زبان، سینما و نشانه‌شناسی

نگاهی به پیوندهای دو جانبهٔ میان نشانه‌شناسی و سینما

عزیزالله حاجی‌مشهدی

"سینما" از مقوله‌های مهمی است که برای ورود به آن بدونِ پیش‌آگاهی و آشنایی با زمینه‌هایی چون: زیبایی‌شناسی، جامعه‌شناسی، نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی و تا حدی نیز روان‌شناسی، نمی‌توان کاری از پیش برد.

برای کسی که به عنوان "پژوهش‌گر" به عرصه سینما گام می‌گذارد، در نخستین گام، به هیچ روی بحث بررسی "کیفیت" فیلم‌ها مطرح نخواهد بود، چرا که هر اثری، با هر کیفیتی، به عنوان یک محصول سینمایی، در کارنامه هنری یک فیلمساز مورد بررسی قرار می‌گیرد. در چنین عرصه‌ای، هرگز بحث رد و قبول یک اثر مطرح نمی‌شود، بلکه هدف اصلی منتقد فیلم یا پژوهش‌گر مورد نظر، تحلیل محتوایی اثر و برشمردن ویژگی‌ها و معرفی و تبیین و شناخت نشانه‌های موجود در هر فیلم است. البته هر منتقدی، در نهایت، ناگزیر از داوری و ارزیابی کیفی فیلم نیز خواهد بود، که تأثیر چندانی در روند تجزیه و تحلیل اثر و برشمردن ویژگی‌های اختصاصی فیلم مورد بررسی نخواهد داشت.

زبان‌شناسی نوین، به عنوان یکی از شاخه‌های سرزنده و پر تنوع علمی جدید، کوشیده است تا با علوم مختلف، مرزهای مشترکی ایجاد کند و با ورود به برخی از عرصه‌ها، با سایر علوم فعالیت‌های مشترکی را پی‌گیری کند. برای مثال در عرصه‌هایی چون: فیزیک، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی و تاریخ نزدیکی زبان‌شناسی به این شاخه‌های شناخته شده از علوم، شاخه‌های تازه‌ای از فعالیت‌های مشترک میان زبان‌شناسی و سایر علوم را پدید آورده است که در نهایت، نتیجه این همکاری‌ها به سود هر دو طرف خواهد بود. به همین روی، به سادگی می‌توان از پدیده‌های نوظهور علمی تازه‌ای هم چون: روان‌شناسی زبان، جامعه‌شناسی زبان، زبان‌شناسی تاریخی و ... نام برد که مرزهای مشترک زبان و علوم

مختلف را به خوبی نشان می‌دهد.

سینما، از بدو پیدایش، وابستگی یا پیوند انکارناپذیر خود با "ادبیات" را نتوانست نادیده بگیرد. به همین روی، "ادبیات" در فرصت‌های مناسب، سایه سنگین خود را بر پیکر این هنر نوپا، آشکار ساخت و چنین القا کرد که بدون در نظر گرفتن وجه ادبی فیلم، جز تصویرهایی متحرک چیز دیگری باقی نخواهد ماند. در حالی که در عصر سینمای صامت، که سینما به "زبان سکوت" و به "خاموشی" نزدیک‌تر بود، تصویرها به خودی خود حامل پیام‌هایی گویا بوده‌اند و تماشاگر فیلم، هیچ‌گونه، نقص و کم‌داشتی نیز در فیلم حس نمی‌کرد! وجود همین پیشینه تجربه شده در سینما، به خوبی نشان می‌دهد که نمی‌توان - و نباید - به‌طور قطع، زبان - به معنای معمول و آشنای آن - را جزو پیکره اصلی هنر سینما به حساب آورد. اما از سویی نیز، نمی‌توان سینما را بی‌نیاز از این مقوله مهم، کامل و رسانه‌ای معنارسان تلقی کرد.

به مقوله "زبان" در سینما، یا به سینما از دیدگاه زبان‌شناسی، به گونه‌ای باید نگاه کرد که در عین برشمردن مشابهت‌های ظاهر آنها، هرگز تفاوت‌های بنیادین میان این دو مقوله با یک دیگر را فراموش نکرد و در نهایت به این باور رسید که اگر چه سینما، زبان است، اما سینما با زبانی که مجهز به کلام (مجموعه‌ای متشکل از واژه‌ها و واژک‌ها و آواهای قابل تولید از حنجره انسانی است) بسیار متفاوت است.

به راستی، اگر با چنین باوری به "زبان" و "سینما" نگاه کنیم، دیگر چه نیازی به بررسی مشابهت‌ها و یا اختلاف‌های میان این دو مقوله از علم و هنر خواهیم داشت؟ این پرسش، پاسخ چندان دشواری ندارد. "زبان" و "سینما" در تحلیل نهایی، از زیرساخت‌ها و عناصری تشکیل شده‌اند که برای شناخت پیوندهای ظریف میان آنها، شناخت هر یک از این مقوله‌ها برای یک پژوهشگر، ضرورتی انکارناپذیر پیدا می‌کند.

تردیدی نیست که سینما، زبان است، حتی اگر در برخی از گونه‌های محدودتر هم چون فیلم‌های شاعرانه، سینما، زبان و فضایی شاعرانه داشته باشد، و به "ادبیات" و "بافت زبانی ادبی" نزدیک‌تر باشد، باز هم، به ریشه و اصل خود، یعنی سینما نزدیک‌تر است.

برخی صاحب‌نظران می‌کوشند تا در ترکیب کلی زبان سینما، زیر ساختی هم‌چون "زبان" را معرفی کنند، یعنی، برای زبان تصویر نیز مرادف‌هایی همانند زیرساخت‌های زبانی پیدا کنند، برای مثال بگویند، هر "تصویر" می‌تواند معادل یک واژه (کلمه) باشد و بر همین قیاس، یک "صحنه" (سکانس) نیز می‌تواند مترادف "جمله" در زنجیره کلام به حساب آید. با چنین باوری، وقتی بحث مشابهت‌ها و همگونی‌های "زبان" با "زبان تصویر" پیش کشیده می‌شود، همواره سایه سنگین زبان و ادبیات و به ویژه حضور قاعده‌های نیرومند "داستان" و "داستان‌پردازی" را می‌توان در عرصه تولید فیلم احساس کرد.

این بحث، البته بسیار پیچیده و به ظاهر غیر قابل اثبات به نظر می‌رسد اما، وجود نشانه‌ها و نشانی‌های فراوان در عرصه‌های "زبان" و "سینما" نشان می‌دهد که حتی در صورت غیر قابل اثبات بودن چنین رابطهٔ نزدیکی میان زبان و سینما، از تأثیرگذاری پُر شگفت زبان سینما نمی‌توان غافل بود.

"سینما" برخلاف "عکاسی"، مرز لحظه‌های "ایستا" و یخ بسته و منجمد شده را در می‌نوردد و با استفاده از ماهیت پویایی "حرکت" (چه در علم و چه در تصویر) زبان تازه‌ای آفریده است که تا حدودی، به قدرت خلاقه تماشاگر خود نیز کمک کرده است تا از طریق برانگیخته شدن حس باور او، صحنه‌های فیلم را واقعی و باورداشتنی تلقی کند.

تماشاگر فیلم، با هر میزانی از دانش و اطلاعات و دانسته‌های کلی و عمومی، به شرط سلامت نسبی جسم و جان - در برابر تومار طولانی تصویرهای یک فیلم،

خود را در برابر کتابی مصور می‌بیند که با مهارتی ویژه، با شتاب و در عین حال با نوعی دل‌نگرانی، به خواندن چنین کتابی مبادرت می‌ورزد. در چنین حالتی، برای همه تماشاگران (با هر سطح از دانش و اطلاعات عمومی) تنها چیزی که از فیلم (کتاب مصور) در خاطر باقی می‌ماند، پیرنگ داستانی (شالوده اصلی طرح) و چند تصویر کلیدی فیلم است. در واقع، اینان نیازی به یادآوری لحظه -لحظه‌های فیلم را از آغاز تا پایان ندارند، چرا که به مدد همان پیرنگ داستانی و تصویرهای کلیدی فیلم، پیام اصلی اثر را درمی‌یابند.

در "زبان سینما"، به کمک "تدوین"، به نوعی آگاهانه در ساختمان "زبان تصویری" دستکاری می‌شود. چرا که وقتی از یک تصویر(نما) به تصویر(نما)ی بعدی - به عنوان تصویری تازه و متفاوت - گذر می‌کنیم، انگار از سطح یک تصویر ساده، به سطح معنایی تازه می‌رسیم، که این معنای تازه را تنها می‌توان از ترکیب یا از ویژگی "هم‌جواری" (رابطه هم‌نشینی) دو تصویر در کنار یک دیگر، دریافت! در چنین حالتی، معنای ترکیبی و تدوینی دو تصویر (دونما) با معنای مستقل هر یک از آنها، بسیار متفاوت خواهد بود. این ویژگی، تنها به زبان تصویر و زبان سینما، تعلق دارد.

این نقش کار ساز و بسیار اثرگذار "تدوین" را چندان مهم و پر اهمیت تلقی کرده‌اند که گاه از آن به عنوان "سلطه تدوین" بر دنیای تصویر نیز یاد کرده‌اند. موضوعی که در نهایت به غنای زبان تصویر و به بالابردن ظرفیت زبان سینما، کمک فراوانی کرده است و با توجه به نوع برخورد هر فیلمساز، چه بسا که به پیدایش سبک و شیوه خاصی در کار آنان نیز منجر شده باشد. گاهی نیز، برعکس، با چشم‌پوشی از خاصیت قطع تصویر (نقش تدوین) به نوعی دیگر، به سود اثر گام برداشته‌اند. برای مثال، وقتی "اورسن ولز" در فیلم معروف "همشهری کین" (۱۹۴۱) خود، با استفاده از نماهای بلند (بدون قطع تصویر) صحنه‌هایی پر شگفت و بسیار پر کشش می‌آفریند، در واقع، به نوعی بر مسئله ظرفیت بالای "زبان تصویر" صحه می‌گذارد.

زبان‌شناسان اعتقاد دارند که کسی هرگز نمی‌تواند حضور پر رنگ و سایه سنگین "زبان" را در متن "زبان تصویر" انکار کند. آنان عقیده دارند که ممکن است به ظاهر، ساختارهای زبانی (کلامی) را در ساختمان ظاهری تصویرها نتوان نشان داد، اما حضور "زبان" (کلام) حتی در عرصه‌هایی چون "سینمای صامت" نیز قابل اثبات است! چرا که حتی در "سینمای صامت" (ناگویا) نیز بازیگران، سعی در نوعی "سخن گفتن" دارند. آنان استفاده از حرکت‌های سر و دست و چهره، این میل شدید خود به حرف زدن را به تماشا می‌گذارند و گاهی نیز در این مسیر، آن‌چنان مبالغه می‌کنند که به نوعی روده‌درازی در عین سکوت، روی می‌آوردند! از طرح چنین مسئله‌ای یک نتیجه روشن می‌توان گرفت: زبان تصویر، در عین حال که در متن و بطن خود، رگه‌هایی از زبان (کلام) را به عاریه می‌گیرد، با این حال، زبانی "غیر کلامی" است. چرا که "زبان" تنها به پدیده‌ای فیزیکی (آواشناختی) اتلاق می‌شود که بتواند جنبه‌ای آشکار از "تولید آوایی" را به تماشا بگذارد. وگرنه، از خاصیت زبانی دور خواهد شد و جز در حد "استعاره" و "مجاز" هرگز نمی‌توان از انواع زبان‌هایی چون: زبان سکوت، زبان رنگ‌ها، زبان گل‌ها، و نظایر آنها سخن گفت.

پژوهشگران زبان‌شناس، از وجود خاصیتی به نام "صدا" در "سینما" که به پیدایش "سینمای ناطق" (گویا) منجر شده است، به سود زبان‌شناسی استفاده کرده‌اند و اعتقاد دارند که ورود صدا به سینما، در عین حال که از سویی به نوعی، سینما را به تئاتر (نمایش‌های صحنه‌ای) نزدیک کرده است، از سوی دیگر، به دلیل حاکمیت "کلام" در سینما، ترکیب تازه‌ای از زبان را که آمیزه‌ای از کلام و تصویر است به وجود آورده است که

شاید به نوعی بتواند معادل همان تعبیری باشد که "روبرتو روسلینی" (فیلمساز معروف ایتالیایی) از آن به عنوان نوعی "زبان هنر" یاد کرده است. زبانی که ترکیب بهینه و آمیزه مناسبی از تصویر، گفتار، موسیقی و مجموعه سرو صداهای طبیعی را به عنوان ترکیبی از "زبان کلامی" و "زبان غیر کلامی" را به تماشا می‌گذارد.

آیا می‌توان با استفاده از تعبیر "روسلینی" در بررسی "زبان هنر" - که آشکارا به مطالعه سینما نیز مربوط می‌شود - به عنوان یک "زبان‌شناس" به مطالعه سینما، بعدی زبان‌شناختی نیز داد؟

پاسخ چنین پرسشی این است که اگر به نظریه‌های بسیار دقیق زبان‌شناس معروف و پیشگامی چون "فردیناند دوسوسور" (زبان شناس پر آوازهٔ سوییسی) نگاه کنیم، در خواهیم یافت که "سوسور" در مبحث گسترده‌ای چون "نشانه‌شناسی"، هرگز آن را علمی فراگیر به حساب آوریم، زبان‌شناسی نیز می‌تواند، به عنوان یکی از شاخه‌هی بسیار پر اهمیت آن مور بررسی قرار گیرد و به این ترتیب به سادگی می‌توان به پژوهش‌های به‌طور طبیعی، بعدی زبان‌شناختی نیز داد و به این باور رسید که "سینما" به‌طور مستقیم، هرگز معادل "زبان" نیست، اما، به عنوان زبانی که منشأ آواشناختی ندارد، می‌تواند به‌طور مَجازی، "زبان هنر" تلقی شود. زبانی که در متن آن به سادگی می‌توان بر "نشانه‌شناسی" و "زبان‌شناسی" نیز تأکید داشت.

از مجموع بررسی‌ها و پژوهش‌های ارزشمند عرصه زبان‌شناسی به خوبی می‌توان در عرصه سینما نیز سود جست. به عبارت ساده‌تر، بسیاری از روش‌های پژوهشی و بررسی‌های زبان شناختی می‌توانند در عرصه بررسی "زبان تصویر" یا "زبان هنر" نیز کاربردی آسان و عملی داشته باشند. برای مثال، در زبان‌شناسی - آنجا که بحث تغییر معنای نشانه‌ها مطرح می‌شود و بحث تغییر معنای نشانه‌های "طبیعی" و "قراردادی" (وضعی) مورد بررسی قرار می‌گیرد به سادگی می‌توان از دو اصطلاح یا ویژگی بسیار مهم زبان، یعنی "رابطه هم‌نشینی" و "رابطه جانشینی" - که در حوزه معناشناسی در علم زبان‌شناسی، نقش و کاربرد روشنی دارند، به سود "فیلم‌شناسی" و مفاهیم "درک فیلم" بهره برد.

با استفاده از چنین روش‌هایی، کی تحلیل‌گر فیلم، یا پژوهش‌گر که در عرصه تحلیل فیلم (زبان تصویر) کار می‌کند، می‌تواند، مشابه بررسی‌های زبان‌شناختی، از تعبیر و تفسیر نشانه‌ها، به سود معناهای پنهان و موجود در بطن تصویرها نیز سود بجوید. برای مثال، در فیلم‌های "وسترن" استفاده از لباس‌های سفید و یا سیاه یا حتی انتخاب اسب سفید یا سیاه و چهره‌های زشت و زیبا، در شخصیت‌پردازی، کاری پذیرفتنی است. اما باید به خاطر داشت که چه بسا، بر اثر تکرار کاربرد چنین نشانه‌هایی، به دلیل بی‌تنوع به نظر رسیدن این نشانه‌ها، به زودی بسیاری از این نمونه‌ها به کلیشه‌هایی آزاردهنده بدل شوند و پس از مدتی، کم جاذبه به نظر رسند. عطف به چنین نمونه‌هایی، می‌توان ایستاده از مفاهیم نشانه شناختی را در مبحث تحلیل یا شناخت فیلم، امری گریزناپذیر تلقی کرد. البته نباید فراموش کرد که طرح این سخن به معنای آن نیست که بتوان ادعا کرد که مفاهیم زبان‌شناسی، ناگزیر، نوعی تطابق موضوعی و مفهومی با نشانه‌شناسی زبان سینما خواهند داشت، بلکه می‌توان بر این نکته مهم تأکید داشت که از روش‌های رایج در زبان‌شناسی می‌توان برای شناخت زبان تصویر (سینما) به گونه‌ای مناسب سود جست. چرا که در جریان این بررسی‌ها، به سادگی می‌توان با استفاده از برخی دلالت‌های ارجاعی و دلالت‌های ضمنی به معناهای مستقیم و بیواسطه و معناهای نمادین (سمبلیک) پنهان و نهفته در متن بسیاری از تصویرها پی‌برد.

شاید با تکیه بر همین دلالت‌های معناشناختی باشد که کارگردان نام‌آور دانمارکی "کارل درایر" اعتقاد دارد،

هیچ دلیلی وجود ندارد که اشیای موجود در یک فیلم، ناگزیر، دارای همان رنگی باشند که در طبیعت دارند! "درایر"، به آسمانی می‌اندیشد که "سبز" باشد و به چمنی که رنگ "آبی" داشته باشد و اقیانوسی که "سرخ‌فام" به نظر رسد. او به ترکیب ذهنی دلخواه خود که تصویری از عناصر درهم‌تنیده شده و بافتی امپرسیونیستی دارد، می‌اندیشد، چیزی که در «زبان تصویر» می‌تواند، امکان‌پذیر و در عین حال "باورپذیر" تلقی شود.

یکی دیگر از عمده‌ترین دلایلی که می‌توانند به رابطه نزدیک میان "زبان" و "سینما" استحکام بیشتر ببخشد، بحث استفاده از "گفت و گو" (به عنوان نمودی از کلام و زبان) از مجموعه "صدا"های یک فیلم باشد. چیزی که می‌تواند در مسیر درک فیلم، به تماشاگر فیلم یا تحلیل‌گر آثار سینمایی، بسیار کمک کند. "گفت و گو" به دلیل نقش تولیدی و آواشناختی آن، می‌تواند، به گونه‌ای آسان، به عنوان نوعی پدیده‌ای آواشناختی و قابل لمس و درک، به سادگی مورد بررسی قرار گیرد. البته روشن است که شناخت مفاهیم نهفته در متن یک اثر سینمایی، تنها با توسل به گفت و گوهای آن فیلم، ممکن و میسر نخواهد شد، بلکه، درک فیلم، بر پایه تحلیل و شناخت مجموعه جنبه‌های دیداری-شنیداری و عاطفی یک اثر، که فضای کلی فیلم را می‌آفرینند، عملی خواهد شد. از سوی دیگر، باید اعتراف کرد که عناصر دیداری یک اثر سینمایی نیز (با حذف جنبه‌های شنیداری، عاطفی و بخش عمده‌ای از فضای کلی فیلم) به تنهایی نمی‌توانند ما را به درک مفاهیم موجود در فیلم، رهنمون شوند. شاید به ساده‌ترین بیان می‌توان چنین گفت که:

هیچ پژوهش‌گر و تحلیل‌گر آثار سینمایی نمی‌تواند برای جنبه‌ای خاص از جنبه‌های دیداری-شنیداری و عاطفی فیلم، امتیاز ویژه‌ای قایل شود و آن را برتر از جنبه‌های دیگر به حساب آورد. چنین برداشتی، بسیار غیر عملی و غیر منطقی به نظر خواهد رسید.

ما، در داوری نهایی خود درباره هر اثر سینمایی، درست در نقطه‌ای که ناگزیر به صدور حکمی درباره خوبی یا بدی یک فیلم هستیم، بیشتر بر جنبه‌هایی تأکید خواهیم داشت که به مسایل "زبان تصویر" و به "رسانه‌های سینما" مربوط می‌شود. اما، در عین حال، با توجه به جنبه‌های داستان‌پردازنه هر اثر سینمایی، درست به همان نحوی که یک داستان کوتاه یا داستان بلند و رمان را مورد ارزیابی قرار می‌دهیم، می‌کوشیم تا نشان دهیم که یک فیلم سینمایی تا چه اندازه در عرصه «داستان‌گویی» موفق بوده است، در پرورش شخصیت‌های مختلف، تا چه حد توفیق داشته است و با تکیه بر ویژگی‌های زیبایی‌شناختی یک اثر هنری (سینما) آیا توانسته است که پیام مورد نظر فیلمساز را به مخاطبان خود (با همه پراکندگی‌ها و تنوعی که دارند) القا نماید؟ به تقدیر، و تحلیل نهایی، فیلمی را موفق‌تر از فیلمی دیگر به حساب خواهیم آورد که به ویژگی‌های اصلی زبان تصویر و رسانه سینما، وفادارتر بوده است. وگرنه، چه بسا که یک اثر ادبی (وقتی که خوانده می‌شود) یا یک اثر نمایشی (وقتی که بر صحنه می‌آید) از رسانه سینما، بسیار اثرگذارتر از کار درآید و در این صورت، دیگر چه نیازی به تولید اثری سینمایی خواهد بود؟ به همین دلیل است که نباید فراموش کرد تا هرگاه در سینما، بر عامل‌هایی که زبان تصویر ارتباط مستقیمی ندارند، بیش از حد تأکید شود، گویی از حیطه زبان تصویر و زبان سینما، دور و دورتر می‌شویم. در حالی که یک فیلم واقعی، با تأکید بر جنبه‌های دیداری زبان تصویر و به کمک خاصیت صداهایی باکیفیت‌های مناسب (به عنوان وجه شنیداری یک اثر سینمایی) و بدون تأکیدی مبالغه‌آمیز بر گفت و گوها، با فضاسازی‌های مناسب و طراحی صحنه دقیق و با انتخاب زاویه‌های فیلمبرداری و تدوین مناسب شکل می‌گیرد و هرگز مشابه نمایشنامه‌هایی که به شیوه

رمانتیک‌ها با تأکید بر چهره‌آرایی‌های مبالغه‌آمیز و دکورهای باشکوه و مجلل و لباس‌های فاخر، پر شکوه و با عظمت شکل می‌گرفته‌اند، عملی نمی‌شود. به عبارت دیگر، هر گاه که سینماگر، از ویژگی‌های اصلی زبان تصویر فاصله می‌گیرد، گویی از حوزه سینما، دور و دورتر می‌شود.

بررسی فیلم، برمبنای معیارهای علم نشانه‌شناسی، به ما این امکان را می‌دهد که برای "سینما" نیز هم‌چون "زبان"، دستور زبان ویژه‌ای بنویسیم. در این صورت، منتقد فیلم نیز در ارزشیابی فیلم‌ها در کنار توصیف و تفسیر و بررسی ویژگی‌های جمال‌شناختی (زیبایی‌شناسانه) یک اثر، از نشانه‌شناسی نیز کمک می‌گیرد و درک و شناختی واقعی‌تر از فیلم‌ها پیدا کند. منتقد فیلم، در این رهگذر، حتی از زبان‌شناسی و روش‌های رایج در این علم نیز می‌تواند به سود سینما، استفاده کند. برای مثال، در مبحث بررسی شخصیت‌های یک فیلم، با دستمایه قرار دادن گفت و گوی آدم‌های یک فیلم و با توجه به بافت زبانی موجود در هر فصل از فیلم، از تناسب یا بی‌تناسبی زبان‌ها و شخصیت‌ها و بررسی طبقه اجتماعی شخصیت‌ها، میزان تحصیل و میزان دانش آنها نیز پی‌ببرد. یعنی زبان‌شناسی را به خدمت بگیرد تا در مسیر درک فیلم، گام‌های بلندتری بردارد.

"ژرژ مِه‌لِیس" (سینماگر معروف فرانسوی) به نکته بسیار ظریفی اشاره دارد که نشان می‌دهد، «سینما» در مقایسه با تئاتر و هنرهای دیگری چون "نقاشی" و "عکاسی" و "پیکرتراشی" و ... هنری تکامل یافته‌تر به نظر می‌رسد. چراکه او آشکارا اعتراف می‌کند:

«در سینمای نوزاده، وسیله‌ای تازه برای بیان کردن و ساختن خیال‌پروری‌هایم دیدم، آن چه در تئاتر ناممکن بود!»

"زبان"، گاه همان نقشی را که در قالب گفت و گونویسی در یک داستان بلند ایفا می‌کند، در هنرهای دیگری هم‌چون: تئاتر و سینما نیز، از عناصر مهمی است که باعث گسترش پیرنگ داستانی می‌شود و علاوه بر به نمایش گذاشتن درونمایه نمایش یا فیلم، در جهت معرفی شخصیت‌ها و پیش بردن عمل داستانی نیز نقش بسیار تعیین کننده‌ای دارد. گاه، از طریق یک گفت و گوی کوتاه و ساده می‌توان به نقش، جایگاه، سن و سال و طبقه اجتماعی یک شخصیت پی‌برد. یعنی گفت و گوها می‌توانند نشانگر ویژگی‌های جسمانی، روانی و خلقی و حتی اجتماعی شخصیت‌های مختلف باشند. از خاصیت غیر ایستایی و پویای گفت و گوها می‌توان در جهت تحرک بخشیدن به یک اثر سینمایی و حفظ طراوت و جاندار بودن اثر، گام‌های موثری برداشت. البته، به شرطی که این کار با ظرافت انجام شود و با پرهیز از پرگویی، به خستگی و دلزدگی مخاطب اثر منجر نشود.

برای درک بهتر و تحلیل دقیق‌تر "فیلم - به عنوان یک محصول پر راز و رمز هنری - آشنایی با عوامل سازنده "فیلم" ضرورتی انکارناپذیر دارد.

بسیار کسان فکر می‌کنند که آشنایی با عوامل پدید آورنده فیلم - از نیروهای انسانی گرفته تا وسایل و موادکار - خارج از وظیفه یا توان تماشاگران و سینما دوستان است! در حالی که آشنایی باکیفیت‌های بصری فیلم که از عوامل متعددی چون: فیلم خام، عدسی، لنزها، زاویه فیلمبرداری، فاصله بین دوربین و موضوع، قاب‌بندی تصویرها، نورشناسی، میزانسن و صدا و... تشکیل می‌شود، از مسایلی به شمار می‌آید که آشنایی با آنها از سوی تماشاگران می‌توانند به درک روشن‌تر مضامین و مفاهیم پنهان و آشکار فیلم‌ها منجر شود. به همین روی، به سادگی می‌توان این ادعا را که دانستن این مبانی یا آشنایی با این راز و رمزها و ترفندها، خارج از توان یا وظیفه تماشاگران است، به درستی مردود شمرد و مدعی شد که حتی عادی‌ترین تماشاگران نیز - اگر بخواهند - می‌توانند با نزدیک شدن به مباحثی از

این‌گونه و آشناتر شدن با این عوامل ساختاری سینما، از "درک فیلم" مفهوم دقیق‌تری در ذهن خود ایجاد نمایند و در نتیجه، فیلم‌ها را جذاب‌تر، جالب‌تر و پر معناتر بیابند.

باید نگرش حاکم بر فضای "نقد فیلم" را به این ترتیب تصحیح کرد که: آشنایی با عوامل ساختاری یک فیلم، نه تنها برای "منتقدان" بلکه برای "سینما دوستان" نیز، می‌تواند پر جاذبه و در عین حال مؤثر و سودمند باشد، چراکه در نهایت به درک بهتر این محصول پیچیده و ظریف هنری منجر خواهد شد. پس، درک فیلم، هنری نیست که خاص سینماگران و منتقدان باشد، بلکه می‌تواند به غیر فیلمسازان و به تماشاگران عادی سینما و به ویژه به سینما دوستان نیز ربط پیدا کند و برای آنها پر جاذبه و معنادار باشد.

درک هر چه عمیق‌تر این عوامل ساختاری، به ویژه برای سینما دوستانی که به عنوان دانشجویان رشته‌های سینمایی و هنرهای نمایشی به پی‌گیری چنین مباحثی علاقه‌مندی نشان می‌دهند، بسیار ضروری‌تر به نظر می‌رسد. چراکه، اگر دانشجوی علاقه‌مند به سینما، درصد ریشه‌یابی و به ویژه رمزگشایی برخی از مفاهیم ناپیدای فیلم‌ها برآید، اولاً با کیفیت‌های بصری (دیداری) فیلم آشناتر می‌شود و ثانیاً به نقش کارساز این عوامل بیشتر پی می‌برد و معنا و مفهوم درک و دریافت درونمایه‌ای فیلم نیز برای وی آسان‌تر خواهد شد.

هم‌چنان که می‌دانیم، "فیلم" - به عنوان پدیده پرشگفتی از ترکیب عوامل و عناصر "دیداری - شنیداری" مختلف، اثر دید، صدا، حرکت و نور و رنگ و موسیقی را با شور و اشتیاق مخاطبان خود - به عنوان گروهی که به تماشای آن نشسته‌اند - درهم می‌آمیزد و از تلفیق آنها، پدیده‌ای پر شگفت، به نام "هنر - صنعت سینما" پدید می‌آورد.

فیلم، از جمله پدیده‌های استثنایی و پر شگفتی است که در طول مدت نمایش (تماشا) توجه مستمر و پایدار تماشاگران خود را - مشروطه به جذابیت و پر کشش بودن ا - به خود جلب می‌کند. کسی که روزنامه یا کتابی در دست می‌گیرد، همیشه این امکان را دارد که در عین تظاهر به مطالعه و خواندن، روح خود را در دنیای دیگری سیر دهد و به آسانی پس از خواندن دو یا سه پاره جمله، یا فصل کوتاهی از کتابی یا خبر داغی در صفحه حوادث روزنامه‌ای، بی‌درنگ خود را از فضای نوشتار رها سازد و بی‌هیچ قید و بندی، خیال‌پروری نماید یا حتی در رویای دلخواه خویش غرق شود، اما در "سینما" و در حین تماشای "فیلم" کمتر چنین حادثه‌ای عملی می‌شود! هر چند که ممکن است تماشاگر فیلم میان خود و آدم‌ها و فضای اطرافش، نوعی دیوار نامرئی بکشد و به گونه‌ای خود را از دیگران جدا کند، اما، او هرگز نمی‌تواند هم‌چون خواننده کتابی که از "خواندن"، تنها ادای خواندن را درمی‌آورد! (یعنی تنها کتاب یا روزنامه‌ای در دست دارد و هرگز قادر به خواندن کلمه‌ای هم نیست) عمل کند. در واقع، تماشای فیلم، به ویژه وقتی جذاب و پر کشش باشد - نوعی غرق شدن در فضای فیلم و دنیای آدم‌های موجود در یک اثر سینمایی است. شاید به همین دلیل است که در علم "ارتباط‌شناسی" میان "فیلم" و "سینما" و سایر رسانه‌ها، تفاوت بسیاری قایل شده‌اند.

در فیلم، امکان سفر به گذشته‌های دور یا جهش به آینده‌ای که هنوز فرا نرسیده است، به آسانی وجود دارد. وجود تمهیدات ویژه‌ای چون "بازگشت به گذشته" (Flash back) و "جهش به آینده" (Flash Forward) برای فراهم آوردن چنین امکان آسانی در راستای غرق شدن در فضای فیلم است.

وقتی از خاصیت ویژه ثبت و ضبط فیلم‌هایی به شیوه تهیه عکس‌برداری به روش "تک عکس" در سینما سود می‌جوییم، بدان معنا است که به جای تمرکز

دادن ذهن و اندیشه خودمان بر روی پدیده حساس و ظریفی چون شکفته شدن یک غنچه گل سرخ، به روش ثبت تصویر به شیوه "تک عکسی"، شرایطی فراهم می‌سازیم تا با استفاده از خاصیت نمای ۲۴ عکس در ثانیه، با ایجاد نوعی تطابق دید و هم‌خوانی نسبی میان تصاویر خارجی با ساختمان فیزیکی چشم‌هایمان، به سادگی فراگرد شکفته‌شدن یک غنچه گل با سرزدن یک جوانه و سبزینه نورسته‌ای را در برابر دیدگان همه تماشاگران یک فیلم ساده علمی، میسر سازیم. پیدایش چنین پدیده پر شگفتی را تنها می‌توان مرهون "عکاسی" و "فیلمسازی" بود. هنرهایی که از "دستور زبان تصویر" پیروی می‌کنند.

نمایش جریان‌های موازی از پدیده‌هایی که در موقعیت‌های مکانی متفاوت رخ می‌دهند و تجسم هم‌زمان آنها تنها از طریق "فیلم" و "سینما" امکان‌پذیر می‌شود.

درشت‌نمایی‌ها و نمایش قابل رؤیت اشیاء و پدیده‌های ذره‌بینی و کوچکی که در شرایط عادی با چشم معمولی آدمی، دیده نمی‌شوند، تنها از طریق "فیلم" و "سینما" میسر است. رویدادهای مهمی که به دلیل وجه استنادی آنها، امکان تکرار یا حتی بازسازی و همگون‌سازی کامل و حقیقی آنها وجود ندارد، تنها از طریق ثبت و ضبط پاره‌ای جریان‌های مربوط به حوادث طبیعی مثل: سیل، زلزله، آتشفشان، جنگ و غارت و جنایت، به مدد فیلم و سینما عملی خواهد بود.

وقتی دانستیم که "سینما" با استفاده از نوار فیلم، و با پیروی از قواعد خاص "دستور زبان سینما"، می‌تواند از این همه خاصیت‌های پر شگفت خود به سود تأثیرگذاری بر روی مخاطبان این رسانه مهم ارتباطی، به خوبی بهره‌برداری کند، اکنون نوبت آن است که بگوییم، بسیاری از سینماگران، به منظور پیشگیری از تکراری شدن و ملال‌آور بودن برخی پدیده‌های تصویری - که ممکن است در دراز مدت بر اثر تکرار جذابیت خود را از دست بدهند - کوشیده‌اند تا از تمهیدات ویژه‌ای برای ایجاد جذابیت‌های لازم در یک اثر هنری، استفاده کنند. تمهیدات ویژه‌ای که به فیلمساز این امکان را می‌دهد که در جریان ثبت و ضبط رویدادهای مور نظر خود، درست به همان‌گونه که در زندگی یا در طبیعت واقع، روی می‌دهد، استفاده نکند. یعنی، با انجام برخی دستکاری‌های لازم و در حقیقت به مدد نوعی دخل و تصرف‌های کوچک و بزرگ، فضایی فراهم سازد که تماشاگر، برای درک معناهای نهفته در بطن چنان تصویرهایی، به "تفکر" و "اندیشیدن" وادار شود. به بیان دیگر، فیلمساز، با استفاده از "نشانه"هایی که خودی خود دارای معنایی خاص نمی‌باشند. اما، به آسانی می‌توانند، نمایندهٔ چیز دیگری غیر از خودشان باشند، ذهن تماشاگر، فعال می‌شود و از طریق فراگرد به نسبت ساده‌ای در حوزه "معناشناسی" به مفهوم و معنای نهفته در یک تصویر یا نشانه تصویر، پی‌برد.

"نشانه" به خودی خود، فاقد معنا است. چیزی که باعث معنا بخشیدن به نشانه می‌شود، همان جریان عبور ذهن و اندیشه ما از نشانه‌ای به معنایی دیگر و از معنایی به شکل بیرونی (غیر ذهنی) آن پدیده و در نهایت، درک معنای آن است. این نشانه‌ها ممکن است به شکل‌های متفاوتی به تماشاگر عرضه شود و به‌طور طبیعی، با توجه به بن‌مایه‌های معناشناختی هر نشانه، ممکن است که در چرخهٔ ارتباط معنایی خود، به شکل‌ها و معناهای گوناگونی، عرضه شود. برای مثال، نشانه‌ای که میان شکل ظاهری آن با نمونه خارجی (غیر ذهنی نشانه) مشابهت یک به یک و نزدیک و بی‌واسطه‌ای وجود داشته باشد. به نام "نشانه تصویری" شناخته می‌شود. (همان شباهتی که میان عکس آدمی با خود او یا نقاشی و طرح زیبا و گویای یک پروانه با بال‌های رنگین و میان پروانه واقعیت موجود در طبیعت وجود دارد، تصویری دقیق و گویا از یک "نشانه تصویری" است.)

اما، میان سرخی چهرهٔ دخترکی که از شرم، گونه‌هایش مثل سیبی سرخ به چشم می‌آید یا سرخی چهره دخترک دیگری که از شدت تب، این چنین سرخ‌گونه به نظر می‌رسد، تفاوت معنایی آشکاری وجود دارد. درست است که سرخی چهره شرمگین با سرخی چهره‌ای تب‌آلوده، ممکن است تا حدودی متفاوت به چشم بیاید، اما بر پردهٔ سینما، تشخیص و تمیز تفاوت معناشناختی میان "ترس" و "تب" (به عنوان نشانه‌های "عقلی" یا "طبعی") تنها از طریق فضاسازی مناسب، یک صحنه، ممکن و میسر می‌شود. دقت کنیم که نمایش مستقل و مجرد یک تصویر "تک عکسی" از هر یک از این چهره‌های "تب‌آلود" یا "ترسیده" و یا "شرمگین" ممکن است، ما را به معنای راستین نهفته در آن تصویر رهنمون نشود. در حالی که در "سینما"، از طریق فضاسازی مناسب، و با توجه به مجموعهٔ به هم پیوسته نماها و صحنه‌های قبل و بعد، ذهن تماشاگر کمتر دچار اشتباه می‌شود.

در بحث "نشانه‌شناسی"، کار "منتقد فیلم" برای تفسیر و تشریح نشانه‌ها، درست در جایی دشوارتر از همیشه، آشکار می‌شود که نشانه‌ها، در ترکیب‌های غیر معمول خود، با عبور از محدوده‌های شناخته شده و آشنای خود، در حوزه‌های تازه‌ای قدم می‌گذارند و برای مثال، خود را از حوزه معنایی یک "نشانه تصویری" به "نشانهٔ قراردادی" می‌رسانند. دشواری کار، در جریان درک مفاهیم نهفته در نشانه‌ها، زمانی بیشتر می‌شود که نشانه‌ها، با نوعی درهم‌آمیختگی و ترکیب دلخواه، به صورت نشانه‌های "قراردادی - طبیعی" یا "قراردادی - تصویری" پدیدار می‌شوند. در آن صورت، در رابطهٔ دال و مدلولی مبتنی بر اصلی منطقی، خلل وارد می‌شود و نشانه‌ها، به آسانی تغییر معنا می‌دهند. برای مثال، "دود" که به عنوان یک "نشانه طبیعی" دال بر وجود "آتش" است، ممکن است در سایهٔ یک "قرارداد" و "تفاهم قبلی" میان جامعه‌ای کوچک - مثلاً میان دو یا سه و چهار نفر - به هیچ روی به معنای وجود "آتش" نباشد، بلکه، به عنوان نوعی "رمز" و نوعی "پیام ویژه" در بردارندهٔ معنای تفاهم شدهٔ تازه‌ای مثل: "حمله دشمن!" یا "ما نیاز به کمک داریم!" باشد.

یکی از مهم‌ترین وظایف "منتقد فیلم" شناخت نشانه‌ها، تجزیه و تحلیل نشانه‌ها و تبیین معنای نهفته در بطن نشانه‌ها است. تا آنجا که به تماشاگر عادی سینما نیز، امکان درک معناها و مفاهیم نهفته در تصویرهای نمادین فیلم را بدهد.

گفتنی است که "منتقد فیلم" برای تبیین نشانه‌های تصویری و طبیعی - که در بین تمامی جوامع بشری، تا حدودی دلالت‌های معنایی به نسبت همگون و یکسانی دارد - کار چندانی انجام نمی‌دهد.

به ویژه که این‌گونه نشانه‌ها، حتی در "سینما" نیز نیاز به "آموزش" و قرار و مدار و توافق قبلی ندارد. اما، در تبیین نشانه‌های "وضعی" یا "قراردادی"، گاه نیاز به آموزش دادن مخاطبان یک اثر هنری، ضروری به نظر می‌رسد. چرا که درک چنین نشانه‌هایی مسبوق بر "آموزش" و "فراگیری" است.

"فیلمساز" نیز گاه به عنوان یک هنرمند که در سایهٔ خلاقیت‌های فردی خود در نشانه‌ها دستکاری می‌کند، ممکن است طریق حذف، ادغام، کم کردن عناصری از یک تصویر یا نشانه و یا از طریق افزونه‌های معنادار، در منطق نشانه‌ها، تغییرات دلخواهی ایجاد می‌کند. "منتقد فیلم" وظیفه کشف تمامی این راز و رمزهای مربوط به ایجاد این تغییرات مطلوب فیلمساز را بر عهده دارد تا به عنوان مددکار تماشاگر سینما، او را در جریان درک هر چه بهتر مفاهیم یک فیلم، کمک کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی