتمان، از لحاظ انتقال یا فهماندن تصویر، به خوبی عمل می‌کند. اما این کار را در شکلی واقع‌گرایانه نمی‌توان انجام داد.



### معانی و بیان سینما

مطالعه گفتمان یا ارتباط سینمایی (سینماتیک) به معانی و بیان فیلم مربوط می‌شود. آثاری همچون درک فیلم[12] نوشته لوئیس . د. جیانتی[13] و چگونگی درک فیلم[14] نوشته جیمز موناکو[15] با آثار سینمایی از جنبه معانی و بیان برخورد می‌کنند. مفهوم واژه ترکیبی معانی و بیان همان است که وین بوث[16] در کتاب خود به نام معانی و بیان داستان[17] به کار می‌گیرد، مفهومی که نباید با مفهوم ارتباط در معانی

مستقیم آن همان فرض شود. معانی و بیان (آن چنان که در داستان مکتوب مشاهده می‌شود) در بردارنده آگاهی مؤلف از مخاطبان/خوانندگان خود، و نیز آگاهی از هر نوع رابطه‌ای است که بتواند بین مؤلف و مخاطب/خواننده برقرار شود.

**زبان در روایت: سینما به عنوان نمونه**

در کار استفاده از زبان و زبان‌شناسی در تحلیل فیلم باید سرانجام به این پرسش برسیم که آیا قصد داریم صرفاً از قیاس استفاده کنیم یا می‌خواهیم رابطه‌ای قوی‌تر بین سینما و زبان‌شناسی برقرار سازیم. ضمناً باید توجه داشت که پردازش اطلاعات معمولاً از طریق رؤیت مؤثرتر است تا از طریق شنود، و در مشاهده فیلم اطلاعات فراوانی از طرق غیرزبانی به ما منتقل می‌شود. این عامل ممکن است بر هرگونه فرضیه در مورد ارتباط نیرومند بین سینما و زبان‌شناسی سایه تردید بیندازد.

یکی از ملاحظات مهم در مطالعه رابطه بین زبان و روایت سینمایی، وجود آثار سینمای صامت است، فیلم‌هایی که اتکای آنها به زبان بسیار کمتر از فیلم‌های ناطق است. نبود زبان در فیلم‌های صامت عملاً جنبه «بین‌المللی» بیشتری به آنها می‌دهد، زیرا اتکای آن فیلم‌ها به زبان‌های خاصی که برای ناآشنایان به آن قابل درک نیست کمتر است.



در مقایسه با روایت‌های نوشتاری، اهمیت کمتر روایت‌های سینمایی هنگامی نمایان می‌شود که فیلم ساخته شده براساس روایت نوشتاری با اصل آن (روایت) مقایسه شود. در بیشتر موارد، کاملاً نمایان خواهد بود که جنبه زمانی برداشت سینمایی لزوماً از اصل نوشتاری (روایت) کمتر است. علت این امر آن است که تبدیل نوشتار به فیلم بعضا شامل ترجمانی از یک رسانه زبانی نوشتاری به رسانه‌ای غیر زبانی و تصویری است، هرچند که، ممکن است قطعاتی از دیالوگ مستقیماً از اصل کتاب خوانده شود.

این نکته خود به خود بحث دامنه‌دار سینما و ادبیات و یا به عبارت دیگر، مسئله اجرا، و کالا را پیش می‌آورد: فیلم نه تنها می‌تواند براساس روایت نوشتاری ساخته شده باشد، بلکه رابطه بسیار نزدیکی هم با ادبیات، به طور کلی، به ویژه با توجه به ژانرهای نثر داستانی و درام دارد. رابطه فیلم با ژانرهای ادبی فوق - حتی در مورد فیلم‌هایی که براساس آثار ادبی ساخته نشده‌اند - کاملاً آشکار است. درام به واسطه حضور منظر (تصویر) و صدا به فیلم ارتباط دارد. اما، فیلم برخلاف درام، همچون نثر

داستانی ماهیتی «فیزیکی» دارد، بدین معنی که پدیده‌ای استثنایی و منحصر به فرد نیست و می‌تواند به صورت یک «کالا» (شیء یا محصول) نگهداری شود. در نتیجه، یک اجرای سینمایی (یا فیلم) را هرچند بار که بخواهیم و تا وقتی که به نسخه‌ای از آن دسترسی داریم ببینیم، همان طور که می‌توانیم کتابی را چندین بار و تا وقتی که نسخه‌ای از آن را در اختیار داریم مطالعه کنیم.

در ارتباط ویژه سینما با درام، مسئله ساختن فیلم براساس نمایشنامه شامل دو اصل مهم خواهد بود:

۱- ترجمان متن کلامی به یک سلسله از مناظر و اصوات

۲- تبدیل آرایه (دکور) تئاتری به آرایه سینمایی.

غالباً گفته‌اند که ترجمان نمایشنامه به اثر سینمایی به معنی تبدیل اثر دراماتیک به اثر روایتی است. ولی، پیش از آنکه با این دیدگاه موافق باشیم باید قبول داشته باشیم که اثر دراماتیک روایتی نیست. یک اختلاف بارز بین اجرای دراماتیک (یا نمایش) و سینما، امکان تدوین فیلم پس از اجرای بازیگران است. تدوین، سینما را مشابه نمایشنامه در مقام اثر نوشتاری و نیز مشابه روایت داستانی می‌کند، نه مشابه نمایشنامه در مقام تئاتر. تدوین، در ضمن می‌تواند تأثیری بر «تألیف» فیلم داشته باشد. با اینکه تدوین‌گر معمولاً نه نویسنده فیلمنامه است و نه کارگردان فیلم، ولی استثناءهایی بر این امر، به ویژه در ارتباط با کارگردانانی که خود تدوین‌گر فیلم‌هایشان هستند یا هدایت تدوین‌گر را در جزئیات کار بر عهده دارند، وجود دارد.



تفاوت دیگر بین دو رسانه برگرد ویژگی‌های صحنه (دکور یا آرایه) دور می‌زند. صحنه سینمایی یا صحنه استودیویی است یا صحنه واقع در محل واقعی (لوکیشن). در درام عملاً بردن صحنه به محل واقعی، یا همان لوکیشن، ناممکن است (تئاتر خیابانی یا نظایر آن در محل واقعی به وقوع نمی‌پیوندد بلکه تنها چارچوب‌های اجرای صحنه‌ای را به فضای باز می‌آورد). اگر نمایشنامه‌ای، به هر حال، در محل اجرا شود، باز هم صحنه معمولاً تغییری نمی‌کند: اگر قرار باشد صحنه تغییر کند، و در نتیجه بیش از یک صحنه (یا دکور) داشته باشیم، تنوع این صحنه/ دکورها به طور عادی و معمول به تنوع صحنه‌های سینما، یا حتی به تنوع صحنه‌های نمایشنامه‌ای که در تئاتر اجرا می‌شود - و اصلاً برای اجرای دراماتیک در نظر گرفته شده - نیست.

وجود صحنه یا دکورهای مقید و محدودی که نمی‌توانند به سرعت در طول صحنه‌های نمایش جای خود را به یکدیگر بدهند و تنوعی به اندازه تنوعی که در سینما می‌توان یافت ندارند، یکی از مسائلی

است که در مورد نمایشنامه‌های اقتباسی برای فیلم وجود دارد. این فیلم‌ها را مدت‌هاست که به عنوان «تئاتر توی قوطی» می‌شناسیم، و از قضا، معمولاً موفق هم هستند. این «تئاتر توی قوطی»، به هر حال، به نظر می‌رسد در تلویزیون بهتر عمل می‌کند و همین امر نشان می‌دهد که تفاوت‌های مهمی بین روایت در سینما و تلویزیون وجود دارد.

### تألیف روایت سینمایی

یکی از مسائل روایت سینمایی، مسئله تألیف و مؤلف است. پرسش‌های اساسی در اینجا این است که: «چه کسی را باید مسئول آنچه می‌بینیم بدانیم؟» اگر این پرسش، پرسشی واقع‌بینانه نیست، پس آن را بدین‌گونه مطرح می‌کنیم که «چه کسی را در نهایت باید مسئول آنچه می‌بینیم بدانیم؟»

مفهوم «مؤلف» فیلم را در حقیقت می‌توان میان نویسنده، تهیه کننده، کارگردان، بازیگران، تدوینگران و غیره مشترک دانست، و همین حقیقت مفهوم تألیف سینمایی را مسئله می‌کند.

هر اثر سینمایی مراحل گوناگونی را طی می‌کند، بنابراین طرح پرسش چه کسی مسئول فیلم است کاری بس دشوار است. در حقیقت، با توجه به افراد و گروه‌های متعددی که در فیلم مسئولیتی را بر عهده دارند، شاید فکر کردن به مؤلفین به جای مؤلف فیلم کار را آسان‌تر کند.



از سوی دیگر، برای کوشش در حل مسئله تألیف در فیلم، ممکن است بخواهیم بگوییم که فیلمنامه‌نویس مسئول چیزی است که در فیلم گفته می‌شود، با توجه به اینکه دکوپاژ سرانجام منبع اصلی تحقق خود فیلم است، اما فیلمنامه پیش از آنکه نهایتاً در تولید به صورت فیلم در آید شاهد مداخله های متعددی از سوی، مثلاً تهیه کننده، کارگردان، فیلمنامه‌نویس، تدوین‌گر و بازیگران است که همه آنها در ساخت فیلم دخالت دارند. مسئله وقتی پیچیده‌تر می‌شود که بدانیم فیلم‌های برآمده از منابع مختلف (مثل داستان یا نمایشنامه) نیز از آثار مؤلفینی برگرفته شده‌اند که از یک نظر برتر و اصلی‌تر از خود نویسنده فیلمنامه‌اند.

در خصوص مسئله مؤلف فیلم، به کارگردان در مقام صاحب رأی فیلم، رأیی که محوریت ایدئولوژیکی هم دارد، اهمیت بیشتری داده می‌شود. هرچند که این روند را می‌توان به زیر پرسش برد، ولی شواهد قابل توجهی وجود دارد که نشان می‌دهد کارگردان فیلم، به مراتب بیش از دیگر اشخاص دخیل در کار ساختن فیلم، دست کم تا حدودی با مؤلف یک اثر ادبی نظیر رمان قابل قیاس

است. به عنوان مثال، می‌توان فیلم‌های کارگردان خاصی را از نظر درونمایه، ایده، نوع شخصیت‌ها و غیره - علی رغم برآمدن آنها از منابع مختلف - به هم مرتبط ساخت. اتخاذ چنین رهیافتی نسبت به روایت سینمایی با آنچه که به عنوان تئوری مؤلف معروف است ارتباط دارد.

اما، این دیدگاه به دلایل مختلف محدودیت‌هایی دارد، که برخی از آنها را می‌توان چنین برشمرد.

۱- می‌توان چنین استدلال کرد که مثلاً این دیدگاه فقط در مورد کارگردانان عمده یا مهم مصداق دارد چرا که ربط دادن فیلم‌های کارگردانان غیرمهم یا جزیی به یکدیگر چندان آسان نیست، کارگردانانی که نمی‌توان آنها را به عنوان «مؤلف» توصیف کرد و فیلم‌هایشان نیز از نظر درونمایه و لحن تألیف، مجموعه ایده‌ها، یا رهیافت مؤلف - محور به شخصیت‌پردازی، قابل ربط دادن با یکدیگر نیستند.

۲- کنترل کارگردان بر فیلم می‌تواند به شخصیت کارگردان بستگی داشته باشد و اینکه، مثلاً وی به عنوان کارگردان فیلم از اراده قوی برخوردار است و می‌خواهد کنترلی کامل بر هر چیزی که در فیلم رخ می‌دهد داشته باشد. با آنکه مفهوم مؤلف در مقام «آفریننده» به کارگردان فیلم اطلاق شده، ولی این دیدگاه نسبی و در نسبیت با قدرتمندی کنترل کارگردان بر فیلم است.

۳- کنترل کارگردان می‌تواند به نیت زیباشناختی او در ارتباط با همه فیلم‌هایش، بعضی از فیلم‌های او، یا بخشی از فیلم‌های خاص او بستگی داشته باشد. اما اینکه آیا می‌توانیم نیت زیباشناختی را به کنترل انحصاری کارگردان گره بزنیم مسئله‌ای مورد اختلاف است.



۴- عامل مهم دیگری که می‌تواند بر کنترل کارگردان تأثیر بگذارد استودیو یا شرکت فیلم‌سازی است که فیلم در آن ساخته شده است. به لحاظ تاریخی، از سال ۱۹۲۴، این عاملی مهم در سینمای هالیوود محسوب می‌شده و تاریخ‌شناسان سینما عموماً قائل بر این‌اند که در حدود یک دهه پیش از سال ۱۹۲۴ کارگردانان به طور کلی نسبت به سایر دوره‌های قابل قیاس در تاریخ سینما از قدرت کنترل بیشتری بر فیلم‌هایشان برخوردار بودند.

چیزی که در بحث پیرامون ایده تألیف در سینما نباید نادیده گرفت مسئله فیلمبردار یا سینماتوگراف است. هنر فیلمبردار بدون تردید تأثیری قطعی بر فیلمی که می‌بینیم دارد. فیلمبردار می‌تواند در آفرینش فیلم اهمیتی به سان کارگردان داشته باشد. به عنوان مثال، فیلمبردار مشهور نستور آلمندروس[۱۸] اهمیت حضور خود در تولید فیلم را به اندازه کارگردان آن می‌دانست. یک دلیل نادیده گرفته شدن فیلمبردار با توجه به ایده تألیف یک فیلم شاید وجود این حقیقت باشد که فیلمبردار در

جنبه زبانی سینما دخیل نیست (یا مستقیماً دخیل نیست.) با این حال، ایده کریستین متز در باب «گفتمان تصویر»، که طی آن ارتباط نه تنها از طریق «زبان»، بلکه از طریق «تصویر» نیز منتقل می‌شود در اینجا به خوبی مصداق پیدا می‌کند. در ارتباط سینمایی، تصاویر اساسا غیرزبانی فیلم می‌تواند نه تنها فی نفسه تأثیری معنادار داشته باشد، بلکه غالباً هر چیزی را که از طریق زبان بیشتر به طور مستقیم منتقل می‌شود تقویت می‌کند.

افزون بر این، بازیگران سینما (یا درست‌تر، بازیگران سینمایی) در قیاس با بازیگران تئاتر یا اصولاً بازیگران اجرای دراماتیک، رابطه‌ای کاملاً متفاوت با تماشاگران برقرار می‌کنند. یکی از تفاوت‌ها در رابطه بالنسبه نزدیک‌تر بازیگران سینمایی با تألیف فیلم در مقایسه با بازیگران اجرای دراماتیک است. تفاوت دیگر در نزدیکی مفهوم شخصیت (کاراکتر) فیلم با بازیگر نهفته است، حال آنکه جدایی واضح‌تری بین این دو در درام یا نمایش صحنه (به ویژه در ارتباط با متن‌های دراماتیک کلاسیک) وجود دارد. تفاوت یا تشابه بازیگر و شخصیت شاید نکته‌ای فلسفی در تفاوت بین فیلم و درام باشد. به هر حال، مبنای این تفاوت را در عوامل مرتبط به هم ذیل می‌توان یافت:

۱ـ به نمایشنامه از دیدگاهی متفاوت نگریسته شده و ارزش گذاری متفاوتی برای آن قائل شده‌اند. از این نظر که نمایشنامه یا متن دراماتیک می‌تواند به عنوان ماهیتی جدا از اجرای دراماتیک موجود باشد، حال آنکه این در مورد متن سینمایی (فیلمنامه) کمتر موضوعیت دارد.

۲ـ جنس یا همان کالای فیزیکی که معمولاً از اثر دراماتیک در دسترس یا بر جای می‌ماند (کتاب) نمایشنامه است، حال آنکه کالای فیزیکی فیلم خود فیلم است نه فیلمنامه آن.

به عنوان نتیجه منطقی عوامل بالا، می‌توان گفت که معمولاً بیش از یک اجرای ممکن برای یک نمایشنامه وجود دارد، حال آنکه معمولاً (و شاید تقریباً همیشه) تنها یک اجرای منحصر به فرد از فیلمنامه یک فیلم وجود دارد. اگر فیلمی بازسازی شود، کل فیلمنامه‌اش معمولاً بازنویسی می‌شود، و فیلمنامه فیلم قبلی صرفاً به عنوان منبع یا منبع الهام آن دیگر فیلم مورد استفاده قرار می‌گیرد. در نتیجه، بازیگران فیلم را باید در حقیقت جزو «مولفین» فیلم به شمار آورد، چرا که ممکن است نقشی تعیین کننده در شخصیت‌پردازی فیلم داشته باشند. این در حالی است که بازیگران دراماتیک (بازیگران صحنه نمایش) جایی حتی در نزدیکی منبع تألیفی نمایشنامه ندارند، مگر آنکه نمایشنامه‌نویس آنها را بشناسد و نمایشنامه‌هایش را با در ذهن داشتن آنها بنویسد.

نظام ستاره‌سازی نیز عامل دیگری است که در ملاحظات مربوط به تألیف فیلم جای خود را دارد، از این نظر که بازیگری و متعاقب آن شخصیت، توسط ستاره فیلم تعیین می‌شود. یک دلیل اینکه چرا بعضی از کارگردانان سینما «نابازیگران» یا بازیگران غیرحرفه‌ای را ترجیح می‌دهند، ترس از این حقیقت است که اگر بازیگرانشان ستارگان مشهور سینما باشند، تا اندازه‌ای بر آنچه که سرانجام از فیلمشان درک می‌شود، کنترل خواهند داشت.

کنترل ستاره فیلم بر آنچه که در فیلم گفته یا انجام می‌شود از یک لحاظ غیرقابل اجتناب است، حتی اگر ستاره فیلم بازیگری منفعل باشد، تماشاگران فیلم به خاطر شهرت وی از او انتظار دارند عامل انتقال یا رساندن مفهومی در خود فیلم باشد، مفهومی که تماشاگران بتوانند آن را با وی به عنوان بازیگر فیلم‌های دیگر تداعی کنند، اما این مفهوم می‌تواند عملاً به تمامی متفاوت از مفهومی باشد که کارگردان، یا دیگر اشخاص مرتبط در ساخت فیلم در ذهن داشتند.

بدین لحاظ، بعضی از ستارگان سینما تقریباً چهره‌هایی مثالی یا آرمانی‌اند و تماشاگران نه به خاطر شخصیت‌های فیلم، بلکه به خاطر آن چهره‌ها به سینما می‌روند. تماشاگر، در واقع، غالباً انتظار دارد که شخصیت‌های فیلم با بازیگرانی که نقش آنها را بازی می‌کنند منطبق باشند، چنانچه وضع برعکس این باشد، بازیگران شرکای مؤلف فیلمی می‌شوند که در آن ایفای نقش می‌کنند.



### مؤلف ضمنی/ تصویرساز

در فاصله بین مؤلف و راوی، «مؤلف ضمنی» قرار دارد که به عبارتی ـ نظر به دشواری مشخص کردن مؤلف واحد یا یگانه فیلم ـ مفهومی به مراتب ضروری‌تر و سودمندتر از مفهوم قرینه آن در نثر داستانی است. به هر حال، مفهوم مؤلف ضمنی در اینجا اندکی متفاوت است، زیرا شامل عنصر تصویری است: به همین دلیل، سارا کوزلف مؤلف ضمنی فیلم را تصویرساز خوانده است که در واقع عاملیت[۱۹] اخلاقی/ ایدئولوژیکی هر آن چیزی ست که در فیلم ارائه می‌شود.[۲۰] با توجه به ویژگی فیلم به عنوان رسانه‌ای فتوگرافیک، این نیز مشخص است که تجسم خودآگاه درون شخصیت‌های فیلم دشوار است.[۲۱]

### راوی

یکی از مشکلات درک روایت سینمایی مفهوم راوی و در پیوند با آن، مفهوم دیدگاه سینمایی است.

در مورد روایت‌های نوشتاری، «راوی» مسئله چندانی نیست، زیرا ایده نقل یا گفتن داستان ذاتاً ملازم با روایت‌های رمزگذاری شده در زبان است. اما این امر در روایت‌های سینمایی، که عنصر تصویری مهمی در خود دارند مصداق ندارد، و کمتر با گفتن داستان در زبان مربوط می‌شود. از همین روی، پرسش بجا و مناسب در ارتباط با روایت‌های سینمایی این خواهد بود که آیا اصلاً راوی در آنها وجود دارد یا نه.

درک مفهوم راوی در فیلم با توجه به اینکه تمامی روایت از طریق دوربین ارائه می‌شود، دشوار است. چنین به نظر می‌رسد که درک این مفهوم با وجود «راوی از طریق صدای خارج از صحنه» آسانتر است. سؤال به‌جایی که اکنون می‌توان پرسید این است که آیا راوی سینمایی فقط در صورت وجود روایت از طریق صدای خارج از صحنه می‌تواند وجود داشته باشد؟ و اگر کل روایت از طریق دوربین ارائه شود راوی نخواهیم داشت؟

یک راه برون‌رفت از دشواری وارد دانستن مفهوم راوی در فیلم پذیرفتن اصطلاح کوزلف، یعنی «تصویرساز»، در ارتباط با راوی فیلم است، که در این صورت باید مفهوم «مؤلف ضمنی» سینمایی را با «راوی» سینمایی تلفیق کرد. اصطلاح تصویرساز (به قیاس قهوه‌ساز، بستنی‌ساز) که یکی از اصطلاحات تئوری روایت است، این حسن را هم دارد که نسبت به «راوی» جنبه تشبیه به انسانش بیشتر است (پیش‌تر، در مورد تشبیه دوربین به انسان و انسان انگاری دوربین اشاره کردیم).



راه دیگر برون رفت از این مشکل، برگرفتن توجه از عاملیت روایت و عطف آن به فرایند روایت است، که در این صورت، از اصطلاحاتی همچون راوی اول شخص و راوی سوم شخص می‌توان صرف نظر کرد، و جای آنها را به ترتیب با صدای خارج از صحنه (صدای راوی) و روایت دوربین چشم عوض کرد. اما اصطلاحات اول شخص و صدای راوی از یک سو، و سوم شخص و روایت دوربین چشم از سوی دیگر، دقیقاً قابل تعویض با هم نیستند. و مواردی از روایت از طریق صدای خارج از صحنه وجود دارد که در بعضی از فیلم‌ها با روایت سوم شخص مقارن است. (ر.ک. کوزلف).

می‌توان دریافت که تنها نوع راوی در ادبیات نوشتاری که با روایت سینمایی مرتبط است، راوی سوم شخص عینی است: عجیب اینجاست که علی‌رغم این رابطه، تا سعی می‌کنیم همین مفهوم را به فیلم انتقال دهیم مفهوم راوی‌گویی که ناپدید می‌شود. از دیدگاه تئوری، اصطلاح راوی را نمی‌توان بدون

مواجهه با دشواری‌های مفهومی - حتی وقتی که از روایت سوم شخص عینی نوشتاری مستقیماً به عنوان فیلمنامه استفاده می‌شود - به کار گرفت. حال آنکه، فرایند معکوس آن، یعنی از فیلم به نوشتار ادبی آن گونه که دوس پاسوس[۳۲] در بخش‌های دوربین - چشم سه‌گانه معروف خود، «ایالات متحده،» به کار گرفته - موفق بوده است.

**مقایسه «صدای راوی» و روایت اول شخص**

صدای راوی لزوماً با راوی اول شخص قرین نیست. راوی خارج از صحنه‌ای که جزو شخصیت‌های داستان نیست و در نتیجه یک راوی خارج از صحنه سوم شخص است نه تنها امکان وجود دارد بلکه گهگاه در فیلم‌های داستانی و غیرداستانی یافت می‌شود. هنگامی که صدای راوی خود یکی از شخصیت‌های داستان باشد (که در نتیجه همان راوی اول شخص با صدای خارج از صحنه می‌شود)، البته شباهت‌های جالب توجهی با راوی اول شخص روایت‌های نوشتاری (که همان راوی اول شخص نوشتاری باشد) پیدا می‌کند. به عنوان مثال، ایجاد حالت صمیمیت و طنز در هر دو روایت اول شخص نوشتاری و اول شخص صدای راوی وجود دارد. حالت صمیمی، با صدای شخصیتی در فیلم که صرفاً شگردی تکنیک قلمداد نمی‌شود یا کسی که از جهان داستان جداست، و نیز کسی که دست کم با گوشت و خون خود در داخل جهان روایت است، ایجاد می‌شود. حالت طنز یا طعنه هم به واسطه این حقیقت که پرسوناژ یا شخص روایتگر همیشه یا به طور کامل نمی‌داند که در روایت چه می‌گذرد به وجود می‌آید. در روایت‌های سینمایی طنز ضمناً از طریق اختلاف بین آنچه که توسط صدای راوی اول شخص بیان می‌شود و هرچه که دوربین بر تماشاگر عیان می‌کند ایجاد می‌شود: آنچه که دوربین عیان می‌کند غالباً «حقیقت‌مندتر» از چیزی است که صدای راوی می‌گوید. در واقع، استعداد و ظرفیت روایت اول شخص برای طنز در فیلم بیشتر از روایت نوشتاری (یا روایت زبان رمزی) است، چرا که اختلاف تکنیکی نهادی بین آنچه که دوربین «می‌بیند» و آنچه که صدای راوی اول شخص می‌گوید وجود دارد. و گوینده و بیننده روایت‌های صدای راوی اول شخص غالباً در یک بدنه واقع نشده‌اند، و همین منجر به موقعیتی (از نظر تکنیکی) غیرعادی و یا نابه‌هنجار می‌شود که طی آن دوربین اغلب اوقات به جای نگاه کردن از دورنمای فیزیکی صدای راوی به او (که همان صدای راوی اول شخص باشد) نگاه می‌کند.

به روایت صدای راوی اغلب اوقات با دیدی منفی می‌نگرند. دیدگاهی مشابه نیز در پاسخ به استفاده از روایت اول شخص در روایت‌های نوشتاری می‌توان یافت. «خام دستی» یا ناشیانه بودن روایت «صدای راوی اول شخص» عمدتاً می‌تواند به علت جابه‌جایی و بی‌نظمی تکنیکی پرسپکتیو و صدا (دیالوگ) که جنبه ذاتی دارد، باشد. (چیزی که در روایت اول شخص نثر داستانی اتفاق نمی‌افتد، یا کمتر آشکار است). به این دلایل است که از روایت «صدای راوی اول شخص» برای کل فیلم غالباً اجتناب می‌شود. روایت «دوربین - چشم» را از این جهت ترجیح می‌دهند که از مشکل گسستگی در طی غیبت راوی اول شخص سراسری پرهیز داشته باشند.

**ویژگی‌های روایت «صدای راوی»**

روایت صدای راوی به طور سنتی برای چهار ژانر یا زیر ژانر (ژانر فرعی) سینمایی مورد استفاده بوده است:

۱- فیلم‌های جنگی

۲- فیلم‌های نیمه مستند

۳- فیلم نوآر (فیلم/سینمای سیاه)

۴- فیلم‌های اقتباسی از ادبیات



از لحاظ فیلم‌های اقتباسی، توجه به این نکته می‌تواند جالب باشد که اگرچه روایت صدای راوی به طور کاملاً طبیعی در اقتباس از آثار ادبی که دارای «راوی اول شخص» هستند به کار می‌رود، ولی وضع همیشه هم چنین نیست. این آثار گاه به «روایت‌های دوربین چشم» مبدل می‌شوند، یا ممکن است دارای صدای راوی سوم شخص باشند که با صداهای راویان اول شخص اثر اصلی تقارن ندارند: دلیل این امر شاید پرهیز از برخی دشواری‌های روایت صدای راوی اول شخص باشد که پیش‌تر به آن اشاره شد.

از روایت صدای راوی اکنون عمدتاً در جهت این اهداف استفاده می‌شود (کوزلف، ۱۹۸۸: ۳۴)

۱- به عنوان ابزار بیان دلتنگی (نوستالژی)[۳۳]

۲- برای بیان نقیضه و مضحکه (پارودی)[۳۴]

۳- به عنوان عامل و باعث بیان ضمیر، ذهنیات و خودآگاه فیلم‌ساز

در این مورد، به ویژه نظریه‌پردازان فمنیست، اشاره داشته‌اند که راویان صدای راوی در فیلم عمدتاً مردند.

روایت صدای راوی صرفاً بدون یک راوی از نوع صدای راوی سراسری به وقوع نمی‌پیوندد. این نوع روایت در فیلم‌هایی به وقوع می‌پیوندد که در اساس روایت‌های دوربین چشم‌اند. یک دلیل این امر شاید تمایل به بهره گرفتن از هر دو نوع روایت باشد. اما دلیل دیگری هم می‌تواند در کار باشد: فیلم‌سازان می‌خواهند فرایندهای تفکر درونی شخصیت را ارائه دهند، یعنی همان چیزی که با روایت صدای راوی بهتر انجام می‌شود.

روایت صدای راوی شباهت‌هایی با تک‌گویی‌های درام‌های شکسپیری دارد، و در حقیقت اصطلاح تک‌گویی صدای راوی (یعنی، صدای راوی که افکار یک شخصیت را می‌خواند) را رواج داده است. به واقع، وقتی که یک نمایشنامه شکسپیر به فیلم برگردانده می‌شود، تک‌گویی‌ها معمولاً از روایت صدای راوی استفاده می‌کنند. این تکنیک روایتی نخستین بار در اوایل تاریخ سینمای ناطق، در فیلم قتل (۱۹۳۰) اثر آلفرد هیچکاک به کار گرفته شد.



**گفتن و نشان دادن**

نکته‌ای که گاه در نقد فیلم لحاظ می‌شود، و یکی از ویژگی‌های کاملاً مرتبط با تحلیل روایت‌های نثری است، گسستگی بین گفتن و نشان دادن است. در حالی که منتقدین سنتی در حوزه ادبیات مدافع روایت‌هایی هستند که «نشان می‌دهند» ولی «نمی‌گویند» (که البته دفاع آنها همیشه هم عاقلانه نیست)، از روایت‌های سینمایی هم گفته می‌شود که زیاده از حد «نشان» می‌دهند. روایتی که به صورت نثر نوشته شده، به طور کاملاً طبیعی - به علت ماهیت خود رسانه - خیلی «نشان» نمی‌دهد، همان طور که همه چیز را درباره شخصیت یا صحنه‌ای خاص نمی‌گوید. این درست برخلاف سینماست که آن هم برحسب ماهیت رسانه‌اش، الزاماً بیش از آنچه که در روایت‌های نثری نوشتاری وجود دارد «نشان» می‌دهد. به عبارت نشانه‌شناسی، سینما نسبت به بسیاری از روایت‌های نثری نوشتاری وابسته به زبان بیشتر تصویری[۲۵] و کمتر نمادین[۲۶] است.

این حقیقت که روایت‌های سینمایی در مقایسه با روایت‌های نثری نوشتاری بهتر «نشان» می‌دهند ولی چندان خوب «نمی‌گویند» ما را به جنبه دیگری از مسئله دیدگاه هدایت می‌کند: جنبه‌ای که با

پرسش «چه کسی می‌بیند؟» و «چه کسی می‌گوید؟» مربوط است. از این لحاظ، دوربین نقش بسیار مهمی بازی می‌کند. پیش‌تر، در بحث پیرامون روایت‌های سینمایی که راویان «صدای راوی» سرتاسری دارند دیدیم که اهمیت دوربین در گسستگی بین پرسپکتیو راوی و پرسپکتیو دوربین تا چه حد است. دوربین سهم و نقشی کاملاً عملی در مقوله دیدگاه دارد: ما آنچه را که دوربین بر ما آشکار می‌کند می‌بینیم. دوربین این کار را به شیوه‌های متعدد انجام می‌دهد. به عنوان مثال، دوربین می‌تواند دیدگاه را از این راه‌های گوناگون ارائه دهد.

۱- از راه استفاده از زاویه دوربین یا ترکیب‌بندی بصری مناسب از یک صحنه خاص.

۲- از راه تمرکز واضح‌سازی (فوکوس کردن) و عمق میدان مناسب

۳- از راه استفاده از نماهای دور یا نماهای نزدیک برای صحنه‌های مناسب.

۴- از راه حرکت‌های دوربین، مثل حرکت افق گرد (پن)، حرکت دایره‌وار، و حرکت از یک شخصیت به شخصیت دیگر یا از بخشی از صحنه به بخش دیگر، و نیز نماهای جرثقیلی که حاصل حرکت دوربین نصب شده از فراز جرثقیل (کرین) است.

۵- از راه استفاده از عدسی‌های زاویه باز (وایدانگل)، عدسی‌های زاویه بسته (تله فتو) و عدسی‌های زوم

۶- از راه استفاده از تاریکی و روشنایی، و تکنیک نورپردازی (که می‌توان آن را از طریق قابلیت تکنیکی دوربین، عدسی دوربین یا فیلم استفاده معین و تأمین کرد).



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**روایت و بازیگری سینمایی**

پیش‌تر به یک اختلاف مابین بازیگری سینمایی و بازیگری دراماتیک (صحنه نمایش) اشاره کردیم: بازیگری که نقش یک شخصیت سینمایی را بازی می‌کند نقشی بسیار مهم در درک ما از شخصیت ایفا می‌کند، حال آنکه این معمولاً در کار نمایش مصداق ندارد. مسئله تبعی این مربوط به یکی از معیارهای قضاوت درباره بازیگر فیلم (در مقابل قضاوت درباره بازیگر نمایش)، به ویژه در ارتباط با فیلم‌های اریژینالی است که بر اساس منابع دیگر نیستند. تفاوت معیارها مابین فیلم و درام (نمایش) ممکن است بر محور موجود نبودن متن نوشتاری باشد که مبنای قضاوت در مورد اجرای بازیگر فیلم را بتوان بر آن استوار کرد. برخلاف درام، متن نوشتاری‌ای که براساس آن بتوانیم قضاوت کنیم - که

آیا بازیگر فیلم وفادارانه پیرو آن بوده، از آن تخطی کرده، یا با تجسم مولف از شخصیت به شیوه‌ای جذاب آزادانه طرف شده است - معمولاً برای فیلم یافت نمی‌شود. این معیار به هر حال، گاه به بازیگران فیلم‌هایی که براساس دیگر منابع ساخته شده‌اند نیز اطلاق می‌شود، هرچند که، این در اجرای دراماتیک (اجرای تئاتری) کمتر قابل اعمال است، زیرا مسئله وفاداری و امانت‌داری مابین منبع و محصول فیلمی در تجسم یک شخصیت می‌تواند بیشتر مرهون فیلمنامه‌نویس، کارگردان و غیره باشد تا بازیگر.

مسئله فوق رابطه تنگاتنگی با مسئله شخصیت‌پردازی در فیلم دارد. نظر به رابطه نزدیک بین بازیگر و شخصیت در فیلم این پرسش را می‌توان مطرح کرد که آیا شخصیت‌پردازی به خودی‌خود این قدر در فیلم اهمیت دارد؟ توجه داشته باشیم که بحث در مورد شخصیت‌پردازی در فیلم غالباً به بحث در مورد بازیگری می‌انجامد، و این دو مفهوم وقتی پای سینما به میان می‌آید عملاً از هم جدا نشدنی‌اند. رابطه تنگاتنگ نه تنها در ارتباط با ستارگان فیلم که به تیپ‌های شخصیتی خاصی وابسته‌اند ملاحظه می‌شود، بلکه شخصیت - بازیگران کم انعطاف‌تری هم هستند که تیپ ساخته[۲۷]اند و همان تیپ‌های شخصیتی را در فیلم‌های مختلف بازی می‌کنند.



**روایت، و طبیعت بازیگری سینما**

تفاوت دیگر بازیگری سینما با بازیگری دراماتیک ناشی از امکان وجود تصاویر نزدیک یا تصاویر بسیار درشت از چهره‌های بازیگران در روایت فیلمی است.این منتهی به مفهومی می‌شود که می‌توان آن را به عنوان طبیعت «میکروسکوپی» بازیگری فیلم توصیف کرد، یعنی تماشاگران در ارتباط با حرکات چهره، کوچک‌ترین حالات و انقباضات صورت بازیگر را می‌بینند. حال آنکه، اکثریت تماشاگران اجرای دراماتیک چنین چیزی نمی‌بینند. این نه تنها نقطه اختلافی بین بازیگری سینمایی و بازیگری تئاتری است، بلکه نقطه اختلاف بین بازیگران سینمایی و «بازیگران» (اگر بتوان آنها را چنین نامید) بازی‌های رایانه‌ای و انیمیشن رایانه‌ای نیز هست. بیانگری حالات چهره این «بازیگران» البته، کمتر از بیانگری چهره بازیگران واقعی سینماست، هرچند که تلاش‌های فراوانی در جهت تنوع بخشی و واقع‌نمایی آنها صورت گرفته و سعی کرده‌اند از راه‌های گوناگون، از جمله ثبت رایانه‌ای[۲۸] حالات چهره انسان‌های واقعی را بازآفرینی کنند.

یک عامل مرتبط، ویژگی‌های چهره بازیگران است، که معمولاً در فیلم واضح‌تر از اجرای تئاتری دیده می‌شود و نقش «روایتگری» متفاوتی دارد. یکی از پیامدهای عملی ویژگی‌های چهره بازیگران سینما این است که آنها معمولاً نقش‌های سینمایی مربوط به سن واقعی خود، یا دست کم نقش‌هایی را بازی می‌کنند که نزدیک به سن خودشان باشد، مگر آنکه از مارک‌ها یا گریم‌های سنگین استفاده کنند. این در مورد نمایش مصداق ندارد. مثلاً نقش شخصیت‌های جوان نمایشنامه را بازیگران به‌مراتب مسن‌تر با اندک چهره‌پردازی بازی می‌کنند، و فقط تماشاگران ردیف جلو می‌توانند به وضوح این را ببینند. گفته شده که در سینما بازیگر نقش جولیت آن‌قدر سنش بالا نباشد که اصلاً شبیه جولیت به نظر نرسد نمی‌تواند نقش او را بازی کند: معنی این گفته آن است که بازیگر فیلم برای ایفای نقش جولیت به تعلیم و تجربه نیاز دارد، چرا که این نقش پیچیده‌تر از بسیاری از نقش‌های سینمایی است و معمولاً مستلزم آموزش‌هایی در بازیگری تئاتر است، ولی هنگامی که وی آموزش‌ها و تجربیاتش را تکمیل می‌کند دیگر پیرتر از آن است که جولیت باشد. (فیلم رومیو و جولیت اثر فرانکو زفیرلی علاوه بر برخورداری از ویژگی روایت آزاد سینمایی، معصومیت و خامی جوانی را اصل قرار می‌دهد و خود را از سنگینی دیالوگ‌ها و موقعیت‌های پیچیده صحنه نمایش آسوده می‌کند).



یکی دیگر از خصوصیات «میکروسکوپی» بازی سینمایی «کیفیت صدا»ست. بازیگر فیلم به واسطه وجود میکروفون، برخلاف بازیگر صحنه نیازی به صحبت کردن با صدای بلند ندارد. (تجربه بهروز غریب پور را با اقتباس وی از «بینوایان» و مشکلات «پذیرش» میکروفون‌های بی‌سیم، هم از سوی بازیگران و هم از سوی تماشاگران را به یاد داریم). از یک لحاظ، صدای انسان امکانات بالقوه بیشتری در سینما دارد چنانکه میکروفون حتی نجواها را هم ضبط می‌کند.

### روایت سکوت و صدا

صدای بازیگر ما را به جنبه مهم دیگری از روایت سینمایی هدایت می‌کند و آن مسئله صدا و «غیبت» صداست. در مقایسه با کل صداهایی که در فیلم می‌شنویم، صدای انسان حضور کمتری در اجرای تئاتری دارد. در واقع، امتدادهایی از سکوت کامل یا در عمل، سکوت زبانی، در فیلم‌ها وجود دارد که در آنها گفت‌وگو یا زبان فی نفسه مورد نیاز نیست. حال آنکه این وضع در مورد نمایش مصداق

ندارد، مگر آنکه بتوانیم نظیر این را در آثار نمایشنامه‌نامه‌نویسان معاصر، همچون هارولد پینتر[۲۹] بیابیم. در حقیقت هم اکنون تأثیری عکس جهت در ارتباط با سکوت زبانی به حیطه درام مدرن وارد شده، چنان که تأثیر زبان کلامی فیلم‌ها نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر را بر آن داشته که این ویژگی را وارد کار نمایش کند.

همزمان با در نظر داشتن معیارهای داوری بازیگران سینما، باید توجه داشته باشیم که سکوت از اهمیت بازیگر در سینما نمی‌کاهد. در حقیقت، آنچه که بازیگر سینما در حال ساکت ماندن انجام می‌دهد (یا انجام نمی‌دهد)، غالباً در داوری ما جزو کیفیت بازیگری محسوب می‌شود.

**سینما و روایت موسیقی**

یکی از جنبه‌های مهم روایتگری سینما روایت با موسیقی است. موسیقی، با توجه به اینکه در جای خود، شکل هنری مستقلی است، گاه جدا از دیگر جنبه‌های صدای فیلم عمل می‌کند. از موسیقی به شیوه‌های گوناگون در فیلم استفاده می‌شود. از جمله:

- تأکید یا تقویت رویداد یا کنش
- آفرینش حالت تعلیق یا انتظار
- وحدت بخشی یا یکپارچه‌سازی روایت سینمایی، با استفاده از تم موسیقایی و گوناگونی (واریاسیون) آن.
- ملازمت و همخوانی با شخصیت‌ها، رویدادها یا صحنه‌های خاص از طریق استفاده از تم‌های موسیقایی.

البته، فیلم‌هایی هستند که فراوانی موسیقی در آنها بیش از فیلم‌های دیگر است. گاه فیلم خود وسیله انتقال توانایی‌های خواننده یا دسته ارکستر است، که در این صورت، ملاحظات زیبایی‌شناختی می‌تواند جنبه ثانوی داشته باشد. اما گروهی از این گونه فیلم‌ها که براساس زندگی خوانندگان و نوازندگان مشهور ساخته می‌شود و بازیگران حرفه‌ای در آنها ایفای نقش می‌کنند، معمولاً به جنبه‌های زیبایی‌شناسی بیشتر توجه دارند.

از سوی دیگر، می‌دانیم که فیلم‌های مبتنی بر نمایشنامه‌های «موزیکال»، که بخش قابل توجهی از ژانر سینمایی «موزیکال» را تشکیل می‌دهند، جای ویژه‌ای در روایت سینمایی دارند.

«موزیکال»ها چه در قالب «ژانر» و چه در قالب «زیر - ژانر» (ژانر فرعی) اهمیت ویژه‌ای در سینما دارند. «موزیکال» ها هم همانند سایر ژانرهای سینمایی معیارهای روایتی خود را دارند، و عدم توجه یا درک غلط این معیارها، به برداشت‌های نادرست از این گونه روایت‌های خاص منجر می‌شود.

**ملاحظات تجاری**

ملاحظات تجاری عاملی مهم در سینما به شمار می‌رود، عاملی که در هرگونه بحث پیرامون روایت سینمایی نمی‌توان آن را نادیده گرفت. اصولاً در بیشتر طول تاریخ سینما، کارگردان آزادی کاملی در کنترل موضوع، یا حتی آنچه که به طور کلی می‌توان در فیلم یافت، نداشته است. زیرا ملاحظات تجاری بسیاری از کارگردانان را از انجام آنچه که می‌خواسته‌اند باز می‌داشت.

تهیه کننده فیلم نقشی مهم در تصمیم‌گیری‌های تجاری دارد. از این لحاظ، استدلال‌ها و تبادل نظرهای تهیه کننده، همیشه مبتنی بر ملاحظات زیبایی‌شناختی نیست، بلکه اغلب تحت تأثیر انتظاراتی است که از فروش فیلم می‌رود. تهیه کننده، که ممکن است مالک شرکت تولید فیلم باشد یا در آن سهمی داشته باشد، یا به هر حال از نزدیک طرف مشورت آن شرکت باشد، عملاً یا حقوق اثر را خریداری کرده یا سفارش اثر و حق‌العمل آن را دریافت می‌کند و به همین جهت اغلب کنترل فیلم را در تمام طول کار در دست دارد.

به واسطه این ملاحظات (یا گاه علی‌رغم این ملاحظات)، نقش تهیه کننده به پیچیدگی مفهوم مؤلف که پیش‌تر به آن اشاره شد، می‌افزاید. به هر حال همین تهیه کننده یا شرکت تولید فیلم است که از همان ابتدا، یا در نهایت نیروهای خلاقه، کارآمد و حرفه‌ای در ساخت فیلم را به کار می‌گیرد و ارائه روایت آن را محقق می‌سازد.



**پی‌نوشت‌ها:**

1. Diegesis

2. Christian Metz

3. Metz,Christian,Film language: A Semiotics Of The Cinema. Trans.Michael Taylor. New york, Oxford UP. 1974: 66-7)

4. Jan Mukarovsky

5. (1974: 51)

6. (1974: 60)

7. (1974: 61-8)

8. (1974: 44-9)

9. Communication

10. (1974: 58-9)

11. Translinguistic

12. Understanding Movies

13. Louis D. Gianetti

14. How To Read a Film

15. James Monaco

16. wayne Booth

17. Rhetoric Of Fiction

18. Nestor Almendros

19. Agency

20. Sarah Kozloff,"Invisible Story - Tellers". Berkeley U of California Press, 1988: 44

21. Keit Cohen,Film and Fiction

22. Dos Passos

23. Nostalgia

24. Parody

25. Iconic

26. symbolic

27. Typecast

28. Capturing

29. Harold Pinter



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی