# نقش داستان در سینما

مهدی ایوبی

قسمت چهارم

## فیلم‌نامه‌ی داستان‌گو

**یا از داستان‌های کهن پیروی کن، و یا خود داستانی بیافرین.**
**هوراس - فن شعر**

## تقلید...روایت

شاید بتوان گفت، اساس روایت بر تقلید استوار است. هنگامی که این نظر را مورد کنکاش قرار می‌دهیم به اندیشه‌ی ارسطو در باب تقلید می‌رسیم. وی در نظریه‌ی ادبی خویش بین ابزار، موضوع و شیوهٔ تقلید تمایز قایل می‌شود و اعتقاد دارد که شاعر (هنرمند) می‌تواند با استفاده از ابزار و موضوع یکسان شیوه‌های متفاوت روایی را مد نظر داشته، مورد استفاده قرار دهد. راوی گاه از زبان خویش و گاه از زبان یکی از شخصیت‌های روایت، روایت را باز می‌گوید، یا یکی از این دو شیوه را برمی‌گزیند، گاه اشخاص روایت را همان گونه که می‌خواهد شکل می‌بخشد و در طول روایت آن‌ها را به اعمال و تفکراتی وامی‌دارد که خود می‌خواهد، که در این صورت اشخاص تقلید کنندگانی بیش نیستند در دست‌های روایت‌گر، آن چه در این فرایند به دست می‌آید این است که: **تقلید شکلی نمایشی می‌یابد و از این رهگذر می‌تواند منش تصویری پیدا کند.** افلاطون نیز این تفاوت و تمایز در بازگویی - روایت - را به دو صورت تقلید ساده و دقیق آن گفته است.

در هر دو نظریهٔ ارسطویی و افلاطونی در این باب، به تقلید کنش‌ها که به صورت **گونه‌یی دیداری** جلوه می‌کند خواهیم رسید، یعنی همان منش تصویری که پیش‌از این نوشتم.

افلاطون در مورد شیوهٔ بیان تقلید سه نوع را برمی‌شمرد: ۱) **تقلید محض** ۲) **روایت و نقل ساده** ۳) **تلفیقی از این دو** (همان گونه که می‌بینیم این به نوعی همان تقسیم‌بندی ارسطویی است). آن‌گاه به این نتیجه می‌رسد که در هر صورت شاعر - هنرمند - داستانی را تعریف می‌کند، **وی کنش روایت داستان** را ( Diegesis ) نام می‌نهد. این واژه در ادبیات سینمایی به **دنیای داستان** تعبیر می‌شود و تعبیر جامع‌تر این که: هر تصویر به واقعیت بازگشت دارد و مخاطب همواره سعی می‌کند از تصویری که به او نشان داده شده به واقعیت و موضوع اصلی آن را ارتباط بدهد.

**تقلید از کنش و تقلید موقعیت** که اولی به ارتباط کلامی و دومی به ارتباط تصویری منجر می‌شود سرمنشاء روایت محسوب می‌گردد. می‌توان گفت فیلم از لحاظ روایت به مفهوم کلاسیک تقلید استوار است به گونه‌یی که: **رودولف آرنهایم**[۲] و **هوگومونستربرگ**[۳] فیلم را **همچون امتداد تصاویر می‌دانستند** و یا **آندره‌بازن**[۴] و **بلابالاش**[۵] در یک مورد اتفاق نظر داشتند: **مرکزیت تصویرگری در سینما** که آن‌ها در نهایت فیلم داستانی را هم چون نمایشی فیلم‌برداری شده می‌شمردند با علم به این که نماها را می‌شود برگزید، موفقیت دوربین را تغییر داد و برجزئیات تکیه کرد؛ اما به هر شکل فیلم به **سنت تقلید** وابسته است، از همین رو **بازن** تصویر را بازتاب واقعیت می‌دانست.

روایت چرا و چگونه به وجود آمد؟ انسان ابتدایی چون نمی‌توانست در مورد دنیای درونی‌اش به وسیلهٔ کلام تمسک جوید به آفریدن نقش - تصویر - دست یازید، پس وی تقلیدی از موقعیت را به نمایش گذارد که برای خود آن‌ها قابل درک بود، اما همین انسان می‌خواست که برای نظام فکری‌اش خط و ربطی و در واقع نظامی بسازد منسجم و این به وجود نیامد مگر با پیدایش خط و زبان. پس مشاهده می‌شود که - مرحلهٔ تصویری پیش‌از مرحلهٔ - کلامی - است، وازاین رو بسیاری از محققان عقیده دارند که روایات بصری از وضوح و درک کافی برخوردار نیستند حال آنکه « روایات کلامی » وضوح و معنا مفهومی بیشتر دارند.

روایات کلامی که نخست ریشه درکتب آسمانی دارند شکلی از روایت - داستان - را بازگو می‌کنند که بعدها به اشکال بیانی مشخص‌تری رسیده؛ همانند قصه، حکایت، داستان که همین‌ها نیز بر مبنای علایم ساختاری خویش قابل شناسایی می‌باشند. اما چیزی که این اشکال بیانی را به هم پیوند می‌دهد همانا **روایت** است؛ روایت‌هایی که به خودی خود ارزش مستقلی ندارند و بهانه‌یی هستند برای ابراز مقاصد و اندیشه‌ها.

کمی که پیش‌تر بیاییم **گزارش** را داریم که در محدودهٔ فیلم، تفاوت میان داستان و گزارش ابهاماتی را در روایت باعث می‌شود. گزارش آیا واقعیت و رخدادی عینی است و در مقابل، داستان شرح پی رفت‌های ذهنی؟ به این اعتبار هر فیلم یک **گزارش داستان** است، زیرا واقعیت و رخدادهای عینی را همراه با ذهنیتی درخود دارد.

مرز بین گزارش و داستان - در رسانه‌یی همچون فیلم - هنوز به وضوح روشن نیست، چراکه فیلم چه داستانی باشد و چه مستند، آموزشی و غیره، هر دو در بنیان از نشانه‌های مشترکی سود می‌جویند و به یک اعتبار می‌توان بر فیلم‌های مستند و... نام داستانی نیز نهاد، زیرا به هر حال از جنبه‌یی، داستانی را تعریف می‌کنند، تنها تفاوت شاید در فرم و ساختار این دو نوع باشد و به اعتبار ارسطو شیوهٔ تقلید - روایت.

درشکل کلی، داستان‌گویی امتیازی خاص به شمار نمی‌آید چرا که هر گونه بیان هنری داستانی است وبه شیوهٔ خاص خود داستان را بازگو می‌کند. اماتفاوت بارز میان داستان ( روایت کردن ) و تقلید ( نمایش دادن ) است و هر چند روایت‌گری بیشترمتکی به کلام و سخن است اما تصویر نیز در آن می‌تواند نقشی به سزا داشته‌باشد.

کریستین متز[۶] می‌گوید:

**ملاقات سینما و روایت‌گری فیلم را به واقعیتی در سخن تبدیل کرده.**[۷]

۱) **منطق روایی** ۲) **معرفی زمان** ۳) **معرفی مکان** سه نظام متفاوت هستند که در هر فیلم روایی شکل می‌یابند. در اولی تعیین و تعریف رخدادها، مناسبات علت و معلولی و توازی رخدادها و در دومی نظام زمانمند تداوم زمانی و تکرار، و در سومی ترکیب تصویری، زوایای دوربین و جهت‌گیری تصویر بیش از هر چیزی مهم به نظر می‌رسند. عوامل فنی دیگر دخیل در روایت، در پاره‌یی از این سه شکل ادغام می‌شوند، همچون نور که می‌تواند شخصیتی را بیشتر و بهتر معرفی کند و یا صدا و آوایی که چونان عنصری تکرار شونده خاطره‌یی را زنده می‌سازد و روایت را پیش می‌برد.

روایت آغاز و انجامی دارد و از نظر زمانی محدود و بسته است، روایت‌گری دارد، کسی که گزارش می‌دهد، داستانی را تعریف می‌کند. این حالت که **روایت شنوایی** وجود نداشته باشد قابل ملاحظه است (چونان قصه گفتن کودک برای عروسکی، یا بازی کودکی با خودش) اما در همین صورت نیز می‌توان گفت که **روایت‌گر و روایت شنو** یکی بیشتر نیستند، زیرا پندارها، اوهام، رویا و تخیل همچون روایاتی غیرمنسجم و گاه منسجم در خواب و بیداری با ما همراهند.

## ساختار روایت

مشخصات اصلی و حاکم بر روایت داشتن آغاز و پایان آن است و به دلیل همین آغاز و پایان در مقابل با دنیای واقعی قرار می‌گیرد، چه هنگام باز شنود یک روایت، پایان آن موید این نظر است که دنیای ساخته شده توسط راوی و رخدادهایی که طی روایت بیان شده‌اند پایان گرفته و چیزی که در این میان شکلی از واقعیت به خود می‌گیرد در محدودهٔ همین زمان ـ آغاز و پایان ـ قرار می‌گیرد و بس.

بسیار پیش می‌آید که روایت در ظاهر پایانی نداشته باشد، یا پایان به صورتی گنگ و نامفهوم جلوه کند، روایت‌های دارای پایان قطعی در شیوهٔ بیان و ساختار از شکلی کلاسیک پیروی می‌کنند، اما در ساختار روایت‌های نو که از زمان به عنوان عنصری پویا استفاده به عمل می‌آورند پایان شکلی قطعی و نهایی و تمام شده ندارد، چه بسا پایان به صورت **سیکلی** در آید و تمام رخدادها دوباره تکرار شوند و هم به پایان برسند و هم نرسند، اما این به معنای انکار پایان نخواهد بود. یکی از مسایل مهم این است که روایت شنو هیچ‌گاه به شنیدن پایان راضی نیست و همواره می‌خواهد بداند بعد چه می‌شود و همین اشتیاق به گونه بی پایان را انکار می‌کند، اما در زندگی معمولی ما انسان‌ها پایان نیز مسئله‌یی پذیرفتنی نیست. مرگ به گونه‌یی هم پایان است و هم پایان نیست.

داستان مجموعه‌یی اوکنش‌ها است، این کنش‌ها گفتاری، رفتاری و اندیشه‌یی هستند، مجموعهٔ این کنش‌ها است که در یک مقطع زمانمند، رخدادها را تشکیل می‌دهند.

هر روایت بر سه وضعیت استواراست: وضعیت پایدار ـ مرحله گذار وضعیت پایدار ـ مرحلهٔ گذار مبانی گزارش روایی را تشکیل می‌دهد. به طور مثال در فیلم **گاو** ساختهٔ **داریوش مهرجویی** وضعیت پایدار اول در مورد **مش حسن** و گاوش آن است که هر دو با هم در نوعی ثبات زندگی می‌کنند، مرگ گاو شروع مرحلهٔ گذار است که برزندگی و ذهنیت مش‌حسن تاثیر گذاشته، او را به مرز جنون می‌کشاند تا جایی که خود را گاوش می‌پندارد، استحاله شدن گاو در مش‌حسن وضعیت پایدار دوم را شکل می‌بخشید.

گاو شکل‌های پیچیده‌تری در روایات گوناگون از لحاظ مشخص نمودن این سه وضعیت پیش می‌آید که در این موارد اغلب مربوط به ابهام نهفته و راز و رمز در نوع روایت است.

روایت با واقعیت جاری و روزمره همخوانی ندارد، غیر واقعی است، زیرا واقعیت از ترکیب دو عنصر زمانی و مکانی حاصل می‌شود، حال آن که حتی گزارش‌های زنده از مثلاً یک مسابقهٔ فوتبال هم مکان با آن نیست، چراکه دوربین از مکانی دیگر این جریان را به ما منتقل می‌کند.

یکی دیگر از جنبه‌ها که به فیلم اعتبار روانی می‌بخشد این که با توجه به فاصلهٔ زمانی دو رخداد **دگرگونی** را به نمایش می‌گذارد.

شیوهٔ بازگویی داستان، خودبخشی از آن داستان است. **هرمان .ج. وینبرگ** می‌گوید:

> شما ممکن است قصه‌یی را به طرز خوب یا بدی بازگو کنید، یا به قدر کافی مجذوب کننده باشد یا نباشد، همه بسته به کسی است که داستان را می‌گوید، شاید علت اینکه چرا فرم، در تحلیل آخر اهمیت

تعیین کنندهٔ بیشتری از محتوادارد همین باشد.
هر چند در شرایط ایده‌آل، دومی (محتوا)، سبک اولی (فرم) را دیکته می‌کند.[2]

همان‌گونه که مشاهده می‌شود در این نوشتار نیز تاکید برروایت‌گر است، زیرا از یک روایت می‌توان داستان‌های گوناگونی باز گفت. آن چه مهم است نگاه راوی است و لحنی که به روایتش می‌بخشد. لحن راوی می‌تواند خالی از تفسیر باشد، می‌تواند تفسیری معترضانه یا موافق داشته باشد، یا استفهامی در پی داشته باشد، در موردی که پیش‌از این در بارهٔ فیلم‌گاو نوشتم، لحنی معترضانه است که در لفافهٔ استعاره‌های گوناگون بیان می‌شود، استحالهٔ یک انسان به یک حیوان به دلیل وابستگی‌های عاطفی، مادی یی که این انسان در محیطی وابسته دارد، لحنی خالی از موضع‌گیری را نمی‌طلبد. از همین رو لحن در روایت به شکلی بنیادین ضرورت پیدا می‌کند.

## روایت ... طرح ... داستان

آنچه که در روایت بازگفته نمی‌شود در داستان بیان می‌شود به عبارت دیگر داستان مجموعهٔ کامل رخدادها است. فورستر می‌نویسد:

داستان نقل رشته‌یی از حوادث است که بر حسب
توالی زمانی ترتیب یافته‌باشند.[3]

و در مورد طرح نیز چنین می‌نویسد:

طرح نیز نقل حوادث است با تکیه برموجبیت و روابط
علت و معلول. ۴

روایت را وا می‌نهیم و به طرح و داستان می‌پردازیم؛ در فیلم نامهٔ داستانی آنچه مرجع اصلی است داستان است زیرا پس‌از هر رخدادی تماشاگر منتظر است تا ببیند «بعد» چه خواهد شد. اما در طرح همواره سوال این است که: چرا؟ یعنی اگر حادثه‌یی، رخدادی، برای شخصیت داستانی پیش می‌آید چرایی آن رخداد بایستی بیان «تصویر» شود. و این چرایی پاسخی نخواهدداشت مگر آنکه در ارتباط با رابطهٔ علت و معلولی بیان گردد. از این نکات این گونه برداشت می‌شود که طرح و داستان در فیلم‌نامهٔ داستانی همراه هم جریان روایت را پیش می‌برند. یعنی ضمن آن منتظریم ببینیم «بعد» چه خواهدشد، این «بعد» بایستی در ارتباط ارگانیک با «چرایی» آن باشد.

اگر «داستان» را مجموعهٔ حوادث بیان شده و حوادث بیان نشده بدانیم، «طرح» مجموعه‌یی است از حوادث بیان شده و عناصر غیرداستانی (همانند: شگردهای تدوین، موسیقی، صداگذاری، عنوان‌بندی....) این عناصر غیرداستانی موجود در طرح، خارج‌از حیطهٔ داستان وجود دارند که بایستی به گونه‌یی در داستان واردشوند. درفیلم‌نامهٔ غیر متعارف (ضد داستان)، طرح وجودی شناخته شده‌تراز داستان پیدا می‌کند. که در جایش به آن می‌پردازم.

طرح پویایی اثر است که شکل خاص خود را از مناسبات درونی تمام اجزاء یا از نسبت اجزاء با شیوهٔ بیان به دست می‌آورد و به عبارتی هوش و حافظهٔ فعال را از مخاطب می‌طلبد در همین خصوص فورستر عقیده دارد که:

طرح را نمی‌توان برای مردم مبهوت غارنشین یا
ساطان مستبد یا اخلاف امروزی ایشان، یعنی
ن سینما، تعریف کرد. این‌ها را فقط
می‌توان با (خوب بعد، بعدچه؟) بیدار نگه داشت.

واین‌ها فقط می‌توانند که کنجکاوی را ارضاء کنند.
اما طرح خواستار خرد و حافظه است. ۵

«فوستر» با دیدی یکسر منفی به اهل سینما می‌نگرد، چراکه صرف داستان‌گویی، آن هم در نازل‌ترین حدش چه در زمان وی وچه اکنون وجه غالب بوده‌است، اما چگونه می‌توان سینمای داستان گورا به حدی کشاند که حرف آخر را خرد و حافظهٔ مخاطب بزند؟ مخاطب را درگیر سازد و وادارش نماید که به کمک هوش و حافظهٔ خویش آنچه را تصویر شده دو باره‌یابی کرده، در ذهن با آن کلنجار رفته و بسازد و به کنه تفکر و حرفی که در فیلم بوده پی ببرد؟

سه مسئلهٔ مهم طرح را به داستان پیوند می‌زنند: نخست منطق روایت. یعنی **کشف نسبت‌های علت و معلولی میان اجزاء طرح.** زیرا هر روایت از زنجیره‌یی رخداد تشکیل می‌شود که این رخدادها باید مناسبات علت و معلولی در زمان و مکان را دارا باشد.

دوم: زمان؛ یعنی **اشکال نظم زمانند اجزای طرح.** مکان عنصر مهمی در اثر به شمار می‌آید که ضمن همگامی با زمان و رخدادها تاثیر بسزایی در مناسبات علت و معلولی قرار می‌گیرند. زیرا این مناسبات علت و معلولی باید دارای نظم زمانی خاصی باشند به فراخور شیوه‌ی بیان اثر. سوم: مکان؛ یعنی اشکال نظم مکانی اجرای طرح. مکان عنصر مهمی دراثر به شمار می‌آید که ضمن همگامی با زمان و رخدادها تاثیر بسزایی در مناسبات علت و معلولی می‌یابد. اول اینکه از مکان نه صرفاً به عنوان تصویری از یک جای زیبا یا زشت و به عبارتی کارت پستالی بهره‌برداری نماییم، بل‌مکان باید بار دراماتیک داشته باشد، به طور مثال مکان‌ها در فیلم‌نامه فیلم ـ **شاید وقتی دیگر** در ارتباط با شخصیت‌ها شکل نمایشی می‌یابند، خیابان، محل کارمرد، خانه‌ها، کوچه‌ها، عتیقه‌فروشی و ....تماماً در ارتباط با مناسبات علت و معلولی رخدادها است، اگر چه بیشتراین رخدادها ذهنی هستند که در پاره زمان‌های گذشته و حال بازیابی می‌شوند.

**داستان پیوند معنا شناسیک میان رخدادها و کنش‌های طرح است.**

راوی فیلم، روایتی را در قالب داستانی، باشیوهٔ بیان ـ تصویری ـ خاص خود به تصویر می‌کشد، اما تمام داستان را نمی‌گوید، تنها شماری از نکته‌های داستان و نه تمامی آن، کافی است که پیوند معنایی میان رخدادها و کنش طرح را باز نمایی کند.

این شماری از **نکته‌های داستان** آن‌هایی هستند که در محدودهٔ مناسبات علت و معلولی به پیشبرد داستان و سیر طبیعی آن در زمان و مکان کمک [illegible] ناگفته را باقی نمی‌گذارند، اگر از نکته‌های داستان، به شکلی اصولی و منطقی استفاده نشود چه بسا که داستان دچار خدشه گردد و لایه‌هایی از زندگی درونی و بیرونی شخصیت ناشناخته باقی بماند، همان‌گونه که زیاده گویی نیز داستان را دچار ضعف نموده و ساختار متزلزلی به آن می‌بخشد. پس تنها پاره‌هایی از زندگی شخصیت که به کار داستان می‌آیند و موجب بازنمایی شخصیت و داستان می‌شوند کاربرد دراماتیک می‌یابند.

## توهم.....واقعیت

فیلم بر اساس توهم بنا می‌شود، توهمی از واقعیت که به واسطهٔ شیوهٔ بیانی تصویری ـ تماشاگر آن را بر اساس پیش فرض‌هایی می پذیرد و قبول دارد.

آیا اساساً ماهیت توهم، در این نیست که کامل
باشد؟ آیا ممکن است وقتی که انسان در اتاقی
درنیویورک و در بین دوستانش نشسته است خود را

در پاریس فرض کند؟ آیا می‌توانیم واقعیت منظرهٔ
یک اتاق را در نقطه‌یی که لحظه‌یی پیش یک خیابان
بود، بپذیریم؟ بله، ما می‌توانیم.[۶]

آن‌چه در متن فیلمیک می‌توان بازیافت، نه واقعیت، بل حضور واقعی (تخیلی) واقعیت است که می‌بینیم.

می‌نویسیم ـ می‌خوانیم یا می‌بینیم ـ زنی پشت پنجره عبور و مرور آدم‌ها و اتوموبیل‌ها را نگاه می‌کند، صدای کشیده‌شدن چرخ‌های اتونوبیلی شنیده‌می‌شود و به دنبال آن فریاد دردآلود انسانی. می‌توان این رخداد را واقعی انگاشت. زنی شاهد یک تصادف بوده. آن چه در وحلهٔ نخست به نظر می‌آید واقعیتی است که رخ داده، اما زمان و مکان رخداد در همین محدودهٔ کلامی از واقعیتی می‌گوید که دیگر اکنون واقعی نیست، زیرا در حال حاضر نه زن، نه تصادف و نه خیابان هیچ یک واقعیت جاری نیستند. این کلام هنگامی که با مدیوم سینما به ما منتقل می‌شود، این واقعیت را بسیار گسترده‌تر ناواقعی می‌نماید. تصویر زن، خیابان و رخداد را به مانشان می‌دهد اما، آیا زن، خیابان و رخداد در همان لحظه‌یی که ما شاهدش هستیم به همان گونه‌اند؟ در خیابان همان آدم‌ها ـ که اکنون برپرده می‌بینیم ـ در حال عبورند؟ همان صداها شنیده می‌شوند و زن در همان حالت ساکن مانده؟ پس فیلم تماماً براساس توهم بنا می‌شود و به قول رودولف آرنهایم:

**یک توهم تنها وقتی نیرومند است که در تمام اجزاء کامل باشد.**[۷]

حال بیاییم و آن زن مفروض را ببینیم که خود از پشت پنجره شاهد زیر اتوموبیل رفتن خود است و در ادامه باز خودش را ببینیم که در بردن جسدش نظاره‌گر است و.... در چنین حالتی واقعیت کدام است؟ آنچه می‌پنداریم که در جهان بیرون می‌بینیم؟ یا آن چه می‌پنداریم که بر پردهٔ فیلم می‌بینیم؟ کدام یک منطقی‌تر و بیشتر پذیرفتنی‌اند؟ شکی نیست در آن حالت ـ زن مفروض ـ اگر این سلسله تصاویر براساس قاعده‌یی سازمان یافته و مدلل شکل نگرفته باشند نمی‌توانیم آن را بپذیریم، امادر صورتی که بدانیم مثلاً زن، روان پریشی دارد و یک بار تصادف کرده واین روان پریشی هم نشات گرفته از همان تصادف است چه؟ در آن صورت باز هم نمی‌توانیم بپذیریم؟ یا آن که چنین شخصیتی به دست فیلم نامه‌نویس گونه‌یی پرداخت شده که دارای ذهنی مغشوش و ناآرام است و ذهنش هر لحظه به راهی می‌رود و تصویری می‌بیند که زاییدهٔ تخیلش می‌باشد چه؟ گمان می‌کنم تماشاچی حتی اگر به او القاء کنند که داستان فیلمی که قرار است ببیند واقعی است و از واقعیت برداشت شده است، باز هم بر همان اصل پیش فرض‌هایش به دیدن فیلم می‌نشیند که تصاویری را خواهد دید که سعی می‌کنند مشابهتی با دنیای خارج و واقعیت برقرار سازند.

و. ف. پرگینز اعتقاد دارد که:

فیلم موظف است تعادلی میان دو کشش، یکی به
سوی باور پذیری و دیگری به سوی صورت و مفهوم،
که به طور مساوی فشار وارد می‌کنند پیدا کند. و
با این تهدید مواجه است که در هر دو طرف متلاشی
شود. فیلم ممکن است در تلاش برای بیان، توهم
را نابود کند. و ممکن است به یک بازسازی بی معنا
نزول کند که یک دنیای باورکردنی اما بدون مفهوم
را ارائه می‌دهد.[۸]

نتیجه اینکه ما ـ تماشاچی ـ جهان داستان را می‌پذیریم و آن چه در این جهان رخ می‌دهد برای ما قابل باور می‌گردد و آن چه «ادراک حسی تصویر» می‌نامیم به واقعیتی قابل قبول تبدیل می شود که در بیرون این جهان ـ جهان داستان ـ شاید نتوان مشابهی برایش یافت.

در فیلم نامهٔ سایه خیال که زندگی یک شاعر از روستا به شهر آمده را روایت می‌کند. با شاعری روبروییم که همواره بین واقعیت و تخیل در نوسان است. شخصیتی که حوزهٔ تخیل زندگی را بیشتر دوست دارد اما واقعیت‌های جاری به او فشار وارد می‌کنند. در صحنه‌یی شاعر که کوشش طاقت‌فرسایی برای سرودن شعری نامتعارف را متحمل شده است و نتوانسته شعر را آن‌سان که می‌خواهد بسراید با صاحبخانه‌اش (کوثری) برخورد می‌کند که از او کرایهٔ عقب افتادهٔ اتاقش را می طلبد و صحبت بر سر دلارهایی که کوثری برای فرزندش به آمریکا فرستاده، می‌شود تا کوثری خارج می‌شود، در این لحظه تخیل سرزندهٔ شاعر بر دیوار اتاق نقش می بندد، مادرش را نشسته زیردرخت سرو می‌بیند و بعد نه‌خورشید

جایگزین آن می‌شود و آن‌گاه دیگر اشخاصی که در ارتباطات واقعی زندگی روزمره با آنها بده و بستان دارد و .... در واقعیت هیچ کدام از ما قادر نیستیم بر دیوار بی‌جان اتاقمان تصاویری زنده را ببینیم ـ ممکن است تجسم کنیم، آن هم در حیطهٔ تخیل نه واقعیت ـ اما این تصاویر بر دیوار اتاق شاعر پذیرفتنی و باورکردنی‌اند، زیرا برخاسته از ذهنیت وی هستند، همان گونه که بعد می‌بینیم ـ می‌خوانیم ـ شاعر شخصیتی خیالی را به حیطهٔ واقعی‌ی زندگیش می‌کشاند و غلومی نامی را عینیت می‌بخشد، عینیتی برخاسته از ذهن. که هم برای شاعر و هم برای ما واقعی می‌نماید. یا سکانس پایانی فیلم **مسافران**؛ تمام آدم‌هایی که در تصادف کشته شده بودند به زندگی و زنده بودن می‌رسند و در مراسم (ختم ـ عروسی) حضوری عینی می‌یابند. این‌ها همه برخاسته از **جهان داستان** است و چون درون این جهان همهٔ عناصر به صورت اجزایی که در نهایت کل یک پارچه‌یی را تشکیل می‌دهند در نظر گرفته می‌شود. تعادل و انسجام به وجود می‌آید که رابطهٔ ما را با تصاویر آسانتر ساخته و باور پذیری جایگزین ابهام می‌شود. به طور کلی ساختن داستان در حکم تاویل مخاطب و کشف دلالت‌های معنایی عناصر اثر است، و فاصلهٔ بین واقعیت و توهم را تماشاگر کشف و تفسیر می‌کند.

## اندیشه

مراد از **اندیشه** آن چیزی است که در یک تصویر گنجانده شده تا بار معنایی خاصی را به مخاطب منتقل سازد. تصویری که فاقد بازنمایی یک اندیشه باشد تصویری **انتزاعی** است، اما تصویری که در آن معنایی آگاهی دهنده وجود دارد اندیشه‌یی **تشریحی** است، در پس تصاویر ظاهری اشیاء اندیشه‌یی **توصیفی** وجود دارد، و آنچه که به کمک یک رشته وقایع، که از درون به‌هم و توسط شخصیت پیوند خورده‌اند، منتقل می‌شود اندیشه‌یی روایی و هنگامی که وقایع روایی را بر صحنه تصویر می‌کنیم – توسط گفت وگو قوت بخشیدن به طرح داستانی، فشرده کردن آن و ساختن منش‌ها به کمک بازیگران اندیشه‌یی **دراماتیک** را شکل بخشیده‌ایم. اندیشه هنگامی سینمایی است که منحصراً به جریان نور و حرکات متکی باشد، در پس جریان نور و حرکت جوهر پرتوانی از اندیشه‌ی دراماتیکی، توصیفی، تشریحی و روایی نهفته است. حتی در تصاویر انتزاعی نیز می‌توان اندیشه‌یی را پی گرفت اگر چه این تصاویر به گونه‌یی مجرد به کار گرفته نشوند و در ساختار کلی اثر جای گرفته و بر همان معیار سنجیده شوند.

اندیشه‌یی که در تصاویر ابتدای فیلم نامه‌ی **شاید وقتی دیگر** گنجانده شده – تصاویری از ترافیک و کالسکه‌یی که درون آن یک بچه نشسته و راه گریزی نه برای مادر و نه برای او مشهود است – با کلیت اندیشه‌یی که فیلم‌نامه‌نویس مدنظر دارد همخوان است، حال شاید این تصاویر به گونه‌یی انتزاعی جلوه کنند، اما چنین نیست؛ زیرا با جستجوی کیان حول و حوش زندگی گذشته‌اش و اینکه که بوده **اندیشه‌یی تشریحی** را به وجود می‌آورند.

یا رویای **هامون** در ابتدای فیلم‌نامه که در بردارنده‌ی **اندیشه‌ی** مرکزی است که توسط نماهایی استعاری بیان می‌شوند.

ادامه دارد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نویس‌ها:

۱) تصاویر دنیای خیالی، بابک احمدی، تهران ۷۰، چاپ اول ص ۷۰، نشر مرکز

۲) شناخت سینما، لوئیس جانتی، ترجمه‌ی ایرج کریمی، تهران ۶۹، چاپ اول، ص ۱۱، نشر فیلم

۳و۴) جنبه‌های رمان، ادوارد مورگان فورستر، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران ، چاپ دوم، ص ۱۱۲، نشر امیرکبیر

۵) همان، ص ۱۱۳

۶ و۷) فیلم به‌عنوان هنر، رودولف آرنهایم، ترجمه‌ی فریدون معزی مقدم، تهران ۵۵، چاپ اول، ص ۳۶ و ۳۷، نشر امیرکبیر

۸) فیلم به عنوان فیلم، و. ف. پرکینز، ترجمه‌ی عبدالله تربیت، تهران ۶۷، چاپ اول، ص ۱۳۱، نشر فیلم

# اشتراک سینما تئاتر

اشتراک مجله، بهترین شیوه دریافت مجله است، شما با مشترک شدن مجله سینما و تئاتر خیالتان برای یکسال آسوده است، چراکه علیرغم افزایش هزینه‌های سرسام‌آور کاغذ و چاپ و حروفچینی و... قیمت مجله برای شما در طول سال همان مبلغ ثابت باقی خواهد ماند.

از سویی اشتراک مجله، بالاخص در نزد علاقمندان و هنرمندان تئاتر و سینما به نوعی پشتوانه‌ای است مالی و فرهنگی برای مجله نوپای سینما و تئاتر.

پس با مشترک شدن و قرارگرفتن در جمع خانواده سینما و تئاتر ما را در این کار مهم فرهنگی و هنری یاری دهید.

## شرایط اشتراک:

- لطفاً برای اشتراک مجله سینما و تئاتر فرم اشتراک را پر کرده و به همراه مبلغ اشتراک به نشانی مجله ارسال نمائید.
- فتوکپی فرم اشتراک نیز پذیرفته می‌شود.
- بهای اشتراک مجله: دوازده شماره در سال ۷۳، ۱۶۰۰۰ ریال در ایران
- اروپا و امریکا ۲۱۰۰۰ ریال
- سایر کشورها ۲۰۰۰۰ ریال

برای عضویت در خانواده سینما و تئاتر، می‌توانید مبلغ موردنظر را به حساب شماره ۴-۲۹۸۹۵ بانک ملت ـ شعبه مرکزی (قابل پرداخت در کلیه شعب بانک‌های ملت) واریز و اصل فیش بانکی را به همراه فرم اشتراک یا فتوکپی آن به آدرس: تهران ـ صندوق پستی ۵۷۷۸-۱۴۱۵۵ ارسال نمائید.

لطفاً پشت پاکت حتماً عبارت «بخش اشتراک سینما تئاتر» قید شود.

فرم اشتراک
سینما تئاتر

نام و نام خانوادگی ..... سن ..... شغل .....
میزان تحصیلات .....
کدپستی ..... تلفن .....
نشانی .....
شماره اشتراک .....
اشتراک از شماره ..... تا شماره .....

مطمئن باشید مشترکین مجله راحت‌تر و زودتر از دیگران مجله را دریافت خواهند کرد.