فیلم، سینما، یا مووی؟ شناخت رسانه روایتی

برنارد.ف دیک
ترجمه: حمید احمدی‌لاری

قصه مفهومی شناخته شده دارد؛ این اصطلاح به معنای ابداع شده، تخیلی، و در واقع نقطه مقابل واقعیت است. در این میان اصطلاحات قصه تاریخی و نمایش تاریخی را نیز داریم که مراد از آنها، آثاری تخیلی است که روایت و هدف نمایشی‌شان را (مثل لینکلن، نوشته گور ویدال یا هنری پنجم اثر شکسپیر) براساس تاریخ بنا کرده‌اند. به این ترتیب می‌توان نمایشنامه یا قصه کوتاهی که براساس واقعیت نوشته شده را همچنان خیال‌پردازی و قصه دانست. قصه اشکال دیگری هم دارد، و قصه گوتیک، قصه رمانتیک، قصه پیکارسک و جریان سیال ذهن، بخش اندکی از آن را تشکیل می‌دهند. بنابراین، قصه و خیال‌پردازی اصطلاح گسترده و فراگیری است که معانی متعددی از آن مستفاد می‌شود.

فیلم نیز واژه دیگری است که در زمینه‌ها و بافت‌های زبانی گوناگون، معانی متفاوتی پیدا می‌کند، از جمله: حلقه فیلم، فیلم خام، یک فیلم، فیلم ساختن و از این قبیل. بدون شک همه ما پیش از اینکه با اولین نمونه فیلمسازی کلاسیک رودررو شویم، نوعی از فیلم را تجربه کرده‌ایم. این تجربه شاید چیزی باشد که در تلویزیون دیده‌ایم: مثلاً یک فیلم کارتونی، فیلم کوتاهی از مجموعه سه دلقک

(Three Stooges) یا فیلم لاسی (Lassie). در یکی از دفعات نمایش مجدد شاید هم فیلمی آموزشی باشد که در مدرسه دیده‌ایم، و یا فیلمی داستانی (یعنی فیلمی که برای نمایش در سالن‌های سینما تهیه شده).

با این حال اگر قرار باشد معنای واژه فیلم را تعریف کنیم، بسیاری از ما به تردید دچار می‌شویم. این تداخل در مورد خود فیلمسازان حرفه‌ای نیز صدق می‌کند. فیلمسازان انیمیشن، مستندسازان، و سازندگان فیلم‌های تجربی همه کار خود را به یک رسانه، یعنی رسانه فیلم نسبت می‌دهند. اما فیلم‌هایی که این دسته از فیلمسازان می‌سازند، از لحاظ دیدگاه و موضوع یا سبک، با جریان مسلط سینمای هالیوود از زمین تا آسمان فرق دارد. از نظر عامه مردم، فیلم یعنی همان مووی که اصطلاحی کاملاً شناخته شده و مورد علاقه بی‌چون و چرای پالین کیل منتقد فیلم است.

متأسفانه اصطلاح مووی بیشتر متضمن پسند توده‌ها است تا هنر، اما واژه سینما بیشتر به هنر سینما اشاره دارد تا میل و گرایش مردم: نکته جالب اینجاست که سینما، هر چند واژه‌ای فرانسوی است، اما از واژه لاتین Kinetin (به معنای حرکت کردن) گرفته شده؛ به همین دلیل چه از واژه سینما استفاده کنیم و چه مووی، مرادمان شکلی از هنر است که زمانی هنر «تصاویر متحرک» خوانده می‌شد. اصطلاحی کاملاً به‌جا چون تصاویر واقعاً متحرک بودند. البته واژه مووی بالقوه واجد هیچ‌وجه تحقیرآمیزی نیست و بدون شک بسیاری از فیلم‌های برجسته‌ای که تاکنون ساخته شده‌اند (و بسیاری‌شان را در اینجا مورد بحث قرار می‌دهیم) در مقوله مووی قرار داشته و دارند. اگرچه پالین کیل اصطلاح سینما را متظاهرانه و متکلف می‌داند، این واژه همیشه برای دسته‌بندی فیلم‌ها برحسب نوع (مثلاً سینمای معاصر، سینمای جهان) و نیز منشأ و مولد (مثلاً سینمای آمریکا، سینمای فرانسه، سینمای جهان سوم و از این قبیل) به کار می‌رود. گذشته از اینها، اگر فیلمی، یک مووی نامیده شود چیزی از ارزش‌های هنری آن کم یا زیاد نمی‌شود.

تنوع رسانه

به دلیل وجود انواع بسیار متنوعی از فیلم نمی‌توان در مورد ماهیت رسانه به احکامی کلی دست یافت، برای درک تنوع و گونه‌گونی فیلم می‌توان از چند طریق عمل کرد. بدیهی‌ترین راه دیدن تعداد هر چه بیشتری از فیلم‌های گوناگون است. یا می‌توان هر هفته نشریه ورایتی را خواند و به

بررسی‌های آن نشریه از فیلم‌های سینمای کشورهایی مثل مجارستان، چین، فرانسه، ایران و سوئد توجه کرد. اگر به شبکه‌های کابلی مثل کانال فیلم‌های مستقل (IFC) یا کانال ساندنس (SUN) دسترسی دارید، می‌توانید در آنها فیلم‌هایی کاملاً متفاوت با آثاری که از شبکه‌های معمولی اچ‌بی او، یا سینماکس می‌بینید، تماشا کنید. این گونه فیلم‌ها را گاه فیلم‌های «خرده پا» می‌نامند، چون با بودجه اندکی ساخته می‌شوند و در آنها نه از جلوه‌های ویژه پردنگ‌و فنگ خبری است و نه از سوپراستارهای چند میلیونی که با بلایای طبیعی بجنگند یا تروریست‌ها را شکار کنند. بازیگران این فیلم‌ها نه نام‌های آشنایی مثل تام‌کروز یا جولیا رابرتز دارند و نه اساساً هیچ سنخیتی با آثار هالیوود نشان می‌دهند. اگر صحنه‌پردازی‌های این فیلم‌ها فاقد ظرافت و مهارتی است که در فیلم‌های هالیوود می‌توان دید از آن‌رو است که سازندگان این آثار بودجه‌ای هفتاد میلیونی در اختیار ندارند. به عنوان مثال هیچ‌کس فیلم پروژه بلرویچ (۱۹۹۹) که با دوربین‌های ۱۶ مم و یا ویدئو و با هزینه سی‌هزار دلار ساخته شده را با آثار کمپانی‌های بزرگی مثل پارامونت، فوکس قرن بیستم، یونیورسال، کلمبیا، برادران وارنر، مترو گلدوین مایر یا والت دیزنی اشتباه نمی‌گیرد. جالب اینجا است که این فیلم ۱۴۰ میلیون دلار سود کسب کرده است.

تعریف فیلم مستقل به آسانی میسر نیست. فیلم مستقل در مفهوم متعارف فیلمی است که بدون اتکا به کمپانی‌های فیلمسازی بزرگ ساخته می‌شود و تهیه‌کننده آن بیشتر به دنبال پخش‌کننده است. بعضی از تهیه‌کنندگان مستقل ترجیح می‌دهند در دل کمپانی‌های بزرگ اما بدون دخالت آنها فیلم خود را بسازند که در این صورت نقش این کمپانی‌ها نقش پخش‌کننده است. در گذشته، تهیه‌کنندگان مستقلی مثل هال - بی - والیس، سام اسپیگل و استنلی کریمر، از کمپانی‌های بزرگ فیلمسازی به عنوان پخش‌کننده و بازاریاب استفاده می‌کردند. والیس تهیه‌کننده آثار کلاسیکی مثل شیپای کوچک به خانه برگرد (۱۹۵۱) و خال گل‌سرخ (۱۹۵۵) برای کمپانی پارامونت است. سام اسپیگل در بارانداز (۱۹۵۴)، پلی بر رودخانه کوای (۱۹۵۷) و لارنس عربستان (۱۹۶۲) را به کمپانی کلمبیا داده است. کلمبیا از بابت دو فیلم کشتی احمق‌ها (۱۹۶۵) و حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید (۱۹۶۷)، هر دو به تهیه‌کنندگی و کارگردانی استانلی کریمر نیز سود برده است. بعضی دیگر از تهیه‌کنندگان مستقل نیز فیلم‌هایشان را از طریق کمپانی یونایتد آرتیست توزیع می‌کردند. این کمپانی که بیشتر به عنوان یک کمپانی تولیدی شناخته می‌شود در واقع یک کمپانی پخش فیلم بود که در سال

۱۹۱۹ توسط سه بازیگر (مری پیکفورد، چارلی چاپلین و دوگلاس فربنکس) و نیز یک کارگردان، (دیوید وارک گریفیث) برای تهیه و توزیع آثار خود آنها و سایر تولیدکنندگان تأسیس شد. بخشی از آثار پخش شده توسط کمپانی یونایند آرتیست آثار بسیار برجسته‌ای بودند. صورت زخمی (۱۹۳۲) با تهیه‌کنندگی هوارد هیوز، دزد بغداد (۱۹۴۰) ساخته الکساندر کوردا، دلیجان (۱۹۳۹) با تهیه‌کنندگی والتر وانگر و بن‌بست (۱۹۳۷) با تهیه‌کنندگی ساموئل گلدوین، بخش کوچکی از این آثار برجسته‌اند. امروزه نیز فیلم مستقل تعریف مشابهی دارد و به فیلمی اطلاق می‌شود که توسط کسی ساخته شده که می‌خواهد اثر خود را خارج از جریان فیلمسازی هالیوود و رها از اقتدار کمپانی‌های فیلمسازی بسازد تا مجبور نشود تحت فشار سران آنها بخشی از کیفیت فیلم خود را فدا کند. بعضی از این فیلمسازان مستقل، به خصوص کارگردانان سرشناس‌تر، این کمپانی‌ها را به چشم پایگاهی برای کار نگاه می‌کنند. این کمپانی‌ها بخشی از سرمایه فیلم را فراهم می‌کنند (بقیه سرمایه فیلم نیز از طریق وام‌های بانکی تهیه می‌شود)، و محل کار و خدمات فنی را در اختیار می‌گذارند. این فیلمسازان مستقل می‌توانند توزیع فیلم خود را نیز به این کمپانی‌ها محول کنند. اما دیگران، به خصوص جوان‌ترها ناچارند فیلم خود را زیر بغل بزنند و همه فستیوال‌های دنیا را زیرپا بگذارند تا مگر پخش‌کننده‌ای برای فیلم‌شان پیدا کنند.

از دهه ۱۹۸۰ به بعد بسیاری از فیلم‌های مستقل - از جمله مرده (۱۹۸۷)، دروغ‌ها و نوار ویدئو (۱۹۷۷)، شراکت مردانه (۱۹۹۷)، پسرها گریه نمی‌کنند (۱۹۹۹) و از این قبیل - با چنان اقبالی روبه‌رو شده‌اند که دیگر فرقی میان محصولات کمپانی‌ها و فیلم‌های مستقل وجود ندارد. دیگر حتی ستارگان اسم و رسم‌دار سینما نیز در فیلم‌های مستقل بازی می‌کنند، (مثل بازی رنی زلوگر (Renee Zelweger) و مورگان فریمن در فیلم پرستار بتی محصول ۲۰۰۰ که پخش آن را کمپانی یو اس ای برعهده داشت) و تفاوت میان این دو نوع سینما را باز هم کمتر می‌کنند. امروزه اگرچه کمپانی میراماکس یکی از شرکت‌های تابع کمپانی والت دیزنی به حساب می‌آید، باز هم یک کمپانی مستقل است، چون در حوزه‌های تولید و توزیع مستقل عمل می‌کند. به همین دلیل این کمپانی می‌تواند بدون کسب موافقت کمپانی دیزنی با کمپانی‌های دیگر قرارداد همکاری ببندد و به فیلمسازان لذت آزادی عمل یک فیلمساز مستقل اعطا کند. به عنوان مثال، فیلم شکسپیر عاشق (۱۹۹۸) از کمپانی میراماکس، با همکاری کمپانی یونیورسال تولید شد که بخشی از هزینه فیلم را تقبل کرده بود. اگر این مطلب کمی

گیج‌کننده است به عبارت یکی از مدیران تولید کمپانی ارتیزان انترتینمنت که توزیع فیلم پروژه جادوگر بلر را برعهده داشت توجه کنید: «امروزه همه ما تولیدکنندگان مستقلیم، اما در عین حال هیچ‌کس هم مستقل نیست» هر فیلمسازی می‌تواند هزینه تولید فیلمش را از بانک، یک کمپانی تولید فیلم، یا از دوستان قرض بگیرد. فیلم خوب، فیلم خوب است و مهم نیست که چه کسی تهیه آن را برعهده داشته است.

راه دیگری برای درک تنوع و گستردگی رسانه، افزودن چند فیلم از سینمای کشورهای مختلف به برنامه هفتگی یا ماهانه دیدن فیلم‌ها است. این گونه فیلم‌ها نیز مثل فیلم‌های مستقل از بازیگرانی سود می‌برند که برای اکثریت تماشاگران ناشناخته‌اند، اما این فیلم‌ها در قیاس با فیلم‌های متعارف هالیوود به غور و کنکاش بسیار عمیق‌تری در رفتار و خلق‌وخوی بشر می‌پردازند. این گونه فیلم‌ها معمولاً مثل فیلم‌های هالیوود به پایان نمی‌رسند. فیلم فرانسوی انسانیت، با صحنه کشف جسد دخترک یازده ساله‌ای آغاز می‌شود که وحشیانه مورد تعرض قرار گرفته و به قتل رسیده است. بررسی و کنکاشی است در فضای گرفته و حرمان‌زده شهرکی در جنوب فرانسه با ساکنانی که زندگی بی‌هدف و نومیدانه‌ای دارند. می‌توان یک مدیر تولید هالیوودی را تصور کرد که از فرط شلوغی و پرکاری اصلاً وقت ندارد فیلمنامه چنین فیلمی را بخواند، اما موضوع را جذاب می‌بیند و در حالی که فیلمنامه را به طرف یکی از دستیارانش پرتاب می‌کند می‌گوید «ببین عامل قتل کیه و چرا این کار رو کرده». در فیلم این مدیر تولید، عامل تعرض در پایان کشف می‌شود و مثل همه فیلم‌های هالیوودی کسی است که اصلاً احتمال داده نمی‌شد که چنین کاری بکند. اما با این حال تماشاگر هیچ‌گاه عمیقاً نمی‌فهمد که علت این کار چه بوده است. عنوان فیلم یعنی انسانیت عنوانی طنزآلود و متناقض است چون تنها کسی که رگه‌هایی از انسانیت از خود بروز می‌دهد کارآگاهی است که نمی‌تواند احساسات خود را بیان کند. انسانیت فیلم تکان‌دهنده‌ای است، چون نشان می‌دهد علی‌رغم اهمیت مناسبات انسانی، تنها امید آدم‌هایی چنین محروم و بی‌هدف، سبقت از دیگران به هر قیمت ممکن است.

فیلم پروانه، محصول ۱۹۹۹، فیلمی اسپانیایی است که ماجرای آن در زمینه جنگ‌های داخلی اسپانیا میان سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۹می گذرد. تماشاگر امروزی از این جنگ چیز زیادی نمی‌داند، هر چند که همین جنگ مقدمه‌ای بود بر جنگ جهانی دوم، چون در آن آلمان و ایتالیای فاشیست از ملی‌گرایان حمایت می‌کردند و اتحاد جماهیر شوروی (سابق)، پشتیبان هواداران دولت وقت بود که اسپانیا را

جمهوری خلق سوسیالیستی و مستقل از ارتش و کلیسا می‌خواستند. اگر چه فیلم ظاهری کاملاً سیاسی دارد، در اصل ماجرای پسر جوانی است که با هدایت یک معلم آگاه می‌بالد و رشد می‌کند. این ماجرا البته از نوعی نیست که در هالیوود به «مضمون باشکوه» معروف است. اصطلاحی غلط‌انداز برای توصیف فیلمی که محتوای آن را می‌توان در بیست و پنج کلمه شرح داد. این گونه از فیلم‌های هالیوودی را بیشتر می‌توان با فیلم‌های مشابه‌شان توصیف کرد: مثلاً فیلم دریاچه آرام (۱۹۹۹) در واقع همان فیلم آرواره‌ها (۱۹۷۵) است که این بار نقش کوسه به تمساح‌های آدم‌خوار داده شده؛ یا فیلم گلادیاتور (۱۹۹۹) مشابه نازل‌تری از سقوط امپراتوری رم (۱۹۶۳) اما با رتبه‌بندی «آر» است. فیلم‌های سینمای دیگر کشورها را نمی‌توان به این سادگی دسته‌بندی کرد. آثار برتر سینمای این کشورها را به دلیل عمق و تأثیرشان بیشتر باید با ادبیات قیاس کرد تا فیلم‌های هالیوود. این گونه فیلم‌ها را نمی‌توان در دسته‌بندی‌های نازلی از قبیل «اروتیک پلیسی جنایی»، «اکشن»، سینمای رمانتیک زن‌پسند (در اصل chick flick گونه‌ای از سینمای رمانتیک با قهرمان مؤنث و موضوعی احساساتی با رویکردی گاه عاشقانه و گاه غم‌انگیز که مخاطب هدف آن تماشاگران زن است م)، یا سینمای رمانتیک مردانه (در اصل three-hankie) جای داد. توصیف فیلم انسانیت به عنوان فیلمی در مورد کشف عامل تعرض به یک بچه، ساده انگاشتن منظر واقعی فیلم است. مضمون اصلی فیلم تأثیر یک رویداد تلخ و تراژیک بر مردمی است که زندگی‌شان تهی‌تر و بی‌معناتر از آن است که به این رویداد واکنش نشان دهند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تولید فیلم داستانی

در این بحث ما عمدتاً به فیلم داستانی (یا روایتی یا آن طور که پالین کیل می‌نامد، «مووی») خواهیم پرداخت.

از لحاظ تاریخی، اولین فیلم عرضه شده در جهان نه یک فیلم داستانی است و نه آمریکایی. در سال ۱۸۹۵، برادران لومیر یعنی لوئیس و آگوست لومیر صحنه‌هایی از زندگی روزمره را فیلم‌برداری کردند. صحنه‌هایی واقعی (به قول خود فرانسوی‌ها، actualities) از ورود قطاری به ایستگاه، خروج کارگران از کارخانه و پسرک شیطانی که پایش را روی شیلنگ آب می‌گذارد و زمانی که باغبان برای فهمیدن علت قطعی آب داخل لوله را نگاه می‌کند، پایش را برمی‌دارد و آب به صورت باغبان

می‌پاشد. یک فیلمساز پیشگام دیگر فرانسوی ژرژ مه‌لیس است که یک شعبده‌باز بود و بیشتر ترجیح می‌داد به‌جای ضبط رویدادهای روزمره، قصه‌ای تعریف کند. فیلم سفر به کره ماه (۱۹۰۲) او مجموعه‌ای است از به قول خودش «صحنه‌هایی ساختگی» که کاملاً نمایشی بود (مثلاً فرود مستقیم موشک در چشم کره ماه) و با ترتیبی زمانی پشت‌سر هم شده بودند و به این ترتیب فیلم دارای شروع، میانه و پایانی بود. به این ترتیب شکل‌گیری سینمای روایتی آغاز شد. البته روایت خوب بیش از اینکه به تناوب و ترتیب متکی باشد، به زنجیره علت و معلولی استوار است. روایت این‌گونه نیست که ابتدا رویداد الف رخ دهد و بعد رویداد ب والی آخر. در روایت خوب، رویداد الف باعث رویداد ب شده و رویداد ج حاصل می‌شود.

مورخان سینما عقیده دارند اولین فیلم روایتی، سرقت بزرگ قطار (۱۹۰۳) اثر ادوین - اس - پورتر است که روند روایت در آن نزدیکی بسیاری با الگوی «موقعیت - گره‌افکنی - گره‌گشایی» دارد. سارقانی وارد دفتر تلگراف اداره راه‌آهن می‌شوند و دست و پای متصدی آن را می‌بندند. سوار قطاری می‌شوند. اموال مسافران را به زور از آنان می‌گیرند و به داخل جنگل می‌گریزند. در یک بازگشت به عقب، دختر متصدی تلگراف که ناهار پدرش را آورده به دفتر وارد می‌شود و پدرش را آزاد می‌کند. کلانتر برای تعقیب راهزنان گروهی تشکیل می‌دهد و همه راهزنان را به قتل می‌رساند. زمان روایت همه این رویدادها کمتر از دوازده دقیقه است. اگرچه به نظر می‌آید چهارده سکانسی که ساختار سرقت بزرگ قطار را شکل می‌دهند به ترتیب پیش می‌روند اما در این میان رابطه علت و معلولی نیز به خوبی عمل می‌کند. چون دختر تلگرافچی برای پدرش ناهار آورده است می‌تواند او را آزاد کند؛ چون تلگرافچی آزاد می‌شود می‌تواند کلانتر را خبر کند تا او گروهی داوطلب برای تعقیب راهزنان تشکیل دهد؛ و چون این گروه تعقیب تشکیل شده، راهزنان تعقیب می‌شوند و به قتل می‌رسند.

تا پیش از ادوین اس پورتر، سینما رفتن به معنای به اتاقک یا سالنی بود که آنجا جعبه‌های سکه‌ای کابینت مانندی قرار داشت که می‌شد در آنها قطعاتی تصاویر متحرک کینه‌توسکوپ به مدت حدود یک دقیقه، از رویدادهای ساده‌ای مثل اسبی در حال یورتمه، قطاری در حال حرکت؛ امواجی که به ساحل می‌خورند؛ و کانگوروهایی در حال مشت‌بازی با یکدیگر را تماشا کرد. امروزه چنین سرگرمی‌ای نه‌تنها یک وسیله اعجاب‌انگیز که حتی یک وسیله سرگرمی نیز به حساب نمی‌آید. البته

برای پدربزرگ‌های ما که تصویر ضبط شده را حداکثر عکسی می‌دانستند در یک آلبوم خانوادگی، دیدن تصاویری متحرک از مردم در حال حرکت یا طبیعت در جریان شگفت‌انگیز بود.

سینمای روایتی زمانی موجودیت یافت که فیلمسازان متوجه شدند این رسانه جدید می‌تواند کاری بیش از ضبط ساده رویداد پیش‌رو انجام دهد. گام بعدی چیزی بیش از ضبط واقعیت، و در واقع بازتولید آن، نمایش آن به شکلی خاص، و خلاصه بیان روایت و قصه‌گویی بود. سرقت قطار در ابتدای قرن بیستم پدیده‌ای عادی و همیشگی بود. اما چیزی که غیرممکن و شگفت‌انگیز می‌نمود به تصویر کشیدن آن بود. پس می‌توان حدس زد که مردم سال‌های دهه ۱۹۰۰، از چه چیزی لذت می‌بردند و به هیجان می‌آمدند، به این ترتیب فیلم داستانی با سرقت بزرگ قطار به توان بالقوه خود دست یافت.

فیلم داستانی

جان هوارد لاوسون نمایشنامه‌نویس، منتقد و فیلمنامه‌نویس آمریکایی، در تلاش برای تعریف واژه فیلم نوشته است:

فیلم تعارض و تضادی سمعی بصری است، مناسبات زمانی و مکانی را مجسم می‌سازد، با مقدمه‌ای آغاز می‌شود، در فرایندی گسترش می‌یابد و به نقطه اوج کنش می‌رسد. (نقل از .Film: The Creative Process بخش‌هایی از این کتاب با عنوان سیر تحولی سینما، با ترجمه محسن یلفانی توسط انتشارات آگاه منتشر شده است - م) توجه داشته باشید که لاوسون مفهوم فی‌نفسه فیلم را تعریف نمی‌کند، بلکه شکل خاصی از آن را در نظر دارد که فیلم داستانی یا بر حسب فرهنگ آمریکایی، «مووی» نامیده می‌شود.

ببینیم «مووی» چیست؟ از نظر لاوسون، مووی یعنی داستانی که از طریق صدا و تصویر روایت می‌شود، به نقطه اوج می‌رسد، و سرانجام به گره‌گشایی و راه‌حل منتهی می‌شود. توجه داشته باشید که لاوسون در این تعریف کاری به دیالوگ یا گفتار ندارد و صرفاً به سمعی - بصری بودن روایت اشاره می‌کند. فیلم داستانی برای روایت لزوماً نیازی به گفتار و گفت‌وگو ندارد. فیلم صامت فاقد گفت‌وگو است، اما البته نوعی صدا دارد. در این فیلم‌ها تصویر معمولاً با صدای پیانو یا ارگ همراه می‌شد و به علاوه، در صحنه‌هایی برای تکمیل تصویر از جلوه‌های صوتی نیز استفاده می‌شد. حتی

پس از پیدایش فیلم ناطق، بازهم فیلمسازان خلاق می دانستند که بعضی از قسمت‌های داستان را باید حتماً با اتکا به تصویر و بدون استفاده از دیالوگ روایت کنند.

در فیلم، تصویر قادر است بدون همراهی صدا بخش اعظمی از داستان را روایت کند. بعضی از صحنه‌های به‌یاد ماندنی سینما، صحنه‌های بدون کلام‌اند. کافی است نورما دزموند (با بازی گلوریا سوانسون) را در فیلم سانست بولوار(۱۹۵۰) ساخته بیلی وایلدر به‌یاد آوریم که تنها در فیلم‌های صامت بازی کرده و نیازی به گفتار و ادای دیالوگ احساس نمی‌کند. او می‌گوید :«خب! ما با چهره‌مان هر چیزی که لازم بود را بیان می‌کردیم.» البته نباید فراموش کرد که پیدایش صدا با خود عصر زرین سینمای کلاسیک آمریکا (حدود دهه ۱۹۳۰ تا دهه ۱۹۵۰) را به بار آورد که طی آن فیلم‌های کلاسیک برجسته‌ای بر اساس فیلمنامه‌هایی برجسته عرضه شدند. همشهری کین (۱۹۴۱) اورسون ولز بدون فیلمنامه درخشان هرمن مانکیه‌ویچ و اورسون ولز هرگز به مقامی که دارد دست نمی‌یافت. حتی فیلمسازان معاصری مثل وودی آلن و برادران کوئن نیز به اهمیت فوق‌العاده فیلمنامه واقفند. با این حال باز هم در فیلم‌ها لحظاتی وجود دارد که در آنها کلام زائد است، چون تصویر قادر است روایت را به خوبی پیش ببرد. مثلاً سورتمه شعله‌ور در آتش در فیلم همشهری کین که معنای کلمه «رزباد» کین را فاش می‌سازد. مردی که مقدر است تنها بماند در آستانه درگاه خانه‌ای ایستاده است که همه امکان ورود به آنجا را دارند جز او (دلیجان ـ ۱۹۹۵ ـ جان فورد)، فضانوردی که پنجره

صحنه‌ای از فیلم همه جز دریاچه (۱۹۵۰)

فضاپیمای خود را تمیز می‌کند و در همان زمان همسرش نیز از پنجره خانه‌شان بیرون را نگاه می‌کند، انگار که این دو - دست‌کم در تصورشان - همدیگر را نگاه‌کنند (آپولو ۱۳، محصول ۱۹۹۵). هر فیلمساز برجسته‌ای می‌داند که تفاوت میان تئاتر و فیلم یعنی تفاوت میان نمایشنامه و فیلمنامه. مفهوم این دومی چیزی است که در عنوان آن هم وجود دارد، یعنی نمایشنامه‌ای که برای فیلم نوشته شده و در آن تصویر در بیان روایت همان اهمیتی دارد که صدا.

فیلم‌های همه چیز در باره ایو (۱۹۵۰) اثر جوزف - ال - مانکیه‌ویتس، و روانی (۱۹۶۰) از آلفرد هیچکاک نشان می‌دهند که چطور می‌توان رویدادی را بدون کاربرد گفتار به شکل بهتر و موثرتری نمایش داد. همه چیز درباره ایو ماجرای بازیگر نوپا و جویای نامی به‌نام ایو هارینگتون (با بازی آن باکستر) است که با تظاهر به دوستی با یک ستاره نمایش‌های برادوی به‌نام مارگو چانینگ (بت دیویس) ایو را فریب می‌دهد. ایو که پس از فریب مارگو خود به ستاره‌ای بدل شده است، در ماجرایی مشابه، این بار در موضع قربانی قرار می‌گیرد. یک دانشجوی نوبازیگربه‌نام فوئب (Phoebe)، همان بلایی را سر او می‌آورد که او قبلا سر مارگو آورده بود. در جایی از فیلم، فوئب مقابل آینه‌ای سه لته ایستاده است و انگار که پس از دریافت جایزه به تماشاگرانی خیالی تعظیم می‌کند. در این حال تصویر او با انعکاس در آینه‌ها آنقدر تکرار و تکثیر می‌شود که به نظر می‌آید فوئب تا بیکرانه‌ها امتداد دارد. این صحنه مطلقاً بدون دیالوگ است. اساساً نیازی هم به دیالوگ نیست، چون تصویر به تنهایی کل مطلب را ادا می‌کند. تا زمانی که ستاره و سیستم ستاره‌سازی وجود دارد، نوستارگان جویای نامی هم وجود دارند که بعضی‌شان برای کسب شهرت و آوازه، از هیچ کاری فروگذار نیستند.

فیلم روانی نیز با صحنه قتل ماریون کرین (جانت لی) زیر دوش حمام معروف است. در این صحنه هیچ کلامی رد و بدل نمی‌شود. البته در این صحنه صدا در شکل موسیقی وجود دارد، آن هم موسیقی تکان‌دهنده‌ای که گویی از قبل واکنش تماشاگر را پیش‌بینی می‌کند. زمانی که ماریون در اتاقش در متل بیتز (Bates Motel) خود را برای دوش گرفتن آماده می‌کند. نورمن بیتز (با بازی آنتونی پرکینز) در اتاق مجاور حضور دارد. ماریون زیر دوش می‌رود و از استحمام لذت می‌برد. ناگهان شبحی، انگار زنی مسن، روی پرده حمام ظاهر می‌شود. زن پرده را کنار می‌کشد و با چاقو چند بار به ماریون ضربه می‌زند. خون با آب در می‌آمیزد و چرخ زنان به دهانه فاضلاب وان فرو می‌رود. اگر چه صحنه کمتر از یک دقیقه طول می‌کشد، اما در همین زمان کوتاه اطلاعات فراوانی به تماشاگر می‌دهد. انتخاب

تابلو سوزانا و پیرمردان از طرف هیچکاک ابداً اتفاقی نیست. حمام محلی است برای خلوت و تنهایی و رسیدن به آرامش و طهارت و پاکی. اما خلوت ماریون مورد تعرض قرار گیرد. او به‌جای رسیدن به آرامش با مرگ رودررو می‌شود. پیکرش به‌جای پاک شدن و تطهیر آلوده می‌گردد. در واقع این وان است که باید تمیز شود، چون به خون آلوده شده است.

صحنه حمامی از فیلم روانی (۱۹۶۰) که با ورود یک قاتل به خون کشیده می‌شود.

نوشتن در مورد همه وجوه موجود در این صحنه خیلی بیش از زمان دیدن آن زمان می‌خواهد. جیمز نیرمور، در مطلبی در باره فیلم روانی، پنج صفحه را به توصیف و تشریح این صحنه ۴۵ ثانیه‌ای اختصاص داده است. (James Naremore,Film guide to Psycho,1997)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مناسبات زمان و مکان

یک فیلم داستانی خوب نیز مثل هر رسانه روایی دیگری دارای کشمکش و تعارض است، از جمله: درگیری شخصیت‌ها با همدیگر، علائق متعارض، و بیگانگی شخصیت‌ها با هم یا با اجتماع. اما البته در سینما تعارض، سمعی - بصری است و به‌جای اینکه نوشته و خوانده شود، دیده و شنیده می‌شود. فیلم داستانی «مناسبات زمان و مکان را نمایش می‌دهد». در حالی که در روایت نوشتاری می‌توان بیان کرد که دو رویداد مختلف در دو زمان و دو مکان مختلف، همزمان با هم اتفاق می‌افتند، سینما قادر به کاری بسیار بیش از بیان این نکته است. سینما می‌تواند هر دو رویداد را در زمان وقوع، همزمان با هم نمایش دهد.

فیلم تایم کد(۲۰۰۰)، از همجواری دو رویداد همزمان فراتر می‌رود. در این فیلم کاملاً تجربی، تصویر به چهار قسمت تقسیم شده است. در این چهار قسمت، چهار ماجرای متفاوت از خیانت و بی‌وفایی چند زوج به نمایش در می‌آید، به این ترتیب، تماشاگر، چهار روایت متفاوت از یک موضوع واحد که در یک روز و در یک بخش از لوس‌آنجلس روی می‌دهند را همزمان با هم مشاهده‌کند. تایم‌کد با هدف مخاطب عام ساخته نشده بود و با اقبال گسترده‌ای هم روبه‌رو نشد. هدف سازنده این فیلم، مایک فیگی، این بود که نشان دهد فیلم می‌تواند چهار رویداد همزمان را بدون نیاز به برش از یکی به دیگری، همزمان با هم نمایش دهد. البته از آنجا که این فیلم با تصوری که عامه تماشاگران سینما از یک فیلم داستانی دارند همخوان نیست نمی‌توان آن را نمونه‌ای از سینمای آینده به حساب آورد.

با این حال، فیلم تایم‌کد یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های فیلم با روایت نوشتاری و گفتاری را نمایش می‌دهد. در ابتدای رمان هاری و کاتو (Harry and Cato) نوشته آیریس مرداک، یکی از شخصیت‌ها «تقریباً در همان ساعتی» که یکی دیگر در هواپیمای جت بر فراز اقیانوس اطلس در پرواز است، روی پلی در لندن قدم می‌زند. مرداک سپس یادآور می‌شود که «تقریباً در همان ساعتی» که دو نفر اول در هواپیما و روی پل مربوطه به سر می‌برند، دو شخصیت دیگر، یکی در کتابخانه است و دیگری، در

جایی دیگر نامه‌ای از دخترش را می‌خواند. چون مرداک می‌خواهد ماجرای این چند نفر را در هم ببافد، ناچار است تا پایان معرفی اولیه آنها کراراً یادآوری کند که «تقریباً در همان ساعتی» یک فیلمساز می‌تواند چنین شروعی را در قطعه مقدماتی و با تصویری چند تکه، مثل فیلم تایم‌کد، ارائه کند و سپس دنباله ماجرا و بقیه فیلم را با روش متعارف‌تری برای یک فیلم سینمایی دنبال کند. چنین کاری برای رمان‌نویس به این اندازه آسان نیست. او ناچار است یا هر ورق از کتابش را به چند قسمت تقسیم کند (کاری که به احتمال زیاد بیشتر خوانندگان را از دنبال کردن کتاب فراری می‌دهد) و یا چندین و چند بار از عبارت «در همین زمان» استفاده کند و دائما عباراتی دال بر اینکه در زمان وقوع رویداد الف در فلان مکان، رویداد ب نیز در محل دیگری رخ می‌دهد به کار گیرد.

زمان فیلم سینمایی

چون فیلم سینمایی داستانی تعریف می‌کند، این کار را باید در مدت زمان مشخصی صورت دهد. یک سینمارو حرفه‌ای معمولاً سانس فیلم‌ها را از طریق روزنامه‌ها دنبال می‌کند. شبکه‌های تلویزیونی بخصوص در مورد زمان فیلم‌ها حساسیت دارند، چون معمولاً یک فیلم سینمایی برای پخش از تلویزیون، جرح و تعدیلاتی را از سر می‌گذراند تا در محدوده زمانی خاصی جا بگیرد. در هر حال زمان نمایش، یعنی مدت زمان واقعی نمایش فیلم، نود دقیقه یا صدوپنج دقیقه و یا از این قبیل است. اما زمانی که ماجرای فیلم در آن رخ می‌دهد زمان واقعی نیست و دستکاری شده است، به نحوی که رویداد ممکن است کوتاه‌تر یا بلندتر از زمان واقعی بوده و ماجرای فیلم بلندتر یا فشرده‌تر باشد.

زمان ماجرای فیلم انعطاف‌پذیر است. ممکن است در فیلم ماجرای یک روز کامل تنها در یک دقیقه و یا حتی چند ثانیه نمایش داده شود، و یا برعکس، رویدادی چند ثانیه‌ای یا چند دقیقه‌ای چنان کش آید که انگار به اندازه یک روز است. در سکانس معروف پله‌های اودسا در فیلم پوتمکین(۱۹۲۵)، آیزنشتین کارگردان روس فیلم زمان رویداد را دستکاری و تحریف می‌کند. او زمان قتل عام و کشتار مردم را طولانی‌تر جلوه می‌دهد تا بر سبعیت و وحشیگری نیروهای تزار علیه مردم اودسا تاکید کند. در انتهای سکانس، سربازی با یک چرخش شمشیر سر کجش، چشم راست زنی که عینک بی دسته‌ای به چشم دارد را هدف قرار می‌دهد. در عالم واقع، سرباز باید با یک حرکت سریع، چشم زن را مورد اصابت شمشیرش قرار می‌داد، اما آیزنشتین این حرکت را به اجزایی تقسیم می‌کند. ابتدا

سرباز را می‌بینیم که دستش را بالا می‌برد و تیغه شمشیر پشت سرش قرار می‌گیرد. سپس قیافه سفاک و وحشی‌اش را می‌بینیم نه تیغه شمشیرش را، و در ادامه چهره او همه فضای تصویر را پر می‌کند. زمانی که دستش را فرود می‌آورد فریادی می‌کشد. سرانجام زن را می‌بینیم که دهانش باز مانده، عدسی چشم راست عینکش شکسته، خون از چشمش فوران می‌کند و روی صورتش روان می‌شود. در آوردن یک کلید از حلقه یک دسته کلید کار ساده‌ای است. اما در فیلم هیچکاک هیچ چیزی ساده نیست. در فیلم بدنام(۱۹۴۶)، اینگرید برگمن (در نقش آلیسیا) یک مامور مخفی آمریکایی است که به خاطر انجام وظیفه باید با سباستیان - با بازی کلود رینز (Claude Rains)-، یک نازی فراری ازدواج کند. آلیسیا دسته کلیدی دارد که کلید همه درهای خانه، جز کلید در انبار نوشیدنی‌ها در آن است. چون همکار آلیسیا، (کاری گرانت) احتمال می‌دهد در انبار باید چیزی بیش از نوشیدنی‌ها هم وجود داشته باشد، آلیسیا در صحنه‌ای مجبور می‌شود زمانی که شوهرش در حمام است کلید انبار را از دسته کلید شوهرش بردارد. هیچکاک برای ایجاد حس تعلیق و هیجان در تماشاگر، زمان رویداد را کش دهد تا او در این دلهره باقی بماند که آیا آلیسیا موفق خواهد شد. اگر موفق شود واکنش شوهر او پس از اینکه متوجه فقدان کلید شود چه خواهد بود این اتفاق هم می‌افتد و چون بطری نوشیدنی خالی شده او باید برای آوردن یک بطری دیگر به انبار برود.

در عالم واقع، بطری که خیلی نزدیک لبه میز قرار داشته باشد طبعاً می‌افتد و می‌شکند. در بدنام نیز بطری می‌شکند، اما قبل از اینکه بیفتد، کمی در لبه میز به حالت نامتعادل نشان داده می‌شود و تماشاگر را در التهاب نگاه می‌دارد که آیا بطری می‌افتد یا نه و اگر افتاد، چه چیزی لو می‌رود. در فیلم‌های هیچکاک هیچ چیز آن‌طور که قاعدتاً باید باشد نیست، پس نیاز به گفتن نیست که در این بطری نوشیدنی باقی نمانده است.

صحنه مهمانی در بدنام، که چند ساعت طول می‌کشد، تنها ده دقیقه از زمان فیلم را به خود اختصاص می‌دهد. در فیلم جان دو را ملاقات کن (۱۹۴۱) از فرانک کاپرا نیز یک مبارزه انتخاباتی سراسری تنها چند ثانیه از وقت فیلم را می‌گیرد. نقطه اوج فیلم نیکل اودئون (۱۹۷۶) به اولین نمایش اثر برجسته دیوید وارک گریفیث، تولد یک ملت (۱۹۱۵) مربوط می‌شود. فیلمساز برای واقعی‌تر جلوه دادن این صحنه قطعاتی از فیلم اصلی را به‌کار می‌گیرد. ارائه صحنه اولین بار نمایش چنان باورکردنی و واقعی، و واکنش تماشاگران چنان خودانگیخته نمایش داده می‌شود که ما فراموش می‌کنیم حماسه

سه ساعته گریفیث، به چند دقیقه کاهش یافته است. فیلم نشویل (۱۹۷۵) رابرت آلتمن که مدت نمایش آن دو ساعت ونیم است، چنان جذاب است که ما فراموش می کنیم در این مدت، ماجرای پنج روز از زندگی بیست و پنج نفری که سرنوشت‌شان با هم گره خورده است را دنبال می کنیم.

ما مجبوریم نظم زمانی طبیعت را رعایت کنیم، اما فیلم چنین اجباری ندارد، و می‌تواند زمان را کش بیاورد یا فشرده سازد. اگر فیلمی بتواند مثل فیلم قایق نمایش (۱۹۳۶) ساخته جیمز ویل (James Whale) ذهن ما را با خود درگیر کند، متوجه نمی‌شویم که تنها در عرض ۱۱۳ دقیقه شاهد ماجرایی هستیم که زندگی سه نسل را در برمی گیرد. فیلم‌های نادری وجود دارند که در آنها زمان نمایش با زمان روایت یکی باشد. در واقع چنین فیلم‌هایی فوق‌العاده نادرند، اما دو فیلم تبانی (۱۹۴۹) از رابرت وایز و صلات ظهر (یا نیمروز) از فرد زینه‌مان محصول ۱۹۴۹، به ترتیب با زمان نمایش هفتاد و دو، و هفتاد و چهار دقیقه از این جمله‌اند. در هر دو فیلم، نمایش صفحه ساعت، یکی از نشانه‌های مهم گذر زمان است. در نتیجه ما متوجه می‌شویم که میان زمان نمایش فیلم و زمان وقوع رویدادها تفاوتی وجود ندارد.

بخشی از کتاب در دست انتشار کالبدشکافی فیلم، نوشته برنارد ف. دیک، ترجمه حمید احمدی لاری.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی