تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱۰/۱۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱/۱۶

مهدی بهپور [۱]، سیدمحسن هاشمی [۲]

گفتار روی تصویر و بررسی کارکردهای آن در فیلم‌های داستانی [۳]

چکیده

مهم‌ترین کارکرد گفتار روی تصویر، کمک به عمل روایت است. اما این کمک به روش‌های بسیار متنوع و گسترده‌ای صورت می‌پذیرد. گفتار روی تصویر را می‌توان به مثابهٔ ابزاری برای عمق بخشیدن به جنبه‌های روان‌شناختی و روشنفکرانه روایت برشمرد. تماشاگر گاه افکار و احساسات کاراکترها را از طریق گفتار روی تصویر درک می‌کند و به همذات‌پنداری با آنها می‌پردازد. خطاب مستقیم می‌تواند صمیمت خاصی را میان تماشاگر و راوی به وجود آورد. گفتار روی تصویر در بازنمایی سینمایی زمان و دریافت مخاطب از زمان تأثیر مستقیم دارد. گاهی برای ایجاد تعلیق یا ابهام و غافلگیری از این تکنیک استفاده می‌شود. در پاره‌ای از موارد داستان فیلم از طریق تصاویر و گفت‌وگوها پیش می‌رود؛ اما گفتار روی تصویر، بی‌توجه به آنها به مسائلی می‌پردازد که ساختار فیلم را چندلایه می‌سازند و آن را ارتقا می‌بخشند. می‌توان کارکردهای دیگری را نیز برای گفتار روی تصویر در نظر گرفت. این مقاله بر آن است تا از طریق بررسیِ تنوع یا گوناگونیِ کارکردهای گفتار روی تصویر در سینما، در این انگاشت و تصور که استفاده از این تکنیک، دلالت بر ضعف روایتگری سینمایی دارد، تردید و تشکیک ورزد.

کلیدواژه‌ها: گفتار روی تصویر، روایت، راوی، بازگشت به گذشته.

۱. کارشناس ارشد سینما، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
Email: mehdibehpour@gmail.com

۲. استادیار گروه سینما، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران(نویسنده مسئول)
Email: hashemi@art.ac.ir

۳. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد مهدی بهپور در دانشگاه هنر، به راهنمایی دکتر سیدمحسن هاشمی است.

ART University Journal
www.art.ac.ir

مقدمه

بیان مسئله

از ابتدای تاریخ سینمای ناطق ـ یا حتی پیش از آن ـ گفتار روی تصویر [۱] نقش تعیین‌کننده‌ای در روایت فیلم‌های داستانی داشته است و امروزه نیز بسیاری از فیلمسازان از این تکنیک فیلمنامه‌ای ـ فیلمسازی استفاده می‌کنند. اما با وجود گستردگی استفاده از گفتار روی تصویر، تاکنون در متون نظری سینما، کارکردهای متنوع این تکنیک مورد بررسی دقیق قرار نگرفته است. در این مقاله کوشش می‌شود که دسته‌بندی کاربردی و مناسبی از مهم‌ترین کارکردهای این تکنیک در فیلم‌های داستانی ارائه گردد. برای روشن‌تر شدن این بحث، چندین فیلم به عنوان نمونه مطرح می‌گردند و به مطالعه و بررسی نقشِ گفتار روی تصویر در روایت آنها، پرداخته می‌شود.

روش تحقیق

این پژوهش براساس روش توصیفی و تحلیلی صورت پذیرفته که حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و ترجمه متون خارجی است و از فیلم‌های شاخص سینمای جهان نیز در جایگاه مطالعه موردی استفاده شده است.

تعاریف

گفتار روی تصویر چیست؟

تعاریف متعددی از گفتار روی تصویر وجود دارد؛ که از آن جمله یورگن باستر [۲]، آن را چنین تعریف می‌کند: "صدای ضبط‌شده یا صدایی است که از تلفن شنیده می‌شود و یا صدای کاراکتر که در حال روایت کردن بر روی تصویر به گوش می‌رسد" (www.screenwriting.info). در دیگر پایگاه‌های اینترنتی تعاریف دیگری نیز به چشم می‌خورند. از این دست است: کاراکتر روی پرده نیست اما می‌توان صدای او را ـ به عنوان راوی، بر روی پیغام‌گیر تلفن یا جز آن ـ شنید. چنین چیزی گفتار روی تصویر نامیده می‌شود، چرا که صدای بازیگر در زمانی غیر از زمان فیلمبرداری ضبط می‌شود و سپس روی تصویر قرار می‌گیرد. حتی اگر صدای ضبط‌شده هنگام فیلمبرداری پخش گردد، باز هم گفتار روی تصویر نامیده می‌شود (www.scriptwritingsecrets.com). یا این تعریف "صدایی است ـ معمولاً متعلق به کاراکتر اصلی ـ که ماجراهایی را که مشاهده می‌شوند، برای تماشاگر تعریف می‌کند (www.cla.purdue.edu). دایرةالمعارف اینترنتیِ "ویکی‌پدیا" تعریف دیگری را بدین شرح به دست می‌دهد: "فیلمساز صدای شخص یا اشخاصی را بر روی تصاویری که روی پرده پخش می‌شود، قرار می‌دهد. گفتار روی تصویر در فیلم‌های داستانی اغلب متعلق به کاراکتری است که در گذشته‌اش تأمل می‌کند، یا به شخصی خارج از داستان تعلق دارد که معمولاً آگاهی او از ماجراها، بیش از آگاهی کاراکترهای فیلم است" (www.wikipedia.org). تعریف ویلیام گاین [۳] نیز این‌گونه است: "گفتار روی تصویر نوعی صدای ناهمزمان است. مخاطب نمی‌داند صدا از کجا می‌آید یا متعلق به چه کسی است" (Guynn, ۲۰۱۰, ۲۵۷). این هم تعریفی دیگر: "گفتار روی تصویر، چه در فیلم مستند و چه در فیلم داستانی، صدایی است ضبط‌شده که به فیلم اضافه می‌شود. به طور کلی چنین گفتاری، اطلاعاتی را منتقل می‌کند که از طریق خود موضوع فیلم به فوریت دست‌یافتنی نیست" (فرهمند، ۱۳۸۳، ۱).

هیچ‌کدام از تعاریف ذکر شده، دقیق نیست. سارا کوزلف اعتقاد دارد که ساده‌ترین راه برای

ART University Journal
www.art.ac.ir

تعریف "گفتار روی تصویر"، نگاهی است دقیق به این سه کلمه که عبارتِ "وُیس اُور نریشن" [٤] را تشکیل می‌دهند. هر یک از این سه کلمه بخشی از بار معنایی را به دوش می‌کشد. وُیس، واسطه را تعیین می‌کند. باید وُیس باشد که شنیده شود؛ در تمایز با موسیقی یا پارازیت [٥]. همچنین این واژه، گفتار روی تصویر را از ابزارهای دیگری چون میان‌نویس تفکیک می‌کند. واژه اُور به ارتباط میان منبع صدا و تصاویر درون قاب اشاره دارد؛ به این معنی که راوی نمی‌تواند خارج[٦] از تصویر ـ به معنی واقع‌شده درون صحنه اما خارج از دید دوربین ـ عمل روایت را انجام دهد. بنابراین راوی می‌بایست در زمانی دیگر و در مکانی ـ نه الزاماً ـ متفاوت از آن صحنه باشد. زمان گفتار روی تصویر اغلب بعد از زمان تصویر همراه آن است ـ چه به خاطر تعریف کردن داستان و چه برای ارائه اطلاعات زمینه‌ای آن (Kozloff, 1988, 2&3). در موارد بسیار اندکی، راوی، نیز همزمان با تصاویر، اتفاقات آینده را توصیف می‌کند. واژه نریشن به مفهوم محتوای گفتار است. "کسی که داستانی را نقل می‌کند، در واقع آنچه را که به شکل بصری نشان داده می‌شود معرفی می‌کند، در تکمیل آن می‌کوشد، و درباره آن نظر می‌دهد (لوته، ١٣٨٦، ٤٥). بنابراین ویژگی گفتار روی تصویر، تنها حضور نداشتن گوینده در صحنه نیست. نمونه‌های دیگر عبارت‌اند از استراق سمع، تک‌گویی درونی، صداهای ذهنی یا وهمی، مکالمات تلفنی، خواندن نامه و تلگراف با صدای بلند و در برخی از موارد حتی گفت‌وگو [٧] روی تصویر. تعدادی از موارد مذکور، همچون خواندن نامه بر روی تصویر، ممکن است با گفتن بخشی از پیرنگ فیلم، شکل روایت به خود بگیرند (Kozloff, 1988, 5&6). بنابراین مانند بسیاری از موضوعات دیگر، مرزبندی همواره مشخصی میان انواع صداهای روی تصویر وجود ندارد. در نهایت سارا کوزلف، گفتار روی تصویر را چنین تعریف می‌کند: "گفتاری شفاهی است که گوینده‌ای نامرئی آن را بیان می‌کند. این گوینده در زمان و مکانی جز زمان و مکان تصاویر روی پرده واقع شده است و بخش‌هایی از یک روایت را آشکار می‌کند" (Kozloff, 1988, 5). همین تعریف دقیق و در عین حال مختصر و مفید، مبنای کار این نوشته است.

کارکردهای گفتار روی تصویر در فیلم‌های داستانی

عامل روایت

در این بخش بررسی خواهد شد که گفتار روی تصویر چه کارکردهایی دارد و چگونه به تحول بیان سینمایی کمک کرده است.

مهم‌ترین کارکرد گفتار روی تصویر، کمک به عمل روایت است؛ یعنی آشکار کردن بخشی از داستان یا پیش‌داستان فیلم، ترسیم فضا و موقعیت داستانی، معرفی کاراکترها، ارائه اطلاعات لازم به مخاطب و نظایر اینها.

به گفته دیوید بردول [٨]: "در روایت کلاسیک، تکنیک‌های فیلم در واقع وسیله‌ای برای انتقال اطلاعات داستانی به وسیله پیرنگ تلقی می‌شود" (بردول، ١٣٧٥، ٣٩). از این رو گفتار روی تصویر نیز به عنوان نوعی تکنیک سینمایی، تقریباً در هر فیلمی که به کار گرفته شود (اعم از کلاسیک یا ساختار نو) چنین کارکردی دارد. حال ممکن است در فیلمی به درستی از آن استفاده نشود و حاصل کار چندان دلچسب نباشد؛ یا به درستی و با ظرافت به کار گرفته شود و در نتیجه در یادها بماند.

بهتر است به عنوان نخستین مثال، مروری بر گفتار روی تصویر ابتدای فیلم به‌یادماندنی

ART University Journal
www.art.ac.ir

کازابلانکا (کورتیس، ۱۹۴۲) صورت گیرد:

"با شروع جنگ دوم جهانی در اروپایی که حکم زندان را پیدا کرده بود، چشمان افراد بسیاری با امیدواری توأم با یأس به سوی امریکای آزاد خیره شده بودند. لیسبون، به بزرگ‌ترین بندر برای ترک اروپا و رفتن به سوی امریکا تبدیل شد ولی هر کسی قادر نبود مستقیماً خود را به لیسبون برساند. از این روی مهاجران از راه‌های پرپیچ و خم و غیرمستقیم به سوی لیسبون به حرکت درآمدند. [...] در اینجا [کازابلانکا] افراد خوشبخت به کمک پول، نفوذ و یا شانس، ویزای خروج می‌گیرند، به سرعت روانه لیسبون می‌شوند و از آنجا به سوی دنیای جدید؛ ولی بقیه در کازابلانکا می‌مانند و انتظار می‌کشند ـ انتظار، انتظار و انتظار. [۹] "

این گفتار که با لحنی شبیه راویان فیلم‌های مستند بر روی نقشه، تصاویر مستند و نماهایی از شهر کازابلانکا شنیده می‌شود، علاوه بر آماده کردن مخاطب برای ورود به دنیای فیلم، با معرفی مکان و فضای حاکم بر فیلم و ترسیم موقعیت داستانی، به مدد تصاویر آرشیوی، سندیتی تاریخی به فیلم می‌بخشد.

نمونه درخور اعتنای دیگر، "همه چیز درباره ایو" (منکیه ویتس، ۱۹۵۰) است. همان‌طور که برایان هندرسون می‌گوید گفتار طولانی ابتدای فیلم به‌خوبی موجب معرفی مکان‌ها و کاراکترها و روابط میان آنها می‌شود (Henderson, 1999, 72). فیلم با گفتار ادیسن دویت [۱۰]، یکی از کاراکترهای فیلم که به معرفی جایزه‌ای تئاتری می‌پردازد، شروع می‌شود. آن‌گاه وی پس از معرفی مکانی که مراسم اهدای جایزه در آن برگزار می‌گردد، مخاطبان را با چند تن از کاراکترهای فیلم و روابط میان آنها آشنا می‌کند. وی علاوه بر این، نظر شخصی‌اش را هم درباره آنها بیان می‌کند. ادیسن دویت در ادامه، حتی خود را نیز معرفی می‌کند:

"شاید لازم باشد به معرفی خودم بپردازم، به خصوص به کسانی که مطالعه نمی‌کنند، به تماشای تئاتر نمی‌روند، به برنامه‌های مستقل رادیو گوش نمی‌دهند، و چیزی هم درباره جهانی که در آن به سر می‌برند نمی‌دانند. اسم من ادیسن دویت است؛ و با آنکه زادبوم من تئاتر است اما من در صحنه تئاتر عرق نمی‌ریزم، داستان هم نمی‌بافم. حرفه من نقد و تفسیر است، و تئاتر بدون حرفهٔ من ناقص است."

البته شیوه‌های کمک گفتار روی تصویر به عمل روایت بسیار متنوع و گسترده است، به شکلی که بسیاری از کارکردهایی که در ادامه بررسی خواهند شد، در زیرمجموعه آن قرار می‌گیرند.

خودآگاهی روایت

از کارکردهای اساسی و عمدهٔ گفتار روی تصویر، به رابطه میان تماشاگر و فیلم بازمی‌گردد. "برخی از نظریه‌پردازان سینما و روان‌شناسان معتقدند که بخشی از جذابیت همگانی سینما، در برانگیختن تمایلات چشم‌چرانانه [۱۱] مردم است. اینکه مخاطب فیلمی را تماشا کند امکان مشاهده دیگران نیز بدون اینکه خود از آن آگاه باشند، فراهم می‌آید. معمولاً مردم از این میل درونی و ارضای آن از طریق تماشای فیلم بی‌خبرند ولی عده‌ای هم از آن لذت می‌برند و حتی تعداد معدودی از آن احساس شرم و گناه می‌کنند. همه تماشاگران زمانی که راوی، برخلاف معمول، به ناگاه آنان را به تماشای فیلم دعوت می‌کند و داستان را به راحتی برای آنها پیش می‌کشد، جا می‌خورند. این موضوع لزوماً تجربه تماشای فیلم را بهتر یا بدتر نمی‌کند، اما استفاده درست از آن کیفیتی متفاوت را به این تجربه می‌افزاید" (بهپور، ۱۳۸۶، ۷۶). بردول کیفیت خاص و متفاوتی

ART University Journal
www.art.ac.ir

را در تحلیل صحنه‌ای از فیلم "*جنگ تمام شده*" (رنه، ۱۹٦٦)، چنین بیان می‌کند: "در حالی که ابهام موجود در صحنه ملاقات نسبتاً عادی است، روایت در به‌کارگیری گفتار روی تصویر مبتکرانه‌تر عمل می‌کند. پیش‌تر مشخص شد که این گوینده درونی که صدایی متفاوت با صدای دیه‌گو دارد و او را "تو" خطاب می‌کند، ذاتاً مبهم و دو پهلوست. آن را می‌توان ندای ضمیر "ذهنی عینی" وی تصور کرد. این ندا در حقیقت از آن خودِ دیگرِ اوست که درباره اعمال وی به طریقی غیرشخصی تأمل می‌کند. از آنجا که گفتار مذکور از سرِ عادت با لحنی سرد، مطابق مشاهدات ما به جمع‌بندی آنچه که روی داده است می‌پردازد و وقایع احتمالی آینده را پیش‌بینی می‌کند، به هر حال به تقویت صحت تعبیر یادشده می‌انجامد. صدا می‌گوید: "*حق با آنتوان است*". "*برو به پاریس*" ـ این صدا بر روی نمایی از دیه‌گو که در حال پریدن به داخل قطاری است، گذاشته شده است. این گفتار اغلب با تصاویر پیش‌نگرانه دیه‌گو سازگار است و مخاطب را مطمئن‌تر می‌سازد که این صدا نوعی گفت‌وگوی با واسطه میان دیه‌گو و نفس خویش است. در عین حال این‌طور نیز می‌توان فرض کرد که صدا به راوی‌ای بسیار آگاه و صمیمی تعلق دارد که دانسته و آگاهانه، می‌گذارد که ما به هنگامی که او دیه‌گو را مخاطب ساخته است، سخنانش را "استراق سمع" کنیم. این تعبیر، استفاده از ضمیر "تو" و تغییر خصوصیات صوتی را توجیه می‌کند و با تفسیر شخصی رنه، مبنی بر اینکه قصد روایت آن است که به تماشاگر بقبولاند ما در سینما هستیم مطابقت دارد (بردول، ۱۳۷۵، ۱٦۳). نکته درخور توجه این است که این آگاهی نه یک‌سویه بلکه دوطرفه است؛ یعنی همانی که از آن به عنوان خودآگاهیِ روایت یاد می‌شود. گاهی اوقات راوی به صورت مستقیم با تماشاگران صحبت می‌کند. خطاب مستقیم می‌تواند صمیمت خاصی را میان تماشاگر و روای به وجود آورد، که فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان به خوبی می‌دانند چگونه از آن بهره بگیرند. رنتون [۱۲] در *ترین اسپاتینگ* (بویل، ۱۹۹٦)، الکس [۱۳] در "پرتقال کوکی" (کوبریک، ۱۹۷۳) یا الوی سینگر [۱٤] در " آنی هال" (وودی آلن، ۱۹۷۷) نمونه‌هایی از این راویان‌اند. این سه نمونه تفاوت‌هایی جزئی با یکدیگر دارند. رنتون در "*ترین اسپاتینگ*"، داستان را بی‌هیچ قید و بندی برای تماشاگران روایت می‌کند اما در پایان مستقیماً وی را مورد خطاب قرار می‌دهد. رنتون: "*من می‌خوام که مثل شما بشم*". اما رو به دوربین ـ یا به عبارتی، رو به مخاطب ـ نمی‌کند. الکس، برخلاف رنتون، به دوربین خیره می‌شود و گفتارش با خطاب مستقیم به تماشاگران بر روی تصویر به گوش می‌رسد. الکس که مردی بی‌نهایت خشن است، همواره برای اشاره به خودش عبارت "دوست شما، این راوی بی‌مقدار" را به کار می‌برد و برای اشاره به تماشاگران از عبارت "برادران و تنها دوستان من" استفاده می‌کند و به این ترتیب ما را در جهان و نظام ارزشی خود درگیر می سازد. اما الوی سینگر پا را از این فراتر می‌نهد و افزون بر ابتدای فیلم، در جاهای مختلف فیلم رو به دوربین می‌کند و مستقیماً با تماشاگران سخن می‌گوید. با وجود همه این نمونه‌ها، خودآگاهی روایت و خطاب مستقیم به تماشاگر، بیش از هر چیز با نام ژان لوک گدار گره خورده است.

به قول بردول: "اساسی‌ترین جنبه فرایندهای روایی گدار، خطاب خودآگاهانه به تماشاگر است. در فیلم‌های گدار از فصل عنوان‌بندی به بعد، تماشاگر روایتی را تشخیص می‌دهد که وجود خود را به‌وضوح بر او آشکار می‌سازد. بی‌تردید مخاطب قرار دادن دوربین در این زمینه نشانه‌ای است گویا؛ اما این شگرد، حتی اگر بارها تکرار شود و هر بار نیز مدتی طولانی به کار رود، باز هم پراکنده و منقطع است. به همین دلیل گدار از شگردهای دیگر ـ چون نوشتارها، صداهای خارج از تصویر، قطعات میان‌گذاری‌شده غیرداستانی، تصویرپردازی تمام‌رُخ، طراحی

ART University Journal
www.art.ac.ir

رنگ، حرکات دوربین، و الگوهای تدوین- نیز سود می‌جوید که جملگی حاکی از خطاب مستقیم روایت به تماشاگرند. این حضور آشکار، مستمر و مداوم است: خودآگاهی در آثار گدار در سراسر فیلم ادامه دارد و با دخالت گاه به گاه روایت، به شکلی که در سینمای هنری می‌توان یافت، بسیار متفاوت است. بدین ترتیب اگر مدعی شویم که در هر صحنه ـ و گاه در هر لحظه ـ روایت به طریقی آشکار می‌شود، سخنی گزافه بر زبان نرانده‌ایم" (بردول، ۱۳۷۵، ۳۵۸).

این خودآگاهی روایت در آثار گدار و دیگر فیلمسازان، کیفیت ویژه‌ای به دامنه و عمق اطلاعات روایی می‌بخشد. در نهایت با توجه به نظر آندرا بالین کواگس [۱۵]، "می‌توان گفتار روی تصویر را به عنوان تجلی احتیاج به عمق بخشیدن به جنبه‌های روان‌شناختی و روشنفکرانه (عقلانی) روایت و در عین حال، به مثابه نخستین نشانه خودآگاهی در سینما که صداقت روایت به بازنمایی ذهنی بستگی دارد، در نظر گرفت (Kavas, 2007, 246). با اینکه این خودآگاهی روایت و استفاده از گفتار روی تصویر، بر روایی بودن فیلم و دوری از واقع‌گرایی تأکید می‌ورزد و در نهایت نوعی فاصله‌گذاری ایجاد می‌شود، اما تناقض اینجاست که این تکنیک کارکردی عکس نیز دارد. همان‌طور که در صفحات پیشِ رو مشاهده خواهد شد، گفتار روی تصویر در عین فاصله‌گذاری در موارد بسیاری باعث ایجاد همذات‌پنداری بیشتر میان مخاطبان و کاراکترها می‌شود.

تأکید بر فردیت و ذهنی بودن فرایند داستان‌گویی

استفاده از گفتار روی تصویر بر فردیت و ذهنی بودن ادراک و داستان‌گویی تأکید دارد. در واقع داستان فیلم از فیلتری به نام راوی عبور می‌کند و به مخاطب می‌رسد. مخاطب هر چه را که راوی به او ارائه کند (حتی اگر به نظر رسد که درخور اعتماد نیست)، بی‌چون و چرا می‌پذیرد. به گفته برخی از صاحبنظران، گفتار روی تصویر به عنوان واسطه‌ای میان جهان تجربی و جهان روایی عمل می‌کند: "نخستین مرجع روایت، شخص راوی است و نه جهان تجربی؛ بدین معنا که حقیقتِ روایت تنها از طریق دریچه ذهنی راوی به واقعیت مربوط می‌شود. مفاهیم نه تنها از طریق رابطه میان روایت و جهان واقعیت بلکه در عین حال از طریق رابطه متن راوی و روایت نیز انتقال می‌یابند." در اینجا احتمال ایجاد شکاف میان این دو در امر انتقال اطلاعات به وجود می‌آید. بیشتر این فیلم‌ها [که در آنها گفتار روی تصویر به کار می‌رود] از این امکان تقابل روایت و اطلاعات راوی استفاده نمی‌کنند، اما بسیاری‌شان از گفتار روی تصویر با دادن "شخصیت" به گفتار بهره می‌جویند تا میزان معیّن و مشخصی را ارائه کنند. گفتار راوی همواره به مثابه نقطه ارجاعی استوار و ردناشدنی در تفسیر اطلاعات روایت عمل می‌کند. به عبارت دیگر، استفاده از گفتار روایی، این امکان را به فیلمساز می‌دهد که با آزادی بیشتری در مقایسه با ساختاری که در آن تماشاگر ناگزیر است هر ذره از اطلاعات را تنها با تعقیب کنشِ بر روی پرده دریافت کند، به ارائه زمان و تبیین علیت بپردازد. انگیزه‌های پیچیده روانی را صرفاً با بازگویی‌شان از طریق گفتار روی تصویر می‌توان توضیح داد (Kovags, 2007, 246).

فیلم "*سرعت شخصی*" (میلر، ۲۰۰۲) بخشی از زندگی سه زن را در سه اپیزود به نمایش می‌گذارد. در سرتاسر فیلم صدای راوی در جایگاه دانای کل بر روی تصاویر شنیده می‌شود. او کاراکترها و موقعیت داستانی را معرفی می‌کند، به گذشته آنها نقب می‌زند، و مخاطب را از هر چه که در ذهن کاراکترها می‌گذرد مطلع می‌سازد. اپیزود دوم فیلم، زندگی زنی به نام گرتا [۱۶] را روایت می‌کند. گرتا ویراستاری ساده است و زندگی آرامی را در کنار شوهر دوست‌داشتنی‌اش

ART University Journal www.art.ac.ir

سپری می‌کند. اما از زمانی که ویراستار به نویسنده‌ای مشهور تبدیل می‌شود، مسیر زندگی‌اش دگرگون می‌گردد. حس جاه‌طلبی او به شدت برانگیخته می‌شود و دیگر زندگی آرام در کنار شوهر مهربانش نمی‌تواند او را ارضا کند. راوی فیلم به خوبی حس جاه‌طلبی گرتا را از گذشته تا کنون ریشه‌یابی می‌کند و مخاطب را با آگاه ساختن از آنچه که در سر کاراکتر فیلم می‌گذرد، با تغییرات شخصیتی او همراه می‌سازد. پس از اینکه گرتا به عنوان ویراستار با نویسنده مشهور قرارداد می‌بندد، صدای راوی بر روی تصاویر خوشحال گرتا به گوش می‌رسد: "*آمیزه‌ای زهرآگین از تشویش و سرخوشی در ذهن گرتا در حال ساخته شدن بود و به نظر می‌رسید که سرش دارد منفجر می‌شود. او به هوای تازه نیاز داشت. دلش می‌خواست بیرون برود. دلش می‌خواست جشن بگیرد و این خبر خوش را به همه بگوید.*" این نقطه پرش گرتاست به سوی تصمیم نهایی‌اش؛ تصمیمی که راوی آن را در پایان اپیزود اعلام می‌کند. "*ناگهان فکری وحشتناک به طرزی واضح و بیرحمانه به ذهن گرتا خطور کرد. او تصمیم گرفت شوهر خویش را به مانند پاراگرافی اضافه، حذف کند.*" بدونِ گفتار روی تصویر، انگیزه گرتا و مسیری که منجر به این تصمیم‌گیری شد، نمی‌توانست کاملاً روشن شود.

آشکار ساختن دنیای ذهنی کاراکترها

یکی از مهم‌ترین کارکردهای گفتار روی تصویر، بیان افکار و احساسات کاراکترهاست. این عینیت بخشیدن به ذهنیت کاراکترها به شکل‌های گوناگون صورت می‌پذیرد. ممکن است گفتار متعلق به راویِ دانای کل باشد که از ذهنیت کاراکترها مطلع است و آنها را به مخاطب عرضه می‌کند. چند سطر پیش به نمونه‌ای از این شکل در فیلم "*سرعت شخصی*" اشاره شد. شکل دیگر این است که راوی خودِ کاراکتر باشد و او افکار خود را با روایت اول‌شخص بیان کند؛ یا در مواردی نادر، افکار دیگر کاراکترها را بخواند. فونتن [۱۷] در فیلم "*یک محکوم به مرگ می‌گریزد*" (برسون، ۱۹۵۶) فردی فرانسوی است که در بند آلمان‌هاست. از آنجا که او در بیشتر دقایق فیلم تنهاست، برسون [۱۸]از گفتار فونتن بر روی تصاویر استفاده می‌کند. این گفتار، به قول بردول: "صدایی ناهمزمان است چون در زمانی بعد از زمان وقوع تصاویر شنیده می‌شود" (بردول و تامسون، ۱۳۸۲، ۳۳۸). یکی از کارکردهای این گفتار، آگاهی یافتن مخاطب از افکار و احساسات فونتن است. "[در صحنه‌ای] او پس از اینکه کتک‌خورده به سلولش آورده می‌شود، خون را از روی صورتش پاک می‌کند و دراز می‌کشد. سپس این صدا از باند به گوش می‌رسد: "*مرگ سریع را ترجیح می‌دادم*". در برخی از جاها، گفتار حتی حس القاشده از طریق تصویر را تصحیح نیز می‌کند. فونتن پس از اینکه به مرگ محکوم شد، به سلولش بازگردانده می‌شود و خود را روی تختخواب می‌اندازد. ما فکر می‌کنیم که دارد گریه می‌کند، ولی صدا می‌گوید: "*دیوانه‌وار خندیدم. حالم بهتر شد*". بدین ترتیب، گاه گفتار با ارائه منظری درونی از حالات روحی فونتن، به روایت عمق می‌بخشد" (بردول و تامسون، ۱۳۸۲، ۳۳۹).

باید توجه داشت که نباید گفتار روی تصویر را با تک‌گویی درونی اشتباه گرفت. ساده‌ترین راه تمایز این‌دو، توجه به زمان افعال عباراتی است که بر روی تصاویر شنیده می‌شوند. هنگامی که تصویر کاراکتر مشاهده می‌گردد و همزمان صدای کاراکتر، افکار یا احساسات همان لحظه‌اش را با افعال مضارع شرح می‌دهد، در واقع تک‌گویی درونی او به گوش می‌رسد. بردول در کتاب هنر سینما می‌نویسد: "ما صدای کاراکتری را می‌شنویم که افکارش را بیان می‌کند، بدون اینکه

ART University Journal
www.art.ac.ir

لب‌هایش تکان بخورند. فرض بر این است که کاراکترهای دیگر نمی‌توانند این افکار را بشنوند. در این موارد، روایتگری از صدا برای دستیابی به ذهنیت کاراکتر استفاده می‌کند و اطلاعاتی از ذهنیت او به ما می‌دهد (بردول و تامسون، ۱۳۸۲، ۳۲۹). به عبارت دیگر، تک‌گویی درونی، صدایی ذهنی است که از درون ذهن کاراکتر صادر می‌گردد. اما هنگامی که صدای کاراکتر در زمانی غیر از زمان تصویر شنیده می‌شود و افکارش را شرح می‌دهد، وضعیت متفاوت است. این گفتار که معمولاً با افعال گذشته و در موارد نادر با افعال مضارع و یا آینده بیان می‌گردد، همان گفتار روی تصویر است.

مثالی از فیلم "*آنی هال*" می‌تواند این بحث را روشن‌تر سازد. در طول فیلم، گفتار روی تصویر الوی سینگر شنیده می‌شود که در قسمت‌هایی از آن افکارش را بیان می‌کند. مثلاً هنگامی که سخن از دوران کودکی‌اش به میان می‌آورد، به این نکته اشاره می‌کند که تخیلی بیش‌فعال دارد و خیالاتش از شاخه‌ای به شاخه‌ای دیگر می‌پرند. این بخش‌ها مشخصاً گفتار روی تصویرند، چرا که این جملات از ذهن آن الوی سینگری که در قاب است نمی‌گذرد بلکه در واقع الوی سینگری که در زمان دیگری است آنها را بیان می‌کند. اما در صحنه‌ای از فیلم، کمدینی مقابل الوی برنامه اجرا می‌کند و الوی صرفاً به دلیل رودربایستی لبخندی می‌زند. همزمان ذهنیت او روی تصویر به گوش می‌رسد: "*یا عیسی مسیح! این یارو روانیه! واقعاً فکر می‌کند بامزه‌اس. آدم بالا میاره.*" این جملات تک‌گویی درونی‌اند، چون همان لحظه از ذهن الوی می‌گذرند.

البته گاهی اوقات، چنان این‌دو با هم درمی‌آمیزند که نمی‌توان به راحتی از یکدیگر تمیزشان داد. در برخی موارد نیز تک‌گویی درونی چنان روایی است که نمی‌توان از آن چشم پوشید. در سرتاسر فیلم "*تنها ایستاده‌ام*" (نوئه، ۱۹۹۸) ـ جز دقایق ابتدایی فیلم ـ تک‌گویی‌های درونی کاراکتر اصلی فیلم که یک قصاب تنهاست شنیده می‌شود. ذهنیات او که شامل فلسفه‌بافی‌هایش در مورد جامعه، بشریت، اخلاق و جنایت است بر روی تصاویر خفقان‌زده فیلم به گوش می‌رسد. اما برخی از قسمت‌های این تک‌گویی درونی کاملاً در خدمت روایت‌اند. در نهایت بهترین راه برای تشخیص اینکه صدایی که می‌شنویم گفتار روی تصویر است یا تک‌گویی درونی، این است که متن مورد نظر در چارچوب روایی همان فیلم بررسی گردد.

آگاهی از ذهنیت کاراکترها، تماشاگر را با دنیای آنها درگیر می‌کند و در اغلب موارد باعث تشدید همذات‌پنداری وی با کاراکترها می‌گردد. گفتار روی تصویر در "*آنی هال*"، تماشاگر را با الوی سینگر همراه می‌سازد. تماشاگر با آگاهی از افکار خاص این کاراکتر، با حماقت‌هایش همراه می‌گردد و با مشترک دیدن برخی از دغدغه‌های خود و الوی، با او همذات‌پنداری می‌کند. اما گاهی اوقات این انتظار مخاطب که گفتار روی تصویر باعث ایجاد همذات‌پنداری‌اش می‌شود برآورده نمی‌گردد و گفتار کارکردی معکوس می‌یابد. ماری پراما گوه [۱۹] و تام ولیس [۲۰] در فیلم *بدلندز* [۲۱] (مالیک، ۱۹۷۳)، این مسئله را بررسی می‌کنند. فیلم، داستان هالی [۲۲] و کیت [۲۳] را روایت می‌کند که مرتکب چندین جرم و جنایت در ایالت داکوتا می‌شوند. این جرم و جنایت‌ها با قتل پدر هالی آغاز می‌گردند. جنایت‌ها را گفتار روی تصویر هالی پس از دستگیری روایت می‌کند، در حالی‌که در لحن خشک و کرخت او کوچک‌ترین تأسفی از پدرکشی احساس نمی‌شود. همین خود موجب می‌گردد نه تنها مخاطب با او همذات‌پنداری نکند بلکه از او منزجر شود (Pramaggiore & Wallis, 2007, 219).

نکته تعیین‌کننده، لحن گفتار است. لحن راوی می‌تواند حس‌های گوناگون و متفاوتی را به

ART University Journal
www.art.ac.ir

تماشاگر القا کند و در نتیجه او را با خود همدل یا از خود منزجر سازد و یا حتی او را از نظر عاطفی، بی‌تفاوت به خود نگه دارد. گر چه آگاهی از روحیات کاراکتر، ناخواسته در بیشتر موارد حس همدلی مخاطب را برمی‌انگیزد، اما اگر در موارد خاص همچون نمونه ذکرشده حتی باعث انزجار مخاطب از وی شود، این حقیقت کتمان‌شدنی نیست که گفتار روی تصویر همواره تماشاگر را با کاراکتر همراه می‌سازد ـ چه او را دوست داشته باشد و چه دوستش نداشته باشد.

آگاهی از ذهنیات کاراکترها، گاه فارغ از اینکه ایجاد همذات‌پنداری بکند یا نکند، کارکرد دیگری نیز دارد و آن تأکید بر تنهایی آنهاست. این نکته بیشتر در روایت‌های اول‌شخص نمود می‌یابد. تماشاگر با کاراکتر همراه می‌گردد، دل‌مشغولی‌های او را برروی تصاویر می‌شنود، گاه حس می‌کند که اشتراکاتی با او دارد و درنهایت در تنهایی او شریک می‌شود. برای فیلمسازانی که کاراکتر اصلی فیلم‌شان تنهاست و هیچ دوست و همدمی ندارد که با او گفت‌وگو کند، گفتار روی تصویر در زمرهٔ معمول‌ترین و دم‌دست‌ترین تکنیک‌هاست. گاهی اوقات فیلمساز چنان ساده‌انگارانه از این تکنیک بهره می‌جوید که بَه دام پُرگویی می‌افتد. تاریخ سینما مملو از این فیلم‌های پُرگو و حوصله سربر است که خوشبختانه بیشترشان از یادها رفته‌اند. صد البته نمونه‌هایی به‌یادماندنی نیز هستند که در آنها به درستی و با ظرافت از گفتار روی تصویر برای تأکید بر تنهایی کاراکتر استفاده شده است. کافی است کارآگاه‌های تنهای چند نمونه از فیلم نوآر(noir)هایی را که دیده‌اید، به خاطر آورید. پیش‌تر گفته شد که برسون در "*یک محکوم به مرگ می‌گریزد*"، به علت تنهایی کاراکترش فونتن، از گفتار روی تصویر استفاده می‌کند. اما رابطه تنهایی و این تکنیک یک‌طرفه نیست. گفتار روی تصویر، تنهایی فونتن را پررنگ‌تر می‌کند. وقتی او برای تماشاگران از افکار و زندگی روزمره‌اش سخن به میان می‌آورد، تنهایی‌اش برای آنها ملموس‌تر می‌شود. هنگامی که تماشاگران می‌بینند او آن‌قدر تنهاست که آنان را به عنوان همدم خود برگزیده است، سر تا پا گوش می‌شوند تا درددل‌های این مرد تنها را بشنوند.

بازگشت به گذشته و پررنگ‌تر ساختن حس دلتنگی حسرت گذشته

شاید در تاریخ سینما از گفتار روی تصویر، بیش از هر چیز برای بازگشت به گذشته استفاده شده باشد. به همان اندازه که این تکنیک بدین منظور به کار رفته، روش‌های به‌کارگیری آن نیز همان‌قدر متنوع بوده است. ممکن است تقریباً تمام فیلم بازگشت به گذشته باشد و با گفتار، بخشی از زندگی کاراکتر اصلی روایت گردد، مانند گفتار جو گیلیس [۲۵] در *سانست بولوار* (بیلی وایلدر، ۱۹۵۰). ممکن است روایت سراسر زندگی کاراکتر را از بدو تولد تا لحظه مرگ دربرگیرد، مانند گفتار هنری فن کلیو [۲۶] در "*بهشت می‌تواند منتظر بماند*" (لوبیچ، ۱۹۷۸). یا اینکه حتی روایت گذشته، چه بسا خطی نباشد و راوی از مقطعی به مقطع دیگر بپرد، مانند روایت الوی سینگر در "*آنی هال*". برای تمام نمونه‌های ذکرشده می‌توان مثال‌هایی با راوی دانای کل نیز ذکر کرد. حتی گاه کاراکتری در روایتش، نقب‌هایی می‌زند به گذشته کاراکترهای دیگر ـ مانند گفتار تُرکی [۲۷] در "*قاپ‌زنی*" (ریچی، ۲۰۰۰). با چندین راوی و با توسل به گفتار روی تصویر، می‌توان رویدادهای گذشته را روایت کرد. حتی ممکن است از رویدادی واحد، روایت‌های متفاوتی ارائه کرد؛ مانند گفتار روی تصویرهای *راشومون* (کوروساوا، ۱۹۵۰). یا اینکه چند راوی در دل روایت یکدیگر، به روایت رویدادهای گذشته می‌پردازند. "*همه چیز درباره ایو*" مثال مناسبی برای این شکل بازگشت به گذشته است. همان‌طور که دیده شد، ادیسن دویت در ابتدای فیلم گفتاری طولانی دارد. گفتار

ART University Journal
www.art.ac.ir

کارن [۲۸] ـ که بلافاصله پس از گفتار اوست ـ تماشاگر را به زمان گذشته می‌بَرَد؛ به زمانی که این جماعت برای نخستین بار ایو را می‌بینند. سپس در دل روایت کارن، مارگو [۲۹] روایت را پیش می‌گیرد. پس از آن کارن و ادیسن، هر یک دو بار به تناوب این روایت هزار و یک شب‌گون را در دست می‌گیرند. "در هر یک از این بخش‌ها راوی فقط گهگاه از طریق گفتار روی تصویر سخن می‌گوید، اما فیلم همان شخصیتی را که به روایت مشغول است در کانون توجه قرار می‌دهد، به طوری که دوربین فقط رویدادهایی را که راوی در آنها نقش دارد تعقیب می‌کند. راوی در همه صحنه‌هایی که به بخش او مربوط می‌شود حضور دارد؛ و به این ترتیب، تماشاگر درمی‌یابد که آن راوی چه اطلاعاتی درباره ایو دارد" (کوزلف، ۱۳۸۳، ۳۱۸).

به دلایل مختلف، بازگشت به گذشته‌های اول‌شخص، متنوع‌تر و متداول‌ترند. کوزلف می‌گوید: "گفتار روی تصویر اول‌شخص، به خاطر استفاده از لایه‌های دوگانه داستان و گفتمان، و موقعیت دوگانه شخصیتی که به نقل داستان می‌پردازد، و سهولت دستکاری در زمان، کارکردهای مهمی دارد که از آن جمله است بیان فیلم به عنوان یادآوری وقایع گذشته. [...] از گفتار روی تصویر به دو منظور استفاده می‌شود: بردن تماشاگر به زمان گذشته، یعنی به زمانی که اوضاع به گونه‌ای دیگر بود؛ و پدید آوردن نوعی تباین با زمان حال، یعنی رساندن این نکته که معنای داستان، تنها با توجه به گفتمان کنونی روشن است. در عین حال، گفتار روی تصویر، به تماشاگر امکان می‌دهد که دو بُعد شخصیت واحدی را با هم مقایسه کند: یکی فردی جوان و خام که به مواجهه با وقایع مشغول است؛ و دیگری فردی مسن‌تر و عاقل‌تر که به نقل وقایع می‌پردازد. به بیان دیگر، گفتار روی تصویر می‌کوشد رسیدن معصومانه شخصیت را به آگاهی از چشم‌اندازی نشان دهد که او در بزرگسالی اختیار کرده است" (کوزلف، ۱۳۸۳، ۳۰۲). در ابتدای فیلم "*بهشت می‌تواند منتظر بماند*"، هنری فان کلیو که درگذشته است، در برابر مأمور دروازه بهشت ایستاده است. مأمور از او می‌خواهد که داستان زندگی‌اش را تعریف کند تا او تکلیفش را معلوم سازد. هنری قصه زندگی‌اش را ز گهواره تا گور، با گفتار روی تصویر روایت می‌کند. تماشاگر، زندگی او را در مقاطع نوزادی، نوجوانی، جوانی، میانسالی و سالخوردگی می‌بیند و در این رهگذر، تحولات شخصیتی هنری را در این سیر تاریخی مشاهده می‌کند.

در بیشتر بازگشت به گذشته‌ها در روایت‌های اول‌شخص، نوعی حسرت گذشته در لحن راوی مشاهده می‌شود. سارا کوزلف پس از ذکر این نقل قول از مایکل وود [۳۰]، که "فلاش‌بک در دهه‌های ۱۹٤۰ و ۱۹۵۰... نوعی اجبار بود؛ ابزاری بود برای جهش فوری و مشتاقانه به گذشته. دیزالوی کُند و مبهم، ما را به پریروز منتقل می‌کرد؛ [یعنی] به روزی که اوضاع به گونه‌ای دیگر بود؛ روی پیش از همه این قیل و قال‌ها (و البته این قیل و قال‌ها در هر فیلمی ممکن بود چیز متفاوتی باشد)" (کوزلف، ۱۳۸۳، ۳۰۲). کوزلف سعی در ریشه‌یابی این گرایش فراگیر دارد: "اینکه چه چیزی جهش آنی و مشتاقانه به گذشته را چنین دلپذیر می‌ساخت، در پرده ابهام است؛ شاید جنگ و ناامیدی پس از آن، شاید مقاومت در برابر ضرباهنگ گیج‌کننده تحولات صنعتی و اجتماعی، و شاید هم اشتیاق ادبیات مدرن به آزمودن و تجربه در ساختار زمانی داستان بود که چنین می‌کرد" (کوزلف، ۱۳۸۳، ۳۰۲). به‌جز این فرضیات، دلایل بسیار دیگری نیز می‌توان برای این گرایش مطرح ساخت و درباره آنها بحث کرد؛ اما می‌شود ساده‌تر نیز به مسئله نگریست. معمولاً انسان در صحبت از خاطرات گذشته، دچار نوعی حسرت به جوانی و فرصت‌های از دست رفته‌اش و نیز دلتنگی برای عزیزان درگذشته‌اش می‌گردد. طبیعی است که چنین حسی در سینما

ART University Journal
www.art.ac.ir

نیز بازتاب داشته باشد.

"*چه سرسبز بود درّه من*" (فورد، ۱۹٤۱) می‌تواند نمونه‌ای عالی باشد، چون حتی در عنوان فیلم نیز حسرت گذشته به چشم می‌خورد. هیو مورگان [۳۱] داستان زندگی خانواده‌اش را بر روی تصاویری از گذشته تعریف می‌کند. کانون گرم خانواده با مرگ پدر و برادر هیو در معدن از هم پاشیده می‌شود و هر یک از اعضای آن سرنوشتی متفاوت پیدا می‌کند. دره سرسبز محل زندگی آنان نیز اکنون دیگر محل تجمع فاضلاب معدن شده است. فیلم آکنده از گفتار حسرت‌بار هیو است. بخشی از گفتار ابتدایی او چنین است: "*آیا باور کردنی است که همه دوستان من رفته‌اند، حال آنکه صدای‌شان هنوز در گوش من می‌پیچد؟ نه! من مصرّانه می‌گویم: نه، نه؛ زیرا آنها حقیقتی زنده درون ذهن منّ‌اند. نرده و پرچینی وجود ندارد که زمان گذشته را در میان گیرد. می‌توان به گذشته بازگشت و با آنچه خوشایند می‌نمود سرخوش بود؛ فقط کافی است که آن خاطرات به یاد آیند. پس من می‌توانم چشم‌هایم را ببندم و منظره امروز دره‌ام را فراموش کنم و آن را همان‌طور ببینم که در گذشته بود؛ در آن روزهایی که من پسربچه‌ای بیش نبودم*". تماشاچی یا مخاطب با این گفتار به گذشته هیو می‌رود؛ زمانی که دره او سرسبز بود. همان‌گونه که کوزلف می‌گوید: "ما در مقام تماشاگر، احساس می‌کنیم که نه تنها فیلم حضور ما را تلویحاً به رسمیت می‌شناسد، بلکه وجود ما برای راوی آن اهمیتی حیاتی دارد. او با نقل گذشته‌اش برای ما، از رنج و تنهایی رهایی می‌یابد، و همدلی ما با او دره‌اش را بار دیگر سرسبز و خرم می‌سازد" (کوزلف، ۱۳۸۳، ۳۱۰).

ایجاد ارتباط میان صحنه‌های فیلم و هدایت تماشاگر از زمانی به زمانی دیگر

گفتار روی تصویر بر بازنمایی سینمایی زمان و دریافت مخاطب از زمان تأثیر مستقیم دارد. کارول لاسور [۳۲] به نقل از بردول می‌گوید: "یکی از کارکردهای عمده گفتار، منحرف کردن شکل زمانی فیلم است" (Laseur, 2006). به‌عنوان نمونه "به جای نمایش ساده سلسله رویدادهایی در زمان حال، گفتار آنها را به گذشته می‌برد" (بردول و تامسون، ۱۳۸۲، ۳۳۸). گفتار روی تصویر به راحتی می‌تواند تصاویر روی پرده را طوری جلوه دهد که گویی در گذشته اتفاق افتاده‌اند و از این رو تأثیر حسی متفاوت را در مخاطب ایجاد کند.

گفتار روی تصویر، این امکان را به فیلمساز می‌دهد که به راحتی از زمانی به زمانی دیگر برود؛ از زمان حال به گذشته برود؛ از گذشته به آینده بپرد و دوباره به زمان حال بازگردد. گفتار روی تصویر به عنوان مرکز ثقل این رفت و برگشت‌های زمانی از گیج شدن تماشاگر جلوگیری می‌کند. فیلم "*آنی هال*" را بدون گفتار روی تصویر، در نظر بگیرید. این رفت و آمدها میان مقاطع مختلف زندگی الوی، تمرکز تماشاگر را از بین می‌برند. بدون گفتار روی تصویر، تماشاگرمجبور است زحمت زیادی متحمل شود تا وقایع را به ترتیب زمانی در ذهنش مرتب سازد؛ اما گفتار الوی کار او را راحت می‌کند تا با خیال آسوده به تماشای فیلم بنشیند.

همچنین گفتار روی تصویر می‌تواند صحنه‌ها یا بخش‌های مختلف فیلم را به هم مربوط سازد. یکی از کارکردهای گفتار روی تصویر در "*آنی هال*" و "*پول را بردار و فرار کن*" (آلن، ۱۹٦۹) همین مورد است. راوی از طریق گفتار روی تصویر می‌تواند تماشاگران را به هر سو که می‌خواهد هدایت کند، چرا که تماشاگر خود را کاملاً به او می‌سپارد. راوی دانای کل در "*پول را بردار و فرار کن*"، از رویدادی به رویداد دیگر می‌رود و تماشاگر نیز به ناگزیر به دنبال او می‌رود. راوی این توانایی را دارد که هر حرفی را به مخاطب بقبولاند؛ حتی اگر مانند وربال کینت[۳۳] در

ART University Journal
www.art.ac.ir

"*مظنونین همیشگی*" (سینگر، ۱۹۹۵) فردی نه در خور اعتماد و نیز بزهکار باشد. وربال با داستانی ساختگی، نزدیک به دو ساعت تماشاگر را دنبال خود می‌کشاند و سپس با پوزخندی او را رها می‌کند. اتفاق مشابهی در فیلمی از هیچکاک به نام "*هراسِ صحنه*" (هیچکاک، ۱۹۵۰) نیز رخ می‌دهد. "بخشی از این روایت سینمایی، ماجرای شخصیتی به نام جانی [۳٤] است که برای ما نقل می‌کند که چگونه جسدی را دیده است و به اشتباه خودش را به جای قاتل گرفته‌اند" (کوری، ۱۳۸۸، ۳٦۳). همراه با گفتار جانی، تصاویر ماجرای رخ داده نیز مشاهده می‌شوند. ما قاعدتاً روایت او را باور می‌کنیم؛ اما در پایان فیلم درمی‌یابیم که او دروغ گفته است. البته این قدرت اقناعی منحصر به راویانی همچون وربال و جانی نیست. گفتار روی تصویر در فیلم "*سان‌ست بولوار*" نیز چنین کارکردی دارد. "سان‌ست بولوار با گفتار سوم‌شخص در مورد جسدی که روی استخر شناور است آغاز می‌شود. با شروع بازگشت به گذشته، گفتار روی تصویر از سوم‌شخص به گفتار اول‌شخص جو گیلیس تبدیل می‌شود که رویدادهای منجر به قتلش را بازگو می‌کند. گفتار گیلیس باعث همذات‌پنداری مخاطب با او در طول بازگشت به گذشته می‌شود. تنها در انتهای فیلم است که مخاطب پی می‌برد که او همان جسد ابتدای فیلم بوده است. فیلم ثابت می‌کند که چگونه گفتار روی تصویر می‌تواند تماشاگران را از طریق بازگو کردن رویدادهایی که صرفاً می‌توان این‌گونه به آنها پی‌برد به شکلی دیگر نمی‌شود فهمیدشان، هدایت کند. جالب توجه است که گفتار روی تصویر به غافل‌گیری مخاطب از اینکه کاراکتر اصلی می‌میرد کمک می‌کند. در ابتدای فیلم گیلیس در جایگاه سوم‌شخص صحبت می‌کند و با این کار توجه مخاطب را از اینکه خودش جسد است دور می‌سازد" (Pramaggiore & Wallis, 2007, 218).

تعلیق و ابهام

گفتار روی تصویر، علاوه بر غافل‌گیری، برای ایجاد تعلیق نیز به کار می‌رود. این یکی از کارکردهای گفتار روی تصویر کارآگاه در "فیلم نوآر" است. کارآگاه به دنبال کشف راز معمایی است و با گفتارش تا لحظه رمزگشایی نهایی، مخاطب را در این تعلیق شریک می‌سازد. البته چنین کارکردی در فیلم‌های دیگر نیز مشاهده می‌شود. در "*پیش‌آگاهی*" [۳۵] (استیونس، ۱۹۵۵) ـ یکی از اپیزودهای سریال معروف دهه پنجاه میلادی با نام "*آلفرد هیچکاک تقدیم می‌کند*" ـ به بهترین شکل از گفتار روی تصویر برای ایجاد تعلیق استفاده شده است. "پیش‌آگاهی" با نمایی از یک هواپیمای مسافربری در حال پرواز آغاز می‌گردد. بر روی این نما، گفتار کیم [۳٦] شنیده می‌شود: "*اولش نمی‌دونستم چه چیزی منو کشوند خونه؛ یه انگیزه ناگهانی، یک شک، یه احساس بی‌قراری که منو رها نمی‌کرد. تا اینکه بالاخره تسلیم شدم و سوار هواپیما شدم*". کیم پس از چهار سال از پاریس به زادگاهش برمی‌گردد اما رفتار خانواده و اطرافیانش مشکوک به نظر می‌رسد. گویی آنها چیزی را از کیم پنهان می‌کنند. گفتار کیم: "یه جای کار می‌لنگید. کیلومترها اون‌طرف‌تر تو پاریس هم، چنین حسی داشتم... یه پیش‌آگاهی. یه حس وحشت که معلوم نبود از کجا اومده؛ مث یه رعد و برق تو یه روز آفتابی". این گفتارها با ایجاد تعلیق، مخاطب را وادار می‌کند که با نگرانی ماجرا را پی‌بگیرد. کیم متوجه می‌شود که پدرش چهار سال پیش مرده است، ولی این مسئله را از او پنهان داشته‌اند. علاوه بر این او از روی نشانه‌هایی متوجه می‌شود که گویی پدرش به قتل رسیده است. رفتار خانواده کیم بسیار مشکوک است و از او می‌خواهند ماجرا را پیگیری نکند اما او با لجاجت به دنبال واقعیت می‌گردد. در نهایت مشخص می‌شود که کیم بیماری روانی است که در این چهار

ART University Journal
www.art.ac.ir

سال در آسایشگاهی بستری بوده و خودش پدرش را به قتل رسانده است! بدین گونه، روایت، خود واقعیت را پنهان نگه می‌دارد و با گفتار کیم به عنوان راوی اول‌شخص، چنین تعلیقی را ایجاد می‌کند. مخاطب با گفتار کیم همراه می‌شود و با تشویش به دنبال پاسخ معماست و در انتها، روایت بدین شکل او را غافلگیر می‌کند.

گاهی اوقات فیلم‌سازان گفتار روی تصویر را برای ایجاد ابهام به کار می‌گیرند. این ابهام به شکل‌های گوناگونی ایجاد می‌شود: آیا صدایی که می‌شنویم، گفتار روی تصویر است یا تک‌گویی درونی؟ آیا به راوی می‌توان اعتماد کرد یا خیر؟ آیا راوی نیز شاهد تمام تصاویری که مخاطب می‌بیند بوده است یا خیر؟ تصاویر روی پرده در واقع رخ داده‌اند یا ذهنیت راوی‌اند؟ صدایی که روی تصویر شنیده می‌شود متعلق به چه کسی است؟ پیچیده‌ترین ابهام ایجادشده از طریق گفتار روی تصویر، در مبهم‌ترین فیلم تاریخ سینما مشاهده می‌شود: "*سال گذشته در مارین باد*" (آلن رنه، ۱۹٦۱). "این فیلم به کل غرق در ابهام است. با شروع فیلم، به نظر می‌رسد که رویدادها ما را به سوی داستانی ـ ولو پیچیده ـ رهنمون می‌شوند؛ ولی به زودی تناقضی به میان می‌آید. یکی از کاراکترها می‌گوید که اتفاقی افتاده است، و زمان و مکان آن را هم توضیح می‌دهد، در حالی که کاراکتر دیگری آن را انکار می‌کند. از آنجا که این‌گونه تناقض‌ها هیچ‌گاه حل نمی‌شوند، ما راهی برای انتخاب کردن رویدادهایی که می‌توانستند بخشی از یک تسلسل علت و معلولی برای ساختن داستان بالقوه باشند نداریم. روایتگری در سیر خود هرگز اطلاعات داستانی روشنی ارائه نمی‌دهد" (بردول و تامسون، ۱۳۸۳، ٤۱٤). با شروع گفتار روی تصویر در ابتدای فیلم، نخستین ابهام ایجاد می‌شود. "مقداری از زمان فیلم بر پایه این معما ـ که این گفتار متعلق به چه کسی است و در چه زمان و مکانی ادا می‌شود ـ بنا شده است" (Brophy, 2009). خیلی زود مشخص می‌شود که راوی، یکی از کاراکترهای فیلم است اما ماجرا به همین‌جا ختم نمی‌گردد. در گفتار راوی تناقض‌های بسیاری وجود دارد. او مُصرّ است که سال گذشته با کاراکتر زن فیلم ملاقاتی داشته است، اما زن گفته او را رد می‌کند. آیا حق با راوی است یا چنین ملاقاتی در خیال او صورت پذیرفته است؟ اگر ماجرای سال گذشته واقعیت دارد، چرا در روایت راوی از جزئیات آن، تناقض‌هایی به چشم می‌خورد؟ تماشاگر هیچ‌گاه پاسخ این پرسش‌ها را پیدا نمی‌کند، چرا که پاسخی وجود ندارد. هدف رنه تنها طرح پرسش‌های بی‌پاسخ بوده است تا تماشاگر درگیر کشف ابهام موجود در آنها شود.

گاه گفتار روی تصویر، ارتباط مشخصی با داستان فیلم ندارد. داستان فیلم از طریق تصاویر و گفت‌وگوها پیش می‌رود اما گفتار روی تصویر بی‌توجه به آن، به موضوعات و مسائلی دیگر می‌پردازد. مؤلف یا یکی از کاراکترها بر روی تصاویر دیدگاه‌های اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیک خود را مطرح می‌کند. منتقدان این‌گونه فیلم‌ها را فیلم‌ـ مقاله نامیدند. "فیلم‌ـ مقاله، گونهٔ مدرنی بود که نوار صدا را از موقعیت دراماتیک جدا می‌کرد" (Kovags, 2007, 298). گدار نخستین فیلمسازی بود که بدین‌شکل از گفتار روی تصویر استفاده کرد. بیشتر فیلم‌های پس از سال ۱۹٦۷ او نمونه‌های مشخصی از فیلم‌ـ مقاله‌اند. در "*سرباز کوچولو*" (گدار، ۱۹٦۳)، گفتار روی تصویر کاملاً مستقل از رویدادهای دراماتیک عمل می‌کند. گفتار در "دستهٔ جداگانه" (گدار، ۱۹٦٤)،به روشنی بر پیرنگ تسلط دارد. به عنوان نمونه، گدار تصویر را در صحنه‌ای نگه می‌دارد تا برای گفتار تفسیری، زمان بیشتری داشته باشد (Kovags, 2007, 300).

کارکردهای گفتار روی تصویر بسیار بیشتر از موارد ذکر شده است. به عنوان مثال، فیلمساز

ART University Journal
www.art.ac.ir

می‌تواند از این تکنیک به عنوان نوعی قلاب استفاده کند و بی‌هیچ‌گونه مقدمه‌چینی، مخاطب را درگیر داستان فیلم سازد. گفتار روی تصویر در فیلم "*هانا و خواهرانش*" (وودی آلن، ۱۹۸۶) چنین کارکردی دارد. در نخستین ثانیه‌های شروع فیلم، گفتار الیوت [۳۷] را می‌شنویم: "*خدایا! چقدر خوشگله!*" با این گفتار در کمتر از چند لحظه، موتور فیلم روشن می‌شود و یک مثلث عشقی شکل می‌گیرد. یکی از پرکاربردترین کارکردهای گفتار روی تصویر، ایجاد تناقض میان آن و تصاویر است. فیلم‌سازان با این تمهید نوعی موقعیت کنایی ایجاد می‌کنند. از رایج‌ترینِ این موقعیت‌ها، ایجاد موقعیت کمیک است. دوباره به "*هانا و خواهرانش*" اشاره می‌کنیم. در صحنه‌ای از فیلم، الیوت به خانه لی‌لی می‌رود. او که عاشق لی‌لی شده، هنوز علاقه‌اش را به او ابراز نکرده است. الیوت با نگاهی پرمحبت به لی‌لی نگاه می‌کند، در حالی که گفتارش حاکی از آن است که وی قصد دارد رفتاری مؤدبانه و بانجابت داشته باشد؛ اما لحظه‌ای نمی‌گذرد که او ناگهان به لی‌لی حمله می‌کند و وحشیانه او را می‌بوسد. این تناقضِ آشکار میان گفتار و تصویر، مخاطب را غافلگیر می‌کند و باعث خندیدن او می‌شود.

فیلمسازان، گاه با سوژه قرار دادن خودِ گفتار روی تصویر از امکانات آن به گونه‌ای دیگر استفاده می‌کنند. وودی آلن در فیلم "*پول را بردار و فرار کن*" گفتاری همچون گفتار روی تصویرهای فیلم‌های مستند را به کار می‌گیرد و به فیلم کمدی‌اش حال‌وهوایی مستندگون می‌بخشد. گدار در فیلم "*دسته جداگانه*" با این تکنیک شوخی می‌کند: "ما اکنون باید پرانتزی باز کنیم و احساسات اودیل، فرانتز و آرتور را شرح دهیم، اما همه چیز واضح و روشن است. لذا، پرانتز را می‌بندیم و می‌گذاریم که تصاویر سخن بگویند" (بردول، ۱۳۷۵، ۳۵۹ و ۳۶۰). چه بسا گدار قصد داشته است با این کار اعتقاد به زائد بودن گفتار روی تصویر را به بازی بگیرد. بردول نمونه‌ای دیگر را از فیلم "*آمبرسون‌های باشکوه*" (ولز، ۱۹۴۲) نقل می‌کند. در قسمتی از فیلم یکی از کاراکترها به‌گونه‌ای حرف می‌زند که گویی با راوی روی تصویر گفت‌وگو برقرار کرده است، در حالی که درواقع چنینِ اتفاقی رخ نمی‌دهد (بردول، ۱۳۸۲، ۳۳۱). اما در فیلم "*عجیب‌تر از داستان*" (فورستر، ۲۰۰۶) واقعاً این اتفاق می‌افتد. فیلم با گفتار روی تصویرِ یک راوی دانای کل شروع می‌شود. راوی، کاراکتر اصلی فیلم، یعنی هارولد [۳۸] را معرفی می‌کند، به روایت کردن زندگی روزمره او می‌پردازد، و از افکار و احساسات او می‌گوید. داستان به همین روال پیش می رود که ناگهان ازجایی به بعد، هارولد صدای راوی را می‌شنود. او پس از کش و قوس‌های فراوان متوجه می‌شود که خودش کاراکتر یک رمان است و راوی در واقع نویسندهٔ آن.

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که دیدیم، کارکردهای گفتار روی تصویر بسیار متنوع‌اند. چه بسا تعداد این کارکردها به اندازهٔ فیلم‌هایی باشد که از آنها استفاده می‌کنند. در این سیاهه، مجالِ پرداختن به همه آنها نبوده، لیکن کوشش شده است که مهم‌ترین کاربردهای این تکنیک مورد بررسی قرار گیرد.

بدین ترتیب، اساسی‌ترین کارکردها و تأثیرات گفتار روی تصویر را می‌توان چنین برشمرد:

۱ـ کمک به عمل روایت؛ ۲ـ تأکید بر خودآگاهی روایت؛ ۳ـ تأکید بر فردیت و ذهنی بودن فرایند داستان‌گویی؛ ٤ـ بیان افکار و احساسات کاراکترها؛ ٥ـ درگیر شدن مخاطب با جهان کاراکترها و همذات‌پنداری با آنها؛ ٦ـ تأکید بر تنهایی کاراکترها؛ ۷ـ بازگشت به گذشته؛ ۸ـ پررنگ‌تر کردن حس حسرت گذشته؛ ۹ـ رفتن از زمانی به زمانی دیگر؛ ۱۰ـ وصل کردن بخش‌ها و صحنه‌های فیلم

ART University Journal
www.art.ac.ir

به یکدیگر؛ ۱۱ـ هدایت تماشاگر؛ ۱۲ـ ایجاد غافل‌گیری و تعلیق و ابهام؛ و ۱۳ـ ایجاد موقعیت‌های کنایی.

ممکن است بسیاری از ظرفیت‌های گفتار روی تصویر تاکنون نامکشوف مانده باشند و فیلم‌سازان در آینده، این تکنیک‌ها را برای مقاصد دیگری نیز به کار گیرند. اما همین موارد ذکرشده در این مقاله، نشان‌دهندهٔ تأثیر شگرف این تکنیک بر تحول بیان سینمایی فیلم‌هاست. اگر در هر یک از نمونه‌های مطرح‌شده، گفتار روی تصویر حذف گردد، آن‌گاه فیلم‌ها تأثیر کنونی را نخواهند داشت.

پی‌نوشت‌ها

۱. در متون ترجمه شده به فارسی عبارت voice over narration معادل‌های بسیاری پیدا کرده است. صدای راوی، صدا روی تصویر، صدای خارجی، صدای خارج از تصویر، گفتار، گفتار خارج از تصویر، گفتار روی تصویر و حتی نریشن از آن جمله‌اند. صدای خارج از تصویر معادل گمراه‌کننده‌ای است، چرا که ترجمه عبارت off-screen یا همان صدای خارج از قاب است. عبارت صدا روی تصویر نیز ممکن است گمراه‌کننده باشد چرا که (sound) معنایی عام است و بهتر است از گفتار که صدایی متعلق به انسان است استفاده کرد. به نظر می‌رسد عبارت گفتار روی تصویر ترجمه‌ای جامع و مانع از voice over narration باشد.

2. Jorgen Buster
3. William Guynn
4. Voice over narration
5. Noise
6. Off
7. Dialogue
8. David Bordwell

۹. تمامی نقل‌قول‌های برگرفته از فیلم‌ها در این مقاله، از نسخه دی وی دی فیلم‌ها پیاده و ترجمه شده‌اند.

10. Addison Dewit
11. Voyeuristic
12. Renton
13. Alex
14. Alvy Singer
15. Andras Balint Kovags
16. Greta
17. Fontaine
18. Bresson
19. Maria Pramaggiore
20. Tom Wallis
21. Badlands (1974)
22. Holly
23. Kit
24. Nostalgia
25. Joe Gillis
26. Henry Van Cleve
27. Turkey
28. Karen
29. Margo
30. Michael Wood
31. Huw Morgan
32. Carol Laseur
33. Verbal Kint

ART University Journal
www.art.ac.ir

34. Johnny
35. Premonition
36. Kim
37. Elliot
38. Harold

منابع

– بردول، دیوید (۱۳۷۵) *روایت در فیلم داستانی*، ترجمه: علاءالدین طباطبایی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران، چاپ اول.
– بردول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۸۲) *هنر سینما*، ترجمه: فتاح محمدی، نشر مرکز، تهران، چاپ دوم.
– بهپور، مهدی (۱۳۸٦) *گفتار روی تصویر در فیلمنامه داستانی و بررسی کارکردهای آن در فیلم Trainspotting*، کارشناسی سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران.
– فرهمند، محمدرضا ناصر (۱۳۸۳) ترجمه فصلی از کتاب مستند نوین تحت عنوان گفتار متن، کارشناسی ارشد سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران.
– کوری، گریگوری (۱۳۸۳) *تصویر و ذهن*، فیلم؛ فلسفه و علوم شناختی، ترجمه: محمد شهبا، انتشارات مهرنیوشا با همکاری انتشارات دانشکده صدا و سیما، تهران، چاپ اول.
– کوزلف، سارا (۱۳۸۳) *نوشتن برای سینما*، مقاله راوی اول‌شخص، ترجمه: علاءالدین طباطبایی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران، چاپ اول.
- Brophy, Philip (2009) *Last Year In Marienbad*. www.Philipbrophy.com/ projects/…/Last YearInMarienbad. html.
- Guynn, William (2010) *The Routledge Companion to Film History*, Routledge.
- Henderson, Brian (1999) *Film Quarterly: Forty Years*, A Selection, University of California Press, Berkely.
- Kovags, Andras Balint (2007) *Screening Modernism: European Art Cinema 1950-1980*, The University of Chicago Press.
- Kozloff, Sarah (1988) *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*, University of California Press, Berkely.
- Laseur, Carol (1989) *The Self-reflexive Genre Film.*
- Pramaggiore, Maria & Wallis, Tom (2007) Film: *A Critical Introduction, Allyn & Bacon.*
- www.cla.purdue.edu
- www.imdb.com
- www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/film/laseur/chap4.html
- www.philipbrophy.com
- www.screenwriting.info
- www.scriptwritingsecrets.com
- www.wikipedia.org

ART University Journal
www.art.ac.ir