صفحات ۴۱ - ۵۰
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۲، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶

عناصر غیرروایتی در فیلم روایتی
(بررسی موردی فیلم‌های آخر بهار و چانکینگ اکسپرس) *

محمد شهبا [۱]، محمدرضا شریف‌زاده [۲]، حسین شاهق [۳]**

[۱] دانشیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
[۲] استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.
[۳] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۲/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۷/۱۱)

چکیده
عناصر غیرروایتی، مجموعه وسیعی از شگردهای فرمی، از عناصر بصری گرفته تا فرم‌های موسیقایی را دربرمی‌گیرند. شیوه به‌کارگیری حرکات دوربین، رنگ، نورپردازی، لباس بازیگران، طراحی صحنه و حتی فضا و مکان‌های انتخاب‌شده برای صحنه‌های مختلف فیلم، می‌توانند نقش عمده‌ای در خلق عناصر غیرروایتی ایفا کنند. از طرفی به‌کارگیری پارامترهای خاص و شگردهای سبکی به‌صورت سازمان‌یافته، به خلق گونه‌ای از روایت منجر می‌شود که آن را روایت پارامتری می‌نامند. این پژوهش در ابتدا به مشخص‌کردن نقش و جایگاه عناصر غیرروایتی در روایت کلی یک فیلم می‌پردازد و سپس تلاش می‌کند تا تفاوت‌های عمده میان عناصر غیرروایتی با پارامترهای مشخص در یک روایت پارامتری را بنمایاند. بنابراین برای رسیدن به این هدف، سعی شده تا با استفاده از شیوه موردپژوهی و با مدنظرقرار دادن رویکرد نئوفرمالیسم، جنبه‌های غیرروایتی و وجوه پارامتری دو مورد از فیلم‌های دو تن از صاحب سبک‌ترین سینماگران شرق آسیا، مورد بررسی قرار گیرد. حاصل آن که عناصر غیرروایتی به‌طورکلی دو نقش عمده را در این آثار بازی می‌کنند. این عناصر زمانی که فرضاً نظامی از تکرارها را می‌آفرینند، در خدمت بیان روایت پارامتری فیلم هستند، اما آنجا که به صورتی منحصربه‌فرد معانی عمیق و تلویحی فیلم را بازمی‌نمایانند، به‌صورت عناصر غیرروایتی صرف درمی‌آیند.

واژه‌های کلیدی
روایت پارامتری، عناصر غیر روایتی، پیرنگ، شگردهای سبکی، سریالیسم.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده سوم تحت عنوان «بررسی نقش و کارکرد عناصر بصری و غیرروایی در سینمای شرق آسیا (با نگاهی به آثار دو نسل از این سینما: یاسوجیرو ازو، وونگ کار وای)» است که باراهنمایی نگارنده اول و مشاوره نگارنده دوم در تاریخ ۱۳۹۳/۷/۲۹ در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی دفاع شده است.

** نویسنده مسئول: تلفکس: ۸۸۳۰۰۶۶۶ - ۰۲۱، E-mail: shahba@gmail.com.

مقدمه

همواره میزان تأثیر و قدرت یک فیلم به عوامل مختلفی بستگی داشته است. وجود یک پیرنگ قوی در کنار روایتی که بتواند به بهترین شکل ممکن زمینه‌های بروز و شکل یافتن آن را ایجاد کند، از بدیهی‌ترین این عوامل است. مسلماً تعریف ما از پیرنگ و روایت تنها به نمونه کلاسیک آن ختم نمی‌شود، بلکه کلیه شیوه‌ها و سبک‌های مختلف آن را در برمی‌گیرد. علاوه بر این، شکل و فرم هر اثر هنری همواره از اهمیتی ذاتی برخوردار بوده است؛ به‌طوری‌که اغلب نمی‌توان مفاهیم یک اثر هنری را از فرم کلی آن جدا دانست. نیز می‌دانیم که تأثیر متقابل فرم و محتوای هر اثر هنری انکارناپذیر است؛ بنابراین هر آنچه از طرف یکی موجب تقویت دیگری شود، از اهمیت بالایی برخوردار خواهد بود.

درعین‌حال اگر به روایت سینمایی از زاویه‌ای دیگر بنگریم، درمی‌یابیم که بسیاری از عناصر شخصیت‌پردازی و طرح داستانی فیلم، از ارتباط غیرکلامی مانند لباس، چهره‌پردازی، فیزیک یا هیئت ظاهری و کنش شخصیت‌ها پدیدار می‌شوند؛ اینجاست که اهمیت عناصر غیرروایتی فیلم در بیان مفهوم و ساخت نهایی دنیای اثر مشخص می‌شود و ما را به شناخت هر چه بیشتر این عناصر و میزان ارتباط آنها با یکدیگر و درنهایت با کلیت اثر محتاج می‌کند. چراکه همان‌طور که می‌دانیم تمامی اجزا و عناصر دخیل در سینما - یعنی نه‌تنها دوربین، بلکه گفتار، حرکات، زبان نوشتاری، موسیقی، رنگ، فرایندهای بصری، نورپردازی، لباس بازیگران و حتی مکان و اصوات خارج از تصویر- هرکدام به نحوی در روایتگری نقشی برعهده‌دارند.

در مقابل، شیوه‌ای دیگر از روایت سینمایی نیز وجود دارد که «دیوید بوردول»[1] آن را روایت پارامتری نام می‌نهد. صفت پارامتری بنا به گفته خود او از اصطلاح «نوئل بورچ»[2] در کتاب *نظریه کاربرد فیلم*[3] اختیار شده است. بوردول، مفهوم این اصطلاح پارامتری را در بیان خود، تکنیک فیلم می‌نامد. او بیان می‌دارد که این نوع روایت به هیچ مکتب ملی یا زمان یا گونه فیلم‌سازی مشخصی ارتباط ندارد و در مقایسه با دیگر شیوه‌های روایی فاقد عینیت تاریخی است. زمینه تاریخی آن از جنبه‌های بسیاری بیشتر با نظریه و نقد فیلم ارتباط دارد تا خود جنبه‌های فیلم‌سازی (بوردول، ۱۳۷۵، ۲۶۱).

در حقیقت در سینمای پارامتری، این تکرار شگردهای سبکی است که در نهایت به رویه‌های سبکی خاصی منجر می‌شود. این موضوع نقطه مقابل نقش و کارکرد عناصر غیر روایتی است. چراکه عناصر غیرروایتی به صورتی منحصربه‌فرد و در لحظه‌ای خاص از فیلم ظهور می‌یابند. آنها را به‌راحتی می‌توان از فیلم حذف کرد، بدون آنکه در ساختار روایتی و یا ساختار سبکی فیلم خللی به وجود آید. درحالی‌که رویه‌های سبکی در سینمای پارامتری نظامی را می‌آفرینند که حذف برخی از آنها، کلیت هنجار سبک‌گرایانه فیلم را به هم می‌ریزد. از طرفی در سینمای پیشرو معاصر، نقش عناصر غیرروایتی روزبه‌روز بیشتر می‌شود و در نتیجه نیاز به شناخت هر چه بیشتر تئوری‌پردازی‌های موجود در این زمینه را برای تفسیر هر چه بهتر آنها فراهم می‌آورد. این مقاله خواهد کوشید تا ابتدا با ارائه تصویری روشن از روایت پارامتری و مفهوم پارامترها در این روایت، وجوه مختلف آن را بیان نموده و تفاوت این پارامترها با عناصر غیر روایتی را که به صورتی مشخص در فیلم‌ها به کار گرفته می‌شوند، بنمایاند.

پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های عمده در این پژوهش در ابتدا به مشخص‌کردن نقش و جایگاه عناصر غیرروایتی در روایت کلی یک فیلم می‌پردازد و سپس تلاش می‌کند تا تفاوت‌های عمده میان عناصر غیرروایتی با پارامترهای مشخص در یک روایت پارامتری را بنمایاند. پرسش‌های اصلی عبارت است از:

۱. چه زمانی می‌توان عناصر غیرروایتی را عامل مهمی در شکل بخشیدن به روایت پارامتری در نظر گرفت؟

۲. چه زمانی این عناصر در یک نظام مستقل و فقط به‌عنوان عناصر غیرروایتی فیلم دسته‌بندی می‌شوند؟

چارچوب نظری و روش تحقیق

این تحقیق با استفاده از موردپژوهی و با مدنظر قرار دادن رویکرد نوشکل‌گرایی (نئوفرمالیسم)[4] سعی خواهد کرد تا با مطالعه موردی بر روی جنبه‌های غیرروایتی و وجوه پارامتری دو مورد از فیلم‌های دو تن از صاحب سبک‌ترین سینماگران شرق آسیا، به تحلیلی عمیق‌تر در ارتباط با این جنبه‌ها دست‌یابد. چرا که بنا بر نگره نئوفرمالیسم، آثار هنری صرفاً از آن جهت که مضامین یا معانی فلسفی با اهمیت را منتقل کنند، دارای ارزش نیستند. هنر برای نئوفرمالیست‌ها، مجموعه‌ای یکتا از نیازهای ادراکی را ارائه می‌کند. هنر، ما را از دنیای روزمره و ادراکی که در خدمت اهداف کاربردی قرارگرفته است، جدا می‌کند؛ و شاید اصولاً به همین دلیل باشد که در این رویکرد، رابطه‌ای پویا میان تماشاگر و اثر هنری برقرار می‌شود و تماشاگر در سطوح مختلف ادراک، احساس و شناخت که همگی درهم‌آمیخته شده‌اند، درگیر می‌شود.

نئوفرمالیسم مبنا را بر این می‌گذارد که در هر فیلمی معنایی متفاوت وجود دارد. درعین‌حال نئوفرمالیسم معنا را همانند دیگر جنبه‌های فیلم به‌عنوان یک «شگرد»[5] در نظر می‌گیرد. شگردهایی که برای نئوفرمالیست‌ها از نظر امکان آشنایی‌زدایی و کارایی در بناکردن سیستم سینمایی فیلم با هم برابرند.

رویکرد نئوفرمالیستی به صراحت بیان می‌دارد که نمی‌خواهد به قرائت‌های بی‌شمار دست یابد، بلکه هدفش این است که به تحلیل‌هایی پر جزئیات و پیچیده دست یابد. به همین دلیل تحلیل‌گر، تمرکزش را بر ظرافت‌های فرمی اثر می‌گذارد و تلاش می‌کند تا اثر را از زاویه‌های مختلفی مورد تحلیل قرار دهد. در نتیجه، تحلیل روایت تنها شامل تحلیل صرف رفتار شخصیت‌ها و تأثیر آنها بر سببیت فیلم نمی‌شود؛ بنابراین تحلیل‌گر، تحلیل کارکردها و انگیزه را، مهم‌ترین هدفش قرار داده و تفسیر را تنها جزئی از این هدف به‌حساب می‌آورد (اسلامی، ۱۳۸۹، ۳۳-۲۸).

ریشه‌ها و تاریخچه تفکر پارامتری

به‌کارگیری واژه پارامتری را شاید بتوان به بحث «سریالیسم»[۶] در موسیقی دهه پنجاه اروپا نسبت داد. در این شیوه، آهنگساز می‌توانست پارامترهای مشخصی مانند زیروبمی، ریتم، کشش صدا، بلندی صدا و غیره را برای سریال‌بندی انتخاب کند و سپس بر اساس فاصله‌های موجود در ردیف‌ها، یا هسته‌های ریتمی و غیره، جداولی از تمامی تغییرات ممکن را ترسیم نماید. نتیجه این «سریالیسم همبسته»[۷]، پدید آمدن وحدتی جدید در اثر بود که ساختاری واحد را، از بافت جزئی گرفته تا شکل کلی آن، بر قطعه حاکم می‌کرد. در واقع سریالیسم این امکان را برای ما فراهم می‌ساخت که انتخاب‌های سبکی بتوانند شکل نهایی ساختار بزرگ‌مقیاس را تعیین نمایند. در حیطه ادبیات هم، بیشترگرایش‌های تجربی اواسط سال‌های ۱۹۵۰ فرانسه، مشابهت‌های بسیاری با سریالیسم دارند. به عنوان نمونه «رمان نو»[۸] که در میانه این دهه به اوج بالندگی خود رسید، حاصل خلق شکل‌های بزرگ‌مقیاسی بود که از درون دستمایه‌های کلامی محدود زاده می‌شدند (بوردول، ۱۳۷۵، ۲۶۵-۲۶۳).

در همین سال‌های ۱۹۵۰ و اوایل سال‌های ۱۹۶۰ بود که تعدادی از اندیشمندان بانفوذ ساختگرا، با طرح مفاهیمی، تفکر پارامتری را تشویق و تقویت کردند. ساختگرایی و سریالیسم از آنجایی‌که هر دو ارتباط ساختار جزئی یا وقایع سبکی با ساختار بزرگ‌مقیاس را مطرح می‌کنند، باهم مشابه‌اند. «سریالیسم و ساختگرایی هر دو بر این عقیده‌اند که عناصر متنی، دستگاهی را پدید می‌آورند که اجزای آن بنا بر اصول درونی وحدت و انسجام می‌یابند. به زبان فنی‌تر، ساختگرایان ابتدا سازمان‌بندی دال‌ها را ملاحظه می‌کنند، پس از آن است که به کشف ارتباطات آنها با مصادیق یا مدلول‌ها می‌پردازند. بنا بر نظریه رومن یاکوبسون، شعر با تکیه بر بازی میان مقولات زبانی در جهت خلق معانی ارجاعی، فی‌نفسه کامل است. بولز نیز بر این نکته تأکید دارد که ردیف موسیقی به خاطر ترتیب منحصربه‌فرد پارامترهایش، ذاتاً معنی‌آفرین است. در موسیقی سریال، ردیف‌ها تنها توالی ساده زیروبمی‌ها نیست، بلکه به قول بولز «عبارت است از سلسله‌مراتب بنیادین نقش‌های آنها» (همان، ۲۶۶-۲۶۵).

با این توضیحات، به‌طور خلاصه می‌توان گفت که سریالیسم و ساختگرایی هر دو با ارائه فرایافته‌ای جدید از فرم، به سبک اهمیت بسیار می‌بخشند. تشابه این دو مکتب را می‌توان در سازمان‌بندی دال‌ها، فضایی ساختن شکل، تعویض عناصر محور جانشینی با یکدیگر و ساختارهای ادراک‌ناپذیر دانست. در سریالیسم همبسته، انتخاب مواضع متنی را می‌توان به‌وجودآورنده کل شکل اثر منظور داشت. درعین‌حال میان این دو مکتب، تفاوت‌های بزرگی نیز وجود دارد. سریالیسم ابزاری است برای ترکیب‌بندی، حال‌آنکه ساخت‌گرایی روشی است برای تحلیل. سریالیسم با شکستن مرزهای موجود، اثرهنری را به سوی خلق نظامی بی‌همتا رهنمون می‌سازد. به‌عبارت‌دیگر ساخت‌گرایی بیشتر هنجارهای بیرونی مانند محورهای هم‌نشینی و جانشینی را برجسته می‌سازد و در مقابل اندیشه سریالیستی، بر خلق هنجارهای برجسته درونی تأکید می‌کند.

نکته مهم این‌که ظهور خودآگاهانه فیلم پارامتری و نظریه سینمای پارامتری، بیشتر مدیون سریالیسم و رمان نو بوده‌اند تا اندیشه ساخت‌گرایی. در این میان، «نوئل بورچ» تکنیک‌های به‌کار رفته در فیلم را به‌صورت پارامترهایی در درون رویه‌های سبکی مشخص انتظام می‌دهد. برای این کار، او تکنیک‌هایی چون تدوین، امکانات قاب‌بندی، تغییر فاصله کانونی دوربین و یا کاربرد صدای مستقیم و درهم را به‌منزله پارامترهایی برای شکل دادن به رویه‌های سبکی در نظر می‌گیرد. او تا آنجا پیش می‌رود که نقش پارامترهای فنی را در شکل‌دهی کلی به فیلم، هم‌پایه پارامترهای روایی فرض می‌کند. از نگاه او، دکوپاژ فیلم نه‌تنها پیرنگ را آشکار می‌سازد، بلکه خود به نظام مستقلی تبدیل می‌شود (همان‌جا، ۲۷۱-۲۶۸).

شیوه روایت پارامتری در سینما

در بررسی این شیوه می‌بایست به فرایندهای شکل‌نگرانه‌ای پرداخت که بعضاً منتقدان فیلم از آنها غفلت می‌کنند. جنبه‌هایی که ظاهراً بی‌اهمیت می‌نمایند، درحالی‌که ذاتاً از اهمیت بسیار بالایی برخوردارند. به‌طورمعمول می‌توان گفت که در روایت کلاسیک الگوهای سبکی اغلب محملی است برای فرایندی که پیرنگ از رهگذر آن، ما را در ساختن داستان هدایت می‌کند. ویژگی نامرئی بودن سبک، هم در تقویت پیرنگ نقش دارد و هم با اصول و رویه‌های بیرونی هماهنگ است. «در روایت پارامتری، سبک بر مبنای اصول مشخص در سراسر فیلم سازمان می‌یابد. درست همان‌گونه که شعر روایی الگوی عروضی خود را تظاهر می‌بخشد یا یک نمایش اپرا نوعی منطق موسیقایی را جلوه‌گر می‌سازد» (بوردول، ۱۳۷۵، ۲۷۶).

میان سبک و پیرنگ رابطه‌ای ثابت برقرار نیست. چراکه در هیچ فیلمی ساختار پیرنگ (به معنی انتخاب و سازمان‌بندی وقایع)، به‌روشنی و وضوح، نمو سبکی خاصی را تعیین نمی‌کند. در روایت پارامتری، پیرنگ معمولاً نمایانگر شکلی کلی است و در بیشتر موارد از تقارن ساختاری برخوردار می‌باشد، درحالی‌که الگوپردازی، سبکی گسترش یابنده و ناتمام است. در این میان روایت پارامتری، رابطه متقابل میان پیرنگ و سبک را می‌تواند به سه روش متحقق سازد. نخست اینکه سبک همواره و کاملاً بر پیرنگ مسلط باشد

که البته این حالت نادر است. روش دوم آن است که سبک از نظر اهمیت، هم‌تراز با پیرنگ باشد. روش سوم زمانی است که پیرنگ اهمیت بیشتری نسبت به سبک پیدا می‌کند. البته باید توجه داشت که در این حالت نیز پیرنگ بر اساس شرایط خاص سبک به چنین موقعیتی ارتقا می‌یابد. وقتی‌که فیلم، هنجار سبک‌شناختی درونی خود را تثبیت کرد، تماشاگر پیرنگ را در چارچوب آن درک می‌کند و در همان چارچوب نیز به ساختن داستان دست می‌زند. اگرچه به‌طورکلی می‌توان گفت حتی اگر پیرنگ و سبک از منشأ واحدی ریشه نگرفته باشند، بازهم می‌توانند به‌صورت دو عامل هم‌تراز عمل کنند.

بدین ترتیب پیرنگ پارامتری، اغلب به خاطر بدشکلی‌هایش قابل‌تشخیص است. یکی از آثار چنین پیرنگی، استفاده از حذف به طریقی غیرعادی است. گاه پیوند میان علت و معلول‌ها گسیخته می‌شود، صحنه‌های مهمی حذف می‌شوند و از روی زمان، جهش انجام می‌گیرد. به‌عنوان‌مثال در فیلم «گذران زندگی» اثر «گدار»، فیلم با ساختاری چندداستانه و درحالی‌که به روان‌شناسی شخصیت‌ها تنها نگاه کوتاهی دارد، از زمان داستانی فقط قطعاتی نامشخص را به تصویر می‌کشد. در سینمای پارامتری، پیرنگ تابع نوعی الگوی سبکی درونی و غیرشخصی قرار می‌گیرد. از آنجا که هیچ نشانی دال بر وجود مفاهیم صریح در چنین الگو پردازی آشکاری وجود ندارد، تماشاگر ناگزیر در پی یافتن مفاهیم تلویحی برمی‌آید؛ اما در سطح مفاهیم تلویحی نیز از هیچ معنای خاصی با اطمینان نمی‌توان سخن گفت. درحالی‌که وجود سبکی مستحکم و با انسجام درونی، ارائه طرح‌واره‌های سنتی را برای خلق مفاهیم روایی ناممکن می‌سازد، تماشاگر به‌ناچار می‌کوشد از طرح‌واره‌های دیگری سود جوید و از آنجا که چنین طرح‌واره‌هایی فاقد ثبات و وضوح کافی هستند، تماشاگر را نسبت به برداشت‌های خود نامطمئن می‌سازند؛ بنابراین آیا تماشاگر هیچ‌گاه قادر خواهد بود ساختارهای سبکی روایت پارامتری را درک کند؟ در پاسخ به این سؤال می‌توان گفت که روایت پارامتری درکل، طرح‌واره‌های موجود را که در واقع منبع انتظارات تماشاگر و عامل نظم و انتظام به شمار می‌آیند، مردود نمی‌شمارد. ازاین‌رو پیرنگ آن اغلب بر اساس هنجارهای روایت کلاسیک یا سینمای هنری قابل‌فهم است. این هنجار درونی برجسته که بر اساس طرحی خاص در سراسر فیلم تکرار می‌شود، فیلم را به لحاظ سبک‌شناختی از انسجام درونی مستحکمی برخوردار می‌کند (همان، ۲۹۵-۲۹۰).

عناصر غیر روایتی: ویژگی‌ها و کارکردها

در قلمرو سینما، «سرگئی آیزنشتاین»[۹] اعتقاد داشت در تضاد میان نماها و «مونتاژ نهان مایه‌ای»[۱۰] تنها ویژگی‌های سبکی می‌توانند الگوهای مستقل از ضرورت‌های فوری روایی خلق کنند. به‌عنوان نمونه نوع مونتاژ افتادن کالسکه بچه از پلکان اودسا در فیلم «رزم‌ناو پوتمکین»[۱۱] و تأکیدات بصری خاص آن در جهت تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب بوده و کارکرد روایی خاصی را نمی‌توان برای آن در نظر گرفت. در این صحنه، تنها به‌کارگیری سبک خاص «آیزنشتاین» بنا به گفته خود او، الگویی مستقل از ضرورت روایی خلق کرده است. «آیزنشتاین» به نقل از نامه‌ای از «راینر ماریا ریلکه»[۱۲] نوشت که «نکته اصلی در اثر هنری دیداری، یافتن کادراست، یعنی قابی که تأثیرات جهان بیرون را در خود بازتاب کند، اما همه‌چیز را تابع هماهنگی درونی نماید و نکته مرکزی شکل را دریابد» (احمدی، ۱۳۹۲، ۹۶).

در اینجا نیز می‌توان گفت که عناصر غیرروایتی، با محور قرار دادن فرم و شکل اثر، فارغ از هرگونه ضرورت روایتی، به سمت ایجاد چنین تلقی‌ای از شکل بیان بصری تصاویر می‌روند. گسترش این عناصر در یک فیلم می‌تواند ابعاد فرمی و سبک‌گرایانه اثر را تحت‌الشعاع خود قرار داده و با خود همراه نمایند. به این معنا که شکل و نحوه به‌کارگیری این عناصر موجب خواهد شد تا شخصیت‌پردازی، فضاسازی، میزانسن‌های حرکتی دوربین و بازیگران، جنس و بافت تصاویر، شیوه نورپردازی صحنه‌ها و غیره با آن همراه شده و همگی باهم مجموعه منسجمی را ازلحاظ بصری و فرمی ایجاد نمایند. آنها همانند قاب‌هایی مستقل، معناهایی ضمنی درون خود را متبلور ساخته و به نحوی تأثیرگذار، بازتاب‌دهنده لایه‌های پنهان جهان اطراف خود می‌گردند.

کریستین تامپسون این عوامل را اطلاعاتی «اضافی» می‌داند که به لحاظ ادراکی قابل‌تشخیص هستند، اما نمی‌توان آنها را در الگوهای روایتی یا سبک‌شناختی قرارداد. از این عناصر اضافی نمی‌توان یک جهان داستانی آفرید، اما همان‌طور که تامپسون در مورد فیلم «*ایوان مخوف*» اظهار داشته، در برخی موارد «عناصر اضافی» ممکن است در ارائه شکل کلی فیلم نقش مفیدی ایفا کنند. او می‌گوید: «ادراک یک فیلم که ادراک عناصر اضافی آن را نیز در بردارد، مستلزم آگاهی از ساختارها (ازجمله قراردادها)یی است که در فیلم در کار است. درعین‌حال تامسون بیان می‌دارد که این عناصر دقیقاً آنهایی هستند که در چارچوب تکانه‌های[۱۳] وحدت‌بخش روایی نمی‌گنجند. چنین رویکردی در بررسی فیلم، ما را قادر خواهد ساخت تا به آن نگاهی عمیق‌تر افکنده و قدرت فیلم را در به شگفت آوردن تماشاگر از طریق کیفیت نامأنوس و عجیبش توانی تازه بخشیم» (بوردول، ۱۳۷۳، ۱۱۳).

بنابراین می‌توان گفت که عناصر غیر روایتی، نقش مهمی در بیان زیبایی‌شناسانه فیلم بازی می‌کنند. البته این عناصر تنها بخشی از شگردهای سبک‌گرایانه فیلم را تشکیل می‌دهند. شکل پرداخت این عناصر و تکنیک‌های به کار گرفته‌شده برای نمایش آنها، به صورتی ناگهانی تماشاگر را تحت تأثیر قرار داده و او را وامی‌دارند تا لحظه‌ای از دنیای معمولی و عادی فیلم کناره گرفته و در اعماق وجود شخصیت‌ها یا دنیای درونی آنها غوطه‌ور شود؛ اما نکته‌ای که باید توجه داشت، این است که این عناصر آنجا که به درونیات آدم‌ها برمی‌گردند، صرفاً بیان‌کننده وجوه شخصی و روانی آدم‌ها نیستند. به این معنا که نقشی در شخصیت‌پردازی و بیان خصیصه‌های شخصی فرد ندارند؛ کاری که عمدتاً در روایت کلاسیک به‌وسیله تمهیدات شناخته‌شده انجام می‌گردد. این

لحظه‌ها برای شخصیت فیلم و بعضاً برای ما، به‌گونه‌ای مکاشفه در زمان می‌مانند. جستجو درباره معنایی که ممکن است اصلاً وجود نداشته باشد. از این منظر عناصر غیر روایتی بیان صرف قرارگرفتن در یک‌لحظه ناب حسی هستند که کمتر تعریف‌پذیر است. این عناصر در لحظه‌ای از فیلم ظهور می‌یابند و مفهوم عمیق نهفته در لایه‌های پنهان معنایی فیلم را در آن لحظه خاص، به تصویر می‌کشند. شاید آن بخش از معنا که «رولان بارت»[۱۴] در مقاله‌ای از آن به‌عنوان «معنای سوم» فیلم یاد می‌کرد. «بارت» در آنجا، معنا را به سه قسمت تقسیم کرده بود. او نخستین بخش معنا را ارائه اطلاعات می‌دانست و بخش دوم آن را سویه نمادین نام می‌نهاد و سعی می‌کرد تا این بخش دوم را در حیطه نشانه‌شناسی توضیح دهد. اما تعریف سومین بخشِ معنا را، کاری دشوار تلقی می‌کرد. معنایی که در فراسوی مفاهیم تصریحی و تلویحی آن قرار دارد: قلمرویی که در پهنه آن زنجیره علی، رنگ‌ها، سخنان و بافت‌ها، به «همسفران داستان» تبدیل می‌شوند. او این بخش از معنا را «معنای بی‌حس» یا «معنای کند» می‌نامید و معتقد بود که ما در این بخش با فزونی معنا روبه‌رو هستیم. مفهومی که «رولان بارت» از آن به‌عنوان معنای سوم یاد می‌کرد، در تلقی ما از کارکرد و نقش عناصر غیر روایتی بسیار کارساز خواهد بود. چراکه در اینجا هم ما با عناصری مواجهیم که در حیطه معنا، دلالت‌های ضمنی و برداشت‌های گسترده‌ای را می‌آفرینند که گاه راه را تنها بر دریافت‌ها و برداشت‌های شخصی هموار می‌کنند.

از لحاظ بُعدِ مفهومی، نقش این عناصر تا آنجا می‌تواند پیش رود که به بیان پرسش‌های اصلی فیلم تبدیل شده و جوهره اثر را در خود بروز دهند. در واقع مفهوم برآمده از کاربرد این عناصر می‌تواند به کلان پرسش‌های ناظر یا گرداننده روایت تبدیل گشته و سایر پرسش‌ها را در گرداگرد خود ایجاد نمایند. به‌عبارت‌دیگر، مفهوم برآمده از این عناصر می‌تواند از مفاهیم بسیار پرداخته و تکراری‌شده‌ای چون عشق، خلأ موجود در روابط انسانی و تنهایی آدم‌ها در دنیای جدید، آشنایی‌زدایی کرده و حتی ابعاد جدید و هستی‌شناسانه‌ای به آنها اضافه نماید. بنابراین پرسش‌های برآمده در گرداگرد آنها، بدل به پرسش‌های اصلی و درونی اثر می‌شوند و مابقی پرسش‌ها در کنار آنها و عملاً به خاطر آنها به وجود می‌آیند.

نکته مهم دیگر در رابطه با عناصر غیرروایتی، شیوه پرداختن یا - بهتر بگوییم - رمزگشایی از این عناصر در کلیت یک فیلم است. همان‌طور که می‌دانیم آن روش معناشناسیک که برای مجموعه نشانه‌ها، معنایی یکه و نهایی می‌پنداشت، امروزه دیگر کاربردی ندارد. در مباحث مدرن و نیز مطابق با نگره نئوفرمالیسم، متن و نشانه‌های آن، در ارتباط با مخاطب است که معنا می‌یابند و اهمیت مخاطب در بازآفرینی معانی مستتر در متن، به اندازه خود متن تلقی می‌شود.

«دادلی اندرو»[۱۵] در کتاب *مفاهیم تئوری فیلم* مدعی است که «روایت بیش از هر چیز منطقی از برای محدودکردن یا مرزبندی معناست. او به سینما در مقام رسانه‌ای می‌نگرد که زیاده- دلالت‌هایی در آن وجود دارد. وجود این زیاده- دلالت‌ها موجب می‌شود که معانی بسیار متعددی ایجاد شود و پیشنهاد اندرو این است که تماشاگران خود روایت‌هایی بسازند تا این زیاده مبدل به مجموعه‌ای از معانی محدود اما منسجم‌تر شود» (Andrew,1984,75-78).

در این میان عناصر غیرروایتی با محدوده گسترده‌ای از تعبیرها و تأویل‌ها که در اطراف خود ایجاد می‌نمایند، راه را برای کشف و درعین‌حال بازآفرینی لایه‌های درهم و تودرتوی معنا بازکرده و مخاطب را در سیالیت خود به کشف چندباره آنها وامی‌دارند. اصولاً عناصر غیرروایتی با به‌کارگیری فرمی خاص و منحصربه‌فرد، خود را در کلیت فیلم شناسانده و راه را برای تشخیص توسط تماشاگر آسان می‌کنند. موسیقی نیز به‌عنوان یک عنصر غیرروایتی، گاه می‌تواند بیانگر و توضیح‌دهنده لحظاتی باشد که هیچ‌گاه نمی‌توان آنها را با عناصر تصویری و یا روایی بیان کرد. بخصوص زمانی که جنبه‌هایی از درون شخصیت را بازمی‌تابانند که به هیچ شکل دیگری قابل‌بیان نیست؛ یعنی به همان اندازه مبهم، مرموز و دست‌نیافتنی؛ چون بیانی از درون شخصیت. چراکه به غیر از به‌کارگیری این شکل از موسیقی، می‌بایست دست به دامان معانی تلویحی‌ای شویم که به‌هیچ‌عنوان نمی‌تواند گویای پیچیدگی درونی شخصیت‌ها باشد و مسلماً هرگونه تلاشی در این زمینه، فروکاستن سطح معنایی اثر را پیش خواهد آورد.

در یک تعریف کلی، نقش عمده این عناصر را می‌توان بیان ناب لحظه‌هایی دانست که در زندگی روزمره و در دنیای واقعی به‌راحتی از کنار آنها می‌گذریم و یا به دلیل ویژگی بیش از حد شخصی و درونی‌شان، آنها را نادیده می‌انگاریم؛ بنابراین با به‌کارگیری این عناصر، انگار برای لحظه‌ای در زمان مکث می‌کنیم، پرده‌ها را کنار می‌زنیم و به درون آدم‌ها، چیزها و لحظه‌ها می‌نگریم. از این منظر، عناصر غیرروایتی را به دلیل ماهیت ادراکی صرفشان در لحظه، نمی‌توان در هیچ‌کدام از الگوهای روایتی یا سبک‌شناختی شناخته‌شده قرارداد.

روایت پارامتری و عناصر غیر روایتی در سینمای «یاسوجیرو ازو»[۱۶]

در رابطه با سینمای «ازو»، آنچه درمجموع در طول این سال‌ها و پس از نقد و نظرهای بسیار از اهمیت بیشتری برخوردار بوده است، شکل و فرم سینمای او بوده است. نوع برخورد او با رسانه سینما و استفاده بیش‌ازحد و تکراری‌اش از برخی فرم‌ها و در مقابل عدم استفاده عامدانه از دیگر فرم‌های رایج سینمایی، سبک او را در نوع خود منحصربه‌فرد نموده است. پس به‌طورکلی امروزه آنچه ما از سینمای «ازو» مدنظر داریم، بیشتر ویژگی‌های سبک‌شناختی آثار اوست تا بعضاً وجوه معنایی نهفته در آثارش. چراکه «اصولاً اگر در فیلمی، تدابیر سبکی اهمیت و برجستگی خاصی بیابند و بر اساس اصول کم‌وبیش ثابتی، مستقل از الزامات پیرنگ، سازمان‌بندی شوند، در این صورت نباید سبک را با توسل به ملاحظات درون‌مایه‌ای توجیه کرد» (بوردول، ۱۳۷۵، ۲۸۰).

از طرفی وابستگی‌های سینمای «ازو» به شیوه روایت پارامتری انکارناپذیر می‌باشد؛ و می‌دانیم که الگوهای سبکی در فیلم‌های

پارامتری حضوری آشکار و نقشی مهم دارند تا آنجا که منتقد را بر آن می‌دارند که به تفسیر آنها دست زند و برای آنها در درون‌مایه فیلم، مفاهیمی قائل شود. اما معنای درون‌مایه‌ای تنها یکی از عناصر سازنده است و لزوماً عنصری بسیار مهم نیست. درحالی‌که در این‌گونه فیلم‌ها (پارامتری) قدرت ادراکی سبک، عنصر مسلط محسوب می‌شود. اصولاً در یک روایت پارامتری، پارامترها را می‌توان جابجا نمود و در جای دیگری از فیلم مجدداً با هم ترکیب کرد. درعین‌حال هرگاه قرار باشد تماشاگر بازی پارامتری را نظام‌یافته احساس کند، به‌ناچار باید رابطه آن را با برخی عوامل تکراری درک کند.

از طرفی در روایت پارامتری، «ازآنجاکه تدابیر سبکی به‌صورت جامع در سراسر فیلم به‌کارآمده‌اند، این ادعا را که تدابیر مزبور تنها جنبه تزیینی داشته‌اند، در معرض تردید قرار می‌دهد. این تدابیر برخلاف روایت کلاسیک چنان برجستگی ساختاری دارند که نمی‌توان آنها را صرفاً تزیینی به شمار آورد» (بوردول، ۱۳۷۵، ۲۷۸-۲۷۷).

اصولاً «حذف گرایی» و «تکرار گرایی» را می‌توان دو وجه عمده در سینمای «ازو» دانست. این فیلم‌ها حذف‌گرا هستند، چرا که در فیلم‌های او معمولاً صحنه‌های طولانی حذف می‌شوند و صحنه پیش از رسیدن به نقطه اوج قطع می‌شود. از طرفی صحنه‌های وقوع رویداد به ناگهان تغییر می‌کنند و گاه مدت‌زمان وقوع رویداد نامشخص می‌ماند. در ویژگی دیگر، یعنی تکرارگرایی، مکان‌های وقوع رویداد در فیلم‌ها به‌تناوب تکرار می‌شوند. به‌عنوان نمونه در فیلم «آخر بهار»[۱۷]، ورودی خانه به‌تناوب و در طول فیلم، در یک قاب‌بندی واحد نشان داده می‌شود (تصاویر ۱ تا ۴).

عنصر تکرار بیانگر منش مدرن آثار «ازو» است. آدم‌هایی که همواره دور یک میز در حال صحبت کردن هستند یا پشت صندلی‌های بلند میخانه‌ها نشسته‌اند و از امیدها و آرزوها یا خاطراتشان می‌گویند. استفاده بیش از حد و افراطی از تکرار تا آنجا پیش می‌رود که حتی خطوط قصه یک فیلم در فیلم دیگر تکرار می‌شود، نام فیلم‌ها بر روند تکراری فصول تأکید دارند (آخر بهار، آغاز تابستان، پایان تابستان، آخر پاییز) و بازیگرهایی ثابت و همیشگی در وضعیتی کمابیش مشابه در فیلم‌های مختلف حضور می‌یابند.

یکی دیگر از شگردهای «ازو»، استفاده بسیار از نماهای زائد است. نماهایی که به فضاهای تهی مشهورند. این تصاویر که به‌هیچ‌وجه با ساختار روایتی فیلم ارتباط مستقیم ندارند و حتی در مواردی با منطق پیشرفت روایت فیلم هم‌خوانی نمی‌یابند، گاه در بطن خود معانی ژرف تازه‌ای می‌آفرینند. این فضاهای تهی تقریباً همیشه شبیه یکدیگرند: دودکش‌های کارخانه‌ها، قطارها، ایستگاه قطارها، نمای خانه‌ای از دور، لباس‌های شسته شده آویزان از طناب و غیره.

(تصویر ۱)

(تصویر ۲)

(تصویر ۳)

(تصویر ۴)

تصاویر ۱ تا ۴- به کارگیری پارامتر تکرارگرایی به وسیله نشان دادن ورودی خانه در یک قاب‌بندی واحد.
مأخذ: (فیلم « آخر بهار» اثر «یاسوجیرو ازو»)

این تصاویر را مشخصاً می‌توان در حیطه عناصر غیرروایتی فیلم دسته‌بندی کرد. هرچند با ماهیت تکرارشوندگی‌شان، همچنان به‌عنوان بخشی از نظام پارامتری فیلم باقی می‌مانند. فیلم «آخر بهار»، با تصاویری شروع می‌شود که نه نماهای معرف هستند و نه ارتباطی با روایت داستان دارند. در اینجا ما نمایی از ایستگاه قطار را می‌بینیم که تنها مکانی است در دنیای فیلم (تصاویر ۵ و ۶).

در هنگام برگزاری مراسم چای در ابتدای فیلم نیز به‌تناوب فضای خارج خانه نمایش داده می‌شود که نمونه‌ای است از به‌کارگیری فضاهای تهی در لابه‌لای نماهای داخلی و حرکت مداوم از فضای داخل به خارج خانه. درحالی‌که هیچ کنش روایتی خاصی در بیرون وجود ندارد؛ مگر صدای پرنده‌ای یا تکان خوردن آرام برگ‌ها در نسیمی آرام (تصاویر ۷ و ۸).

نکته مهم دیگر، شکل ارائه فضا و مکان در فیلم‌های «ازو» است. «او ثابت کرده است که فضا در سینما فراتر از احساس ساده دیداری می‌رود و از سوی دیگر، چیزی مهم‌تر از حرکت (یا سکون) اجزاء یک تصویر نیست» (احمدی، ۱۳۹۲، ۱۰۴). به‌عنوان نمونه در آثار او حرکت دوربین به کمترین میزان ممکن رسیده است. هر نما، کادر دگرگونی‌ناپذیری دارد. حرکت‌ها در گام نخست به حرکت‌های درون هر کادر و در گام بعد به تدوین وابسته است. گزینش کمابیش همیشگی زاویه ثابت دید نیز یاری می‌کند تا از تدوین هیچ حرکتی احساس نشود. «ژان اپستاین»[۱۸] نوشته بود که درحالی‌که عکاسی و نقاشی گونه‌ای «قالب‌ریزی» هستند، تصویر سینمایی حرکت می‌کند. بنیان این حرکت «حرکت تصویر» یا دگرگونی‌های مکانی ـ فضایی اشیاء و افراد در فریم هاست و نه حرکت دوربین» (همان، ۱۰۴).

از طرفی او گاه با نمایش اشیا یا جاهای خالی و یا نگه‌داشتن فضاها اندکی بعد از آنکه از آدم‌ها خالی شده‌اند، به‌گونه‌ای خاص زمان را کش می‌دهد. اصولاً «ازو»، مکان را نه در پیوندی که با روایت و یا قهرمان فیلم می‌یابد، بلکه مستقل از هرگونه تعین نشان می‌دهد و از این رهگذر معنایی تازه می‌آفریند. در این میان او به‌عنوان یک شگرد سبک‌گرایانه، ارتفاع دوربین را پایین‌تر از حد معمول قرار می‌دهد. تأثیر چنین کاری به‌صورت مستقیم، ایجاد گونه‌ای یکنواختی در تصاویر خواهد بود که به بیننده اجازه می‌دهد تا بر تغییرات جزئی ترکیب‌بندی نما متمرکز شود. از این طریق، هیچ تفسیر و یا تحلیلی از طریق تغییر زاویه و یا ارتفاع دوربین ارائه نمی‌شود و از لحاظ معنایی در

(تصویر ۵)

(تصویر ۶)

تصاویر ۵ و ۶ - به کارگیری عناصر غیر روایتی به صورت فضاهای تهی.
مأخذ: (فیلم « آخر بهار» اثر «یاسوجیرو ازو»)

(تصویر ۷)

(تصویر ۸)

تصاویر ۷ و ۸- به کارگیری عناصر غیر روایتی به صورت فضاهای تهی.
مأخذ: (فیلم « آخر بهار» اثر «یاسوجیرو ازو»)

این تصاویر، انگار همه آدم‌ها در یک مرتبه و در یک جایگاه یکسان با یکدیگر قرار دارند و هیچ برتری‌ای میان آنها مشاهده نمی‌شود. «ازو» با به‌کارگیری چنین تمهیدات سبک‌گرایانه‌ای در کنار شگردهایی چون پرهیز از «فید این»[۱۹]، «فید اوت»[۲۰] و «دیزالو»[۲۱] و در مقابل استفاده از «قطع مستقیم»[۲۲] برای نقطه‌گذاری صحنه‌ها و نماها، شکستن خط فرضی ۱۸۰ درجه و جایگزینی فضای ۳۶۰ درجه به‌جای آن روابط متفاوتی میان زمان، مکان و منطق روایتی خلق می‌کند. شاید در کل بتوان گفت که «ازو با سرپیچی از قواعد، در ما احساسی از گذر نامتعارف زمان می‌آفریند که ژیل دلوز آن را با عنوان زمان مرده مشخص کرده است» (احمدی، ۱۳۶۸، ۸۵).

اما در این میان، در پایان فیلم آخر بهار صحنه‌ای هست که آن را نمی‌توان در ادامه به‌کارگیری شگردهای سبک‌گرایانه فیلم تعبیر کرد. صحنه‌ای که در موجودیت خود یکه و منحصربه‌فرد است و در هیچ کجای فیلم نمونه‌ای مشابه آن استفاده‌نشده است. این تصویر نه نقشی در روایت دارد و نه گوشه‌هایی پنهان از شخصیت درونی مرد را بازگو می‌کند. به این معنا که ادامه داستان یا شخصیت‌پردازی به آن وابسته نیست. بیان صرف قرار گرفتن در یک‌لحظه ناب حسی است. همان لحظه‌ای است که در زمان مکث می‌کنیم. این نما که آن را تنها در حیطه عناصر غیر روایتی می‌توان به‌شمار آورد، سرشار از معنایی پنهانی است و به‌راحتی و بدون آن‌که بتوان مانع از کاستن بار عمیق احساسی آن شد، قابل‌تعریف و رمزگشایی نیست. درعین‌حال نمایی است از یک اتفاق بسیار ساده، معمولی و بی‌اهمیت که بارها در زندگی عادی ما رخ می‌دهد. نمایی است از پوست کندن یک سیب؛ یعنی درست در انتهای فیلم و جایی که پدر دختر پس از پایان مراسم عروسی او، در مکاشفه عمیق تنهایی‌اش، سیبی را آرام و با تأنی پوست می‌کند. در چهره او هنگام پوست کندن سیب، انگار تمامی رنج یک‌عمر زندگی را می‌توان دید. پوست سیب همانند تمام طول زمان زندگی‌اش کش می‌آید، آرام و درعین‌حال کوتاه و سریع؛ و ناگاه درست در نقطه پایانی کنده می‌شود. او که انگار کار طاقت‌فرسایی را به پایان برده، با خستگی سرش را به پایین خم می‌کند. تصویر قطع می‌شود به امواج دریایی که ساحل را می‌شویند.

نقش عناصر بصری و غیر روایتی در سینمای «وونگ کار وای[۲۳]»

دنیایی که «کار وای» با استفاده از عناصر آشنای فیلم‌هایش روی پرده سینما خلق می‌کند، حال و هوا و اتمسفر خاصی دارد که به لحظه‌های جادویی فیلم‌هایش جان می‌بخشند. عناصری مانند راهروهای تنگ، چراغ‌های روی دیوارها، اتاق‌های شلوغ پر از اثاثیه، پنجره‌های باران‌خورده و بافت حساب‌شده سطح چیزها: از دیوارهای سر کوچه‌ها گرفته تا جنس پارچه لباس‌هایی که آدم‌ها تنشان می‌کنند و حتی سنگفرش خیابان. «وونگ کار وای»، عمدتاً از فضاهای بسته در فیلم‌هایش استفاده می‌کند. قاب‌های نفس‌گیر فیلم‌های او گاه آدم‌ها را محصورشده در میان دیوارها، اثاثیه، تابلوها و چراغ‌ها نشان می‌دهد. به‌عنوان نمونه در فیلم «چانگ‌کینگ اکسپرس»[۲۴]، شیوه‌های مختلف حرکت و زوایای دوربین، بیان تصویری روایت و فضاسازی مکان‌ها در کنار میزانسن‌های به‌دقت انتخاب‌شده بازیگران، کلیتی را به وجود می‌آورند که در خود زمینه را برای بروز عناصر غیرروایتی فراهم می‌آورند. استفاده هوشمندانه او از رنگ، میزانسن‌های کنترل‌شده، زوایای غیرمعمول دوربین که به‌دقت انتخاب‌شده‌اند و حرکت‌های «اسلوموشن»[۲۵] (کند شده) و «فست موشن»[۲۶] (تندشده) تصاویر، برغنای تصویری فیلم‌های او می‌افزاید.

از طرفی به‌طورکلی آنچه بر پرده سینما به نمایش درمی‌آید، مجموعه‌ای از واحدهای تصویری و حرکت این واحدهاست. در این میان بنیان تصویر نشانه‌هایی است که نسبت دال‌ها یا واحدهای تصویر را با معنای ذهنی آنها آشکار می‌کند. کادر یا قاب تصویر، نظامی تقریباً بسته را ایجاد می‌کند که مجموعه این نشانه‌ها را که متشکل از «واحدهای تصویری»، دکور، یا پس‌زمینه (مکان)، افراد، اشیا، حیوان‌ها و... می‌باشند، در هر فریم فیلم به‌صورت تصویری عکاسیک ارائه می‌کند.

اما از میان مجموعه حرکت‌های سینما، کدام حرکت مهم‌تر است؟ به نظر می‌آید که حرکت‌های درونی تصویر ارزش بیشتری نسبت به دیگر عناصر متحرک سینما داشته باشند. رابطه میان حرکت و تصاویر فیلم‌های «وونگ کار وای»، ما را به اصطلاحی که «دلوز»[۲۷] در فصل هفتم کتاب «تصویر- *زمان*» خود، به نام «تصویر- حرکت» ساخته است، می‌رساند. مفهومی که فراتر از حرکت معمولی تصاویراست. «دلوز» می‌گوید که از مجموعه حرکت‌های یک فیلم، ضربه‌ای به ذهن تماشاگر وارد می‌آید؛ و «تصویر- حرکت» سازنده اندیشه می‌شود. به بیان دیگر، حرکت تصویر تنها وابسته به حرکت‌های ساده‌ای که در تصویر رخ می‌دهند نیست، بلکه وابسته به مجموعه‌ای هدایت‌شده و هدفمند از حرکت‌هاست. چراکه از یک‌سو ما شاهد حرکت‌هایی درون کادر هستیم، اما از سوی دیگر، خود این کادر بر اساس حرکت تعیین می‌شود. سینماگران کلاسیک فرانسوی و اکسپرسیونیست‌ها، ضربه ناشی از «تصویر- حرکت» را نتیجه نهایی نیروی درونی آن می‌دانستند. نیرویی که از تضاد حاصل نمی‌شد، بلکه محصول هم‌نوایی و هم‌خوانی سازوکار اندیشه با سازوکار «تصویر- حرکت» بود. در این زمینه «آنتونن آرتو»[۲۸] معتقد بود که منش اصلی اندیشه آن است که «به‌گونه‌ای پیگیر خود را بیافریند» چراکه اندیشه، کارکردی جز بازآفرینی خود ندارد. موضوع «تصویر- حرکت» نیز همین بازآفرینی مداوم است. اندیشه، به‌گونه‌ای تصویری بازساخته می‌شود و «تصویر- حرکت» به‌گونه‌ای اندیشگون؛ اما این نظم آگاهانه اندیشه، یا نظم برآمده از ضربه‌ای که «تصویر- حرکت» ایجاد می‌کند، چیست؟ «مارتین هایدگر»[۲۹] می‌نویسد: «آنچه اندیشه را پیش می‌راند این است که ما هنوز نمی‌اندیشیم، همواره در این نه هنوز به سر می‌بریم و جهان به‌گونه‌ای پیگیر امکان اندیشه را فراهم می‌آورد... آنچه در روزگار ما اندیشه را ممکن می‌کند این است که ما هنوز نمی‌اندیشیم» «تصویر- حرکت» در خود شکل ناگرفتگی و نابسندگی تصویر است، همچون اندیشه که «هنوز نه اندیشه» است (احمدی، ۱۳۹۲، ۲۵-۲۴).

در ارتباط با به‌کارگیری عناصر غیر روایتی در فیلم‌های «وونگ کار

وای»، گاه شباهت‌هایی با فیلم‌های «ازو» دیده می‌شود. به‌عنوان نمونه تصاویری که در ابتدای فیلم «چانگ‌کینگ اکسپرس» می‌آیند، نماهای معرف نیستند. معنای صریح و مشخصی هم برای آنها نمی‌توان قائل شد. شاید بتوان این تصاویر را با ماهیت تیره‌وتارشان، بیانگر فضای حاکم بر آدم‌های فیلم در اپیزود اول آن دانست (تصاویر ۹ و ۱۰).

اگرچه در کل تلاش برای معنا بخشیدن به آنها و تصاویر دیگری که در جای‌جای فیلم به نمایش درمی‌آیند، با این شیوه راه به‌جایی نمی‌برد. چراکه ارتباط بخشیدن آنها با معانی‌ای مشخص، به محدودکردن جهان تصویر شده‌ای خواهد انجامید که خود در تلاش برای گریز از آن است. این تصاویر انگار حاصل نگریستنی بی‌اختیار به صحنه‌های در حال گذار زندگی‌اند که در جهان و شرایط واقعی چندان به آنها نمی‌اندیشیم. تصاویری که تنها حسی مبهم و ناشناخته از حس زیستن در آن لحظه را در ما پدید می‌آورند.

«وونگ کار وای» دریکی دیگر از زیباترین سکانس‌های فیلم «چانگ‌کینگ اکسپرس»، عناصر غیر روایتی را به بهترین شکل خود در غنا بخشیدن به لایه‌های پنهان مفهومی فیلم، به کار می‌برد. در داستانِ دوم و پس از نقطه‌ی میانیِ فیلم، نمایی ۲۲ ثانیه‌ای (بیست‌ودو ثانیه جادویی) وجود دارد که به‌هیچ‌وجه چیزی در جریان آن اتفاق نمی‌افتد. «پلیس ۶۶۳» (تونی لونگ)، یک فنجان قهوه می‌نوشد و «فِی» (فی وونگ) نگاهش می‌کند. خوردن قهوه هیچ معنایی ندارد و هیچ‌گونه ارزش روایی در جای دیگری از قاب دیده نمی‌شود. نما می‌تواند از فیلم برداشته شود بی‌آنکه به هیچ شکلی داستان فیلم را مختل کند. اجرای این صحنه ازنظر تکنیکی متناقض می‌نماید. پلیس و «فی» در اسلوموشن (حرکت آهسته) هستند، درحالی‌که آدم‌هایی که از جلوی قاب می‌گذرند، در فست‌موشن (حرکت سریع). چنین بیانی به بهترین وجه دنیای آدم‌های واقعی و این دو نفر را از هم جدا می‌کند. انگار مفهوم زمان برای آنها به دو شکل مختلف وجود دارد. از دید «پلیس ۶۶۳»، این زمان کند گذرنده در ذهنش، انگار به واکاوی خاطراتی ازدست‌رفته می‌پردازد و از دید «فی»، انگار در حال جستجو در درون ذهن «پلیس ۶۶۳» است یا حتی بیان شیفتگی‌اش به او در سکوتی خودخواسته در درون خود. درعین‌حال این واکاوی خاطرات در لحظه و با سرعت در حال انجام است و ما این مطلب را از حرکت سریع آدم‌های پیش‌زمینه حس می‌کنیم. حاصل البته کمی متناقض و گیج‌کننده است. ولی حسی که از آن حاصل می‌شود و معناهای پنهان نهفته در لحظه‌ای که هم سریع و هم آهسته در جریان است، انگار چشم‌داشتی به‌کل مفهوم هستی و زمان و معنای زندگی دارد. عمر به سرعت می‌گذرد اما گاه برخی لحظه‌های رنج‌آور تا ابد طول می‌کشند. از لحاظ بصری، این صحنه باوجود کوتاهی، به خاطر شکل اجرایی‌اش، این توهم را به وجود می‌آورد که مدت‌زمان بیشتری طول کشیده است (تصاویر ۱۱ تا ۱۳).

(تصویر ۹)

(تصویر ۱۰)

تصاویر ۹ و ۱۰- به کارگیری عناصر غیر روایتی به صورت فضاهای تهی.
مأخذ: (فیلم «چانگ‌کینگ اکسپرس» اثر «وونگ کار وای»)

(تصویر ۱۱)

(تصویر ۱۲)

(تصویر ۱۳)

تصاویر ۱۱ تا ۱۳- به کارگیری عناصر غیر روایتی در غنا بخشیدن به لایه‌های پنهان مفهومی فیلم.
مأخذ: (فیلم «چانگ‌کینگ اکسپرس» اثر « وونگ کار وای »)

نتیجه

با توجه بررسی دو فیلم از آثار «یاسوجیرو ازو» و «وونگ کار وای» می‌توان به مقایسه آنها باهم از جنبه‌های مختلف پرداخت. اولین نکته چشم‌گیر در این زمینه، سبک کلی غالب بر آثار این دو فیلم‌ساز است. سینمای «ازو» به‌طور عام وابسته به سینمای پارامتری است و وجه غالب آثار او را عناصر پارامتری تشکیل می‌دهند. به‌عبارت‌دیگر، نقش عمده در بیان سینمایی «ازو» و سبک او در چگونگی به‌کارگیری عناصر پارامتری برمی‌گردد. به‌عنوان نمونه، پارامتر تکرار که جنبه‌های متفاوتی را در برمی‌گیرد، یک پارامتر اصلی و شکل‌دهنده به آثار او است. در مقابل حضور گاه‌به‌گاه عناصر غیر روایتی به‌طورکلی دو نقش را در آثار «ازو» بازی می‌کنند. آنها یا به‌طورکلی در خدمت بیان پارامترهای مربوطه هستند و یا کاملاً با مصداق کاربرد و تعریف عناصر غیر روایتی مطابقت دارند. به این معنا که این عناصر آنجا که فرضاً باهم نظامی از تکرارها را می‌آفرینند، در خدمت بیان روایت پارامتری فیلم هستند، اما آنجا که به صورتی یکه و منحصربه‌فرد معانی عمیق و تلویحی فیلم را بازمی‌نمایانند، به‌صورت عناصر غیرروایتی صرف درمی‌آیند. در مقابل برجستگی سینمای «وونگ کار وای» در چگونگی به‌کارگیری عناصر بصری و غیر روایتی در جای‌جای فیلم است. فضاسازی انجام‌شده و لحن کلی فیلم زمینه را برای بروز هرچه بهتر این عناصر باز می‌کنند. در اینجا دیگر از بازی پارامترهایی خاص در کنار هم خبری نیست. نظام خاصی هم از در کنار هم قرار گرفتن این عناصر در فیلم شکل نمی‌گیرد. تنها تمامی این عناصر بصری در کلیت فیلم دست‌به‌دست هم می‌دهند تا لایه‌های عمیق‌تری از معنا را شکل دهند و طبعاً عناصر غیرروایتی در این میان بیشترین سهم را برعهده می‌گیرند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که تصاویر در سینمای «ازو» و «وونگ کار وای» نقش اساسی‌ای را ایفا می‌کنند. با این تفاوت که در سینمای «ازو»، کارکرد خاص تصاویر بیشتر در خدمت بیان پارامتری روایت است، درحالی‌که در سینمای «وونگ کار وای»، بخش عمده‌ای از عناصر غیرروایتی فیلم را می‌سازند.

به طور خلاصه می توان گفت که عناصرغیرروایتی با به‌کارگیری جنبه‌هایی خاص از تکرار در عناصر صوتی یا بصری و یا صرفاً از طریق به‌کارگیری تمهیدات خاص بصری- که باوجود هماهنگی با فرم کلی اثر دارای وجه تمایز آشکار با دیگر فرم‌ها می‌باشند- خود را به تماشاگر نمایانده و تأثیرات لحظه‌ای و درعین‌حال عمیق خود را برجای می‌گذارند. تلاش برای شناخت هرچه بیشتر کارکردهای عناصر غیرروایتی و تبیین نقش و جایگاه این عناصر در کلیت یک فیلم می‌تواند راه را بر تحلیل‌های دقیق‌تر از آثار متأخر سینمایی باز کند. درعین‌حال این شناخت موجب خواهد شد که راه بر بروز خلاقیت‌های بیشتر در این زمینه توسط هنرمندان گشوده و با استفاده درست و به‌جا از آنها بر غنای تصاویر و مفاهیم فیلم‌ها افزوده شود.

پی‌نوشت‌ها

1 David Bordwell.
2 Noel Burch.
3 Theory of Film Practice.
4 Neoformalism.
5 Device.
6 Serialism.
7 Integral Serialism.
8 Nouveau Roman.
9 Sergei M.Eisenstein.
10 Overtonal Montage.
11 Battleship Potemkin.
12 Rainer Maria Rilke.
13 Impulse.
14 Roland Barthes.
15 Dudley Andrew.
16 Yasujiro Ozu .
17 Late Spring.
18 Jean Epstein.
19 Fade in.
20 Fade out.
21 Dissolve.
22 Cut.
23 Wong Kar Wai .
24 Chungking Express.
25 Slow Motion.
26 Fast Motion.
27 Gilles Deleuze.
28 Antonin Artaud.
29 Martin Heidegger.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۶۸)، تنهایی ازو، *ماهنامه سینمایی فیلم*، بهار، شماره ۷۵، صص ۸۵-۸۴.
احمدی، بابک (۱۳۹۲)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چاپ سیزدهم، نشر مرکز، تهران.
اسلامی، مجید (۱۳۸۹)، *مفاهیم نقد فیلم*، چاپ پنجم، نشر نی، تهران.
بوردول، دیوید (۱۳۷۳)، *روایت در فیلم داستانی*، ترجمه علاءالدین طباطبایی، جلد اول، انتشارت بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
بوردول، دیوید (۱۳۷۵)، *روایت در فیلم داستانی*، ترجمه علاءالدین طباطبایی، جلد دوم، انتشارت بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
Andrew, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford.