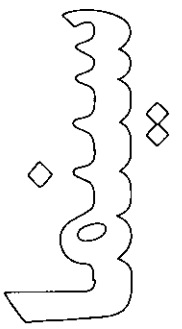
شیوه‌های بیان در سینما

دکتر احمد ضابطی جهرمی



سینما در آغاز اختراع هنر نبود. دست‌کم دو دهه طول کشید تا شکل‌ها، سبک‌ها و روش‌های بیانی آن توسط فیلمسازان مختلف در اروپا و امریکا تدریجاً ابداع و تجربه شود و مجهز به روش‌های بیان مختص به خود شود و «هنرهفتم» نام گیرد. سینما پیچیده‌ترین هنرهاست، (زیرا تقریباً مستلزم مشارکت و تلفیق همهٔ هنرهای قبل خود به اضافهٔ تعداد زیادی مسائل فنی و مهارتی است که فیلمسازان در حین خلاقیت با آن مواجهند). شیوه‌های بیان همچنین پویایی و انعطاف زیاد، در سه دههٔ پس از اختراع «تصویر متحرک»، به ویژه در آخر دورهٔ صامت (دههٔ ۱۹۲۰) باعث‌شد که سینما در ردیف هنرهای زیبا قرار گیرد. از اواسط دههٔ ۱۹۲۰، توجه چشمگیری از طرف هنرمندان سایر رشته‌هاو منتقدان هنر به سینما به عنوان یک شکل هنری نو و بدیع که می‌تواند با تئاتر، ادبیات، موسیقی و نقاشی برابری کندمعطوف شد. این هنر طی تاریخ تحولش به تدریج پیچیده‌تر شد. به ویژه اختراع فیلم صدادار در اواخر ۱۹۲۰ و یک‌دههٔ بعد فیلم رنگی، به این پیچیدگی افزود. گرچه فیلم‌های صامت و سیاه و سفید نیز قادر به پوشش حوزهٔ وسیعی ازبیان، به ویژه به وسیلهٔ مونتاژ یا تدوین بود اما وقتی گفت‌وگوی بازیگران، جلوه‌های صوتی و رنگ (در اواخر دهه ۱۹۳۰) و سپس پردهٔ عریض (در دههٔ ۱۹۵۰) دست یافت، سینما نه تنها به شکل هنری پیچیده‌تری بدل شد، بلکه به‌لحاظ تنوع و شکل‌های بیان، وسعت و عمق بیشتری گرفت.

برای ورود به مقولهٔ بیان در سینما لازم است خاطرنشان کنیم که، هنرمند به کمک نیروی تخیل خود یک یا چند مورد از شیوه‌های انتقال معنا و احساس را که مؤثر و مناسب تشخیص

می‌دهد، به کار می‌گیرد، به این فعالیت در هنر «بیان» می‌گوییم که به معنی آشکار کردن است. در ادبیات همهٔ شیوه‌ها، شکل‌ها و فنونی که شاعر به کار می‌گیرد تاسبب تأثیر کلام در خواننده شود، بلاغت (Rhetoric) گویند که در حوزهٔ هنر، به‌ویژه در شعر، از مهمترین مباحث هنرکلامی است (به کار گرفتن کلام متناسب و مطابق موقعیت).

عمده‌ترین شیوه‌های سنتی بیان که بین سینما و ادبیات مشترک است، تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و تشخیص‌است.

در بیان سینمایی دوربین از حالت یک ضبط کنندهٔ صرف خارج می‌شود و انتخاب‌های آن در منظور بیان تأثیر می‌گذارد. در واقع «بیان» شرح کیفیت و چگونگی است، آن گونه که خود برداشت می‌کنیم.

ویژگی‌های بنیادی سینما به عنوان یک وسیلهٔ بیان

۱ـ وجود (توهم) عامل حرکت در تصویر، که واقعی و طبیعی به نظر می‌رسد. خلق حرکت به این سبب که به عهدهٔ عامل غیر انسانی (ماشین) است، جنبهٔ بازسازی دارد. از این رو حرکت تصویر بسیار طبیعی و واقعی به نظر می‌رسد ؛مگر در مواردی که برای بیان خاصی، سرعت فیلمبرداری، نسبت به حرکت معمول، تند یا کند شود. اما در هر حال‌نخستین انتظار ما دیدن حرکت در فضای فیلم یا تصویر سینمایی است. همین عامل مهم، به فیلم خاصیت «بودن وحضور» را می‌دهد. همچنین باعث می‌شود که رویداد تصویر فیلم همیشه در زمان حال به نظر برسد.

۲ـ شرایطی که فیلم در آن به نمایش در می‌آید، یعنی جایی که همه چیز برای چیرگی روانی و عاطفی بر تماشاگرمهیاست. چون تماشاگر در سالن فیلم از محیط زندگی روزمره جدا می‌شود و در فضایی تاریک، تقریباً بی حرکت،می‌نشیند. این تاریکی باعث می‌شود که او نتواند ابعاد اغراق‌شدهٔ تصویر پرده را با دنیای واقعی مقایسه کند. بنابراین‌دنیای پرده را به عنوان دنیای واقعی می‌پذیرد و ساعاتی در آن زندگی می‌کند. به طور کلی ویژگی‌های بنیادی هنرسینما را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

۱ـ دسته‌ای که به تصویر فیلم مربوط می‌شود.

۲ـ دسته‌ای که به فیلم به عنوان یک رسانهٔ ویژه برای بیان ارتباط دارد.

۳ـ دسته‌ای که به تجربهٔ تماشای فیلم مربوط است.

واحد اولیه بیان در فیلم، یک تصویر یا یک نمای واحد است. یک نما دارای سه ویژگی‌است:

الف) صراحت
ب) واقع گرایی
ج) حضور در همه جا و همواره در زمان حال
این سه، بارزترین خصوصیات تصویر متحرکند.

صراحت

صراحتِ یک نما ناشی از نیرویی است که در حفظ توجه کامل تماشاگر دارد، یعنی توجه به تکه‌ای از واقعیت که بر پرده نشان داده می‌شود. بیرون از سالن سینما، توجه انسان به‌طور پراکنده و ناپیوسته در پدیده‌ها و امور عمل می‌کند، اما در سالن سینما تماشاگر ناگزیر است به چیزی که برایش انتخاب شده توجه کند. صراحت بیان فیلم همچنین به توانایی دوربین در دیدن اشیاء، به مراتب بزرگتر از آنچه چشم می‌بیند، مربوط می‌شود؛ مثل نماهایی که از دور باعدسی تله‌فتو و همچنین نماهایی که با فاصله کم و از نزدیک ازموضوع برداشته می‌شود، فرضاً دانه‌های شن که روی پرده می‌توانند عظیم و خیلی‌درشت جلوه کنند. تغییر محل دوربین از آزادی حرکت آن در برش از جایی به جای دیگر ویا تغییر زاویه به طور فوری و دور شدن یا فاصلهٔ گرفتن ناگهانی از موضوع، ناشی می‌شودکه خود نتیجهٔ توقف فیلمبرداری است (این امر فرایند پیچیده‌ای به نام تدوین یا مونتاژ رادر بر می‌گیرد). تدوین این امکان را به وجود می‌آورد که تعداد زیادی تصویر که در مکان‌هاو زمان‌های گوناگونی گرفته شده‌اند، به طور متوالی در زمانی (به دلخواه کوتاه) جا داده‌شود و به نمایش در آید.

ویژگی‌های اختصاصی زبان تصویر فیلم در مقایسه با زبان واژه

از ویژگی‌های اختصاصی تصویر فیلم این است که چیزهای معین و خاصی را نشان‌می‌دهد و این بر خلاف زبان طبیعی است. چون واژه‌ها به تنهایی از قابلیت عام بودن و تجریدپذیری برخوردارند. مثلاً وقتی می‌گوییم «مرد»، این واژه مرد خاصی را به ذهن‌نمی‌آورد، اما تصویر یک مرد خاص (مثلاً علی شیرازی) فقط خود اوست و صراحت دارد.تصویر در مقایسه با واژه فقط نشان می‌دهد ولی توصیف نمی‌کند و این خصوصیت‌می‌تواند باعث ابهام شود. مثلاً تصویر نمی‌تواند بگوید این چیز به چه معناست (به همین‌علت گاه مفسر را مثلاً به این منظور به فیلم مستند اضافه می‌کنند). تماشاگر هنگام دیدن‌فیلم غالباً به دنبال یافتن معنا یا نسبت‌دادن تعبیر خاصی به تصویر است. چون نما،همانطور که گفته شد، نقش ابهام در معنی خود از یک طرف و از طرف دیگر صراحت درمعرفی موضوع خود دارد. قضیهٔ زن سیاهپوشی که بر سرگور می‌گرید، به خوبی توسط آیزنشتاین در کتاب «مفهوم فیلم» ابهام نما را در معنی نشان می‌دهد:

«زنی در لباس بیوه‌ها بر سر گوری می‌گریست، صدای ناشناسی را شنید که او را دلداری‌می‌داد و می‌گفت: لطف پروردگار بی انتهاست، به جز شوهر خدا بیامرزتان مرد دیگری نیزپیدا می‌شود که بتوانید با او خوشبخت شوید. زن در حالی که می‌گریست پاسخ داد: بلی،یافت می‌شد و این گور، گورهمان مرد است! تمام تأثیر این داستان بر این نکته استوار

است که مشاهدهٔ یک گور و زن سوگوار کنار آن، چیزی جز استنباط «یک بیوه» که برای شوهر ازدست رفتهٔ خود می‌گرید بیان [تداعی] نمی‌کند، در حالی که آن زن در حقیقت در سوگ عاشق خود می‌گریسته[۱].

عناصر بیانی سینما

فیلمساز برای بیان و یا به منظور خلق معنا، تصاویر، اصوات و یا ترکیبی از آنها را به کارمی‌گیرد که این مجموعهٔ راه‌ها و امکانات را اصطلاحاً «صنعت معانی بیان در سینما»می‌خوانیم. اما باید خاطرنشان کنیم که صنعت معانی بیان در سینما نه تنها محدود به‌شیوه‌های شناخته شدهٔ سنتی نیست، بلکه مجموعهٔ روز افزونی است از اطلاعات، قواعدو ابتکاراتی که با تبدیل «زبان» به «بیان»، ارتباط دارد و هر لحظه با ورود یک اثر شاخص جدید به عالم سینما، علم معانی بیان در این هنر می‌تواند غنی‌تر و گسترده‌تر شود. برخی‌اوقات روش‌های بیانی تازه‌ای به آن افزوده گشته و گاه نیز با کنکاش در دیدگاه‌ها و آثارگذشتگان، امکانات تاکنون مطرح نشده‌ای برای بیان به منصه ظهور می‌رسد. پس هنرمعانی بیان در سینما مرز و محدودهٔ ثابت و معینی ندارد.

هنر به کار رفته در یک اثر سینمایی، به ویژه از جهت کاربرد حوزه‌های معانی بیان،شامل تمام عناصری است که در ساختار و معماری آن فیلم دخالت دارند. این عوامل به‌چهار دستهٔ کلی و عمدهٔ:

۱- تصویری، ۲- صوتی، ۳- نمایشی و ۴- روایتی، تقسیم بندی می‌شوند.

الف - دستهٔ تصویری:

شامل عملکرد بیانی دوربین و تمام انواع تأثیراتی است که دوربین در نحوهٔ دیدن،همچنین ضبط تصویر بر فیلم خام دارد. بنابراین از قاب‌بندی گرفته تا زاویهٔ فیلمبرداری،جلوه‌های بصری و اپتیکی عدسی‌ها، سرعت‌های مختلف فیلمبرداری، حالت‌های ایستاو یا متحرک دوربین، در این دسته قرار می‌گیرند.

ب - دسته صوتی:

شامل به کارگیری انواع صداها، کلام بازیگران، جلوه‌های صوتی، (همچنین موسیقی)و انواع شیوه‌هایی است که برای پیوند و تلفیق صداها وجود دارد.

ج - دسته نمایشی:

شامل بازی بازیگران، دکور، گریم، لباس، نورپردازی و میزانسن است.

و دسته روایتی:

شامل داستان و یا موضوع فیلم و به طور کلی فنون مربوط به روایت است که عمدتاًفیلمنامه و مونتاژ (تدوین) را در بر می‌گیرد.

اما مونتاژ (چنان که در فیلم اِعمال و به کار گرفته شده) چون از یک طرف در شکل‌عمومی

یا معماری فیلم به طور کلی دخالت تعیین کننده دارد و از طرف دیگر عواملی را که‌به داستان‌پردازی و فضا و موقعیت‌های مکانی - زمانی، ارتباط دارند، در حوزهٔ مونتاژ قرارمی‌گیرند. همچنین، مونتاژ شکل‌دهنده و تعیین کنندهٔ فضای صوتی فیلم است، دردسته‌بندی خاصی نمی‌توان آن را قرار داد چون در واقع در همهٔ زمینه‌ها و دسته‌ها به‌صورتی ضعیف یا قوی حضور دارد و عمل می‌کند و (دسته‌بندی‌های فوق براساس یک‌فیلم داستانی صورت گرفته و گرنه برخی از گونه‌های دیگر فیلم مثلاً فیلم‌های مستند وانیمیشن وضعیت دیگری دارند).

در هر حال معانی بیان در سینما با توجه به چهار گروه مذکور، از بازی بازیگران گرفته تامکان‌های فیلمبرداری، صدا، گفتار، موسیقی، عملکرد دوربین، نورپردازی، صحنه آرایی،قاب‌بندی، ترکیب‌بندی تصویر، رنگ، میزانسن و انواع تمهیدات و...، در سینمای متکی به‌تقطیع تصاویر، به مقولهٔ مونتاژ مربوط می‌شوند. در فیلم‌هایی که به مونتاژ متکی نیستند،شیوه‌ها و امکانات مربوط به بیان سینمایی را باید عمدتاً در حوزه‌های جانشین شوندهٔمونتاژ یعنی «نمای بلند» و «وضوح عمیق» جست‌وجو کرد. که هر دو شیوه، مباحثی را که‌به «بیان با میزانسن» ارتباط دارند در بر می‌گیرند. به طور کلی در کنار دسته‌بندی چهار گانهٔبالا، یک دسته بندی دوگانه عام از «معانی بیان» در فیلم نیز می‌توان ارائه کرد که شامل:دستهٔ معانی بیان سینمائی تصویری و دسته معانی بیان صوتی است. اما بیان در سینمای‌صدادار، اغلب ترکیبی از این دو است. در مورد دو اصطلاح نمای بلند و وضوح عمیق بایداضافه کنیم که:

سرگئی آیزنشتاین

وضوح عمیق (Deep Focus) تکنیکی در فیلمبرداری و سبکی بیانی در فیلمسازی است‌که در آن از نزدیک‌ترین فاصلهٔ عملی از عدسی دوربین، یعنی پیش زمینهٔ نما تا بی‌نهایت(در عمق نما) یا در پس‌زمینه، همه چیز کاملاً واضح دیده می‌شود. نقطه مقابل این تکنیک،شیوهٔ فیلمبرداری «وضوح موضعی» یا سافت فوکوس (Soft Focus) است که در آن فقط‌بخشی از یک نما، مثلاً پیش‌زمینه یا پس‌زمینه آن واضح دیده می‌شود.

عدم استفاده از برش یا مونتاژ در فیلم، که مستلزم فیلمبرداری واحدهای زمانی ـمکانی پیوسته و طولانی در یک نما، که می‌تواند به جای یک صحنهٔ کامل به عنوان نما ـصحنه‌و یا یک فصل (سکانس) کامل به عنوان نما ـ فصل قرار گیرد، تکنیک نمای بلند (Long take) گفته می‌شود. فیلمبرداری با تکنیک وضوح عمیق، نمایش‌دهندهٔ تمامیت‌مکانی نما و نمایشگر تمامیت زمانی یک موقعیت به صورت یکپارچه است، که در آن‌حرکت دوربین و یا حرکت موضوع در قالب میزانسن (یا هر دو به عنوان بیان کارگردان)جایگزین برش (مونتاژ)می‌شوند. سبک میزانسن را از لحاظ بیانی غالباً در برابر سبک بیان‌با مونتاژ قرار می‌دهند. (نظریه‌پرداز این سبک آندره بازن است. و نظریه‌پرداز سبک مونتاژ، سرگئی ایزنشتاین) در این سبک‌های میزانسن (نمای بلند و وضوح عمیق) وحدت یاپیوستگی مکان ـ زمان برای تجلی بیان فیلمساز اهمیت دارد و در سبک مونتاژ که نقطه مقابل آن قرار می‌گیرد، فقدان این پیوستگی است که به کارگردان امکان ارائه بیان و خلق مفهوم را می‌دهد.

هنر معانی بیان در فیلم نیز همچون شعر و ادبیات مجموع فنون و اسبابی است که به

فیلمساز امکان می‌دهد معنی مورد نظر خود را به تماشاگر، با درک متفاوتی از واقعیت،انتقال دهد. این بیان متفاوت است که درک معنا را به صورت متفاوت آشکار می‌سازد. نیروی بیان یک فیلم در توانایی فیلمساز برای بیدار کردن خاطرهٔ حسی و عقلی تماشاگرنسبت به واقعیت است، به همین علت چون هنر فیلم یک تجربهٔ احساسی مستقیم، ازطریق حواس بینایی و شنوایی است، بنابراین موفقیت هنری یک اثر سینمایی منوط به بیان خلاقهٔ تصویر و صداست.

بیان مجازی یا زبان رمزی سینما

دکتر استرنج لاو

در بیان مجازی، هنرمند از یک نوع زبان که «زبان رمز» گفته می‌شود استفاده می‌کند. درسینما نیز مثل ادبیات معنای مجازی اساس خلق استعاره است. زبان رمزی انحرافی ازکاربرد متعارف و رایج زبان طبیعی است. فیلمساز و یا شاعر با استفاده از این زبان می‌تواندبیانی بدیع یا نو بیافریند و این امکان را به مخاطب بدهد که موضوع را با نگرش تازه وغیرمتعارف بررسی کند. بیان کنایه‌ای یا استعاره‌ای به هنرمند امکان می‌دهد که مقصودخود را نه مستقیم بلکه در لفافه بیان نماید، یعنی از این طریق هنرمند می‌تواند مقصودخود را به «اعتبار چیز دیگری» بیان کند. مثلاً اگر شخصی بگوید: شب‌ها گریه می‌کنم، دراین صورت زبان را به «معنی قرار دادی» و اطلاع رسانی خود، یعنی وجه خبری، به کاربرده‌است. اما اگر بگوید: همه شب زدیده ستاره می‌بارم، در این مورد از زبان مجازی استفاده کرده است. حال اگر بخواهیم در سینما، مثل ادبیات، تصویری را با زبان مجازی بیان کنیم، باید بدانیم که در سینما چه معادلی برای استعاره، تشبیه و سایر مجازها وجود دارد. براساس آنچه که گفته شد، تصویر در سینما وقتی رمزی است که فیلمساز به منظور تأکید برتازگی صحنه، از روش‌های متداول منحرف شود. در واقع با نشان‌دادن تصویر شیٔ از یک زاویهٔ دید غیرمعمول، فیلمساز تماشاگر را وادار می‌کند که کنجکاوی و علاقهٔ بیشتری نشان‌دهد که از حد توجه عادی او در شیوهٔ نگاه کردن در زندگی واقعی فراتر می‌رود. به این‌ترتیب شیٔ فیلمبرداری شده شخصیت دیگری (جدیدی) می‌یابد و تأثیر آن تا حد یک استعاره می‌تواند افزایش یابد. مثالی که مربوط به بیان بانحوهٔ قالب‌بندی و تنظیم زاویه دوربین است: «در فیلم «قدیم و جدید» (۱۹۲۹) اثر ایزنشتاین، زن روستایی فقیری به خانهٔارباب وارد می‌شود تا گاوی برای شخم زدن قرض کند، ارباب در ایوان خانه‌اش روی‌تخت نشسته و دوربین او را از پشت نشان می‌دهد. زاویهٔ دوربین طوری است که ارباب‌قسمت اعظم پهنهٔ قاب تصویر را پرکرده و زن فقیر تنها در گوشهٔ کوچکی از تصویر دیده‌می‌شود. زن تعظیم می‌کند و هیکل ارباب در قاب جابه‌جا می‌شود، با این حرکت او، زن به‌کلی پوشانده (ماسکه شده) و ناپدید می‌شود. این تصویر گویای این استعاره است که:ضعیفی توسط قدرتمندی از پای در می‌آید.[۲]»

شیوه‌ها و شکل‌های عمدهٔ بیان در سینما

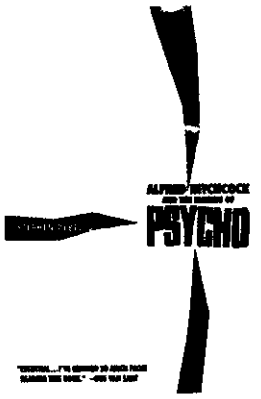
۱ ـ استعاره (metaphor) در سینما:

واژهٔ استعاره یعنی به عاریت گرفتن. چنانچه سخنی یا تصویری در غیر از معنی حقیقی‌خود به کار رود، از بیان استعاری استفاده شده است. از این رو استعاره نوعی مجاز یا بیان مجازی

به شمار می‌رود. مثلاً حافظ سروده:

ای پستهٔ تو خنده زده بر حدیث قند
مشتاقم از برای خدا یک شکر بخند

در این بیت منظور شاعر از پسته، دهان معشوق است. برای خلق استعاره در فیلم ازطریق مونتاژ، فیلمساز دو مفهوم واقعی را به گونه‌ای در کنار هم قرار می‌دهد که تلویحاًچنین وانمود کند که آن دو، مفاهیم متفاوتی هستند. مثلاً خارج شدن گروه کارگران ازکارخانه و خروج گوسفندان از آغل در فیلم «عصر جدید» (۱۹۳۶) اثر چاپلین - که در دونمای متوالی تصویر شده‌اند - در این مثال استعارهٔ فیلم با تقابل دو تصویر مختلف ایجادشده که بطور جداگانه و مستقل مفهومی که در نتیجهٔ مجاورت یا مونتاژ به دست می‌آورند ندارند. در سینما (در مقایسه با ادبیات) تمیز استعاره از تشبیه دشوار است و بین استعاره‌ادبی و استعاره فیلمی نیز تفاوت‌هایی وجود دارد. رودلف آرنهایم نظریه‌پرداز فیلم درکتاب «فیلم به عنوان هنر» در این مورد می‌گوید:



«اگر یک نویسنده یا یک شاعر بنویسد: او سبکبال در تالار قدم می‌زند، همچون یک‌غزال، خواننده گیج نخواهد شد که غزال بدون دلیل خاصی در تالار حضور دارد. اما اگرفیلمسازی بخواهد چنین چیزی را بیان کند، تصویر غزال باید حضوری مادی و یا عینی برپرده داشته باشد[۳]». به این ترتیب، از نظر آرنهایم نویسنده و یا شاعر به راحتی می‌تواندحتی در توصیفات طبیعی خود از استعاره استفاده کند، زیرا «بیانِ خیال» او مستلزم حضورمادی مشبه به نیست. اما فیلمساز از داشتن مفهوم «همچون غزال» محروم است. زیرا فیلم‌در دستور زبانش اداتی که بتواند چنین عبارتی را تعریف کند و عناصر بیان دو سوی جمله(یعنی مشبه و مشبه به) را به هم مربوط نماید ندارد، چون هر نمایی مستقل و قائم به ذات‌است. برش هم در چنین مواردی نمی‌تواند جای ادات تشبیه را بگیرد.

بین نماهایی که به طور متوالی به دنبال یکدیگر می‌آیند تا «تصویر خیال» فیلمساز رانشان دهند، هیچگونه فضای سینمایی، برای ادات تشبیه (چونان، مثل، مانند و...) وجودندارد. «در فیلم «قدیم و جدید» نمایی است که تراکتور حصارهایی را که یک دشت را به‌چند قسمت تقسیم کرده می‌شکند. فیلمساز می‌خواهد بگوید که تراکتور وجود مزارع‌اشتراکی را ایجاب می‌کند و حصارهای املاک خصوصی را دوست ندارد. لیکن این بیان ازنظر هنری ارزشی ندارد، زیرا یک ارزش انتزاعی را بدون توجه به وقوع آن در زندگی واقعی تصویر می‌کند.[۴]»

لازم است خاطرنشان کنیم که استعاره در فیلم همیشه از طریق تدوین نماها خلق‌نمی‌شود؛ بلکه شیوه‌ها و راه‌های دیگری نیز وجود دارد. در این مورد مثالی از کتاب «ادبیات فیلم» نوشته ویلیام جنکینز نقل می‌کنیم: در فیلم کوتاه «دست خط» به کارگردانی«چارلزوایتینگ‌هوس» از یک قطعه شعر به عنوان گفتار فیلم استفاده شده است، صدای‌پرنده‌ای را شنیدم، در بال‌های خالدارش دقت کردم و به راز علامت‌هایش پی بردم. درصحنه فیلم می‌بینم که شاعر در حال ورق زدن کتابی است. ورق‌های کتاب به بال و حروف چاپی به خال‌های پرنده تشبیه شده است. چنانچه این گفتار همزمان با نماهایی از یک‌پرندهٔ سفید با خال‌های سیاه بود احتمالاً تصویر زیبایی خلق می‌شد اما رابطهٔ بین نماها با واژه‌ها، بی‌روح و غیر مرتبط می‌نمود. در

صورتی که در این مثال با شنیدن واژهٔ پرنده ودیدن تصویر کتاب، چیزی نو خلق شده است.[۵]» ملاحظه می‌شود که این استعاره به تنهایی در کلام و یا در تصویر وجود ندارد، بلکه از تلفیق و یا ترکیب سمعی و بصری خلق‌شده است.

در فیلم، استعاره می‌تواند در یک نما یا تعدادی نما که موضوع مشترک و وحدت زمانی-مکانی دارند نیز ارائه شود. در فیلم «دیکتاتور بزرگ» (۱۹۴۰) اثر چارلی چاپلین، هیتلر رامی بینیم که با بادکنکی به شکل کره زمین بازی می‌کند.

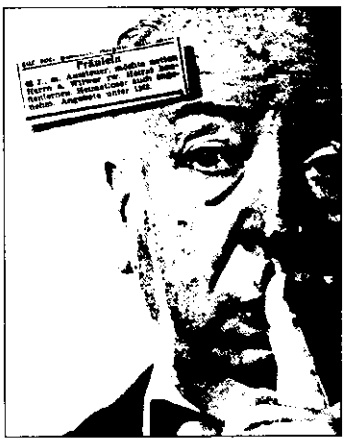
گریفیث در یکی از فیلم‌های صامتش از طریق مونتاژ و تکنیک «برهم‌نمایی» (سوپرایمپوز نماها) استعاره‌ای جالب خلق‌کرده که طی آن بدنام شدن زن آبرومندی را به‌وسیله تبلیغات مطبوعات به طریق استعاری بیان می‌کند. او ابتدا سرعت عمل چاپخانه رابرای نشر سریع اخبار نشان می‌دهد. ماشین‌های چاپ مثل ماشین‌های جنگی، در حال‌کار، در نماهای متوالی نشان داده می‌شوند. دستگاه‌های پر تحرک دیگری روزنامه‌ها را مثل‌تفنگ‌هایی که شلیک می‌شود به بیرون پرتاب می‌کنند. سپس نماهایی از چهرهٔ نگران وترسیدهٔ زن را که بین تصویر غول‌آسای دو ماشین چاپ برش کرده، انبوهی از روزنامه‌های‌در حال توزیع در یک برهم‌نمایی، مثل بهمن، سرازیر می‌شود، طوری که به نظر می‌رسد زن‌در زیر روزنامه‌ها مدفون می‌شود.

نمونه دیگری از خلق استعاره با استفاده از تدوین، فصل انتهایی فیلم «رزمناوپوتمکین» (۱۹۲۵) ایزنشتاین است وقتی رزمناو خود را برای نبرد نهایی آماده می‌کند آنچه که بر پرده‌نشان داده می‌شود تصویر عرشه یا دماغه ناونیست، بلکه روندی دراماتیک با معنای‌استعاری است که از طریق مونتاژ موازی با نمایش نماهایی از جزئیات موتورخانهٔ ناو شامل‌نماهای نزدیک حرکت چرخ‌ها، پیستون‌ها، اهرم‌ها، میل لنگ‌ها، و ترکیب آن با نماهای‌نزدیک چهرهٔ ملوانان مصمم به دفاع است. به‌ویژه مجموعه برش نماهای پرتحرک ونزدیک از پیستون‌ها به بازوی خرج گذاران توپ‌های ناو اوج این بیان استعاری است.

پازولینی نظریه‌پرداز و کارگردان ایتالیایی گفته: «هیچ چیزی نمی‌تواند در برابر نیروی وحدت‌بخش استعاره مقاومت کند. هر آنچه در برابر ذهن انسان مجسم‌شدنی باشدمی‌توان با چیز دیگری مقایسه کرد. ادبیات اغلب از طریق استعاره خلق می‌شود اما درسینما استعاره در بیشتر مواقع غایب است.[۶]» با این حال استعاره‌های فیلمی یا سینمایی‌زمانی که نکته‌ای را دربارهٔ واقعیت بیان می‌کنند می‌توانند از استعارهٔ ادبی نیز جالب توجه‌تر باشند، زیرا به گفته پازولینی استفاده از استعاره در ادبیات امری معمولی است. امادر فیلم امری نسبتاً نادر بوده و یا کمتر مشاهده می‌شود. فرضاً هنگامی که شیرسنگی درفیلم «رزمناو پوتمکین» با مونتاژ سه‌نما، روی پا بلند می‌شود، نیروی بیان استعاره فیلم‌ناشی از این آگاهی تماشاگر است که شیرسنگی در واقعیت نمی‌تواند حرکت کند یا خیزش‌کند. اما در عین حال این استعاره آشکار فیلم که می‌گوید: قیام متحد مردم و ملوانان علیه‌منابع قدرت استبدادی همچون خیزش شیر است، بر ذهن تماشاگر کاملاً مؤثر می‌افتد.

مونتاژ صحنه تظاهرات و درگیری مردم با قزاق‌های سواره نظام روس به صحنه‌های‌شکستن یخ و خروش رودخانه در فیلم «مادر» (۱۹۲۵) اثر پودوفکین نمونهٔ دیگری

از خلق استعاره است.



در بسیاری از فیلم‌ها جوشش درونی و اضطراب پنهان یا رمز و راز روحی یک‌شخصیت را با نمایی از شعله‌های آتش نشان می‌دهند. مثلاً در فیلم «برخورد کوتاه» (۱۹۴۵) اثر دیویدلین. در فیلم «درسواوزالا» (۱۹۷۵) اثر کوروساوا چنین موقعیت‌هایی وجود دارد. همچنین قالب‌های بیانی آشنای دیگری در به کارگیری استعاره در فیلم معمول‌است، مثل نماهای ورق خوردن تقویم که بیانگر روزهایی است که بر یک زندانی می‌گذرند، گردش سریع عقربه‌های ساعت و یا گذر فصل‌ها بر درختی خاص مثل فیلم «مردی برای تمام فصول» (۱۹۶۶) اثر فرد زینه‌مان. اما تعدادی از فیلم‌ها دارای کلیشه‌های استعاری دیگری هستند: نماهایی با شیوهٔ فیلمبرداری اسلوموشن برای نمایش احساسات لطیف و حتی در مواردی خشن برای تأکید بر حالات تراژیک، و یا دردناک مثل فیلم «بانی و کلاید» (۱۹۶۷) اثر آرتورپن و «این گروه خشن» (۱۹۶۹) ساخته پکین‌پا. اما هنگامی که کلیشه‌ای توسط یک فیلمساز واقعاً خلاق به کار گرفته می‌شود، باز هم مؤثر است: در فیلم «سایه یک شک» (۱۹۴۳) هیچکاک واکنش شخصیتی را نسبت به یک خبر تکان‌دهنده ازراه مونتاژ استعاری بیان می‌کند. شخصیت مثبت و ظاهراً با نزاکت فیلم می‌خواهد خوردن صبحانه را شروع کند، در این لحظه خبر نگران‌کننده‌ای به او می‌رسد. هیچکاک به نمای نزدیک از تخم‌مرغ برش می‌کند که کاردی در آن فرو می‌رود، با نشان دادن زرده‌ای که تراوش می‌شود، احساس نگرانی و وحشت شخصیت را بیان می‌کند.

اما قالب‌بندی و نورپردازی، رنگ، زاویه، بزرگ نمایی، پرسپکتیو، دکور، لباس، به ویژه صدا می‌توانند در بیان استعاری فیلم نقش مهمی داشته باشند. همچنین می‌توان استعاره‌را در یک نما بدون تدوین خلق کرد. (مثل استفاده از بازتاب تصویر شیٔ‌ای در آینه) استنلی‌کوبریک در فیلم «اودیسه فضایی ۲۰۰۱» استعاره‌هایش را با هر یک از مراحل تمدن بشر وتکامل هوش او هماهنگ کرده، شبیه‌سازی حرکت تکه‌استخوان ران، به پرواز سفینهٔ‌فضایی. این مقایسه و قرینه‌سازی تدوینی از برخی جهات، قرینه‌سازی میان گونه‌ای ازتکامل و گونه‌ای از شعور آدمی است، معنای آن این است که شگفتی‌های علمی سفینه‌فضایی نتیجهٔ رشد منطقی نخستین ماشین ساختهٔ آدمی یعنی یک تکه استخوان ران است. ولی تصویر جنین در صحنهٔ پایانی این فیلم تقریباً غیرواقعی است. یعنی از متن خود فیلم گرفته نشده است، قرینه‌سازی میان سیاره و جنین، سفینه فضایی و تکه استخوان درحقیقت کنایه‌ای است که درست مثل استعاره‌های ادبی عمل می‌کند. در یک فیلم تصویراشیایی چون آینه، چلچراغ، دستکش، تیغ سلمانی و حتی حیوانات می‌توانند در بیان‌استعاری فیلم به کار آیند. در تحولات بیان سینمایی، تدوین یا مونتاژ مهمترین نقش را درخلق استعاره‌ها داشته و دارد، ولی مونتاژ تنها، یک گونه‌ای از زبان مجازی فیلم است والزاماً بهترین آنها نیست.

تشبیه (Simile) در سینما

چیزی را با چیزی دیگری مانند کردن، مقایسه، کشف و یادآوری شباهت یاشباهت‌های بین دو چیز یا دو امر متفاوت. در تشبیه باید یک تصویر خیالی (ایماژ) آفریده‌شود تا تشبیه تأثیر هنری داشته باشد. مثلاً اگر بگویم کفش من مثل کفش شماست، این یک‌تشبیه است، اما هنرمندانه

نیست. زیرا تنها با کشف و درک خصوصیات مشابه پنهان دراشیاء، پدیده‌ها، طبیعت و زندگی، تشبیه خلق می‌شود. مثلاً مهدی اخوان ثالث سروده:چون پردهٔ حریر بلندی خوابیده مخمل شب، تاریک مثل شب.

هم در استعاره و هم در تشبیه، فیلمساز، شاعر و یا نویسنده دو چیز را با هم مقایسه می‌کنند با این تفاوت که در استعاره مقایسه به صورت ضمنی و مخفی‌تری انجام می‌گیرد تاتشبیه. یعنی در تشبیه مقایسه صریح‌تر است و در نوع ادبی آن نیز از ادات تشبیه نظیر: چون، بسان، همچون، مثل ،... و نظایر آن استفاده می‌شود. اما در فیلم تشخیص تشبیه ازاستعاره نمی‌تواند به دقت ادبیات باشد، زیرا همانطور که گفته شد، در فیلم ادات تشبیه وجود ندارد. لیکن با استفاده از تأکید می‌توان تا حدودی تشبیه را از استعاره تشخیص داد.(مثلاً با استفاده از تکنیک دیزالو). ممکن است دوربین زنی را با لباس‌های گران‌قیمت نشان‌دهد که در یک آپارتمان شیک قدم می‌زند و نمای دیگر یک گربهٔ زیبای ایرانی را نشان دهدکه در قسمت دیگری از همان اتاق مانند زن عقب و جلو می‌رود در نمای سوم، دوربین‌دوباره زن را نشان دهد. کنار هم گذاشتن این نماها یک تشبیه سینمایی است. مقایسه زن باگربه نمایانگر این مطلب است که آنها از برخی جهات شبیه یکدیگرند نه اینکه هر دو کاملاًشبیه هم هستند[۲].

در فیلم مستند فرانسوی «جمعیت» صحنه‌ای است که میدان فروش دام را نشان‌می‌دهد. در این صحنه نماهایی از گاوهای تنومند به نماهایی از فروشندگان فربه برش‌خورده است. هنگامی که دلالان دام، دهان باز می‌کنند که خمیازه بکشند، همزمان روی‌تصویر آنها صدای نعرهٔ گاو شنیده می‌شود. در فیلم «اعتصاب» (۱۹۲۴) ایزنشتاین‌جاسوسان پلیس که لباس مبدل پوشیده‌اند، از نظر چهره، با جغد، روباه، خرس و میمون مقایسه (تشبیه) شده‌اند. این تشبیه به نقش خائنانه‌ای که آنها علیه کارگران بازی می‌کنندااشاره دارد (نماهای نزدیک چهره جاسوسان به چهرهٔ نزدیک حیوانات دیزالو شده است)در فیلم «خشم» (۱۹۳۶) اثر فرتیس لانگ در تدوین با تأکیدی کمتر در تشابه ظاهری نماهاو بیشتر با تأکید بر رفتار و حرکت، نماهایی از تجمع زنانی که مشغول شایعه‌سازی و پچ وپچ هستند به نمایی از دسته‌ای مرغ خانگی که در هم می‌لولند و قُدقُد می‌کنند پیوند شده‌است. در فیلم «قلب زندگی» (۱۹۶۲) اثر روبرانریکو - کارگردان فرانسوی - نمای گروهی‌از سربازان مجروح که با تفنگ سینه‌خیز می‌روند به نمایی از خزیدن مارمولک‌ها دیزالوشده. برت هانسترا در فیلم مستند «انسان و حیوان» (۱۹۷۳) بارها به مقایسه‌های تصویری‌جالبی به عنوان تشابه رفتار انسان و حیوان پرداخته است. در فیلم «اکتبر» (۱۹۲۷) ایزنشتاین، کرنسکی با طاووس فلزی، مجسمه برنزی سربازان و مجسمه مرمری ناپلئون‌تشبیه شده است. در فیلم «بت افتاده» (۱۹۴۸) اثر کارول رید، کارگردان انگلیسی، درصحنه گردش در باغ وحش، زنی را می‌بینیم که خشمگین است و به سوی شوهر خودهجوم می‌آورد. کارگردان، این نما را به نمایی از ماده شیر که در حال غرش در قفس پرش‌می‌کند، برش زده است.

اما تشبیه در سینما از طرق دیگری غیر از مونتاژ نیز می‌تواند بیان شود. فرضاً در مثال‌گربه و زن، زن می‌تواند گربه را در حال نوازش در بغل داشته باشد، که البته در این حالت‌فقط در یک نما تشبیه صورت گرفته است؛ شباهت می‌تواند در آرایش موهای زن، رنگ‌موهای او، رنگ و

حالت چشم‌های زن و یا لباس او با گربه باشد. در چنین حالتی که تشبیه در یک نما صورت گرفته، بیان فیلمساز شکل واقعگرایانه‌تری دارد ولی به لحاظ استفاده اززبان رمز و مجاز، در مقایسه با استفاده از مونتاژ، از نیروی تداعی کنندهٔ ضعیف‌تری‌برخوردار است. تشبیه سینمایی، همچون تشبیه ادبی، وسیله‌ای برای اظهارنظر و یا موضع‌گیری هنرمند دربارهٔ یک شخصیت و یا یک وضعیت است.

همچنین تشبیه می‌تواند کمک کند که بیننده خصوصیات ویژه‌ای را در فردی کشف کندکه قبلاً توجهی به آن نشده است. در فیلم «زرادخانه» (۱۹۲۸) اثر داوژنکو، دهقان فقیری‌که فقط یک دست دارد، اسب لاغر خود را در مزرعه به باد کتک می‌گیرد. در نمایی که اسب تازیانه می‌خورد تماشاگر تدریجاً متوجه می‌شود که دست اسب لنگ است. داوژنکو مقایسهٔ جالبی با برش موازی از زن دهقان که فرزندان گرسنهٔ خود را در خانه زیر مشت ولگد گرفته و صحنه کتک خوردن اسب انجام می‌دهد. با «مونتاژ تشابه» براساس موقعیت وحرکت، اندیشهٔ فیلم به یک مفهوم ایدئولوژیک و انتقادی از شرایط زندگی دهقانان دورهٔ تزار اشاره دارد. به بیان تشبیهی فیلم، در این وضعیت، انسان‌ها همچون حیوانات هستند و با هر دو یکسان رفتار می‌شود.

تشخیص (Personafication) (تجسم شخصیت) در سینما

این شکل از بیان نیز بین ادبیات و فیلم مشترک است و به عنوان نوعی استعاره به کارمی‌رود. با استفاده از تشخیص عناصری بی‌جان و بی‌روح یا امور انتزاعی، شکلی انسانی،حیوانی یا جاندار به خود می‌گیرند. به این معنی که هنرمند برای اشیاء بی‌جان یا بی‌روح، خصوصیات انسانی تصور می‌کند و صفات و اعمالی که ویژهٔ انسان است به آنها نسبت‌می‌دهد و به این وسیله به آنها حس و حرکت می‌بخشد (پرسونا در اصل به معنای نقاب‌است).

تجسم شخصیت (تشخیص) به این معنی است که چیزی مجرد یا شیٔ بی‌جان یاپدیده‌ای در طبیعت را از خصایص انسانی برخوردار کنیم. «مثلاً عبارت: مرگ آوای‌غم‌انگیز سر می‌دهد. این عبارت نمونه‌ای از تجسم شخصیت در چیزی مجرد یعنی مرگ‌است. عبارت «جاده» مسافران را به سوی خود می‌خواند، نمونهٔ تجسم شخصیت در شیٔ بی‌جان یعنی جاده است. البته هنگامی که هنرمند از شیوهٔ تجسم شخصیت استفاده‌می‌کند انتظار دارد که مخاطب، آن شیٔ یا فکر و یا عقیده را با انسان یا دست‌کم باخصوصیاتی انسانی یکی بپندارد. ولی در سینما از صنعت بیانی تشخیص خیلی کمترنسبت به ادبیات استفاده می‌شود.

در چهار نمای زیر که مربوط به صحنه‌ای از فیلم «آرزوهای بزرگ» (۱۹۴۶) اثر دیویدلین است، صنعت بیانی تشخیص آشکارا به کار گرفته شده است. ماجرای فیلم درگورستان و هنگام غروب می‌گذرد. باد نسبتاً شدیدی می‌وزد. «پیپ» پسر جوان طی چندنمای آغاز صحنه، وارد گورستان می‌شود. از چهارمین نما تا نمای هفت از صنعت‌تشخیص استفاده شده است.

نمای ۴: پیپ (نمای متوسط دور) کنار سنگ قبری زانو می‌زند، باد شدت بیشتری‌می‌گیرد.

او با نگرانی به اطراف می‌نگرد، و سرانجام به سمت دوربین خیره می‌شود.

نمای ۵: نمای دور (P.O.V) از نقطه نظر پیپ، شاخه‌های بدون برگ درخت در گورستان‌چون دست‌های خشک و سیاهی است که می‌خواهد او را در آغوش بگیرد.

نمای ۶: (نمای متوسط دور) دوباره پیپ (مثل نمای ۴) با نگرانی به اطراف نگاه‌می‌کند.

نمای ۷: نمای متوسط. تنهٔ درخت کهنسال در نظر پیپ، چون هیکل مسخ شدهٔ انسان، شیطانی و ترسناک جلوه می‌کند. در این صحنهٔ ویژه، هدف کارگردان کشف تصاویرملموس برای بیان هراس «پیپ» است و این هدف با تجسم شاخه‌های درخت بادست‌های تهدید کننده و تنه مانند اندام مسخ شدهٔ انسان مجسم شده است. معمولاً شاخه‌ها و تنه درخت فقط بخشی از صحنه است ولی تجسم تصویری شخصیت آدمی درآنها کمک مهمی به پیشرفت موضوع صحنه می‌کند.[۸]»

فایده تجسم شخصیت برای فیلمساز و شاعر این است که می‌تواند یگانگی چشمگیر وغیر عادی انسان و غیر انسان را نشان دهد. اما مقوله تشخیص جنبهٔ دیگری را در برمی‌گیرد که با آنچه گفته شده تفاوت دارد. یعنی اگر هنرمند با استفاده از تشخیص صفات انسانی را به اشیاء موجودات بی‌جان و طبیعت نسبت می‌دهد، در شیوهٔ مورد نظر ما که‌اصطلاح ویژه‌ای برای تعریف آن در ادبیات و هنر به کار نرفته، از اشیاء به عنوان «جایگزین‌شخصیت» به صورت انتزاعی، به عنوان عامل تداعی کنندهٔ آن شخصیت، استفاده می‌شود. یعنی شیوه‌ای از بیان که گاهی به سختی می‌توان نماد آن شخصیت به شمار آورد.به عبارتی، آن شیٔ خاص به صورت وسیله‌ای یا لازمه‌ای برای تجسم شخصیت معینی درمی‌آید. فرضاً در سینما ترکیبی از کلاه سیلندر، عصا، شلوار گشاد و پوتین فرسوده و کج ومعوج یادآور یا نشانه‌های قراردادی شخصیت چارلی چاپلین است. لباس و هفت تیر واسب گاوچران‌های فیلم‌های وسترن نیز جایگزین یا به تعبیری، کلیشه‌های ثابتی درتداعی‌های اینگونه شخصیت‌ها هستند. اما گاهی نیز کار و حرَف شخصیت‌های معین به‌صورت صفتی کامل کننده در ساختن تصویر شخصیت آنها در می‌آید. (مثلاً کمان وتیراندازی برای شخصیت آرش، آهنگری و پتک برای کاوه)فردوسی شخصیت کاوه را اززبان یکی از قهرمانان به همین شیوه مجسم می‌کند:

اینگمار برگمن

نیای من آهنگر کاوه بود
که با افسر و پتک و با یاره بود

تناسب شخصیت کاوه با ابزار کارش و ستودن منزلت او با نمایش تصاویر اشیایی چون‌کلاه و دستبند، تمایل شاعر را به تداعی و تکمیل شخصیت با سه شیٔ بی‌جان نشان‌می‌دهد. در واقع تجسم شخصیت با استفاده از تصویر اشیاء مربوط به او و یا صفات مادی‌خاص وی صورت می‌گیرد. همچنین در شعر دیگری از فردوسی:

غلامان همه با کلاه و کمر
پرستنده با یاره و طوق زر

در این بیت، تصویر شخصیت خدمتگزاران مرد با اشیایی چون کلاه و کمربند وخدمتگزاران زن با دستبند و گردن‌بند مجسم شده‌اند.

نماد (Symbol ٔSymbulum)در سینما

نماد را عموماً چیزی می‌دانیم که فی‌نفسه وجود دارد و از راه تداعی یا شباهت نمایانگر چیز دیگری می‌تواند باشد. در این مورد معمولاً یک چیز عینی را برای نمایش یک چیزغیر عینی یا غیر مادی به کار می‌بریم. به عنوان مثال پرچم می‌تواند نماد یک مملکت یا اعتقادات مردم آن کشور باشد. در عمل یک نماد یک استعاره هم است و بالعکس (هر دوشیوه برای مقایسه و یا تشبیه‌اند). نماد می‌تواند جنبهٔ جهانی، قومی و یا بومی داشته باشد.فرضاً در فرهنگ ایرانیان، شیر مظهر (نماد) شجاعت است. خورشید معادل شیر است و ازنظر بیانی می‌تواند جایگزین شیر باشد یا در پشت او طلوع کند (چون شیر نمایندهٔ آسمان‌است و خورشید در آسمان جای دارد).

به‌طور کلی یک استعاره با ناهمانندی‌هایش بر ما تأثیر می‌گذارد. زیرا دو چیز یا دوپدیده‌ای را به‌هم مربوط می‌کند که به طور متعارف ربطی به هم ندارند. اما نماد همانندی‌ها را برجسته می‌کند. یکی از ویژگی‌های نماد این است که کاملاً نمی‌تواندا‌ختیاری باشد. ویژگی دیگر آن این است که دلالت‌پذیر است. زیرا در شکل اولیهٔ آن ارتباط‌طبیعی میان دال و مدلول وجود دارد. مثلاً ترازو نماد عدالت است و به جای ترازونمی‌توان هیچ نماد دیگری به کار برد. از این دیدگاه نماد را تنها باید در مورد چیزهایی که‌تعبیرشان در نظر عموم مشابه یا هم‌ریشه‌اند پیدا کنیم. نماد می‌تواند به صورت یک‌علامت بصری یا صورتی قوی باشد. مثلاً چراغ چشمک زن چهارراه‌ها، علامت + بین دوعدد در ریاضی به نشانه یا به مفهوم جمع بستن، صدای آژیر خطر هوایی و نت‌های‌موسیقی که همه نمادهای قراردادی و علائم رمزی اند.

در ادبیات غالباً یک کلمه خاص ممکن است چندین بار و یا به صورت‌های مختلف به‌عنوان نماد قراردادی مورد استفاده قرار گیرد، این موضوع در مورد واژه‌های بسیاری صدق‌می‌کند. مثلاً گل سرخ مترادف عشق، مار هم‌ردیف شیطان و بلبل مترادف با غم و اندوه به‌کار می‌رود. به همین دلیل است که در ادبیات تمثیلی پارسی، بلبل، شمع، پروانه و گل‌معانی قراردادی و نمادین معینی دارند. لاله نیز اغلب مترادف عشق آتشین و امروزه درفرهنگ ما نماد شهید است. آینه نیز در زمرهٔ اشیایی است که در ادبیات و سینما دارای‌مفاهیم نمادین قوی است و شاید در فیلم، فیلمساز با استفاده از آینه، بدون‌نیاز به تمهیدتصویری می‌تواند دو تصویر از یک موضوع را به طور همزمان نشان دهد. در فیلم «روح»(۱۹۶۰)، هیچکاک از چند نمای آینه‌ای برای اشاره به بیماری شیزوفرنی شخصیت اصلی‌فیلم استفاده کرده است. در آغاز فیلم «همشهری کین» (۱۹۴۱)اثر اورسن ولز تکراربی‌نهایت تصویر شخصیت اصلی فیلم، «کین» در دو آینه موازی، پیش از آنکه «کین» بمیرد،با بیان نمادین بر افسانه‌ای و بحث‌انگیز بودن این شخصیت تأکید می‌شود.

همانطور که گفته شد نماد همواره معنی ثابتی ندارد و ممکن است دارای معانی متعددباشد. اما نماد چیزی واقعی است که قابل دیدن، شنیدن و یا لمس کردن است. مثلاً نمادد‌ر یک فیلم می‌تواند نهنگ باشد مثل فیلم «موبی‌دیک» (۱۹۵۶)اثر جان هیوستن که نمادنفس آدمی است. در اصل داستان که اثر هرمان ملویل است به عنوان نماد نفس سرکش ومغرور از نهنگ سفید استفاده شده است.

در فیلم «اکتبر» ایزنشتاین ظروف بلوری و چلچراغ‌ها، نماد اشرافیت و بورژوازی (طبقهٔ حاکم) است. چکمه‌های براق و واکس‌زده افسران سواره‌نظام، سرهای تراشیده به سبک آلمانی فرماندهان، یونیفورم‌های اطوکردهٔ مدال‌دار آنها در فیلم «مادر» (۱۹۲۵) اثرپودوفکین، نماد بی رحمی و نظامی‌گری حاکم بر جامعه هستند که اغلب و به طور مجرد،در فیلم و در ترکیبات مونتاژی صحنه‌ها تکرار شده‌اند. در آثاری که بیان نمادین دارند، هنرمند معمولاً تأکید و اهمیت غیرمتعارف به خرج داده است که گاه ممکن است این‌حالت غیرمتعارف با تکنیک تکرار عملی شود. مثلاً در «تعصب» (۱۹۱۶) اثر دیوید گریفیث، تکرار نمای گهواره که بین اپیزودهای مختلف گنجانده شده، نمادی از گذر زمان‌است که مقاطع تاریخی مختلف تمدن بشر را براساس اندیشهٔ واحدی، یعنی نیروی‌ویرانگر تعصب انسان، به هم پیوند می‌زند.

در سینما نماد به همان صورت که در ادبیات به کار می‌رود استفاده می‌شود. یعنی‌شدیداً تداعی کننده است. اما در ادبیات نماد معنای خود را از کل متن به دست می‌آورد.(مثل نهنگ در داستان هرمان ملویل). فیلم «همشهری کین» یکی از مثال‌های نمادگرایی درسینماست، زیرا در آغاز فیلم قصر زانادو نشان داده می‌شود که زیبایی آن رو به زوال است.در طول فیلم تماشاگر متوجه می‌شود که شخصیت اصلی یعنی «کین»، ثروتمند معروف،بیشتر عمرش را صرف ساختن و تزیین این قصر کرده است بنابراین زانادو نماد موفقیت عظیم اما توخالی «کین» است و در پایان فیلم تبدیل به گوراو می‌شود. در همین فیلم برف وسورتمهٔ قدیمی، نماد کودکی دوست داشتنی «کین» شده است که هیچ گاه از آن او نبوده‌است. تمام اشیاء و آثار هنری که اطراف کین را احاطه کرده نمادی از زیبایی‌هایی است که هیچگاه در زندگی معنوی و عاطفی او وجود نداشته‌اند. اما برجسته‌ترین نماد فیلم، سورتمه او است که در آغاز فیلم در کورهٔ آشغال سوزی به خاکستر تبدیل می‌شود (معنای نمادین آن در پایان فیلم رمز گشایی می‌شود نه در آغاز فیلم).

در سینما اغلب یک شخصیت اصلی یا فرعی به عنوان نماد مورد استفاده قرار می‌گیرد.گورکن در فیلم نماد غالباً مرگ است. در سینما نیز مثل ادبیات معمولاً شخصیت گورکن به‌صورت آشکار به عنوان نماد قابل تشخیص است. اما این شخصیت جنبه رمزی یا تیپیک دارد. در فیلم «مهر هفتم» (۱۹۵۷) اثر برگمان چهرهٔ خشن و لاغری که شنل سیاه بر تن‌دارد، ضد شخصیت اصلی فیلم است و عجیب نیست که این شخصیت خود را هنگام معرفی، شوالیه‌ای به نام آنتونیوس بلاک می‌نامد (بلاک در زبان سوئدی به معنی مرگ‌است) به این ترتیب نماد در فیلم و ادبیات گاهی ساده اما اغلب پیچیده است و این‌بستگی به آن معنایی دارد که هنرمند در صدد القای آن بر می‌آید.

تمثیل (Allegory)در سینما

تمثیل شکلی از بیان در سینماست که در اصطلاح هنری و ادبی لاتین Allegory نامیده می‌شود. (در اصل یونانی آلگوریان به معنی نوعی دیگر صحبت کردن است.)

تمثیل، روایتی است که مفهوم واقعی یا اصل آن از طریق تبدیل اشخاص و حوادث

به‌صورتی غیر از آنچه در ظاهر هستند شکل می‌گیرد. یعنی هنرمند شخصیت و رویدادهای اثر خود را طوری انتخاب و تنظیم می‌کند که بتواند منظورش را که معمولاً عمیق‌تر از روایت ظاهری است به مخاطب منتقل کند. بنابراین هر تمثیل حداقل دارای دو لایه‌معنایی و گاه نیز بیشتر است و مخاطب با تأمل در لایه ظاهری به لایهٔ تمثیلی که معمولاً حاوی نکته‌ای اخلاقی یا طنزی اجتماعی یا انتقادی - سیاسی یا فکری - فلسفی است پی می‌برد. به طور کلی در ادبیات دو نوع تمثیل داریم که در سینما هم کاربرد دارد:

۱- تمثیل تاریخی و سیاسی که در آن شخصیت‌های داستان و اعمال آنها تجسمی از شخصیت و حوادث تاریخی گذشته یا معاصرند.

۲- تمثیل فکری که در آن شخصیت‌ها نشان‌دهندهٔ مفاهیم مجردند و داستان طوری تنظیم می‌شود که نظریه یا فکر مورد هدف هنرمند را به مخاطب منتقل کند. معمول‌ترین شکل بیان در تمثیل، به ویژه تمثیل فکری، شخصیت‌دادن به اشیاء و حیوانات وپدیده‌های طبیعت و مفاهیم مجرد است و آن شیوه‌ای است که آن را قبلاً «تشخیص» نامیدیم. در این شیوه نام شخصیت‌ها نشان‌دهندهٔ نقش آنها در کل داستان است و شیوهٔ نامگذاری شخصیت‌ها و اعمالی که انجام می‌دهند توجه مخاطب را به افکار و مفاهیمی‌که بازگو کننده آنها هستند جلب می‌نماید. معمول‌ترین شکل استفاده تمثیل را درضرب‌المثل‌ها می‌توان یافت. (قدیمی‌ترین اثر تمثیلی ادبیات فارسی کلیله و دمنه است که‌در اصل منشاء ایرانی دارد نه هندی. در این اثر مناسبات اخلاقی، اجتماعی، سیاسی‌انسان‌ها از طریق روابط بین حیوانات در آن بیان شده است. همچنین معروف‌ترین رمان‌معاصر تمثیلی، «قلعه حیوانات» اثر جورج اُرول انگلیسی است).

ساده‌ترین شکل نماد تمثیل است. یک حکایت تمثیلی، داستانی است که در لفافهٔ آن، حکایت دیگری و یا مفاهیم متفاوتی نهفته است. اغلب شخصیت‌ها و رویدادهایی که درداستان شکل می‌گیرند معمولاً با شخصیت‌ها و رویدادهای زمانی - مکانی دیگر رابطهٔ متقابل دارند (تعریف دیگر تمثیل عبارت است از: ارائه مطلبی یا چیزی به وسیلهٔ چیزدیگر).

«در فیلم «زد» (۱۹۶۸) ساختهٔ کوستاگاوراس، از شیوهٔ تمثیل استفاده شده است. در این‌فیلم یک رهبر صلح‌جو برای سخنرانی به یکی از کشورهای اروپایی (که نام آن در فیلم گفته نمی‌شود) می‌رود و طی اقامت خود در آن کشور او را ترور می‌کنند. تحقیقات نشان می‌دهد که این توطئه به وسیله رهبران نظامی کشور میزبان صورت گرفته است. با وجود آنکه در فیلم از هیچ کشور یا شخص خاصی نام برده نمی‌شود ولی با توجه به شرایط سال تولید فیلم (۱۹۶۸) می‌توان رویدادهای فیلم را با وقایع سیاسی یونان، اسپانیا، چک واسلواکی، ویتنام و امریکا ربط داد.

در فیلم «دکتر استرنج لاو» یا «چگونه آموختم بمب اتمی را دوست داشته باشم» (۱۹۶۴) استنلی کوبریک از نام‌های عجیب و تمثیلی برای نامگذاری شخصیت‌های فیلم‌استفاده کرده است. مثلاً ژنرال جک ریپر (متجاوز)، سرهنگ بَت گوآنا (خفاش)، سروان‌ماندارک (دستنبو) رئیس هیأت تارگیدسون (خودساز) و رئیس جمهور مافلی (صدا خفه‌کن) شخصیت اصلی فیلم (دکتر استرنج لاو) نیز همان وایردلیپ است که پس از سقوط رایش یکی از دانشمندان

معروف امریکا شد.[۹]»

چه در تمثیل سینمایی و چه در تمثیل ادبی اسامی شخصیت‌ها نشان‌دهندهٔ خصوصیات اخلاقی قهرمانان داستان است. هنگامی که نویسنده و یا فیلمساز از تمثیل به‌عنوان یک شکل بیانی استفاده می‌کند، بین آنچه به ظاهر می‌گوید و حقیقت موضوع، مغایرت وجود دارد. هنرمند برای القای بیشتر این مفهوم به مخاطب، می‌کوشد در جهت نوآوری یا تأکید مبالغه کند یا از اهمیت آن بکاهد.

کاربرد تمثیلی زبان در ادبیات وسیله‌ای در دست نویسنده یا شاعر برای بیان حقایق‌است و این کار از عهدهٔ زبان محاوره‌ای و روزمره خارج است. و البته همین مطلب عیناً نیز دربارهٔ زبان تمثیلی تصاویر و صداهای فیلم نیز صدق می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

1.Esenstein, S.M. "The Film Sense", traslated and edited by Jay Layda, Harcourt / Brace inc, N,Y, 1947, P.5.

۲. آرنهایم، ردولف. «فیلم به عنوان هنر»، ترجمهٔ فریدون معزی مقدم، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۵۵، ص ۵۴.

۳. همان، ص ۸۳.

۴. همان ص ۱۲۹.

۵. جینکنز، ویلیام. «ادبیات فیلم» (جایگاه سینما در علوم انسانی)، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمی، انتشارات سروش، چاپ اول، ۱۳۶۴، ص ۱۴۶.

۶. همان، ص ۱۳۷.

۷. همان، ص ۱۴۷.

۸. همان، ص ۱۴۸.

۹. همان، ص ۱۵۳ - ۱۵۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی