

# عناصر غیرروايتی در فیلم روایتی

## (بررسی موردی فیلم‌های آخر بهار و چانکینگ اکسپرس)\*

محمد شهبا<sup>\*\*</sup>، محمدرضا شریف‌زاده<sup>۲</sup>، حسین شاهق<sup>۳</sup>

<sup>۱</sup> دانشیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

<sup>۲</sup> استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

<sup>۳</sup> 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 غیرروايتی، مجموعه وسيعی از شگردهای فرمی، از عناصر بصری گرفته تا فرم‌های موسیقایی را دربرمی‌گيرند. شیوه به کارگیری حرکات دوربین، رنگ، نورپردازی، لباس بازیگران، طراحی صحنه و حتی فضای مکان‌های انتخاب شده برای صحنه‌های مختلف فیلم، می‌توانند نقش عمده‌ای در خلق عناصر غیرروايتی ایفا کنند. از طرفی به کارگیری پارامترهای خاص و شگردهای سبکی به صورت سازمان یافته، به خلق گونه‌ای از روایت منجر می‌شود که آن را روایت پارامتری می‌نامند. این پژوهش در ابتدا به مشخص کردن نقش و جایگاه عناصر غیرروايتی در روایت کلی یک فیلم می‌پردازد و سپس تلاش می‌کند تا تفاوت‌های عمده میان عناصر غیرروايتی با پارامترهای مشخص در یک روایت پارامتری را بنمایاند. بنابراین برای رسیدن به این هدف، سعی شده تا با استفاده از شیوه موردنیزه و با مدنظر قرار دادن رویکرد نئوفرمالیسم، جنبه‌های غیرروايتی و وجوده پارامتری دو مورد از فیلم‌های دو تن از صاحب سبک ترین سینماگران شرق آسیا، مورد بررسی قرار گیرد. حاصل آن که عناصر غیرروايتی به طورکلی دون نقش عمده را در این آثار بازی می‌کنند. این عناصر زمانی که فرضًا نظامی از تکرارها را می‌آفريند، در خدمت بیان روایت پارامتری فیلم هستند، اما آنجا که به صورتی منحصر به فرد معانی عميق و تلویحی فیلم را بازمی‌نمایانند، به صورت عناصر غیرروايتی صرف درمی‌آيند.

### واژه‌های کلیدی

روایت پارامتری، عناصر غیرروايتی، پیرنگ، شگردهای سبکی، سریالیسم.

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

\*\* نويسنده مسئول: تلفکس: ۸۸۳۰۶۶۶ - ۰۲۱، E-mail: shahba@gmail.com

## مقدمه

«دیوید بوردول» آن را روایت پارامتری نام می‌نهد. صفت پارامتری بنا به گفته خود او از اصطلاح «نوئل بورچ»<sup>۳</sup> در کتاب نظریه کاربرد فیلم<sup>۴</sup> 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 غیرروایتی است. چراکه عناصر غیرروایتی به صورتی منحصر به فرد و در لحظه‌ای خاص از فیلم ظهور می‌یابند. آنها را به راحتی می‌توان از فیلم حذف کرد، بدون آنکه در ساختار روایتی و یا ساختار سبکی فیلم خالی به وجود آید. در حالی که 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 روزبه روز بیشتر می‌شود و در نتیجه نیاز به شناخت هر چه بیشتر تئوری پردازی‌های موجود در این زمینه را برای تفسیر هر چه بهتر آنها فراهم می‌آورد. این مقاله خواهد کوشید تا بابت آرائه تصویری روشن از روایت پارامتری و مفهوم پارامترها در این روایت، وجه مختلف آن را بیان نموده و تفاوت این پارامترها با عناصر غیرروایتی را که به صورتی مشخص در فیلم‌ها به کار گرفته می‌شوند، بنمایاند.

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 بدیهی ترین این عوامل است. مسلمًاً تعریف ما از پیرنگ و روایت تنها به نمونه کلاسیک آن ختم نمی‌شود، بلکه کلیه شیوه‌ها و سبک‌های مختلف آن را در بر می‌گیرد. علاوه بر این، شکل و فرم هر اثر هنری همواره از اهمیتی ذاتی برخوردار بوده است؛ به طوری که 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.

در عین حال اگر به روایت سینمایی از زاویه‌ای دیگر بنگریم، در می‌یابیم 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 در نهایت با کلیت اثر محتاج می‌کند. چراکه همان طور که می‌دانیم تمامی اجزا و عناصر دخیل در سینما - یعنی نه تنها دوربین، بلکه گفتار، حرکات، زبان نوشتاری، موسیقی، رنگ، فرایندهای بصری، نورپردازی، لباس بازیگران و حتی مکان و صوات خارج از تصویر - هر کدام به نحوی در روایتگری نقشی بر عهده دارند. در مقابل، شیوه‌ای دیگر از روایت سینمایی نیز وجود دارد که

## پرسش‌های پژوهش

فیلم‌های دو تن از صاحب سبک ترین سینماگران شرق آسیا، به تحلیلی عمیق تر در ارتباط با این جنبه‌های دادست یابد. 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 رائه می‌کند. هنر، ما را از دنیای روزمره و ادراکی که در خدمت اهداف کاربردی قرار گرفته 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 در هم آمیخته شده‌اند، درگیر می‌شود.

نئوفرمالیسم مبنای را براین می‌گذارد که در هر فیلمی معنایی متفاوت وجود دارد. در عین حال نئوفرمالیسم معنا را همانند دیگر جنبه‌های فیلم به عنوان یک «شگرد»<sup>۵</sup> در نظر می‌گیرد. شگردهایی که برای نئوفرمالیست‌ها از نظر امکان آشنازی زدایی و کارایی در بنادردن سیستم سینمایی فیلم با هم برابرند.

پرسش‌های عمدۀ در این پژوهش در ابتدا به مشخص کردن نقش و جایگاه عناصر غیرروایتی در روایت کلی یک فیلم می‌پردازد و سپس تلاش می‌کند تا تفاوت‌های عمدۀ 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 به عنوان عناصر غیرروایتی فیلم دسته‌بندی می‌شوند؟

## چارچوب نظری و روش تحقیق

این تحقیق با استفاده از مورددپژوهی و با مدنظر قراردادن رویکرد نوشکل‌گرایی (نئوفرمالیسم)<sup>۶</sup> سعی خواهد کرد تا با مطالعه موردي برروی جنبه‌های غیرروایتی و وجهه پارامتری دو مورد از

بسیار می‌بخشند. تشابه این دو مکتب را می‌توان در سازمان بندی دال‌ها، فضایی ساختن شکل، تعویض عناصر محور جانشینی با یکدیگر و ساختارهای ادراک ناپذیر دانست. در سریالیسم همبته، انتخاب مواضع متنی را می‌توان به وجود آورونده کل شکل اثر منظور داشت. در عین حال میان این دو مکتب، تفاوت‌های بزرگی نیز وجود دارد. سریالیسم ابزاری است برای ترکیب بندی، حال آنکه ساخت‌گرایی روشنی است برای تحلیل. سریالیسم باشکستن مرزهای موجود، اثرهای را به سوی خلق نظامی بی‌همتا رهنمون می‌سازد. به عبارت دیگر ساخت‌گرایی بیشتر هنگارهای بیرونی مانند محورهای همنشینی و جانشینی را برجسته می‌سازد و در مقابل اندیشه سریالیستی، بر خلق هنگارهای برجسته درونی تأکید می‌کند.

نکته مهم این که ظهور خودآگاهانه فیلم پارامتری و نظریه سینمای پارامتری، بیشتر مدیون سریالیسم و رمان نوبده‌اند تا اندیشه ساخت‌گرایی. در این میان، «نوئل بورج» تکنیک‌های به کار رفته در فیلم را به صورت 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 به منزله پارامترهایی برای شکل دادن به رویه‌های سبکی در نظر می‌گیرد. او تا آنچا پیش می‌رود که نقش پارامترهای فنی را در شکل دهی کلی به فیلم، هم‌پایه پارامترهای روایی فرض می‌کند. از نگاه او، دکوپاژ فیلم نه تنها پیرنگ را آشکار می‌سازد، بلکه خود به نظام مستقلی تبدیل می‌شود (همان‌جا، ۲۶۸-۲۷۱).

## شیوه روایت پارامتری در سینما

در بررسی این شیوه می‌باشد که فرایندهای شکل‌نگرانهای پرداخت که بعضاً معتقدان فیلم از آنها غفلت می‌کنند. جنبه‌هایی که ظاهرآبی اهمیت می‌نمایند، درحالی‌که ذاتاً از اهمیت بسیار بالایی برخوردارند. به طور معمول می‌توان گفت که در روایت کلاسیک الگوهای سبکی اغلب محملى است برای فرایندهای پیرنگ ازره‌گذر آن، ما را در ساختن داستان هدایت می‌کند. ویژگی نامرئی بودن سبک، هم در تقویت پیرنگ نقش دارد و هم با اصول 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 اپرائونوعی منطق موسیقایی را جلوه‌گرمی سازد» (بوردول، ۱۳۷۵، ۲۷۶).

میان سبک و پیرنگ رابطه‌ای ثابت برقرار نیست. چراکه در هیچ فیلمی ساختار پیرنگ (به معنی انتخاب و سازمان بندی و قایع)، به روشنی ووضوح، نمو سبکی خاصی را تعیین نمی‌کند. در روایت پارامتری، پیرنگ عمولاً 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 برپیرنگ مسلط باشد

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 ظرفات‌های فرمی اثر می‌گذارد و تلاش می‌کند تا اثر را از زاویه‌های مختلفی مورد تحلیل صرف رفتار شخصیت‌ها و تأثیر آنها بر سببیت فیلم نمی‌شود؛ بنابراین تحلیل گر، تحلیل کارکردها و انگیزه را، مهم‌ترین هدفش قرار داده و تفسیر را تنها جزئی از این هدف به حساب می‌آورد (اسلامی، ۱۳۸۹، ۳۳-۲۸).

## ریشه‌ها و تاریخچه تفکر پارامتری

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

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 آنجایی که هر دو ارتباط ساختار جزئی یا واقعیت سبکی با ساختار بزرگ مقیاس را مطرح می‌کنند، باهم مشابه‌اند. «سریالیسم و ساخت‌گرایی هردو بر این عقیده‌اند که عناصر متنی، دستگاهی را پدید می‌آورند که اجزای آن بنا بر اصول درونی وحدت و انسجام می‌یابند. به زبان فنی تر، ساخت‌گرایان ابتدا سازمان بندی دال‌ها را ملاحظه می‌کنند، پس از آن است که به کشف ارتباطات آنها با مصاديق یا مدلول‌ها می‌پردازند. بنا بر نظریه رومن یا کوبسون، شعر با تکیه بر باری میان مقولات زبانی در جهت خلق معانی ارجاعی، فی نفسه کامل است. بولزنیز براین نکته تأکید دارد که ردیف موسیقی به خاطر ترتیب منحصر به فرد پارامترهاییش، ذاتاً معنی آفرین است. در موسیقی سریال، ردیف‌ها تنها توالی ساده زیروبمی‌ها نیست، بلکه به قول بولز «عبارت است از سلسله مراتب بنیادین نقش‌های آنها» (همان، ۲۶۵-۲۶۶).

با این توضیحات، به طور خلاصه می‌توان گفت که سریالیسم و ساخت‌گرایی هردو با ارائه فرایافته‌ای جدید از فرم، به سبک اهمیت

برای آن در نظر گرفت. در این صحنه، تنها به کارگیری سبک خاص «آیزنشتاین» بنا به گفته خود او، الگویی مستقل از ضرورت روایی خلق کرده است. «آیزنشتاین» به نقل از نامه‌ای از راین ماریا ریلکه<sup>۱۰</sup> نوشت که «نکته اصلی در اثرهنر دیداری، یافتن کادر است، یعنی قابی که تأثیرات جهان بیرون را در خود بازتاب کند، اما همه چیز را تابع همانگی درونی نماید و نکته مرکزی شکل را دریابد» (احمدی، ۱۳۹۲، ۹۶).

در این جانیزمی توان گفت که عناصر غیرروایتی، با محور قراردادن فرم و شکل اثر، فارغ از هرگونه ضرورت روایتی، به سمت ایجاد چنین تلقی‌ای از شکل بیان بصیری تصاویری می‌رond. گسترش این عناصر در یک فیلم می‌تواند ابعاد فرمی و سبک‌گرایانه اثر را تحت الشاعر خود قرار داده و با خود همراه نمایند. به این معنا که شکل و نحوه به کارگیری این عناصر موجب خواهد شد تا شخصیت پردازی، فضاسازی، میزانس‌های حرکتی دوربین و بازیگران، جنس و بافت تصاویر، شیوه نورپردازی صحنه‌ها و غیره با آن همراه شده و همگی باهم مجموعه منسجمی را لحاظ بصیری 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 قابل تشخیص هستند، اما نمی‌توان آنها را در الگوهای روایتی یا سبک‌شناختی قرارداد. از این عناصر اضافی نمی‌توان یک جهان داستانی آفرید، اما همان طور 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 (از جمله قراردادها) بی‌است که در فیلم در کار است. در عین حال تامپسون بیان می‌دارد که این عناصر دقیقاً آنهاست که در چارچوب تکانه‌های<sup>۱۱</sup> وحدت‌بخش روایی نمی‌گنجند. چنین رویکردی در بررسی فیلم، مارا قادر خواهد ساخت تا به آن نگاهی عمیق تر افکنده و قدرت فیلم را در به شگفت آوردن تماشاگر از طریق کیفیت ناماؤس و عجیب‌ش توانی تازه بخشیم» (بوردول، ۱۳۷۳، ۱۱۳).

بنابراین می‌توان گفت که عناصر غیرروایتی، نقش مهمی در بیان زیبایی شناسانه فیلم بازی می‌کنند. البته این عناصر تنها بخشی از شگردهای سبک‌گرایانه فیلم را تشکیل می‌دهند. شکل پرداخت این عناصر و تکنیک‌های به کار گرفته شده برای نمایش آنها، به صورتی ناگهانی تماشاگر را تحت تأثیر قرار داده و اورا وامی دارند تاحظه‌ای از دنیای معمولی و عادی فیلم کناره گرفته و در اعماق وجود شخصیت‌ها یا دنیای درونی آنها غوطه ور شود؛ اما نکته‌ای که باید توجه داشت، این است که این عناصر آنچا که به درونیات آدم‌ها برمی‌گردد، صرفاً بیان‌کننده وجوده شخصی و روانی آدم‌ها نیستند. به این معنا که نقشی در شخصیت پردازی و بیان خصیصه‌های شخصی فرد ندارند؛ کاری که عمدتاً در روایت کلاسیک به سیله تمهیدات شناخته شده انجام می‌گردد. این

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. وقتی که فیلم، هنجر سبک‌شناختی درونی خود را تبیيت کرد، تماشاگر پیرنگ را در چارچوب آن درک می‌کند و در همان چارچوب نیز به ساختن داستان دست می‌زند. اگرچه به طورکلی می‌توان گفت حتی اگر پیرنگ و سبک از منشاء واحدی ریشه نگرفته باشند، باز هم می‌توانند به صورت دو عامل هم‌تراز عمل کنند.

بدین ترتیب پیرنگ پارامتری، اغلب به خاطر بدشکلی هایش قابل تشخیص است. یکی از آثار چنین پیرنگی، استفاده از حذف به طریقی غیرعادی است. گاه پیوند میان علت و معلول ها گسیخته می‌شود، صحنه‌های مهمی حذف می‌شوند و از روی زمان، جهش انجام می‌گیرد. به عنوان مثال در فیلم «گذران زندگی» اثر «گدار»، فیلم با ساختاری چنداستانه و درحالی که 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 ناگیر در بی‌یافتن مفاهیم تلویحی بر می‌آید؛ اما در سطح مفاهیم تلویحی نیاز از هیچ معنای خاصی با اطمینان نمی‌توان سخن گفت. درحالی که وجود سبکی مستحکم و با انسجام درونی، ارائه طرح واره‌های سنتی را برای خلق طرح واره‌های روایی ناممکن می‌سازد، تماشاگر به ناچار می‌کوشد از طرح واره‌های دیگری سود جوید و از آنجا که چنین طرح واره‌هایی فاقد ثبات ووضوح کافی هستند، تماشاگر را نسبت به برداشت‌های خود نامطمئن می‌سازند؛ بنابراین آیا تماشاگر هیچ‌گاه قادر خواهد بود ساختارهای سبکی را ویات پارامتری را درک کند؟ در پاسخ به این سؤال می‌توان گفت که روایت پارامتری درکل، طرح واره‌های موجود را که در روابط منبع انتظارات تماشاگر و عامل نظم و انتظام به شمار می‌آیند، مردود نمی‌شمارد. از این رو پیرنگ آن اغلب بر اساس هنجرهای روایت کلاسیک یا سینمای هنری قابل فهم است. این هنجرهای روایت درونی بر جسته 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 غیرروایتی: ویژگی‌ها و کارکردها

در قلمرو سینما، «سرگئی آیزنشتاین»<sup>۱۲</sup> اعتقاد داشت در تضاد میان نماها و «مونتاژ نهان مایه‌ای»<sup>۱۳</sup> تنها ویژگی‌های سبکی می‌توانند الگوهای مستقل از ضرورت‌های فوری روانی خلق کنند. به عنوان نمونه نوع مونتاژ افتادن کالسکه بچه از پلکان اودسادر فیلم «رزمنا و پودمکین»<sup>۱۴</sup> و تأکیدات بصیری خاصی آن در جهت تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب بوده و کارکرد روانی توان

بسیار متعددی ایجاد شود و پیشنهاد اندرو این است که تماشاگران خود روایت‌هایی بسازند تا این زیاده مبدل به مجموعه‌ای از معانی محدود ادامه نسجمتر 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 در عین حال بازآفرینی لایه‌های درهم و توتوری معنا بازکرده و مخاطب را در سیالیت خود به کشف چندباره آنها وامی دارد. اصولاً عناصر غیرروایتی با به کارگیری فرمی خاص و منحصر به فرد، خود را در کلیت فیلم شناساند و راه را برای تشخیص توسط تماشاگران آسان می‌کنند. موسیقی نیز به عنوان 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 بزمی‌تاباند که به هیچ شکل دیگری قابل بیان نیست؛ یعنی به همان اندازه مبهم، مرموز و دست‌نیافتنی؛ چون بیانی از درون شخصیت. چراکه به غیرازبه کارگیری این شکل از موسیقی، می‌بایست دست به دامان معانی تلویحی ای شویم که به هیچ عنوان 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 عده این عناصر را می‌توان بیان ناب لحظه‌هایی دانست که در زندگی روزمره و در دنیای واقعی به راحتی از کنار آنها می‌گذریم و یا به دلیل ویژگی بیش از حد شخصی و درونی‌شان، آنها را نادیده می‌انگاریم؛ بنابراین با به کارگیری این عناصر، انگار برای لحظه‌ای در زمان مکث می‌کنیم، پرده‌ها را کنار می‌زنیم و به درون آدم‌ها، چیزها و لحظه‌ها می‌نگریم. از این نظر، عناصر غیرروایتی را به دلیل ماهیت ادراکی صرفشان در لحظه، نمی‌توان در هیچ‌کدام از الگوهای روایتی یا سبک‌شناختی شناخته شده قرارداد.

## روایت پارامتری و عناصر غیرروایتی در سینمای «یاسوجیرو ازو<sup>۱۶</sup>

در رابطه با سینمای «ازو»، آنچه در مجموع 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 بیش از حد و تکراری اش از برخی فرم‌ها و در مقابل عدم استفاده عامدانه از دیگر فرم‌های رایج سینمایی، سبک او را در نوع خود منحصر به فرد نموده است. پس به طور کلی امروزه آنچه ما از سینمای «ازو» مدنظر داریم، بیشتر ویژگی‌های سبک‌شناختی آثار اوست تا بعضاً وجود معنایی نهفته در آثارش. چراکه «اصولاً اگر در فیلمی، تدبیر سبکی اهمیت و برجستگی خاصی بیایند و بر اساس اصول کم و بیش ثابتی، مستقل از الزامات پیرنگ، سازمان بندی شوند، در این صورت نباید سبک را با توصل به ملاحظات درون‌مایه‌ای توجیه کرد» (بوردول، ۱۳۷۵، ۲۸۰).

از طرفی وابستگی‌های سینمای «ازو» به شیوه روایت پارامتری انکارناپذیرمی باشد؛ و می‌دانیم که الگوهای سبکی در فیلم های

لحظه‌ها برای شخصیت فیلم و بعضًا برای ما، به گونه‌ای مکافهه در زمان می‌مانند. جستجو درباره معنایی که ممکن است اصلًاً وجود نداشته باشد. از این منظر عناصر غیرروایتی بیان صرف قرارگرفتن در یک لحظه ناب حسی هستند که کمتر تعریف پذیر 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»<sup>۱۷</sup> در مقاله‌ای از آن به عنوان «معنای سوم» فیلم یاد می‌کرد. «بارت» در آنجا، معنا را به سه قسمت تقسیم کرده بود. او نخستین بخش معنا را را رانه اطلاعات می‌دانست و بخش دوم آن را سویه نمادین نام می‌نہاد و سعی می‌کرد تا این بخش دوم را در حیطه نشانه‌شناسی توضیح دهد. اما تعریف سومین بخش معنا را، کاری دشوار تلقی می‌کرد. معنایی که در فراسوی مفاهیم تصریحی و تلویحی آن قرار دارد؛ قلمرویی که در پنهان 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 مادر این بخش با فزونی معنا رویه رو هستیم. مفهومی که «رولان بارت» از آن به عنوان معنای سوم یاد می‌کرد، در تلقی ما از کارکرد و نقش عناصر غیرروایتی بسیار کارساز خواهد بود. چراکه در اینجا هم مابا 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 بُعد مفهومی، نقش این عناصر تا آنچا می‌تواند پیش رود که به بیان پرسش‌های اصلی فیلم تبدیل شده و جوهره اثر را در خود بروز دهنند. در واقع مفهوم برآمده از کاربرد این عناصر می‌تواند به کلان پرسش‌های ناظری یا گرداننده روایت تبدیل گشته و سایر پرسش‌ها را در گردآگرد خود ایجاد نمایند. به عبارت دیگر، مفهوم برآمده از این عناصر می‌تواند از مفاهیم بسیار پرداخته و تکراری شده‌ای چون عشق، خلاً 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 گردآگرد 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. همان طور که می‌دانیم آن روش معناشناصیک 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»<sup>۱۸</sup> در کتاب مفاهیم تئوری فیلم مدعی است که «روایت بیش از هر چیز منطقی از برای محدود کردن یا مزینی دی معناست. او به سینما در مقام رسانه‌ای می‌نگرد که زیاده - دلالت‌هایی در آن وجود دارد. وجود این زیاده - دلالت‌های موجب می‌شود که معانی

نامشخص می‌ماند. در ویژگی دیگر، یعنی تکرارگرایی، مکان‌های وقوع رویداد در فیلم‌ها به تناوب تکرار می‌شوند. به عنوان نمونه در فیلم «آخر بهار»<sup>۱۷</sup>، ورودی خانه به تناوب 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 کماییش مشابه در فیلم‌های مختلف حضور می‌باشد. یکی دیگر از شگردهای «ازو»، استفاده بسیار از نمهای زائد است. نمایی که به فضاهای تهی مشهورند. این تصاویر که به هیچ وجه با ساختار روایتی فیلم ارتباط مستقیم ندارند و حتی در مواردی با منطق پیشرفت روایت فیلم هم خوانی نمی‌یابند، گاه در بطن خود معانی ژرف تازه‌ای می‌آفینند. 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 ۲)

پارامتری حضوری آشکار و نقشی مهم دارد تا آنجا که منتقد را برآن می‌دارند که به تفسیر آنها دست زند و برای آنها در درون مایه فیلم، مفاهیمی «قابل شود. اما معنای درون مایه‌ای تنها یکی از عناصر سازنده است ولزوماً عنصری بسیار مهم نیست. در حالی که در این گونه فیلم‌ها (پارامتری) قدرت ادراکی سبک، عنصر مسلط محسوب می‌شود. اصولاً در یک روایت پارامتری، پارامترها را می‌توان جایجا نمود و در جای دیگری از فیلم مجدداً با هم ترکیب کرد. در عین حال هرگاه قرار باشد تماشگر بازی پارامتری را نظامیافته احساس کند، به ناچار باید رابطه آن را با برخی عوامل تکراری درک کند.

از طرفی در روایت پارامتری، «از» آنچا که تدبیر سبکی به صورت جامع در سراسر فیلم به کار آمده‌اند، این ادعا را که تدبیر مذبور تنها جنبه تزیینی داشته‌اند، در معرض تردید قرار می‌دهد. این تدبیر برخلاف روایت کلاسیک چنان بر جستگی ساختاری دارند که نمی‌توان آنها را صرفاً تزیینی به شمار آورد» (بوردول، ۱۳۷۵-۲۷۷-۲۷۸). اصولاً «حذف گرایی» و «تکرار گرایی» را می‌توان دو وجه عمدۀ در سینمای «ازو» دانست. این فیلم‌ها حذف‌گرهاستند، چرا که در فیلم‌های او معمولاً صحنه‌های طولانی حذف می‌شوند و صحنه‌های پیش از رسیدن به نقطه اوج قطع می‌شود. از طرفی صحنه‌های وقوع رویداد به ناگهان تغییر می‌کنند و گاه مدت زمان وقوع رویداد



(تصویر ۱)



(تصویر ۴)



(تصویر ۳)

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

کادر دگرگونی ناپذیری دارد. حرکت‌ها در گام نخست به حرکت‌های درون هر کادر و در گام بعد به تدوین وابسته است. گرینش کمایش همیشگی زاویه ثابت دید نیز یاری می‌کند تا از تدوین هیچ حرکتی احساس نشود. «زان اپستان»<sup>۱۸</sup> نوشته بود که در حالی که عکاسی و نقاشی گونه‌ای «قالب ریزی» هستند، تصویر سینمایی حرکت می‌کند. بنیان این حرکت «حرکت تصویر» یا دگرگونی‌های مکانی. 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 فضاهای اندکی بعد از آنکه از آدم‌ها خالی شده‌اند، به گونه‌ای خاص زمان را کش می‌دهد. اصولاً «ازو»، مکان رانه در پیوندی که با روایت و یا قهرمان فیلم می‌یابد، بلکه مستقل از هرگونه تعین نشان می‌دهد و از این رهگذر معنایی تازه می‌آفیند. در این میان او به عنوان یک شگرد سبک‌گرایانه، ارتفاع دوربین را پایین‌تر از حد معمول قرار می‌دهد. تأثیر چنین کاری به صورت مستقیم، ایجاد گونه‌ای یکنواختی در تصاویر خواهد بود که به بیننده اجازه می‌دهد تا بر تغییرات جزئی ترکیب‌بندی نما متوجه شود. از این طریق، هیچ تفسیری یا تحلیلی از طریق تغییر زاویه و یا ارتفاع دوربین ارائه نمی‌شود و از لحاظ معنایی در



(تصویر ۶)

این تصاویر را مشخصاً می‌توان در حیطه عناصر غیرروایتی فیلم دسته‌بندی کرد. هرچند با ماهیت تکرارشوندگی شان، همچنان به عنوان بخشی از نظام پارامتری فیلم باقی می‌مانند. فیلم «آخر بهار»، با تصاویری شروع می‌شود که نه نمای‌های معرف هستند و نه ارتباطی با روایت داستان دارند. در اینجا مانمایی از ایستگاه قطار را می‌بینیم که تنها مکانی است در دنیای فیلم نیز به تناوب در هنگام برگزاری مراسم چای در ابتدای فیلم نیز به تناوب فضای خارج خانه نمایش داده می‌شود که نمونه‌ای است از به کارگیری فضاهای تهی در لابه‌لای نمای‌های داخلی و حرکت مدام از فضای داخل به خارج خانه. در حالی که 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 فراتراز احساس ساده دیداری می‌رود و از سوی دیگر، چیزی مهم تراز حرکت (یا سکون) اجزاء یک تصویر نیست» (احمدی، ۱۳۹۲، ۱۰۴). به عنوان نمونه در آثار او حرکت دوربین به کمترین میزان ممکن رسیده است. هر نما،



(تصویر ۵)

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



(تصویر ۸)



(تصویر ۷)

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

اکسپرس»<sup>۴۴</sup>، شیوه‌های مختلف حرکت و زوایای دوربین، بیان تصویری روایت و فضاسازی مکان‌ها در کنار میزانس‌های به دقت انتخاب شده بازیگران، کلیتی رابه وجود می‌آورند که در خود زمینه را برای بروز عناصر غیرروایتی فراهم می‌آورند. استفاده هوشمندانه او از رنگ، میزانس‌های کنترل شده، زوایای غیرمعمول دوربین که به دقت انتخاب شده‌اند و حرکت‌های «اسلوموشن»<sup>۴۵</sup> (کند شده) و «فست موشن»<sup>۴۶</sup> (تنددشده) تصاویر، برگنای تصویری فیلم‌های او می‌افزاید. از طرفی به طور کلی 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 بمعنای 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 پس زمینه (مکان)، افراد، اشیا، حیوان‌ها... می‌باشند، در هر فریم فیلم به صورت 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 متحرك سینما داشته باشند. رابطه میان حرکت و تصاویر فیلم‌های «ونگ کاروای»، ما را به اصطلاحی که «دلوز»<sup>۴۷</sup> در فصل هفتم کتاب «تصویر- زمان» خود، به نام «تصویر- حرکت» ساخته است، می‌رساند. مفهومی که فراتر از حرکت معمولی تصاویر است. «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 مجتمعه‌ای هدایت شده و هدفمند از حرکت‌هاست. چراکه از یک سو 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 سازگار اندیشه با سازگار «تصویر- حرکت» بود. در این زمینه «انتون آرتو»<sup>۴۸</sup> معتقد بود که منش اصلی اندیشه آن است که «به‌گونه‌ای پیگیر خود را بیافیند» 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»<sup>۴۹</sup> می‌نویسد: «آنچه اندیشه را پیش می‌راند این است که ما هنوز نمی‌اندیشیم، همواره در این نه هنوز به سرمی بریم و جهان به‌گونه‌ای پیگیر امکان اندیشه را فراهم می‌آورد... آنچه در روزگار ما اندیشه را ممکن می‌کنداش است که ما هنوز نمی‌اندیشیم» «تصویر- حرکت» در خود شکل ناگرفتگی و نابستندگی تصویر است، همچون اندیشه که «هنوز نه اندیشه» است (احمدی، ۱۳۹۲، ۲۴-۲۵).

در ارتباط با به‌کارگیری عناصر غیرروایتی در فیلم‌های «ونگ کار

این تصاویر، انگار همه آدم‌ها در یک مرتبه و در یک جایگاه یکسان با یکدیگر قرار دارند و هیچ برتری ای میان آنها مشاهده نمی‌شود. «ازو»<sup>۵۰</sup> با به‌کارگیری چنین تمهدات سبک‌گرایانه‌ای در کنار شگردهایی چون پرهیزار «فید این»<sup>۵۱</sup>، «فید اوت»<sup>۵۲</sup> و «دیزالو»<sup>۵۳</sup> و در مقابل استفاده از «قطع مستقیم»<sup>۵۴</sup> برای نقطه‌گذاری صحنه‌ها و ناماها، شکستن خط فرضی ۱۸۰ درجه و جایگزینی فضای ۳۶۰ درجه به جای آن روابط متفاوتی میان زمان، مکان و منطقه روایتی خلق می‌کند. شاید در کل بتوان گفت که «ازو با سریچی از قواعد، در ما احساسی از گذر نامتعارف زمان می‌آفیند که زیل دلوزان را با عنوان زمان مرده مشخص کرده است» (احمدی، ۸۵، ۱۳۶۸).

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 منحصر به فرد است و در هیچ کجا فیلم نمونه‌ای مشابه آن استفاده نشده است. این تصویر نه نقشی در روایت دارد و نه گوشش‌هایی پنهان از شخصیت درونی مرد را بازگو می‌کند. به این معنا که ادامه داستان یا شخصیت پردازی به آن وابسته نیست. بیان صرف قرار گرفتن در یک لحظه ناب حسی است. همان لحظه‌ای است که در زمان مکث می‌کنیم. این نما که آن راتنهای در حیطه عناصر غیرروایتی می‌توان به شمار آورد، سرشار از معنایی پنهانی است و به راحتی و بدون آن که بتوان مانع از کاستن بار عمیق احساسی آن شد، قابل تعریف و مرمزگشایی نیست. در عین حال نمایی است از یک اتفاق بسیار ساده، معمولی و بی اهمیت که بارها در زندگی عادی مارخ می‌دهد. نمایی است از پوست کدن یک سیب؛ یعنی درست در انتهای فیلم و جایی که پدر دختر پس از پایان مراسم عروسی او، در مکاشفه عمیق تنهایی اش، سیبی را آرام و باتأنی پوست می‌کند. در چهره او هنگام پوست کدن سیب، انگار تمامی رنج یک عمر زندگی را می‌توان دید. پوست سیب همانند تمام طول زمان زندگی اش کش می‌آید، آرام و در عین حال کوتاه و سریع؛ و ناگاه درست در نقطه پایانی کنده می‌شود. او که انگار کار طاقت فرسایی را به پایان برد، با خستگی سرش را به پایین خم می‌کند. تصویر قطعه می‌شود به امواج دریایی که ساحل رامی‌شویند.

## نقش عناصر بصری و غیرروایتی در سینمای «ونگ کاروای»<sup>۵۵</sup>

دنیایی که «کاروای» 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 باران خورده و بافت حساب شده سطح چیزها؛ از دیوارهای سرکوچه‌ها گرفته تا جنس پارچه لباس‌هایی که آدم‌ها تنشان می‌کنند و حتی سنگفرش خیابان. «ونگ کاروای»، عمدتاً از فضاهای بسته در فیلم‌هایش استفاده می‌کند. قاب‌های نفس‌گیر فیلم‌های او گاه آدم‌ها را محصور شده در میان دیوارها، اثاثیه، تابلوها و چراغ‌ها نشان می‌دهد. به عنوان نمونه در فیلم «چانگ کینگ

معنایی ندارد و هیچ‌گونه ارزش روایی در جای دیگری از قاب دیده نمی‌شود. ناما می‌تواند از فیلم برداشته شود بی‌آنکه به هیچ شکلی داستان فیلم را مختلس کند. اجرای این صحنه از نظر تکنیکی متناقض می‌نماید. پلیس و «فی» در اسلاموشن (حرکت آهسته) هستند، در حالی که آدم‌هایی که از جلوی قاب می‌گذرند، در فست‌موشن (حرکت سریع) هستند. چنین بیانی به بهترین وجه دنیای آدم‌های واقعی و این دونفر را زهم جدامی کند. انگار مفهوم زمان برای آنها به دو شکل مختلف وجود دارد. از دید «پلیس ۶۶۳»، این زمان کند گذرنده در ذهنش، انگار به وکاوی خاطراتی از دست رفته می‌پردازد و از دید «فی»، انگار در حال جستجو در درون ذهن «پلیس ۶۶۳» است یا حتی بیان شیفتگی اش به او در سکوتی خود خواسته در درون خود. در عین حال این وکاوی خاطرات در لحظه و با سرعت در حال انجام است و ما این مطلب را ز حركت 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 به کل مفهوم هستی و زمان و معنای زندگی دارد. عمریه سرعت می‌گذرد اما گاه برخی لحظه‌های رنج آورتا ابد طول می‌کشد. از لحظه بصری، این صحنه با وجود کوتاهی، به خاطر شکل اجرایی اش، این توهم را به وجود می‌آورد که مدت زمان بیشتری طول کشیده است (تصاویر ۱۱ تا ۱۳).



(تصویر ۱۰)

وای»، گاه شباهت‌هایی با فیلم‌های «ازو» دیده می‌شود. به عنوان نمونه تصاویری که در ابتدای فیلم «چانگ‌کینگ اکسپرس» می‌آیند، نماهای معرف نیستند. معنای صریح و مشخصی هم برای آهانمی‌توان قائل شد. شاید بتوان این تصاویر را با ماهیت تیره‌وتارشان، بیانگر فضای حاکم برآدم‌های فیلم در اپیزود اول آن دانست (تصاویر ۹ و ۱۰). اگرچه در کل تلاش برای معنا بخشیدن به آنها و تصاویر دیگری که در جای جای فیلم به نمایش درمی‌آیند، با این شیوه راه به جایی نمی‌برد. چراکه ارتباط بخشیدن آنها با معنای ای مشخص، به محدود کردن جهان تصویر شده‌ای خواهد انجامید که خود در تلاش برای گریز از آن است. این تصاویر اینگار حاصل نگریستنی بی اختیار به صحنه‌های در حال گذار زندگی اند 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.

«ونگ کار وای» دریکی دیگر از زیباترین سکانس‌های فیلم «چانگ‌کینگ اکسپرس»، عناصر غیرروایتی را به بهترین شکل خود در غنا بخشیدن به لایه‌های پنهان مفهومی فیلم، به کار می‌برد. در داستان دوم و پس از نقطه‌ی میانی فیلم، نمایی ۲۲ ثانیه‌ای (بیست و دو ثانیه جادویی) وجود دارد که به هیچ وجه چیزی در جریان آن اتفاق نمی‌افتد. «پلیس ۶۶۳» (تونی لونگ)، یک فوجان قهوه‌می نوشدو «فی» (فی وونگ) نگاهش می‌کند. خوردن قهوه هیچ



(تصویر ۹)



(تصویر ۱۳)



(تصویر ۱۲)



(تصویر ۱۱)

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

## نتیجه

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 دست به دست هم می‌دهند تا لایه‌های عمیق‌تری از معنا را شکل دهند و طبعاً عناصر غیرروايتی در این میان بیشترین سهم را بر عهده می‌گیرند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که تصاویر در سینمای «ازو» و «ونگ کاروای» نقش اساسی ای را ایفا می‌کنند. با این تفاوت که در سینمای «ازو»، کارکرد خاص تصاویر بیشتر در خدمت بیان پارامتری روایت است، در حالی که در سینمای «ونگ کاروای»، بخش عمدۀ ای از عناصر غیرروايتی فیلم را می‌سازند.

به طور خلاصه می‌توان گفت که عناصر غیرروايتی با به کارگیری جنبه‌هایی خاص از تکرار در عناصر صوتی یا بصری و یا صراف از طریق به کارگیری تمهدیات خاص بصری - که با وجود همانگی با فرم کلی اثر دارای وجه تمایز آشکار با دیگر فرم‌ها می‌باشد - خود را به تماشاگرانمایانده و تأثیرات لحظه‌ای و در عین حال عمیق خود را بر جای می‌گذاردند. تلاش برای شناخت هر چه بیشتر کارکردهای عناصر غیرروايتی و تبیین نقش و جایگاه این عناصر در کلیت یک فیلم می‌تواند راه را بر تحلیل‌های دقیق تراز آثار متاخر سینمایی باز کند. در عین حال این شناخت موجب خواهد شد که راه بروز خلاقیت‌های بیشتر در این زمینه توسط هنرمندان گشوده و با استفاده درست و به جا از آنها برگنای تصاویر و مفاهیم فیلم‌ها افزوده شود.

با توجه بررسی دو فیلم از آثار «یاسوجیرو ازو» و «ونگ کاروای» می‌توان به مقایسه آنها با هم از جنبه‌های مختلف پرداخت. اولین نکته چشم‌گیر در این زمینه، سبک کلی غالب بر آثار این دو فیلم ساز است. سینمای «ازو» به طور عام وابسته به سینمای پارامتری است و وجه غالب آثار او را عناصر پارامتری تشکیل می‌دهند. به عبارت دیگر، نقش عمدۀ در بیان سینمایی «ازو» و سبک اور چگونگی به کارگیری عناصر پارامتری برمی‌گردد. به عنوان نمونه، پارامتر تکرار که جنبه‌های متفاوتی را در برمی‌گیرد، یک پارامتر اصلی و شکل دهنده به آثار او است. در مقابل حضور گاه به گاه عناصر غیرروايتی به طور کلی دو نقش را در آثار «ازو» بازی می‌کنند. آنها یا به طور کلی در خدمت بیان پارامترهای مربوطه هستند و یا کاملاً با مصدقاق کاربرد و تعریف عناصر غیرروايتی مطابقت دارند. به این معنا که این عناصر آنچا که فرضًا با هم نظامی از تکرارها را می‌آفینند، در خدمت بیان روایت پارامتری فیلم هستند، اما آنچا که به صورتی یکه و منحصر به فرد معانی عمیق و تلویحی فیلم را بازمی‌نمایانند، به صورت عناصر غیرروايتی صرف درمی‌آیند. در مقابل برجستگی سینمای «ونگ کاروای» در چگونگی به کارگیری عناصر بصری و غیرروايتی در جای جای فیلم است. فضاسازی انجام شده و لحن کلی فیلم زمینه را برای بروز هر چه بهتر این عناصر بازمی‌کنند. در اینجا دیگر از بازی پارامترهایی خاص در کنار هم

## پی‌نوشت‌ها

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

- 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.