بررسی تعامل ارزش‌های زیبایی‌شناسانه صوت و تصویر بر مخاطب

شیرین مصباحی طریقی، عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شرق، تهران، ایران
(نویسنده مسئول)Sh.mesbahi@gmail.com
فرهاد مختاری،کارشناس ارشد تولید سیما

چکیده

هدف از پژوهش حاضر، شناخت عوامل و عناصری است که می‌توانند در حاشیه‌ی صوتی یک فیلم مستند، کارکردی به جز کارکرد واقع‌گرا داشته باشند. منظور از چنین نقشی ـ که از آن به کارکرد زیبایی شناسانه‌ی صدا تعبیر می‌شود ـ آن است که مفاهیم متفاوتی، به غیر از واقعیات موجود در صدا، به تماشاگر منتقل شود. چنین استفاده‌ای از صدا می‌تواند به القای معانی عمیق تری دست زند که در ذهن فیلمساز شکل گرفته است.

در حقیقت آنچه به عنوان سؤال اصلی این پژوهش، مد نظر بوده است، دست یافتن به عناصری است که می‌توان چنین کارکردی را از آنها انتظار داشت. در این راه با استفاده از اطلاعات موجود در اسناد، کتب، مجلات و منابع اینترنتی و نیز مشاهده و تحلیل و بررسی نمونه‌های عملی چنین کاربردی در آثار مستند، درقالب روش اسنادی، به گردآوری مطالب مربوط به موضوع، پرداخته شد.

تحلیل مطالب مذکور و کنار هم نهادن آنها، موجب به دست آمدن نتایج جالبی، جدای از اطلاعات موجود در هر یک شد. بدین ترتیب از پژوهش حاضر این نتیجه حاصل آمد که اولاً؛ ارزش‌های زیباشناختی صدا و تصویر دارای عناصری است که هم در رابطه‌ی با یکدیگر و هم به طور مستقل کارکرد می‌یابند. ثانیاً؛ فارغ از این که عناصر زیبایی شناسی تصویر کدامند، نتیجه‌ی دیگری هم در رابطه با شناخت عوامل مؤثر در زیبایی شناسی صدا به دست آمد ؛ این که ارزش‌های مذکور چگونه قابل تعریف و تعیین می‌گردند.

این نتایج چنین می‌نمایند که با تغییر در عناصری همچون سطح صدا، پرسپکتیو صدا، بافت صدا، زنگ صدا، تن صدا، طنین صدا، سرعت صدا، جنس صدا، تکرار مداوم صدا و نیز وارونه کردن پخش صدا، می‌توان به طور مستقیم به کارکردهای زیبایی شناسانه دست یافت.

اما عناصر دیگری هم وجود دارند که به طور غیرمستقیم و از طریق رابطه‌ی مخاطب و صدا چنین کارکردهایی را موجب می‌گردند. این عوامل نیز عبارتند از وضعیت فرهنگی مخاطب، شیوه‌ی تکنولوژیک ارائه‌ی صدا، رابطه‌ی ترکیبی صدا و تصویر، ابهام تصویری و برجستگی صوتی، توجه به حضور صدا در ساختار اصلی اثر، وضعیت زمانی و مکانی ارتباط مخاطب و اثر، شناخت صدا و درک آن توسط مخاطب و سرانجام وجود پس زمینه‌های ذهنی مخاطب نسبت به صدا.

هر یک از عوامل مذکور در صورتی که مورد استفاده‌ی خلاقانه قرار گیرند، می‌توانند عمق زیادی به درونمایه‌ی اثر بخشیده و در غیر این صورت موجب بروز ساده انگاری و دور شدن یک فیلم مستند از مفهوم پردازی می‌گردند.

واژگان کلیدی: زیباشناسی صدا، مخاطب، رابطه ترکیبی صدا و تصویر.

تاریخ دریافت مقاله: اردیبهشت ماه ۱۳۹۲

تاریخ پذیرش نهایی: تیر ماه ۱۳۹۲

مقدمه

در تصور همگان سینما به صورت صامت متولد شد؛ اما این نکته مسلم است که در واقع سینما هیچگاه به معنی واقعی کلمه بدون صدا نبوده است. هنر سینما موفق شد در طی اولین سال‌های تولدش به زبانی تصویری دست یابد، اما در رویکرد به صوت، تنها توانست از هماهنگی صدای موسیقی و اجرای زنده ی آن در کنار تصویر، برای پوشاندن صدای دستگاه نمایش و تأکید بر احساسات درون تصویر بهره گیرد.

اگرچه سال ۱۹۲۷، به عنوان تاریخ مشخص ناطق شدن سینما محسوب می‌گردد، اما نیاز به حضور صدا در اندیشه‌ی فیلمسازان دوره صامت هم به طریقی وجود داشته است. پس از ورود صدا به سینما نیز بحث بر سر استفاده یا عدم استفاده ی از صدا بالا گرفت و چنان که در کتاب *تاریخ تحلیلی موسیقی فیلم* آمده، برخی نظریه پردازان همچون *آیزنشتین*[۲] با بدبینی با صدا برخورد کردند. او در بیانیه ای اعلام کرد که «برداشت نادرست از نیروهای نهفته در این پدیده تازه، نه تنها از توسعه و تکامل سینما جلوگیری می کند، که ذخیره ی گرانبهایی را که تا کنون گرد آمده است، تهدید به نابودی می کند» (پورمندان، ۱۳۷۷: ۵۶).

به هر حال صدا در کارکردی واقعی، به تصاویر سینما افزوده شد اما *بلا بالاش*[۳] پیش بینی نمود که استفاده‌ی زیبایی شناسانه از آن نیازمند زمانی طولانی است. با این وجود تنها در زمان کوتاهی، فیلمسازان خلاق به قابلیت‌های زیبا شناختی صدا پی بردند.

به رغم این که مهم ترین کاربردهای زیبایی شناسانه‌ی صدا در ابتدای دوران ناطق، در *سینمای مستند* روی داد، اما این حضور توأم با خلاقیت و تفکر، هم به لحاظ نظری و هم به لحاظ عملی، در اینگونه‌ی سینمایی، بسیار کمرنگ مانده است[۴]. در حقیقت نگاه‌ها به سرعت معطوف به سینمای داستانی و زیبایی شناسی آن شد؛ و باز این سینمای مستند بود که در سایه ی سینمای داستانی، به لحاظ تئوریک، فقیر ماند. این عدم توجه به مباحث تئوریک بعدها موجب بروز نوعی کمبود در کاربردهای زیبایی شناسانه از صدا، در آثار مستند گردید والبته این موضوع در کشورهای دنباله رو صاحبان اصلی سینمای مستند، نمود بیشتری یافت. در حقیقت بهترین نمونه ی چنین کاربردهایی از صدا، در فیلم‌های مستندی مشاهده می‌شود که در کشورهای انگلستان، فرانسه، آلمان، آمریکا و هلند به تولید رسیده است و اکثر آثار تولیدی دیگر کشورها و حتی بسیاری از مستندهای کشورهای پیشرو، همچنان در بند کاربردهای صرفاً واقعگرا از صدا باقیماند.

بنابر آنچه که در بالا آمد، این پژوهش تلاش می کند تا جلوه‌های بیشتری از توانایی‌ها و قابلیت‌های زیبایی شناسانه‌ی صدا را در آثار مستند، معرفی و مطرح کند.

بدیهی است به دلیل انتقال تولید و پخش آثار مستند از سینما به تلویزیون، بخش عمده‌ی موضوعیت این پژوهش در حیطه‌ی رسانه‌ی تلویزیون قرار خواهد گرفت. البته ناگفته نماند که اختلافات موجود در مورد زیبایی شناسی صدا در سینما، جای چندانی در تلویزیون ندارد؛ چرا که این رسانه از ابتدا به صورت ناطق متولد شده و در کنار تصویر و تدوین، صدا نیز جزء عناصر بیانی آن محسوب می شود.

چارچوب نظری تحقیق

مهم‌ترین نظریه‌ای که مبنای شکل‌گیری فرضیات این پژوهش می‌باشد، متعلق به پودوفکین[۵]است که در سال ۱۹۳۳، در کتاب خود با عنوان «*تکنیک فیلم و بازیگری فیلم*» آورده: «نقشی که صدا باید در فیلم بازی کند خیلی مؤثرتر از تقلید کورکورانه از ناتورالیسم است. اولین عملکرد صدا، تشدید یا افزایش نیروی بیانی مفهوم فیلم است»[۶].

---

1. Eisenstein , Sergei. Mikhailovich
2. Balazs , Bela

۳.کریستن متز درکتاب خود با عنوان *زبان فیلم* این موضوع را ناشی از توجه و درگیری بیشتر مردم با فیلم داستانی و به تبع آن اهمیت یافتن مباحث نظری و شیوه های عملی موجود در سینمای داستانی برای نظریه پردازان و سینماگران می داند. (Film Language , Christian Metz , ۱۹۷۴ , p , ۱۱۳)

4. Podovkin , Vsevolod

1. *دائره المعارف گروولز*. ص 105.

اهداف تحقیق

۱) شناخت چگونگی رابطه ی بین ارزش‌های زیبایی شناسانه ی صدا و تصویر.
۲) شناخت عوامل مؤثر بر کیفیت رابطه ی ارزش‌های زیبایی شناسانه ی صدا و تصویر.
۳) توجه به قابلیت‌های زیبا شناختی صدا در فیلم مستند، در جهت ارائه‌ی معنا به مخاطب و تأثیر گذاری، برای ایجاد درگیری فعال بین مخاطب و اثر.
۴) شناخت عوامل و عناصر مؤثر در زیبایی شناسی صدا در آثار مستند.
۵) توجه به عناصر مختلف حاشیه ی صوتی آثار مستند و کارکردهای زیبایی شناسانه ی هر یک از آنها.

فرضیه‌های تحقیق

۱) ارزش‌های زیبایی شناسانه‌ی صدا در آثار مستند به عوامل متعددی بستگی دارد که برخی از آنها عبارتند از: بافت صدا[7]، زنگ صدا[8]، اصوات واقعی یا افزوده شده، پرسپکتیو صدا[9]، خصوصیات فرهنگی مخاطب، رابطه‌ی ترکیبی صدا و تصویر، ابهام تصویری و برجستگی صوتی، حضور فانکسیونل صدا در ساختار اصلی اثر.
۲) زیبایی شناسی تصویر و صدا در آثار مستند دارای ارزش‌های مستقل است.

زیبایی شناسی گفتار متن

روبر برسون[10] فیلمساز فرانسوی که اعتقاد زیادی به زیبایی شناسی گفتار دارد، در جایی گفته است که: «گفتار در فیلم، همانند گفتار در تئاتر یا داستان نیست. در فیلم باید کلام متراکم شود چندان که بر تصویری که همراه خود دارد، تأکید نکند»[11].

او در ادامه، تقسیم بندی خود را از کارکرد گفتار در سینما، به دو شکل «کلام مکمل تصویر» و «گفتار مستقل»، بیان می کند. در واقع این تقسیم بندی را می توان به شکل گویاتری نیز بیان کرد (که البته منظور نظر سینمای مستند است نه داستانی): گفتار یا توصیفی است یا کارکردی. در حالت اول اطلاع رسانی می کند و در حالت دوم به یک عامل هنری تبدیل می شود که تصویری ذهنی، بر تصویر عینی فیلم می افزاید.
در این بخش به حالت دوم پرداخته می شود؛ جایی که گفتار در خدمت اهداف زیبایی شناسانه قرار می گیرد.
در این رابطه عواملی وجود دارد که چگونگی کارکرد زیباشناختی گفتار، بستگی کاملی به آنها دارد. در یک نگاه کلی، این عوامل را می توان اینگونه برشمرد: صدای گوینده، لحن، کیفیت کلمات، جمله‌بندی، شیوه ی نگارش و دیدگاه.

عوامل و عناصری که مستقیماً در کارکرد زیبایی شناسانه‌ی صدا نقش دارند

- سطح صدا

بلندی یا همان حجم صدا با اندازه‌ی نما و فاصله منبع صدا با دوربین (دیدگاه مخاطب) در رابطه است. هر چه حجم صدا بیشتر باشد، صدای بلندتری حس می شود و هر چه کمتر باشد، صدا آهسته تر به گوش می رسد. بلندتر شدن صدا در زمینه ای ساکت، موجب تأکید بیشتری می گردد و عکس همین امر در مورد سطح پایین صدا در زمینه ای شلوغ، موجب تضعیف موضوع یا شخصیت مرتبط با صدا می گردد.

6. texture
7. timbre
8. perspective
9. Bresson , Robert

10 . بابک، احمدی، *باد هر جا بخواهد می‌وزد*، فاریاب، تهران، 1364، ص .36

در حقیقت استفاده از سطوح پایین تر در صدای آثار مستند مستلزم زمینه سازی بسیار حساب شده ای است که توجه مخاطب را به صدا جلب کند زیرا همانطور که اشاره شد تماشاگر برای درک مفاهیم و اطلاعات موجود، ابتدا به سراغ تصویر می رود و پایین بودن شدت صدا بدون ایجاد ترکیب صحیح لازم، خود به خود آن را در موقعیت ضعیف تری قرار می دهد. از تغییرات ناگهانی در سطح صدا نیز به قصد ایجاد شوک استفاده می شود.

- بافت صدا

کیفیتی است که موجب پیدایش حالتی خاص در صدا می شود. صدای خشن، صدای لطیف، صدایی آرام، صدای ترسناک و غیره، هریک دارای کیفیتی در درون خود می باشند که حس مربوطه را به آنها می بخشد. بافت صدا می‌تواند احساس موجود در درون خود را در فیلم به جریان اندازد. از ترکیب صدایی با یک بافت ویژه، با عوامل دیگر مثل طنین، شدت یا پرسپکتیو، می‌توان به نتایج جالبی دست یافت. در این حالت احساسات متفاوتی قابل انتقال به تماشاگر است؛ احساساتی که در صدای اولیه وجود ندارد.

- تن صدا

تن صدا همان زیر و بمی صداست. از این مشخصه، با عنوان دامنه‌ی صدا هم نام برده شده و به فرکانس صدا بستگی دارد. در واقع هر چه فرکانس بالاتر باشد، صدا زیرتر، و هر چه فرکانس پایین تر باشد، صدا بم تر خواهد بود. این عامل نقش مهمی در تشخیص صداهای موجود در باند صدا دارد. نیز، از تغییر در تن صدا به منظور حاملی برای مقاصد ویژه در فیلم بهره گرفته می شود؛ طنزی که از ناتوانی پسر بچه‌ی فیلم «*دره ی من چه سبز بود*» اثر *جان فورد*، در صحبت کردن مردانه حاصل شده، نتیجه ی این کارکرد است.

بسته به مواردی همچون موضوع، تصویر و ترکیب صدا و تصویر، می توان چنین ادعا کرد که صداهای بم تر، محکم تر، غمگین تر، آرام تر و غیره، می توانند باشند و مفاهیمی همچون شادی، سبکی، عشق، حرکت، سرعت، دسیسه و امثال آن، از طریق صداهای زیرتر، بهتر منتقل می گردند.

- زنگ صدا

زنگ صدا به کیفیت نیز تعبیر شده است و در واقع به نوعی، ماهیت صدا را تعیین می کند. در تعریفی دقیق تر، اختلاف تن زنگ صدای یک نت روی آلات موسیقی مختلف یا صداهای انسانی، زنگ صدا نامیده می شود. این کیفیت دارای ویژگی هایی است که در افراد گوناگون تأثیرات متفاوتی بر جای می‌گذارد لذا تعریف دقیقی از چگونگی کارکردهای زیباشناختی آن در یک اثر مستند یا حتی داستانی، قابل ارائه نیست. با این حال شرایط موجود در فیلم، نوع معنای انتقالی از این راه را تعیین می نماید.

- بعد صدا

بعد صدا احساس دوری یا نزدیکی منبع صدا را به مخاطب القاء می کند. این کارکرد واقعی بعد صداست و صدای دارای بعد، صدای زنده تری است و از واقع‌گرایی بیشتری برخوردار است. هرگونه تغییر در بعد صدا و خارج کردن آن از حیطه‌ی کارکرد واقعگرا، موجب پدید آمدن شرایطی غیر واقعی می گردد که به درگیر کردن مخاطب خواهد انجامید. این تغییر اگر حساب شده باشد می تواند برای گسترش مفهومی صحنه به کار رود.

- طنین صدا

طنین یا پژواک، از نظر فیزیکی دارای تعریف مشخصی است که پیشتر بدان اشاره شد. طنین نسبت به دامنه و فرکانس از اهمیت کمتری برخوردار است ولی در توضیح بافت یا حس صدا ضروریست. این کیفیت در سینما، موجب شکل گیری عمق بیشتری در احساسات موجود در صدا می گردد. این احساسات نیز به نوبه‌ی خود موجب زیبایی، تأثیرگذاری بهتر وایجاد ارتباط محکمتری با مخاطب می شود. البته این موارد دلیل استفاده همیشگی از تغییر درطنین نیست و فیلم تعیین می کند که در وضعیت طنین صدا تغییری ایجاد شود یا نه.

- جنس صدا

منظور از جنس صدا در اینجا همان ویژگی هایی است که به صورت پنهان، در ماهیت منبع صدا وجود دارد. در مورد صداهای انسانی، تفکیک جنس به صداهای مردانه، زنانه و کودکانه معمول است (شاید در این مورد استفاده از لفظ جنسیت بهتر باشد) که هر یک از این صداها خود می تواند در ترکیب با دیگر عوامل مثل بافت و غیره قرار بگیرد و صدایی با ویژگی های تازه حاصل آورد؛ مانند صدایی مردانه و لطیف یا صدای زنانه ی ترسناک یا صدای کودکانه‌ی خشن، که از ترکیب جنس با بافت به وجود می آید و موجب تفاوت‌های غیرقابل وصفی می گردد. توجه به این نکته ضروریست که آنچه موجب بروز تفاوت بین صداهای انسانی گوناگون می شود، فقط اختلاف تن موجود در صداهای زنانه و مردانه و کودکانه نیست، بلکه ویژگی دیگریست که سبب می شود حتی صداهای مشابه مردانه و زنانه از لحاظ تن از یکدیگر تمیز داده شوند. منظور از جنس صدا این ویژگی است که در صداهای حیوانات و صداهای بر آمده از برخورد اشیاء با یکدیگر نیز وجود دارد.

- سرعت پخش صدا

صدا به طور طبیعی با سرعتی برابر سرعت پخش تصویر، ارائه می گردد. اما چه در دستگاه های پخش فیلم و چه در ویدئو، قابلیت تغییر سرعت طبیعی پخش صدا وجود دارد. چنین تغییری در سرعت پخش موجب بروز تغییراتی در برخی ویژگی های دیگر صدا نیز می شود.

به عنوان مثال هر چه سرعت پخش کمتر شود، صدای بم تری حاصل می گردد؛ یعنی کیفیت تن صدا دچار تغییر می شود. عکس این موضوع نیز در مورد افزایش سرعت پخش صدا صادق است. همچنین در این صورت بافت صدا، جنس صدا، زنگ و طنین صدا نیز دچار تغییر می گردند. معمولاً کاهش سرعت پخش صدا موجب بروز حالتی ذهنی و روانی می شود که متناسب با بیان چنین مفاهیمی است. افزایش سرعت پخش صدا نیز، درمواردی با افزایش ریتم درونی صدا موجب تأثیرگذاری در تمپو می گردد. به علاوه از کاهش و یا افزایش سرعت پخش صدا می توان در ساخت صداهای مورد نیاز بهره گرفت و طبیعیست که کارکرد واقعی صداهای مورد نظر، تغییر خواهد یافت.

- پخش وارونه‌ی صدا

پخش وارونه صدا معادل پخش یک قطعه‌ی تصویری، از آخر به اول است. در شرایطی که مفهوم طبیعی صدا یا شکل آن دارای کارکرد نباشد، می‌توان از وارونه کردن سرعت پخش برای القاء برخی مفاهیم ذهنی و ایجاد حالتی درونی و روانی در فیلم سود جست. توجه به این نکته ضروریست که در صورت استفاده از چنین تغییری در صدا، دیگر به هیچ وجه فرم طبیعی، مفهوم و دیگر کیفیات صدا نظیر تن، بافت، جنس و غیره، قابل تشخیص نیست.

- تکرار صدا

در اینجا منظور از تکرار صدا، استفاده از لایت موتیف نیست بلکه امکانی است که از آن به حلقه کردن صدا (looping) تعبیر می شود. اگر یک جلوه صوتی خاص را پیاپی، در فواصل دقیق و با سرعت حساب شده تکرار کنیم، به خلق معنای جدیدی منجر می گردد که افزایش تنش، پدید آمدن حالتی غیرعادی یا القای پریشانی روحی یک شخصیت در فیلم، از آن جمله است.

در انتها باید متذکر شد که دو مورد ۸ و ۹ یعنی تغییر در سرعت پخش صدا و پخش وارونه ی آن، علی رغم رابطه ی نزدیک با اصل صدا، به نوعی هم جزء خصوصیات اصلی صدا به حساب نمی آیند اما یک پله بالاتر از موارد بعدی یعنی عوامل و عناصری که به طور غیرمستقیم در چگونگی کارکرد زیبایی شناسانه ی صدا نقش دارند، قرار می‌گیرند.

ب) عوامل و عناصری که به طور غیرمستقیم در چگونگی کارکرد زیبایی شناسانه‌ی صدا نقش دارند

- ویژگی‌های فرهنگی مخاطب

در جهان، جغرافیای فرهنگی گسترده ای دیده می شود. ویژگی های افراد منتسب به هر فرهنگ، دارای تفاوت های گاه بنیادی، با یکدیگر می باشند. در پاره ای موارد هم تفاوت‌ها ناچیز است و حتی گاهی اشتراکاتی وجود دارد. شناخت این خصوصیات فرهنگی به فیلمساز مستند امکان می دهد تا از صدا به طور کاربردی تری بهره گیرد. پخش تلویزیونی آثار مستند نیز نقش ویژگی های فرهنگی، شخصیتی و اجتماعی مخاطب را پررنگ تر می کند. «تفاوت های فردی ناشی ازمتغیرهای اجتماعی، بر رابطه‌ی مخاطب و رسانه اثر می گذارد. مثلاً افراد تحصیل کرده تر، با رسانه برخوردی انتقادی تر دارند و به ویژه در مورد تفاوت بین محتوایی که رسانه‌ها وعده داده اند و آنچه در عمل عرضه می کنند، حساسند»[۱۲].

برای این کار، مستند ساز، ابتدا باید حوزه‌ی ارائه ی فیلم را در نظر بگیرد و مختصات مخاطب را به طور دقیق ترسیم نماید؛ در این صورت قادر خواهد بود بر اساس ویژگی های او، از عوامل مختلف تشکیل دهنده‌ی فیلم بهره برداری کند. این موضوع یعنی ویژگی فرهنگی تماشاگر، در مباحث مربوط به زیبایی شناسی چنان اهمیتی می یابد که در صورتی که به آن کم توجهی شود، ممکن است به وارونه جلوه دادن مفهوم، وتخطئه‌ی معنا منجر شود.

- ویژگی‌های تکنولوژیکی شیوه‌ی ارائه‌ی صدا

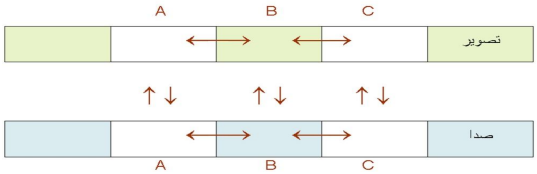
صدا از چه طریقی به گوش مخاطب می رسد؟ در حقیقت منظور از «چه طریقی»، «چه نوع تکنولوژی» است. این که صدا با کیفیت پایین و به همراه *نویز*[۱۳] و *دیستورشن*[۱۴] به گوش مخاطب برسد یا توسط بلندگوهای متعدد سیستم دالبی دیجیتال و در نهایت کیفیت، تفاوت زیادی دارد. این موضوع بسیار تعیین کننده است زیرا حتی برخی ازویژگی‌های اصلی صدا که در زیبایی شناسی آن مؤثر است، توسط یک شیوه ی قدیمی و از رده خارج، کاملاً خنثی و بدون کارکرد می شود.

طنین صدا، تن صدا و در سیستمی نا کارآمدتر، سکوت، آسیب زیادی می‌بیند همه‌ی اینها در حالیست که تماشاگر تلویزیونی مدرن یا تماشاگر سینما (لااقل در وضع متوسط) از امکان بهتری برای قرار گرفتن در معرض صدایی خلاق بهره مند است؛ چرا که شرایط تکنولوژیکی لازم جهت درگیر کردن تماشاگر با فیلم مستند، و به طور ویژه با حاشیه‌ی آن، برایش فراهم است.

- رابطه‌ی ترکیبی صداها و تصاویر

«قدرت ترکیب نوین صدا و تصویر اصل و اساس کار برد خلاقیت آمیز صداست»[۱۵] این گفته ی *والتر مرچ* به خوبی اهمیت این موضوع را روشن می کند. این عمل گاه از روی ضرورت انجام می شود یا از روی مصلحت و گاهی نیز به دلایل اخلاقی، فنی و از این قبیل است.

نمودار زیر به درک بهتر رابطه ی ترکیبی صدا و تصویر در یک فیلم ناطق کمک می نماید[۱۶]:



نمودار A – ۱۱: در شیوه ی مونتاژ عمودی، هر یک از قطعات باندهای صدا و تصویر با دیگر قطعات صدا و تصویر همجوار خود، در رابطه ای دوجانبه است.

۱۱. نیکو، مینو و ایما، سعیدیان و وازگن، سرکیسیان و سعادت، شیخ، شناخت مخاطب تلویزیون، سروش. کانون اندیشه پژوهش‌های سیما، تهران، 1381، چاپ اول، ص 35.

12. Noise

13. Distortion

۱۴. والتر، مرچ، توسعه ی فن صدا به منظور یاری دادن ذهن برای بهتر دیدن، طراحی صدا برای دیدن، فارابی، تهران، 1381، ص 103.

۱۵. احمد، ضابطی جهرمی، *سینما و موسیقی بر اساس تئوری آیزنشتاین*، نشر احیاء، تهران، 1356، ص 23.

این نمودار، شیوه ی مونتاژ در فیلم ناطق را نشان می دهد و حاوی رابطه ای است که مونتـاژ عمـودی خوانـده شـده است. «در اینـجا قطعـات مونتـاژی تصویـر و موسیـقی (صوت) دارای حرکت های مشـابه درونـی هسـتند. بـه عبـارت دیگر، قطعه نوار صوتی از نظر حرکت درونی معادل و هم ارز صوتی حرکت بصری یا تجسمی[۱۷] تصویر اسـت»[۱۸]. چنـان که در نمودار مشخص است، هر پلان با پلان قبل و بعد و نیز با باند صدا در ارتباطی دوطرفه است. ایـن مطلـب را بایـد گسترش داد به طوری که می توان گفت هر پلان حتی با صدای پلان قبل و بعد خود نیز دارای نوعی رابطه‌ی مونتـاژی است. نوع تصاویر در هر پلان، و کیفیت صدا در جهت دهی به ترکیب مورد نظر مؤثرند. منظـور از نـوع تصـویر عـواملی است که در رابطه ی با موضوع، اندازه، رنگ، نور و حرکت موجود در پلان تعریف می شوند..

- ابهام تصویری و برجستگی صوتی

همانطور که قبلاً اشاره شد، طبقه بندی حواس در انسان به گونه ای است که در ابتـدا حـس بینـایی قـرار مـی گیـرد و سپس شنوایی، لامسه، چشایی و بویایی. این بدان معنی است که بیننده‌ی یک اثر سینمایی، چه داستانی و چه مسـتند، برای دریافت اطلاعات و معانی و مفاهیم موجود آشکار و پنهان در فیلم، ابتدا به سراغ مواد بصری می رود و در صـورتی که آنچه به دنبال آن است، در تصاویر موجود در قاب یافت نشود یا توان درک آن را نداشته باشد، آنگاه به سـراغ گـوش خود خواهد رفت تا با تحلیل صداهای موجـود در حاشیه‌ی صوتی، به آنچه می خواهد، برسد. این نکته از نظـر علمـی و روانی، موضوعی ثابت شده است، بنابراین لازم است فیلمساز مستند با شناخت و بهـره گیـری از آن، در راه تأثیرگـذاری فیلم و ارائه ی آنچه می خواهد، گام بردارد.

نخستین چیزی که در این صورت می تواند در افزایش سهم صدا در ارزش‌های زیبایی شناسانه مؤثر واقع شـود، ایجـاد نوعی از ابهام در تصویر است و سپس به کارگیری صداهایی برجسته، تا به دریافت اطلاعات و مفاهیم توسـط تماشـاگر، جهت داده شود. به گفته‌ی «*رندی تام*»: «درقاب تصویر همیشه باید چیزی آمیخته به راز موجود باشد»[۱۹]. بـه عبـارت دیگرمی توان چنین گفت که وقتی تماشاگر فکر می کند اطلاعاتی که از طریق چشـم مـی گیـرد کافیسـت، دیگـر بـه گوشش زحمت نمی دهد. بنابراین آنچه مغز مخاطب را به سراغ گوش می فرستد حالتی از ابهام در تصویر است؛ تاریـک و روشنایی پلان، حرکت کند، دود، بخار، مه، زاویه ی نامعمول دوربین، یـک تصـویر خیلـی درشـت، نمـای نقطـه نظـر عجیب و غریب و البته به فهرست مذکور باید تصاویر فیلتر شده، ماسکه شدن آنچه بیننده به دنبال دیـدن آن اسـت یـا موارد دیگری را هم اضافه کرد. «دراین حالت تماشاگر، هرچه بیشتر درگیر شده و هر حسی، حواس دیگـر را بـه کمـک می طلبد؛ تماشاگر خود به بازی فرا خوانده می شود»[۲۰].

- توجه به حضور صدا در ساختار اصلی اثر

برای استفاده ی زیبایی شناسانه از صدا، باید از قبل به آن فکر کرد. این موضـوع چیـزی نیسـت کـه تمـام و کمـال در مونتاژ شکل بگیرد. شاید تنها بخشـی از آنـچه که استـفاده‌ی خلاقه از صدا در یک اثر مستند نامیده می شـود، قابلیـت آن را داشته باشد که در مرحله مونتاژ و صداگذاری، هویت یابد. برای جلوگیری از چنین وضعی باید صدا را در سـاختار اصلی فیلم وارد کرد؛ یعنی درست از زمانی که تصویرنامه ی یک فیلم مستند شکل می گیرد. این کار چند مزیـت دارد؛ اول این که برای فیلمساز، از همان ابتدا مشخص می شود که به چـه صـداهایی نیـاز دارد. از آنجـا کـه تهیـه ی برخـی صداهای مورد نیاز فیلم به طور آرشیوی غیر ممکن یا بسیار دشوار است، بهتر آن می نمایـد کـه بـا علـم بـه چگـونگی استفاده‌ی از صدا، به ضبط صداهای موجود در سرصحنه اقدام شود. دیگر این که «گر قرار باشد هـیچکس روی صـحنه

---

۱۶. Plastic

۱۷. همان مأخذ، ص .23

۱۸. رندی، تام، *اقاریر بیشتری از یک طراح صدا*، ترجمه ی سعید خاموش، طراحی صدا برای دیدن، فارابی، تهران، 1381، ص 154.

۱۹. همان مأخذ، ص .154

به آنچه در حال رخ دادن است گوش ندهد، به تبع آن تماشاگران هم به آنچه روی می دهد گوش نمی دهند؛ [بنابراین کارکردی هم برای صدا متصور نیست] صداهای فیلم به خودی خود جالب نیستند؛ هر قدر هم که طراح صدا آدم نابغه‌ای باشد. سوای خصلت های ذاتیشان، صداها فقط هنگامی جالب توجه و اعتنا می شوند که یکی یا تعدادی از شخصیت های فیلم، آن صداها را درک کنند. بدیهی است وقتی شخصی مشغول صحبت کردن است، گوش او کار نمی‌کند؛ بنابراین اگر شخصیت مدام در حال حرف زدن باشد (یا برخی اوقات جیغ کشیدن)، یا به سروصدای دور و برش بی‌اعتنا باشد، آن وقت آن صداها چیزی نیست مگر یک مشت سروصدا که ارزش نمایشی چندانی ندارد؛ مگر آن که در جای دیگری از فیلم گنجانده شود که کسی به آن گوش بدهد»[۲۱]؛ که البته چنین کاری بدون طراحی قبلی بسیار دشوار است.

- وضعیت زمانی و مکانی ارتباط مخاطب و اثر

این موضوع به طور غیر مستقیم، نه فقط بر ارزش‌های زیبایی شناسانه ی صدا دریک فیلم مستند، که برتمامیت فیلم تأثیر دارد. به طور کلی هرچقدر شرایط زمانی و مکانی ارتباط مخاطب و اثر به شرایط ایده آل نزدیک تر باشد، امید بیشتری به ایجاد درگیری فعال بین مخاطب و فیلم وجود دارد. در چنین شرایطی علاوه بر همه ی تمهیدات دیگر موجود در یک فیلم، کارکرد زیبایی شناسانه ی صدا هم، در صورتی که بدان توجه شده باشد، وجود خواهد داشت.

- میزان شناخت و درک تماشاگر از صدا

یک اثر سینمایی داستانی یا مستند می تواند تماشاگران زیادی داشته باشد. هر چند می توان تماشاگران یک فیلم (به خصوص اثر مستند) را در یک طیف خاص جا داد اما این طبقه بندی معمولاً تمامی ویژگی های تماشاگر را به عنوان یک فرد در نظر نمی گیرد. بر اساس این ادعا، تماشاگران دسته بندی شده‌ی یک اثر سینمایی، ممکن است فقط براساس سن، در این دسته قرار گرفته باشند؛ این امکان می تواند براساس حرفه، سطح تحصیلات، جنسیت و موارد دیگر نیز باشد. به عنوان مثال تعریفی این چنین از مخاطب یک فیلم مستند، می تواند حداکثر پارامترها را در نظر داشته باشد: «همه ی دانشجویان پسر خارجی بین ۲۲ تا ۲۵ سال، که در رشته ی موسیقی دانشگاه تهران تحصیل می‌کنند».

در اینجا یک نکته نباید اشتباه شود و آن، این است که گاهی مفهوم از دل صدا بیرون می آید ؛ مثلاً سطح صدا یا بافت و یا تن صدا (همان خصوصیات اصلی صدا که ذکر شد) معنای مورد نظر را به تماشاگر عام تر منتقل می کند؛ در این صورت دیگر حرف های قبلی در ارتباط با تماشاگر معنی ندارد زیرا نسبیت در مشخصات اصلی صدا راه پیدا نمی کند وهمین امر باعث تأثیرگذاری آن می گردد. در حقیقت سطح صدا، بافت و یا تن و موارد اصلی دیگر، بر روی تمامی تماشاگران با هر بهره هوشی، سطح سواد و فرهنگ، یک تآثیر خواهند داشت.

- وجود پس زمینه های ذهنی در مخاطب نسبت به صدا

این موضوع که بیشتر درمورد موسیقی یک فیلم مستند نمود می یابد، در حقیقت ریشه در پسزمینه ی ذهنی مخاطب دارد. هر کس در زندگی، خاطرات خوب یا بد زیادی دارد؛ بسیاری از این لحظات، به کمک یک صدا ـ که در بیشتر موارد یک قطعه ی موسیقی است _ در ذهن افراد پر رنگ می شود. هر صدا می تواند به طور مشترک در افراد زیادی اقدام به پر رنگ کردن و بر جسته کردن این پس زمینه‌ی ذهنی کند. بدیهی است که پس زمینه ی ذهنی هر نفر که مترادف با صدایی خاص شکل گرفته، می تواند مثبت یا منفی و تلخ یا شیرین باشد ؛ در او امید را زنده کند یا افسرده و اندوهگینش سازد. بنابراین علاوه بر بار مفهومی که در یک صدا هست، این خطر وجود دارد که با پررنگ شدن پسزمینه های ذهنی مخاطبان آشنا با صدا، مفهوم مورد نظر فیلمساز مستند به کناری زده شده و مفهوم قبلی موجود

۲۰. همان مأخذ، ص .154

در ذهن تماشاگر جایگزین آن گردد. حتی ممکن است در این حالت بـه جـای یـک مفهـوم، فضـای حسـی جدیـدی از صدای مورد نظر در ذهن تماشاگر پدید آید که مجال شکل گیری هیچ معنای دیگری را ندهد.

نتیجه‌گیری

به طور کلی می توان کارکردها، قابلیت‌ها و توانایی های صدا در آثار مستند را در مواردی خلاصه کرد. این موارد توسط همه ی عناصر موجود در باند صدای آثار مستند، یعنی گفتـار، موسیقـی، جلوه هـای صوتـی و سکـوت خلـق می شود. البته خلاصه کردن بدان معنی نیست که موارد زیر تمامی قابلیت های صداست، بلکه شاید بتوان ازکارکردهـای زیبـایی شناسانه ی بیشتری در زمینه ی صدا در آثار مستند یاد کرد.

موارد یاد شده عبارتند از:

- حالت یا احساسی را بیان می کنند.
- کندی یا تندی روند وقایع را مشخص می کنند.
- یک محل جغرافیایی را نشان می دهند.
- یک دوره ی تاریخی را نشان می دهند.
- طرح و نقشه ای را روشن می کنند.
- کارکتری را مشخص می کنند.
- کارکترها، افـکار، تصـاویر، لحـظات یا مـکان های ظاهـراً نامرتبـط را مرتبـط می سازند.
- واقعگرایی را برجسته کرده یا کاهش می دهند.
- ایهام را برجسته کرده یا کاهش می دهند.
- توجه را به نکته ای جزئی جلب کرده یا از آن منحرف می کنند.
- تغییرات زمان را نشان می دهند.
- تغییرات ناگهانی بین نماها و صحنه‌ها را هموار و منطقی می سازند.
- گذر از وضعیتـی به وضعیـت دیگـر را به منظـور ایجـاد حالت دراماتیـک مؤکد می کنند.
- یک فضای صوتی را توصیف می کنند.
- تماشاگر را تکان داده یا آرامش می بخشند.
- حادثه ای را بزرگ کرده یا برعکس تعدیل می کنند.
- بر وجهی استنادی تأکید می کنند.
- از کنشی درونی خبر می دهند.
- رویدادی را در گذشته یا آینده تداعی می کنند.
- یک فضای ذهنی را تر سیم می نمایند.
- پرسشی اساسی را در رابطه با موضوع مستند ایجاد می کنند.
- عاملی طبیعی یا مصنوعی را تجسم می بخشند و آن را تلطیف کرده یا اغراق آمیز جلوه می دهند.
- عمق روانی تازه ای را در صحنه‌ها طرح می افکنند.

فهرست منابع

- احمدی، بابک (۱۳۶۴) **باد هر جا که بخواهد می‌وزد _ اندیشه‌ها و فیلم‌های روبر برسون**. تهران: انتشارات فاریاب.
- اسپارشات، فرانسیس (۱۳۶۷) **نظریه‌های زیبا شناسی فیلم: مقاله ی زیباشناسی فیلم**، ترجمه ی مجید کاوش. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- اندرو، دادلی (۱۳۶۵) **تئوری‌های اساسی فیلم**، ترجمه ی مسعود مدنی. تهران: انتشارات عکس معاصر.
- برانیگان، ادوارد (۱۳۸۱) **طراحی صدا برای دیدن: مقاله ی صدا، شناخت شناسی، فیلم**، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- پورمندان، مهران (۱۳۷۷) **تاریخ تحلیلی موسیقی فیلم**، جلد۱. تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- تام، رندی (۱۳۸۱) **طراحی صدا برای دیدن: مقاله ی اقاریر بیشتری از یک طراح صدا (صدای بی مخاطب ضایع می شود)**، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- تام، رندی (۱۳۸۱) **طراحی صدا برای دیدن: مقاله ی طراحی یک فیلم به منظور صداگذاری**، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۶۳) **سینما آینه ی زمان: مقاله ی صدا عامل تجسّم**، جلد۱. تهران: انتشارات هدف.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۳) **نگاهی به کاربردهای هنری و شکل شناسی صدا در فیلم**. تهران: اداره ی کل پژوهش های سیما.
- نیکو، مینو. سعیدیان، ایما. سرکیسیان، وازگن. شیخ، سعادت (۱۳۸۱) **شناخت مخاطب تلویزیون**، تهران: انتشارات سروش.

- Kracauer , S (۱۹۴۷) Theory of film . Oxf. press
- Limbacher , J.L (۱۹۷۵) Film music , from violins to video. scare crow press

Magazines:

- Sight and sound. No: ۳۶ – summer .۱۹۷۶

Internet Sites:

- www.wsws.org/arts/۱۹۹۸/july۱۹۹۸/sarr-j۰۱.shtml
- Fact in " Don't Look Back ". by: Sarris , Andrew , .۱۹۹۸
- www.amazon.ca/exec/obidos/ASIN/۶۳۰۳۳۹۶۶۶۶
- Documentary Film. by: Murch , Walter , .۱۹۹۵