تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۲۷
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۳۰

پیام زین‌العابدینی[۱]، اکبر آبادیان[۲]

کارکرد عناصر تجسمی در فضاسازی فیلم‌های سینمایی
موردپژوهی: هتل بزرگ بوداپست

چکیده

قاب‌بندی و ترکیب‌بندی از مباحثی به شمار می‌آید که در زیبایی شناسی تصویر دارای اهمیت فراوانی است. قاب سینمایی ارزش بسیار چشمگیری دارد چراکه تصویر را برای ما تعریف می‌کند. در سینما و هنرهای تجسمی، تصویر از اساسی‌ترین عوامل محسوب شده و در شکل‌دهی به کیفیت ساختاری یک اثر هُنری نقش بارز توجه‌ای را داراست. آنچه بر پرده سینما مشاهده می‌شود مجموعه‌ای از تصاویر است، بدین‌سان در آغاز باید به ماهیت تصویر و ابعاد آن بپردازیم. سینما برای شکل‌گیری تصویر به عناصر بصری نیاز دارد و زیبایی هر تصویر به‌طور مستقیم به استفاده مناسب و آگاهانه از اجزای تشکیل‌دهنده آن وابسته است. عناصر بصری مانند خط، شکل، بافت و غیره می‌توانند زیبایی دیداری و ساختار بصری فیلم را تحت‌تأثیر قرار دهند. فیلم‌سازان آگاهانه از ویژگی‌های عینی این عناصر که ساختاری به‌هم‌پیوسته دارند، برای خلق معنا، پیشبرد داستان و انتقال احساسات استفاده می‌کنند. کاربرد این عناصر تجسمی در قاب‌بندی و ترکیب‌بندی به دلایل خاصی تأثیر بیشتری بر مخاطب گذاشته و او را برای مدت طولانی‌تری درگیر فیلم می‌کند و از طریق آن‌ها در فیلم می‌توان معنای عمیق‌تری را بدون نیاز به گفتن آنچه در جریان است به مخاطب منتقل کرد. ازسوی‌دیگر، نمای یک فیلم در یک مفهوم مثل بوم نقاش است و می‌بایست طوری پُر شود که بیننده را به دیدن چیزهای خاصی و ندیدن چیزهای دیگر وادارد. پژوهش حاضر با درک چنین پنداشتی انجام شده است. روش پژوهش کیفی با رویکردی تحلیلی توصیفی، با هدفی بنیادین و براساس مطالعات و جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای صوتی و تصویری است. مسأله اصلی آن واکاوی عناصری است که در زیباشناسی ترکیب‌بندی و قاب‌بندی مؤثر هستند. ازاین‌رو در این پژوهش، ابتدا به عناصر بصری تصویر می‌پردازیم، و سپس جهت آشکارسازی مسألهٔ پژوهش، فیلم «هتل بزرگ بوداپست» به‌عنوان مورد مطالعاتی انتخاب شده و براساس مبانی نظری ارایه‌شده، مداقه و تحلیل شده است.

واژگان کلیدی: ترکیب‌بندی، قاب‌بندی، تصویر، زیباشناسی تصویر، میزانسن.

[۱] دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه کمال‌الملک نوشهر، ایران، نوشهر
Email: akbar.abadian2920@gmail.com

مقدمه

آنچه مخاطب هنرهای تجسمی و سینما را متأثر از خود می‌سازد بدون تردید وابسته به تصویری است که ارایه شده است و تصویر را می‌توان مهم‌ترین رکن اساسی هنرهای بصری و سینما برشمرد. تصویری که در انتقال مفاهیم و مضامین جاری و نهفته در خود می‌تواند شیوه‌های بیانی مختلفی را به نمایش بگذارد و در ادراک بیننده‌های گوناگون متفاوت و نسبی عمل کند. عناصر بصری به‌عنوان گرامر و الفبای آثار تجسمی به‌شمار می‌آیند و دارای اهمیت خاص و منحصربه‌فردی هستند. سینما نیز از همان ابتدای پیدایش و شکل‌گیری‌اش دانست باید از عناصر بصری به‌نحوی مطلوب در پیام‌رسانی و داستان‌گویی بهره بگیرد، ازاین‌روی زبان بصری هنرهای تجسمی را در بیان سینمایی پیشه گرفت. پیشینه تاریخی گواه آن است که سینما از عکاسی و نقاشی اطلاعات دانشی و الفبای تجسمی را آموخته است اما در گذر تاریخی و به‌مرور، ضمن گسترش و تکامل خود در شیوه‌ی استفاده از آن شکل‌ها و قالب‌های متفاوتی را تجربه کرده است. دانستن چگونگی قاب‌بندی به دلایل خاص، تأثیر بیشتری بر مخاطب گذاشته و او را برای مدت طولانی‌تری درگیر فیلم می‌کند و از طریق عناصر ترکیب‌بندی در فیلم، می‌توان معنای عمیق‌تری را بدون نیاز به گفتن دقیق آنچه در جریان است به مخاطب منتقل کرد. این رفتار در دوره‌های گوناگون زیبایی‌شناسی منحصربه‌فردی را مهیا و پدیدار ساخته است. اما باوجود اهمیت این مبحث، تاکنون کمتر پژوهشی در این زمینه مشاهده می‌شود که به‌صورت کامل به زیباشناسی قاب‌بندی و ترکیب‌بندی پرداخته باشد. با توجه به نبود منابع کافی در این زمینه، پژوهش حاضر از ضرورت و اهمیت خاصی برخوردار است. این پژوهش با درک این پنداشت و با هدفی کاربردی اجرا شده و مسأله اصلی آن واکاوی عناصری است که در زیباشناسی ترکیب‌بندی و قاب‌بندی در سینما مؤثر هستند. سؤالات زیر می‌تواند در رسیدن به مسأله پژوهش راهگشا باشد.

۱- چه عوامل مهمی بر زیباشناسی ترکیب‌بندی و قاب‌بندی مؤثر هستند؟

۲- قاب‌بندی و ترکیب‌بندی در نحوه و شیوه‌ی بیان سینمایی از چه جایگاه و تأثیری برخوردار است؟

۳- چگونه ترکیب‌بندی و قاب‌بندی در ایجاد و معرفی سبک یک فیلم‌ساز تأثیرگذار است؟

روش تحقیق

روش پژوهش حاضر کیفی و با رویکردی زیباشناسانه و با استفاده از گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و آرشیوهای صوتی/ تصویری است.

پیشینه تحقیقات و مطالعات انجام‌گرفته

این پژوهش بدیع و نو است و با توجه به مطالعه و تحقیقاتی که صورت گرفت مشاهده شد که تاکنون هیچ‌گونه تحقیق یا پژوهشی در این زمینه صورت نگرفته ولی برخی منابع و مقالات نزدیک به این پژوهش به شرح زیر است.

ستوده، سجاد (۱۳۹۵). در تحقیقی تحت‌عنوان «زیباشناسی قاب‌بندی و قاب زدایی در سینمای دهه هشتاد ایران» که در دوره ۲۱ نشریه هنرهای زیبا به چاپ رسیده است، به قاب‌بندی و قاب‌زدایی و پیشروی بیان تصویری و تصویر درون قاب (فشردگی و گستردگی) و تصویر برون قاب (از غیاب به حضور) و ظرفیت‌های تصویرسازی پرداخته و فیلم‌هایی در دهه‌ی ۸۰ ایران را مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. نتایج حاصله از این پژوهش نشان داد که برخی از این فیلم‌سازان در آثار خود از قابلیت‌های متفاوت قاب‌بندی استفاده

کرده‌اند تا از آن در جهت ارتقای خوانش‌پذیری خود بهره گیرند. طبرسا، محمد (۱۳۹۱). در پژوهشی با عنوان «دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران»، که در نشریه هنرهای زیبا منتشر شده، به دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران و بررسی این دلالت‌ها در جنبه‌هایی همچون صحنه، نورپردازی، حرکت دوربین و چیدمان بازیگر می‌پردازد. زارع، زهرا (۱۳۹٤). در پژوهش پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «مطالعه ترکیب‌بندی تصویر و حرکت قاب به‌عنوان عنصر بیانی در استاپ موشن» که در دانشگاه هنر به انجام رسانیده با بهره‌گیری از قواعد ترکیب‌بندی تصویرِ تجسمی، به تحلیل تصاویر در تکنیک استاپ موشن پرداخته، و شیوه‌ی کارگردان را برای القای حس صحنه (ترس، دلهره...) مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. عبداله‌آباد، عباس (۱۳۸۸) در پایان‌نامه کارشناسی ارشدش که در پردیس هنرهای زیبا- دانشکده هنرهای تجسمی، تحت‌عنوان «بررسی تطبیقی زیباشناسی تصویر عکاسیک و سینماتیک» انجام داده است به مقایسه و بررسی خصوصیات و ویژگی‌های زیباشناسی دو تصویر عکاسیک و سینماتیک می‌پردازد و برای این منظور به تفصیل چگونگی شکل‌گیری هنر سینما از درون هنر عکاسی را واکاوی کرده است.

مبانی نظری پژوهش

فضا:

هنر با چشم‌های فضای واقعی نگاه نمی‌کند بلکه از میان «قاب» -چهارچوب- یک ابزار و واسطه‌ی انتخاب‌شده همه‌چیز را می‌بیند (مرینگ، ۱۳۹۳: ۴۱). فضا، عنصر بصری پیچیده‌ای است که نه‌تنها صفحه‌ی نمایش بلکه تمام عناصر بصری دیگری را که در آن دیده می‌شوند، معرفی می‌کند و به‌تنهایی چندین زیرمجموعه‌ی دیگر دارد (بلاک،۱۳۹۹:۳۰). الکساندر سزونسکه[1] در «فضای سینمایی» شرح پدیدارشناسانه‌ی مختصری از فضای سینما را ارایه می‌دهد و آن را «آن فضای خاصی که سینما در مقابل تجربه‌ی ما می‌نهد» تعریف می‌کند. سزونکسه مهم‌ترین ویژگی‌های فضای سینمایی را ازاین‌قرار می‌داند: ۱. فضای سینمایی، فضایی دیداری (بصری) است؛ و ۲. کاملاً عینی است، به آن معنا که «فضای دیداری حقیقی‌ای است که واقعیت دیداری‌اش بی‌واسطه و گریزناپذیر است. توهم نیست». این ویژگی دوم مهم‌ترین ویژگی‌های دیگر فضا را ممکن می‌سازد (خاچاتوریان، ۲۷:۱۳۷۸). منظور از فضای سینمایی، پویایی فضای مستتر در تصویر سینمایی است. یک قاب (کادر) فیلم هم تصویر عکاسی شده ثابت و هم بخشی از تصویر متحرک سینمایی را ارایه می‌دهد (ون سی جل، ۱۳۹۵: ۱۴). فضای سینمایی را می‌توان به طرق مختلف دست‌کاری کرد: برحسب محل (اینکه اشیای یا آدم‌ها در چشم‌انداز روبه‌روی ما در تصویر، در کجا واقع شده‌اند)، فاصله و جهت (این اشیای از یکدیگر)، وسعت (یعنی سطحی که اشیای، درون قاب اشغال می‌کنند)، و حجم (اندازه و شکل اشیای روی پرده). با استفاده از این عوامل، فیلم‌سازان غالباً تصویرهایی سینمایی می‌آفرینند که کیفیات دوبعدی و سه‌بعدی دارند (کیسبی‌یر، ۷۷:۱۴۰۰).

فضاسازی ذهنی

ادراک فضا با مباحث پیچیده‌ای در روان‌شناسی احساس درگیر است. این مسأله، نه‌فقط ادراک فضا توسط تماشاگران واقعی، بلکه در سطحی گسترده‌تر ساخت فضا و آفرینش بالقوه‌ی آن توسط «راویان/ مشاهده‌کنندگان» موجود در تصویر را نیز دربر می‌گیرد؛ این بدین‌معنی است که توانایی‌های ادراکی ما آنچه را ممکن است برای ما آفریده شوند را دیکته می‌کنند (برانیگان،۱۳۷٦: ۳٤).

فضاسازی عینی

انگاره‌های شما، به‌خودی‌خود، انتزاعی هستند و فقط زمانی انضمامی[۲] (عینی) و قابل‌انتقال می‌شوند که به نمادها و تصویرهای انضمامی سازمان‌یافته در محیطی متشکل از فضا[۳] و زمان برگردانده شوند...، با ترتیب دادن عناصر بصری در محیطی مفروض، زمان، در تصویر ساکن، «راکد[۴]» است....، تصویر متحرک به‌صورت ترتیب و بازترتیب[۵] پیوسته‌ی زمان و فضا تعریف می‌شود. تصویر ساکن به‌وسیله ترتیبات فضا معین می‌شود. فضایی که داخل قاب است. فضایی که می‌تواند به درجات مختلف از انواع گوناگون اطلاعات انباشته شود. اطلاعاتی که از طریق شخصیت‌ها، کنش و واکنش‌های شخصیت، اشیای، اماکن، البسه، شیوه‌ی آرایش مو و چهره، موسیقی، جلوه‌های صوتی، گفت‌وگو، انتقال می‌یابد (مرینگ، ۱۳۹۳: ۵۶).

فضاهای مثبت و منفی

در یک ترکیب‌بندی، فضای مثبت محدوده‌ای است که در آن موضوع یا فیگور تعریف می‌شود که به این فرم می‌گویند. فضای منفی محدوده‌ای است که فضای اطراف این فرم‌ها را تعریف می‌کند. درک این فضا نیازمند چشمی مسلط به طراحی است، اما اغلب در ترکیب‌بندی قاب، فضاهای منفی نسبت به فضاهای مثبت نادیده پنداشته می‌شوند و به نظر کم‌اهمیت‌تر می‌آیند. درحقیقت آن‌ها با رابطه‌ی رقص‌گونه دوطرفه‌ای درهم‌تنیده شده‌اند (بگلیتر،۱۳۷۸:۱۳۷-۱۳۶). به‌طورکلی می‌توانیم بگوییم فضای مثبت قسمتی است. که با اشیای پر می‌شود و فضای منفی بخش خالی فضاست (زتل،۱۴۰۰:۱۶۷).

فضای خارج از قاب

فضای سینما در حقیقت متشکل از دو نوع فضای متفاوت است: ۱- فضایی که درون قاب گنجانده شده و ۲- آنکه بیرون از قاب قرار گرفته است... فضای خارج از پرده به شش بخش تقسیم می‌شود. نزدیک‌ترین حدود چهار بخش نخست توسط چهار مرز اطراف قاب تعیین می‌شود و مطابق است با چهار چهره‌ی هرم خیالی کوتاه‌شده که در فضای پیرامون افکنده شده است و البته این توصیفی است که تاحدودی موصوفش را ساده می‌سازد. قسمت پنجم را نمی‌توان با همان ظاهر هندسی تعریف کرد، بااین‌حال گرچه شخصیت‌های فیلم با حرکتشان به راست یا چپ دوربین به این فضا دست پیدا می‌کنند، هیچ‌کس منکر نمی‌شود که یک فضای خارج از پرده «پشت» دوربین وجود دارد که متمایز از چهار قسمت فضای هم‌مرز با خطوط قاب است. درنهایت قسمت ششمی وجود دارد که گنجانده است؛ شخصیت‌های فیلم با بیرون رفتن از در، پیچیدن به خیابان دیگر، پنهان شدن پشت یک ستون یا شخصی دیگر و یا انجام اموری ازاین‌قبیل به این فضا دسترسی پیدا می‌کند. حد بیرونی این بخش از فضا دقیقاً پشت افق است. این شش بخش مربوط به خارج دوربین، امتدادهای خیالی (یا تخیلی) فضای کنش «روی پرده» محسوب می‌شوند. (خاچاتوریان، ۲۸:۱۳۸۷).

فضای درون قاب

دو وجه (بعد) فضای سینمایی عبارت‌اند از الف. فضای پرده که «الگویی از رنگ یا نور و سایه» در درون یک پرده‌ی مستطیل شکل دوبعدی است و فضای کنش که «فضایی سه‌بعدی است که در درون آن کنش

اتفاق می‌افتد». درواقع فضای درون قاب، همه‌ی آن بخش‌هایی است که روی پرده می‌بینیم (خاچاتوریان، ۲۸:۱۳۸۷). در ضمن قاب نه‌فقط به فضای بیرون از خود بلکه درعین‌حال به موقعیتی که از آنجا عناصر درون تصویر دیده می‌شوند نیز دلالت دارد (بوردول،۱۳۹۸:۲۲۶).

عمق میدان

یکی از رایج‌ترین راهکارها در ترکیب‌بندی برای خلق یک قاب پویا و یک فضای سه‌بعدی باورپذیر، ایجاد عمق برای غلبه بر دوبعدی بودن قاب است. در این مورد تکنیک‌های متعددی برای افزودن عمق به ترکیب‌بندی وجود دارد (مرکادو،۱۳۹۷:۴۲).

یک‌سری علایم متعدد بصری‌ای وجود دارند که چشم و ذهن آن‌ها را به‌منزله‌ی مراجع عمق تشخیص می‌دهند:

الف- تغییر در اندازه

ب- همپوشانی اشیای

ج- تغییراتی در وضوح یا عمق میدان

د- جابه‌جایی رنگی

این نشانه‌های بصری تلویحاً وجود فضایی ورای صفحه‌نمایش را القا می‌کنند (بگلیتر،۱۳۷۸:۱۳۷).

چپ و راست تصویر

رودلف آرنهایم می‌گوید در یک قاب تصویری ما از سمت چپ وارد شده و بعد تصویر را دنبال کرده تا به سمت راست می‌رسیم و می‌گوید بخش چپ تصویر روی سمت راست مغز تأثیر می‌گذارد. برای همین به‌نظر می‌رسد اشیای سمت چپ اهمیت بیشتری دارند و فرض می‌شود که شیئی که در سمت چپ قرار گرفته است، اهمیت بیشتری دارد. در تحقیقی که نشان می‌دهد اگر در بخش خبری اطلاعات تصویری در سمت چپ قرار بگیرد توجه بیشتری را به خود جلب می‌کند (زتل،۱۴۰۰:۱۱۶).

بالا و پایین تصویر

چنانچه در ترکیب‌بندی یک تصویر برخی از عناصر تشکیل‌دهنده در قسمت بالای صفحه قرار گیرند، این بدان‌معنی است که این عناصر به‌عنوان عناصر «آرمانی» ارایه شده‌اند و چنانچه مابقی عناصر در قسمت پایین صفحه باشند، این بدان‌معنی است که این عناصر به‌عنوان عناصر «واقعی» معرفی شده‌اند. تقابل میان «آرمانی» و «واقعی» را می‌توان در روابط حاکم میان متن و تصویر نیز مشاهده کرد (کرس و لیون،۱۳۹۶:۲۵۶-۲۵۵). از نظر بصری نیز زمانی که عنصری با اندازه، شکل و رنگی به‌خصوص، بالای نقطه‌ی دید قرار گیرد، وزن بیشتری پیدا می‌کند (آرنهایم،۱۳۸۶:۴۱). در کل در جهات عمودی، یک حرکت رو به بالا، به‌نظر اوج‌گیرنده و رها می‌رسد؛ زیرا این حرکت، هماهنگ با مسیر طبیعی حرکت نگاه است. ازسوی‌دیگر، اگر حرکت از بالا به پایین باشد نتیجه‌اش غالباً، احساس در قید و در فشار بودن است (جانتی:۱۳۸۱-۵۹).

مرکز و حاشیه تصویر

در نظریه ترکیب‌بندی آرنهایم «مرکز» و آنچه در آن قرار می‌گیرد، عنصر اصلی «تصویر» محسوب می‌شود. براین‌اساس، به‌زعم او عناصر تصویری در ترکیب‌بندی همچون اجرام آسمانی هستند که یکدیگر را به‌سوی خود جذب یا از خود دفع می‌کنند. بیشتر ترکیب‌بندی‌های موجود با اعمال فرایندی دوقطبی عناصر تصویر را در جایگاه عنصر «معلوم» و «جدید» و «آرمانی» و «واقعی» قرار می‌دهند. می‌توان آنچه در مرکز قرار می‌گیرد عنصر «مرکزی» و عناصر گرد آن را عناصر «حاشیه‌ای» نامید. در چنین ساختاری عنصر «مرکزی» هسته‌ی اصلی پیام موردنظر به حساب می‌آید و دیگر عناصر وابسته به آن، عناصر فرعی یا کم‌اهمیت‌ترند (کرس و لیون، ۱۳۹۶:۱۶۸-۲۶۸). در توازن ترکیب‌بندی جسمی که در لبه‌ی قاب تصویر قرار دارد، سنگین‌تر از همان جسم است اگر در مرکز قاب قرار داشته باشد (وارد، ۱۳۹۷:۱۶۹). در نقطه‌ی مرکزی، نیروها یکدیگر را متعادل می‌کنند، و به‌همین‌دلیل جایگاه مرکزی جایگاه سکون و آرامش است (آرنهایم، ۱۳۸۶:۲۰).

شکل و زمینه

باید به این نکته مهم توجه داشت که شکل و زمینه از اصول مهم سازماندهی ادراک محسوب می‌شود (نیرومند، ۱۳۹۷:۴۰). مفهوم کلیدی فهم گشتالت ارتباط میان شکل/ زمینه است. این امر به نظریه توجه و استعاره‌ی گفتاری ما ارتباط دارد. یک شکل در یک‌لحظه قابل‌رؤیت می‌شود؛ ما شکل‌ها را دریافت می‌کنیم و زمینه از توجه ما فاصله می‌گیرد. باوجوداین، اگر ما به چیز دیگری در صحنه دقت کنیم رابطه شکل/ زمینه به یک شکل دیگر منتقل می‌شود. آن‌چه زمانی یک‌شکل بوده اکنون به بخشی از زمینه تبدیل می‌شود. آن‌چه در پس‌زمینه وجود دارد ناپدید نمی‌شود؛ اگر چیزی باعث انتقال توجه ما به آن شود، آن‌ها حضور دارند. خطای دید می‌تواند باعث ایجاد شکل‌های قابل‌تغییری شود که به‌موجب آن شکل می‌تواند به زمینه یا زمینه به شکل تبدیل شود. این مانند دو شکل در یک شکل است، اما ما در یک‌لحظه فقط یک‌چیز می‌بینیم. دریافت مابین این دو در نوسان است (گله‌باس، ۱۳۹۴:۱۶۰-۱۶۱).

نیروی نامرئی مرزهای قاب

در طراحی صحنه باید به **فضای خالی** از عناصر چینشی هم توجه داشت. زیرا که خود بیان‌گر هستند. فضای خالی، معمولاً برای نمایش حس از دست دادن و گم کردن به کار می‌رود. نمونه‌ی درخشان کاربرد آن در فیلم «داستان توکیو» (یاسوجیرو اوزو، ۱۹۵۳) است. استفاده از فضای خالی، درست مثل هر عامل دیگری در فیلم، معنای درونی خاصی ندارد. البته باید گفت، فضای خالی همیشه هم معنای منفی ندارد. با استفاده از آن می‌تواند حس آزادی و قدرت را در بیننده تقویت کرد، کما اینکه انواع نماهای متعددی که از پرواز هواپیماها گرفته شده، چنین حسی را بیدار می‌کند، یا اینکه حس انرژی و آزادی روحی را به نمایش می‌گذارد. اگر در نمایی، آنچه بیش از همه به‌نظر می‌رسد؛ فضای خالی باشد و سپس به ناگهان این فضای خالی موردتهاجم قرار گیرد، ماحصل کار تکان‌دهنده خواهد بود (فیلیپس، ۱۳۹۷:۶۴-۶۱).

میزانسن

میزانسن هم شامل چیزی است که در معرض دید بیننده قرار دارد و هم روشی که ما را به تماشای آن دعوت

می‌کند. پدیده‌ای که به عناصر اساسی ارتباطات در سینما و ترکیباتی اشاره دارد که فیلم‌ساز به کمک آن‌ها معنایی دوچندان به کار خود می‌بخشد (گیبز،۱۳۹۹:۱۲-۱۱).

ترکیب‌بندی

ترکیب‌بندی مشخص کردن موقعیت همه‌ی اجزا در یک تصویر است. این ریتم یا تکرار اجزا در یک تصویر است. ترکیب‌بندی چیدمان اشکال مختلف به‌منظور یکپارچه کردن همه‌ی اجزا در پیرامون مرکز توجه یا نقطه کانونی اثر است (گله‌باس، ۱۳۹۴: ۲۱۱).

نقش رنگ در ترکیب‌بندی

رنگ در خدمت اهداف متعددی در ترکیب‌بندی هنری است. اما این اهداف همواره مجزا و متمایز نیستند، بلکه به‌هم مربوطند و با یکدیگر هم‌پوشی دارند. رنگ را می‌توان به روش‌های زیر مورداستفاده قرار داد:

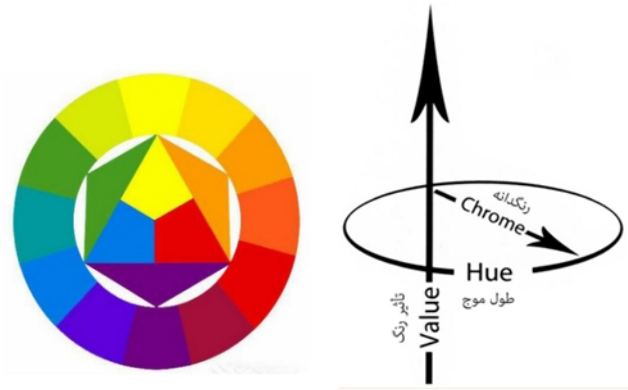
۱- برای بخشیدن کیفیت فضایی به گستره‌ی تصویر.

الف) رنگ می‌تواند با تفاوت‌های ارزش نور تکمیل، یا حتی تعویض شود، و ازاین‌طریق به اثر کیفیتی تجسمی ببخشد. ب) رنگ می‌تواند با برقراری تعادل متقابل میان حرکت پیش‌زمینه و پس‌زمینه گستره‌ی تصویر جذابیت ایجاد کند.

۲- برای خلق حال‌وهوا و نمادین کردن مفاهیم. ۳- به‌مثابه وسیله‌ای برای بیان احساسات و عواطف شخصی. ٤-به‌مثابه ابزار سازماندهی ترکیب‌بندی برای جذب و هدایت توجه. ٥-برای نیل به جاذبه زیبایی‌شناسی از طریق نظامی از روابط رنگی خوش‌ساخت. ٦. برای مشخص کردن اشیا از طریق ترسیم خصایص ظاهر بیرونی آن‌ها (اوکریک و دیگران، ۱۳۹۰: ۲٤٦-۲٤۷).

جدول (۱). تأثیر کلی رنگ‌ها (شهبا،۱۳۹۰:۱۴۱)

رنگ	تاثیر کلی
آبی	صداقت و اعتماد
بنفش	ستایش و عظمت
خاکستری	سکون
زرد	جلب توجه
سبز	سرزندگی
سفید	خلوصی و پاکی
سیاه	پیچیدگی و ظرافت
قرمز/نارنجی	التهاب
قرمز	هیجان
قهوه ای	لذت بخشی
نارنجی	شادمانی



شکل (۱). تئوری سیستم رنگ شکل (۲). دسته‌بندی رنگ‌ها آلبرت مانسل (شرتر،۱۸:۱۳۹۴) (دهدشتی،۴۳:۱۳۹۹)

نقش بافت در ترکیب‌بندی

می‌توان بافت را جداگانه، هم به‌صورت بصری و هم به‌صورت لامسه و یا ترکیبی از آن دو، حس کرد و تمیز داد (داندیس، ۱۴۰۱: ۹۹). موقعی که بیننده به پایان فیلم شما می‌رسد، مثل آن است که به قله‌ای رسیده که از روی آن می‌تواند همه‌چیز را ببیند. آن‌چه که او می‌بیند «بافت» است. بافت را هیچ‌وقت پیش از آخرین لحظات فیلم، نمی‌توان کامل تشخیص داد. در این نقطه است که بیننده به مرتبه‌ای رفیع رسیده است و می‌تواند همه‌چیز را بفهمد. این نقطه، در طول فیلم، با تغییر نقطه‌ی دید بیننده دایم در حال رشد و تغییر است. هرچه بیننده به نقطه‌ای بالاتری می‌رود، چیزهای بیشتری می‌بیند. در مقام یک داستان‌گو، شما با نحوه‌ی ارایه‌ی بافت می‌توانید در این نقطه‌ی دید دست ببرید....، با عوض کردن بافت، می‌توان درام را کمدی، کسل‌کننده یا نعلیق‌دار کرد....، بافت سینمایی، زیرساختی را برای مفهوم پیش رو ایجاد می‌کند. همه‌ی ما را به وضعیت ذهنی مشابهی هدایت می‌کند تا ما بتوانیم وقایع پیش رو را به‌طریقی مشابه تجربه کنیم. وقتی شما تصمیم می‌گیرید چشم‌اندازی را در ابتدای یک صحنه قرار دهید، درواقع شما در حال گشودن دری به‌سوی این پهنه‌ی شگفت‌انگیز از بافت هستید...، بافت در گذر زمان رشد می‌کند و عوض می‌شود. هر واقعه بر دیگری اثر می‌گذارد. این نوع اثرگذاری را «اثرگذاری مواج» می‌نامند (بیز، ۱۳۹۷: ۱۰۸-۱۰۹). با افزودن احساس به این بافت جاری داستان، شما جهان داستانی‌ای را خلق می‌کنید که باحس‌ها، رفتارها و نیت‌ها پر شده است. این‌همه در زمان فرونشست، در آغاز یک صحنه رو می‌آیند چون این لحظه زمانی است که اطلاعاتی از پیرنگ داده نمی‌شود. درنتیجه، مخاطب روندی را تجربه می‌کند که من آن را «تعمق» می‌نامم.

تعمق= بافت+ حال‌وهوا

تعمق نتیجه‌ی آن‌چیزی است که مخاطب از ترکیب بافت در جریان با حال‌وهوا تجربه می‌کند. تعمق در ابتدای صحنه‌ها غالب است (بیز، ۱۳۹۷: ۱۱۰-۱۱۱).

نقش نور در ترکیب‌بندی

نور را می‌توان مهم‌ترین عنصر میزانسن دانست. مهم‌ترین وسیله فیلم‌ساز در دست‌کاری فرم، خط و رنگ و

جذابیت ذاتی آن‌ها نورپردازی است (موناکو،۱۳۷۱: ۲۰۰) ژوزف فون اشترنبرگ[۶]، یکی از استادان نورپردازی سینما می‌گوید: استفاده درست از نور می‌تواند هر شیئی را زیبا و دراماتیزه کند (بوردول، ۱۶۵:۱۳۸۲).
نور در جهت شناخت فضا، زمان و بیان احساسات ما از افراد و یا محیط اطراف مؤثر است. نور چند ویژگی دارد که عبارت‌اند از ۱- ماهیت نور. ۲- اهداف و کارکردهای نورپردازی. ۳- ماهیت سایه‌ها. ۴- کارکردهای جهت‌یابی بیرونی نور. ۵- کارکردهای جهت‌یابی درونی نور...، دو نوع منبع نور داریم، داخلی و خارجی.
نور خارجی نوری است که توسط لنز دوربین دریافت می‌شود و نور داخلی نوری است که توسط سیستم [نوری] روی صحنه‌ی نمایش شکل می‌گیرد. نورپردازی یعنی داشتن کنترل روی نور. با نورپردازی ضمن ایجاد فضاهای هنرمندانه‌ی داخلی و خارجی می‌توان به بیان احساسات هم پرداخت. کارکردهای مختلف نور در فضای بیرونی و درونی ارتباط زیادی با کنترل سایه‌ها دارد (زتل،۴۲:۱۴۰۰). در نگاهی بسیار کلی، دو کیفیت نوری در سینما و تلویزیون به‌کار گرفته می‌شوند که عبارت‌اند از نور نرم و نور سخت. نور سخت، کنتراست، برجسته‌نمایی و بافت می‌سازد. این نور عمق، شکل، و مناسبات عناصر بصری باهم را شکل می‌دهد. نور نرم و پراکنده، اغلب برای کاهش کنتراست منابع نور سخت و خلق هارمونی منسجمی از مایه‌ها به‌کار می‌رود (وارد،۳۶۶:۱۳۹۷).

سایه‌ها

فیلم عبارت از نور و سایه است...، نوتان (Notan) اصطلاحی ژاپنی است به‌معنای نور تاریک (گله‌باس، ۱۳۹۴: ۲۲۰). نور را بر روی تاریکی و تاریکی را روی نور قرار می‌دهیم تا بدین‌سان عناصر، در یکدیگر تنیده شوند. این کار مشهور به تغییر متقابل است. جایی که ارزش‌های متفاوت نوری با یکدیگر تلاقی می‌کنند (وارد،۱۳۹۷: ۲۲۱).

کنتراست

از میان همه‌ی فنون بصری «کنتراست یا تضاد» بیش از بقیه برای کنترل یک پیام بصری هنگام ایجاد آن دارای اهمیت است. همه‌ی تکنیک‌های بصری به‌صورت قطب‌های متضاد در مقابل یکدیگر آمده‌اند و این به‌دلیل اهمیت فوق‌العاده‌ی کنتراست نسبت به دیگر شیوه‌های بصری است. ازطریق کنتراست یا تضاد معنا قوی‌تر بیان می‌شود و درنتیجه ارتباط برقرار ساختن سهل‌تر می‌شود (داندیس،۱۲۶:۱۴۰۱). برای برجسته کردن معنا ازلحاظ بصری، فن کنتراست نه‌فقط باعث تهییج و جلب‌توجه بیننده می‌شود بلکه به معنای موجود در پیام نیز اهمیت و تحرکی خاص می‌بخشد. برای نمونه اگر بخواهیم چیزی را بزرگ نشان دهیم، شئ کوچکی را کنار آن قرار می‌دهیم. درواقع این، همان «کنتراست یا تضاد» است. یعنی نوعی سازماندهی عناصر بصری به‌طوری‌که تأثیر آن بر بیننده شدت می‌یابد. که البته منظور از شدت بخشیدن به تأثیر «حذف کردن عناصر غیر لازم و تصنعی و درنتیجه تمرکز دادن برآنچه واقعاً مهم است»(داندیس،۱۴۰۱: ۱۳۶).

جدول (۲). نوع نورپردازی و سایه‌ها

نوع نورپردازی	سایه‌ها
نور تند و مستقیم	سوژه با نور تند و مستقیم نورپردازی شده است. نور تند لکه های روشنی پدید می‌آورد که جزئیات زیادی از جمله ویژگی‌های غیرجذاب سوژه را به نمایش می گذارد و سایه‌ها ولبه‌های تیز زیادی خلق می‌کند.
نور ملایم	نور ملایم با تلطیف مرز میان نور وسایه باعث تلطیف سوژه و در نهایت زیباتر جلوه‌گر شدن آن می‌شود.
نورپردازی از پشت	مدل با یک منبع نور که در پشت سرش قرار دارد نورپردازی شده است. نورپردازی از پشت معمولا سبب می‌شود سوژه ترسناک و تهدیدگر بنظر بیاید و علت هم آن است که تماشاگر نمی‌تواند حال روحی یا حتی شاید هویت او را تشخیص دهد.
نورپردازی از بالا	در این مورد مدل فقط با یک منبع از بالا نورپردازی شده است. نوری که از بالا می‌تابد اگر تنها به کار آید، تاثیر چندان دلچسبی ندارد. در این مورد موها روشن‌تر از آنچه که هستند بنظر می‌آیند و جوش روی گونه راست مدل، نمایان تر است و سایه های زیر چشمش هم توی ذوق می‌زند.
نورپردازی از پایین	در این مورد مدل فقط با یک منبع نور از پایین نورپردازی شده است. این نوع نورپردازی نیز نظیر نورپردازی از بالا برای سوژه مناشب نیست، از سوی دیگر این نوع نورپردازی گاه کمی حالت تهدیدگر به سوژه می دهد و در بسیاری از فیلمهای ترسناک برای افزایش احساس ترس و وحشت از این حالت استفاده می شود.
نورپردازی جانبی	در این مورد مدل با نوری که از کنار تابیده شده نورپردازی شده است. نور جانبی سایه های متعددی روی صورت و بویژه سایه‌های بارزی زیر چشم‌ها ایجاد می‌کند. این نوع نورپردازی برای سوژه‌های دارای دو شخصیت یا برای افرادی که احساسات متضادی را تجربه می‌کنند به کار می‌آید.
نور اصلی یا نورپردازی از جلو	مدل با یک منبع که در برابر او و کمی منحرف به سمت راست دوربین قرار دارد، نورپردازی شده است. این نوع نورپردازی، سوژه را جذاب تر جلوه می‌دهد، البته نقش آن در جذاب‌تر نشان شدن سوژه کمتر از ترکیب نور اصلی و نور پرکننده است.
نور اصلی و نور پرکننده	ترکیب نور اصلی و نور پرکننده پوست صورت سوژه را به مطلوب‌ترین شکل نشان می‌دهد. در اینجا جوش روی گونه راست مدل، کمتر به چشم می آید و سمت راست صورت او کمی صاف و صوف تر از تصویری است که فقط با نور از جلو گرفته شده بود.
نورپردازی سه رخ	می‌توان گفت که نور اصلی از جلو و کمی متمایل به سمت راست دوربین تابیده است. نور پر کننده کم نوری هم از سمت چپ و کمی پایین تر از نور اصلی پشت صورت او تابیده است. نور پشت هم، بصورت انعکاسی از دیوار پشت سر تابیده است و آنقدر هست که شانه ی چپ جوئل گری را برجسته کند و آنرا از پس زمینه خنثی عکس جدا سازد.

(مأخذ: برگرفته‌شده از فیلیپس،۱۳۹۷:۱۰۶-۱۰۴)

جدول (۳). انواع روش‌ها و فنون نورپردازی.

نوع	منبع، ناحیه پوشش	سطح روشنایی	فالو آف، انتشار سایه ها
کامئو	نور شدید نقطه ای، پرکننده و جهت دار نور پس زمینه، کمترین میزان پخش نور به ویژه در پس‌زمینه ها، مشخص شدن به ویژه در پس زمینه ها، مشخص شدن حجم کار توسط نور جهتدار.	نورکم مایه (لاو کی) روشنایی فیگورها تاریکی پس زمینه‌ها.	فالوآف شدید سایه‌های قوی.
رامبراندی	نور نقطه‌ای که توسط دریچه‌های جلوی نور و محفظه های بیضی شکل کنترل شده است. دقت زیادی روی نورهای پس زمینه می‌شود منطقه، نورپردازی مشخص است اما از نورهای پر کننده برای پر کردن سایه‌ها استفاده می‌شود.	نور کم مایه (لاو کی) روشنایی انتخابی شکل، پسزمینه نور داده شده ولی هنوز تاریک است.	فالوآف شدید سایه‌های شفاف و با قدرت کم.
تخت	نورهای پخش و پراکنده (از منبع نور پردازی بی جهت نور کامل پخش شده است).	پرمایه (های کی) معمولاً با روشنایی پس‌زمینه همراه است.	فالوآف کم سایه‌های شفاف و یا بدون سایه.
سیلوئد یا ضد نور	پس‌زمینه با نور تخت روشن شده است. نور زیادی روی پس‌زمینه وجود ندارد.	نور شدید روی پس زمینه بدون روشنایی روی پیش‌زمینه.	بدون سایه، اما لبه‌ها و حجم اشکال مشخص است و سطوح جلویی به صورت مسطح و تیره دیده می‌شوند.

(زتل،۱۴۰۰:۳۶-۳۱)

تحلیل

خلاصه داستان فیلم «هتل بزرگ بوداپست» The Grand Budapest Hotel

در سال ۱۹۳۰ که دولتی فاشیست در حال قدرت گرفتن است و شعله جنگ در حال روشن شدن، هتل بزرگ بوداپست به‌واسطه‌ی تلاش مهماندار و شاگردش، به یکی از برترین تفریحگاه‌های اروپا تبدیل شده است. یکی از مشتریان همیشگی هتل می‌میرد و یک نقاشی ارزشمند به مهماندار می‌رسد. با این اتفاق، همه‌چیز تغییر می‌کند. این فیلم سراسر داستان‌گویی است؛ فیلم از ۴ لایه ابتدایی آغاز می‌شود و به بازخوانی داستان اصلی پرداخته و در پایان دوباره به‌سمت سطوح بیرونی فیلم بازمی‌گردیم و فیلم خاتمه می‌یابد.

تحلیل نماها و سکانس‌هایی منتخب از فیلم «هتل بزگ بوداپست»

صحنه، خطوط و سطح

در سکانس آغازین فیلم‌نامه دختری را ترسیم می‌کند که به گورستان شهر لوتز می‌رود و درحالی‌که به مجسمه‌ی یک نویسنده ادای احترام می‌کند (تصویر ۱)، کتابی با عنوان هتل مجلل بوداپست در دست دارد که تصویر نویسنده‌ی ناشناسش در پشت جلد قرار گرفته است.

تصویر (۲). دختر جوان، در قبرستان قدم می‌زند تصویر (۱). دختر به نویسنده ادای احترام می‌کند

زمانی‌که دختر جوان، در قبرستان قدم می‌زند (تصویر ۲)، صحنه وحشتناک است و باید غم و اندوه را برانگیزاند، اما رنگ‌ها متضاد آن را نشان می‌دهند. صحنه به ما احساس غم و اندوه می‌دهد، درحالی‌که رنگ سعی می‌کند ما را شاد کند. اما این صحنه قرار است یک یادآوری ترسناک و تند از آنچه در گذشته اتفاق افتاده باشد. واقعیتی که با یک حرکت دلهره‌آور از کارگردان با قرار دادن او مقابل سه مرد با سبک رومانیایی و لباس‌های سیاه، که روی نیمکت مانند ارواح غم‌انگیز نشسته‌اند، تأیید شده است. در هر دو نما، انواع خطوط افقی و عمودی و مایل و همچنین قطع‌های مستطیل شکلی را می‌بینیم که احساس کوچکی فرد در مقابل بلندی نمای ساختمان را تشدید می‌کنند.

رنگ، لباس، سایه، فضا

از طریق عکس نویسنده به اتاق کار او در زمانه و فصل دیگری قدم می‌گذاریم. جایی‌که او رو به دوربین در حالِ توضیح اعتقادش در مورد داستان نوشتن است و ازاین‌طریق مخاطب را دعوت می‌کند تا در جریان شکل گرفتن یکی از داستان‌هایش قرار بگیرد (تصویر ۳).

تصویر (۳). نمای نزدیک از نویسنده

نمایی بسته (تصویر ۳) از پیرمرد را با کت قهوه‌ای و کراوات زرد ماتی نشان می‌دهد، که اکنون مشخص شده که نویسنده بزرگ است. یک چهره‌ی به‌ظاهر دانا، پدیده‌ای که ناشی از سایه‌های قهوه‌ای کلاسیک کتابخانه‌ها و رنگ تیره فضا است.

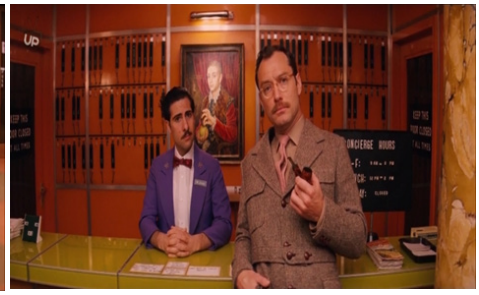
طراحی صحنه، رنگ، صدا، تعادل و تقارن

هتل شبیه یک کیک بزرگ عروسی و در پوششی از تونالیته‌ی صورتی در فضایی کوهستانی نشان داده می‌شود (تصویر ۴). همانند پرتره‌ای است که چشمان مخاطب را به اشتیاق و هیجان وادار می‌کند و این اشتیاق زمانی که فضاهای داخلی هتل به تصویر کشیده می‌شود، فزون‌تر می‌شود. جاذبه‌ی رنگ و ترکیب‌بندی رنگ، قرارگیری جزء‌به‌جزء عناصر در فضا در این فیلم در حد وصف‌ناپذیری است. می‌توان اولین چیز که فراواقعیت است را نمای همچنین هتلی دانست؛ فرم هتل متقارن بوده است و پس‌زمینه آن گویای زمستان است و ترکیب‌بندی فرم ظاهری هتل، عمارت‌گونه است. درضمن باید به نحوه‌ی استفاده از مدل‌های مینیاتوری در «هتل بزرگ بوداپست» و تصاویری الهام‌گرفته از نقاشی‌های سرشار از رنگ نقاش مناظر قرن نوزدهمی، کاسپر دیوید فردریش[۷] اشاره کرد. هرچه به‌سوی گذشته می‌رویم، رنگ‌ها زنده‌تر می‌باشند.

تصویر (۴). نمای متقارن از هتل در زمان گذشته

رنگ، فضا، زمان

در سال ۱۹۸۵ نویسنده جوان در هتل با پیرمردی به نام «زیرو مصطفی» آشنا می‌شود که همگان او را صاحب هتل می‌دانند. پیرمرد ابراز تمایل می‌کند تا داستان این هتل و وقایع دوران گذشته‌ی خودش را بازگو کند. نویسنده کت جیبی قهوه‌ای روشن پوشیده و با هتل همزادی دارد (تصویر ۵). دربان ژان، لباس‌هایش به رنگ بنفش مات است. درحالی‌که رنگ بنفش را در کل فیلم می‌بینیم، سایه مات پرتقالی‌رنگ فضا نیز با این طرح درهم می‌آمیزد. اما ویژگی واقعی این صحنه زیرو است که با کت آبی تیره مخملی و لباس قرمزرنگ روی مبل زردرنگ نشسته و گویی مانند بدن‌سازی در جمع افراد لاغر است (تصویر ۶). این جنبه مورد غفلت، محوری برای توضیح تعادل رنگ قرار دارد. همین بی‌تعادلی باعث می‌شود که متوجه زیرو شویم، و نه‌فقط ما بلکه خود نویسنده متوجه او می‌شود.



تصویر (۵). نمای توشات از نویسنده جوان و دربان ژان تصویر (۶). نمایی از زیرو مصطفی در هتل

سایه‌های مات بیشتر و رنگ‌های کم‌اشباع اتاق زیرو به‌راحتی فقدان خوشبختی در زندگی او را نشان می‌دهد، فقدان استعاری رنگ. پدیده‌ای مشابه با نویسنده نیز مشاهده می‌شود که به‌طور قابل‌توجهی از جهان جدا شده و در مراحل حرفه‌ای جای پای خود را گم کرده و انگار این موضوع برای همیشه ادامه دارد (تصویر ۷).

تصویر (۷). نمایی از اتاق زیرو

خطوط، رنگ، تقارن، پرسپکتیو، زمان

در ادامه فیلم از لایه ابتدایی گذر کرده و نمایی از ساختمان بی‌روح هتل را به نمایش می‌گذارد، ساختمانی با ظاهری صورتی‌رنگ و کمی متمایل به تیره که در فصل پاییز با رنگ‌های زرد و قهوه‌ای، حس ناگواری را دارد؛ این حس تا رسیدن به داستان اصلی با مخاطب همراه است. در این‌جا رنگ‌های سبز و زرد، با لحنی بسیار

مات و تیره هستند، گویی که رنگ زرد به‌طور ناکافی روشن است و رنگ سبز هم مُرده است و این باعث می‌شود هتل احساس بسیار پرکاربرد و قدیمی‌ای داشته باشد که صحنه را این‌گونه تعریف می‌کند. این نشان می‌دهد که هتل و زیرو مصطفی، صاحب هتل که راوی داستان است، در حال مرگ هستند. خطوط افقی و عمودی هتل و سایه‌های کناری آن‌ها و درختان، باعث به‌وجود آمدن سطوح مختلف و برجستگی پرسپکتیو تصویر شود. این نما (تصویر ۸) تصویری از هتل را در زمان ۱۹۶۸ است و به این نکته باید اشاره کرد که زمان نمایش فیلم با زمان واقعی آن متفاوت است.

تصویر (۸). نمای متقارن از هتل در زمان حال. (سال ۱۹۶۸)

رنگ، نور و سایه

اتاق میهمانان با رنگ‌هایی حزن‌آور و کسالت‌بار همراه با تیرگی و سایه به نمایش گذاشته شده و تنهایی را نشان می‌دهد. آن‌چنان اتاق با رنگ تیره پوشیده شده که نور محیط بیرون این تاریکی را مرتفع نمی‌کند و در روز داخل اتاق با چراغ روشن است. نورپردازی این نما گویایی تنهایی شخصیت است (تصویر ۹).

تصویر (۹). نور و سایه

نسبت قاب تصویر

بازگویی خاطره‌ی اولین حضور مصطفی در هتل، برخلاف تمام فیلم‌هایی که با تغییر رنگ بازخوانی از گذشته را روایت می‌کنند، با تغییر اندازه قاب صورت می‌گیرد. منظور از نسبت ابعاد قاب‌ها همان نسبت طول و عرض قاب تصاویر فیلم‌های سینمایی است. در فیلم «هتل بزرگ بوداپست» برای دهه‌ی هشتاد میلادی ابعاد (۱.۸۵: ۱)، دهه‌ی شصت (۲.۳۵: ۱) و دهه‌ی سی (۱.۳۷: ۱) استفاده شده و در این نما با تغییر اندازه قاب روبه‌رو هستیم. (تصویر ۱۰).

تصویر (۱۰). تغییر در اندازه قاب تصویر

رنگ، شکل و بافت

آسانسوری می‌بینیم عجیب و فراواقعیت که از ناکجاآباد ما را به‌سمت هتل می‌برد، انگار فقط یک نقاشی از آن به چشم مخاطب می‌رسد (تصویر ۱۱). شاید با چند بار تکرار این سکانس تازه متوجه شوید، کابین آسانسور در حال بالا و پایین رفتن است. آن‌قدر این تصویر شبیه به نقاشی و دور از ذهن است که اندکی ابهام را برای مخاطب به ارمغان می‌آورد. شاید آسانسور را بتوان در تفسیر به‌عنوان رگ روایی داستان و جایی که لایه‌های مختلف داستان‌گویی باهم درمی‌آمیزند، دانست. در این نما که بیشتر به تابلو نقاشی شباهت دارد شاهد انواع خطوط افقی و عمودی، مایل و منحنی‌شکل هستیم و همچنین استفاده از رنگ و نور و سایه باعث به وجود آمدن بافت و اشکال مختلفی در تصویر هستیم.

تصویر (۱۱). نمای آسانسور شباهت به تابلو نقاشی

اندازه نما، رنگ، لباس، حرکت

رنگ اتاقک آسانسور (قرمزکارتونی) (تصویر ۱۲) با البسه کارکنان کنتراستی هیجانی و فانتزی ایجاد کرده و با خطوط لباس که نوارهایی قرمزرنگ دارد، هارمونی ایجاد کرده و در شخصیت‌پردازی آن‌ها تأثیرگذار است. استفاده از آسانسور برای آن‌ها هیجان خاصی به‌وجود آورده و رنگ قرمز آن را تشدید می‌کند. وجود صندلی نشان‌دهنده کند بودن حرکت آسانسور و آرامش است. در این فیلم رنگ صحنه و لباس متناسب با شخصیت بازیگران انتخاب شده است.

تصویر (۱۲). اتافک آسانسور با رنگ قرمز که رنگ غالب تصویر است

جهت، حرکت، فضای خارج از قاب

تأکید به محیط طبیعت در بسیاری از صحنه‌ها قابل‌مشاهده است؛ مثل عبور قطار از روی رودخانه، منظره جنگل در حال عبور، منظره زمین‌های سراسر پوشیده از برف و دور بودن و غیرقابل‌دسترس بودن این مناظر و فقط عبور از آن و مشاهده اجمالی قطاری که شخصیت‌های داستان را با خود می‌برد تا آغازگر فصل جدیدی در فیلم باشند. دید منظره‌ی طبیعت از قطار در حال عبور به‌درستی مفهوم سفر را در فیلم بازگو می‌کند؛ سکانسی که بارها در فیلم رخ می‌نماید. گویی طبیعت پرده نقاشی شده تئاتر است و مخاطب در کنار شخصیت‌ها درون دکور نشسته است. در تصویر (۱۳) جهت نگاه بازیگر به سمت بیرون از قاب است.

تصویر (۱۳). نمایی از طبیعت و بازیگر

زمان، نور، طراحی لباس، تقارن

نمایش شروع جنگ جهانی در این فیلم از تمام فیلم‌هایی که حاوی این موضوع هستند، متفاوت است. وجود جنگ و ناگواری‌های آن‌که زندگی افراد را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد با نزاعی در قطار یادآور زمان رخداد فیلم می‌شود. از ایست قطار در میانه‌ی راه و ورود سربازان به آن، تا نزاع، همه حس ناامنی را ایجاد می‌کند. در تصویر (۱۴) استفاده درست از نور و تاریکی باعث پدید آمدن اشکال مربع و مستطیل در بک‌گراند قاب تصویر شده و یک ترکیب‌بندی متوازن و متقارن را به نمایش می‌گذارد. درضمن زمان نمایش فیلم با زمان واقعی متفاوت است. در طراحی یونیفرم‌های نظامیان ارتشی، رنگ خاکستری به یونیفرم‌های رایج در جنگ جهانی اول اشاره دارد، هرچند که سعی شده تا ازعمد با منطق تاریخی و حتی مکانی تعریف‌شده تناقض ایجاد کند.

تصویر (۱۴). نمای متقارن از نظامیان ارتشی

رنگ‌های سرد، چهره‌پردازی، خطوط

طولانی‌ترین سکانس فیلم، زندان است. آدم‌های ناهنجار و اتاق‌های کوچک و بی‌روح با رنگ‌هایی سرد و صورت زخمی به‌خصوص نقش اصلی فیلم که نشان‌دهنده ناگواری‌های او در زندان است. چیزی‌که در زندان می‌بینیم، افرادی عجیب‌وغریب با ظاهرهایی رعب‌انگیز و وحشتناک که در تلاش برای بیرون آمدن از زندان هستند. خطوط افقی و عمودی در این قاب، کاراکتر را در درون خود محصور کرده است (تصویر ۱۵).

تصویر (۱۵). نمای مدیوم شات از کاراکتر در زندان

رنگ، اندازه نما

آگاتا و زیرو را روی یک چرخ فلک مشاهده می‌کنیم، جایی‌که پیش‌زمینه‌ای مایل به آبی وجود دارد، اما آن‌ها در منطقه‌ای روشن با سایه‌های نارنجی و زرد قرار دارند. این یک نمادگرایی عمیق است که در آن می‌توانیم استنباط کنیم که دنیای بیرون برای آن‌ها دلهره‌آور است، اما حضور و عشق آن‌ها به یکدیگر باعث فرار از دنیای جداگانه‌ای می‌شود. نورهای رنگی در تصویر سمت چپ، مقصود اشتیاق را به مخاطب می‌رساند. در سمت چپ تصویر (۱۶) نمایی بسته از سیرشا رونان در نقش آگاتا می‌بینیم که رؤیایی‌ترین نما است؛ نگه داشتن چهره‌ی فرشته‌گون رونان در مرکز قاب و چرخاندن نورهای مه‌آلود در اطراف آن باعث می‌شود، آگاتا همان تأثیری را بر مخاطبان می‌گذارد که بر زیرو می‌گذارد.

تصویر (۱۶). نمایی از آگاتا و زیرو

نور و سایه، عمق میدان

در ادامه‌ی فیلم به‌سوی حادثه‌ایی جنایی می‌رویم، که خود سراسر معرف اتفاقات ناگوار و رسیدن به حس ترس است. مردی در تعقیب است و در ادامه کشته می‌شود. وجود نور کم و سایه و تاریکی در انتهای این بخش خود تداعی‌کننده اتفاق بعدی است. استفاده از سایه- روشن روی پله‌ها و همچنین خطوط مورب دو طرف آن‌ها، نگاه ما را به نقطه روشن کوچکی در پس‌زمینه هدایت می‌کند که خود باعث عمق دادن به تصویر می‌شود (تصویر ۱۷).

تصویر (۱۷). وجود نور کم و سایه و تاریکی، برای نشان دادن حس ترس و اضطراب

صحنه، رنگ

پایان فیلم، دختر جوان در کنار تندیس نویسنده در آینده نشسته (تصویر ۱۸)، در منطقه‌ای مرموز با رنگ خاکستری و صورتی کم‌رنگ صحنه. اما تنها تفاوت این است که رنگ اکنون دیگر ما را به‌سمت شوخ‌طبعی سوق نمی‌دهد، بلکه مالیخولیایی است و یک ویژگی عرفانی از رنگ را نشان می‌دهد که با استفاده از همان رنگ احساسات متضاد را برانگیخته است.

تصویر (۱۸). نمایی از دختر جوان روی نیمکت

نتیجه‌گیری

قاب‌بندی و ترکیب‌بندی از مباحثی هستند که در زیباشناسی تصویر دارای اهمیت فراوانی هستند. براساس آنچه مورد مداقه و تحلیل قرار گرفت می‌توان پاسخ‌گوی پرسش‌های پژوهش به شرح زیر باشیم.

۱- چه عوامل مهمی بر زیباشناسی ترکیب‌بندی و قاب‌بندی مؤثر هستند؟

قاب‌بندی خود تأثیرات قدرتمندی بر تصویر دارد و این تأثیرات به‌واسطه‌ی عوامل مختلفی حاصل می‌شود ازجمله: ۱- نحوه نورپردازی سوژه. ۲- رابطه سوژه با قاب تصویر ۳- اندازه و شکل قاب. ۴- نحوه‌ی جداسازی فضای داخل قاب و خارج از تصویر. ۵- نحوه‌ی کنترل فاصله، زاویه، و ارتفاع نگاه به تصویر توسط قاب‌بندی. ۶- چگونگی تحرک قاب‌بندی در ارتباط با میزانسن.

از عوامل مؤثر در ترکیب‌بندی و قاب‌بندی می‌توان به رنگ، نور، سایه، کنتراست، تعادل، تناسب، تقارن، وزن، توازن، پرسپکتیو، جهت نگاه، عمق میدان و... اشاره کرد که در فصل مبانی نظری به‌صورت جزیی و کامل به آن‌ها پرداخته شد. همه‌ی این موارد در نماها و سکانس‌هایی از اثر وس اندرسون مورد تحلیل قرار گرفت.

۲- قاب‌بندی و ترکیب‌بندی در نحوه و شیوه بیان سینمایی از چه جایگاه و تأثیری برخوردار است؟

درهرحال، قاب‌بندی در فیلم چند مزیت اساسی هنری دارد. اول، قاب‌بندی به فیلم‌ساز این امکان را می‌دهد که موضوع را انتخاب کند. آن را از سایر موضوعات جدا و محدود سازد و سرانجام اینکه فقط آن چیزهایی را نشان دهد که ازلحاظ حِسی و عقلی اهمیت دارند. به‌این‌ترتیب همه آنچه غیرضروری و نامرتبط هستند، حذف می‌شوند و دوربین روی چیزی که اصل است، تمرکز می‌کند. دوم قاب، با ارایه چهارچوب و ساختار، تعادل و مفهوم، پایه و اساس را برای ترکیب‌بندی تصویر فراهم می‌سازد. همه این موارد وابسته به ادراک کارگردان است. همان‌گونه که در فیلم «هتل بزرگ بوداپست» یافته شد قاب‌بندی و ترکیب‌بندی در این اثر شیوه بیانی و فضای ویژه و منحصربه‌فردی را به‌وجود آورده است.

۳- چگونه ترکیب‌بندی و قاب‌بندی در ایجاد و معرفی سبک یک فیلم‌ساز تأثیرگذار است؟

نحوه‌ی قاب‌بندی و ترکیب‌بندی برای کارگردان جزیی از سبک سینمایی و هنری او است. اثری می‌تواند به‌خوبی این مهم را به سرانجام رساند و با مخاطب خود ارتباط برقرار کند که به‌لحاظ فرم آن بستر لازم را فراهم کند. پس می‌توان به‌خوبی این مطلب را عیان ساخت که میزان صحیح بودن و تأثیرگذاری قاب‌بندی که یک کارگردان در میزانسن‌های خود در خلال خلق تصاویر سینمایی به‌منصه‌ظهور می‌رساند، مهم‌ترین کار یک کارگردان و کلیدی‌ترین مسأله در روند خلق آثار سینمایی است.

آنچه از تحلیل مورد مطالعاتی دریافت شد نشان از آن دارد که وس اندرسون، کارگردانی است که به ترکیب فرم فضاسازی فانتزی بصری و استفاده از رنگ‌بندی‌های صحنه‌ها و قاب‌بندی‌های مرکزی و متقارن مشهور است. اندرسون از رنگ‌ها و ترکیبات رنگی مختلفی در کارهایش استفاده می‌کند و هر صحنه مجموعه‌ی رنگ‌های مشخص و ازپیش‌تعیین‌شده‌ای دارد. پالت رنگی اندرسون مثل سبک فیلم‌سازی‌اش تعمدی است. رنگ‌ها می‌توانند موجب برانگیخته شدن احساس مخاطبان و انتقال حس صحنه به آن‌ها شود؛ در فیلم «هتل بزرگ بوداپست»، که در این‌جا مورد تحلیل قرار گرفت، اندرسون از رنگ‌ها برای نشان دادن حال‌وهوای هر دوره استفاده کرده است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های طراحی و دکوراسیون در این فیلم به کار بردن رنگ‌های زنده و شاد در کنار رنگ‌های تیره و خشن است. فضای گرم داخلی، در تناقض با هوای سرد و برفی بیرون هتل از بهترین ترکیب‌های تاریخ سینما به شمار می‌رود.

پی‌نوشت

1. Alexander Szunske
2. Concrete
3. Space
4. Frozen
5. Arrangement and re-arrangement
6. Joseph Von Sternberg
7. Caspar David Friedrich

فهرست منابع

- آرنهایم، رودولف (۱۳۸۶). هنر و ادراک بصری: روانشناسی چشم خلاق، ترجمه: مجید اخگر، تهران: سمت.
- اوکویک، استینسون، ویگ، بون، کایتون، (۱۳۹۰). مبانی هنر نظریه و عمل، مترجم: محمدرضا یگانه دوست، تهران: سمت.
- برانیگان، ادوارد (۱۳۷۶). نقطه‌ی دید در سینما، ترجمه: مجید محمدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- بگلیتر، مارسی (۱۳۸۷). از کلمه تا تصویر استوری برد و فراگرد فیلم‌سازی. ترجمه: مسعود مددی، میترا تیموریان، تهران: سمت.
- بلاک، بروس (۱۳۹۹). داستان‌گویی بصری. ترجمه: الهام کشاورزی، تهران: ساقی.
- بوردول، دیوید (۱۳۹۸). هنر سینما. مترجم: فتاح محمدی. تهران: مرکز.
- بیز، جفری مایکل (۱۳۹۷). بین دو صحنه، ترجمه: محمد ارژنگ، تهران: چتر.
- جانتی، لوئیس (۱۳۹۹). شناخت سینما. ترجمه: ایرج کریمی، چاپ دوم، تهران: بیدگل.
- خاچاتوریان، هیگ (۱۳۸۷). فضا و زمان در سینما. ترجمه: مرتضی عابدینی فرد. فلسفه و کلام: نشریه اطلاعات حکمت و معرفت. سال سوم شماره ۱۰، صفحه‌های ۳۰-۲۷.
- داندیس، دونیس اِ (۱۴۰۱). مبادي سواد بصري. ترجمه: مسعود سپهر، چاپ ۶۲، تهران: سروش.
- دهدشتی، حمید (۱۳۹۹). عناصر و کیفیات بصری در مبانی هنرهای تجسمی، تهران: راه ابریشم.
- رحیمیان، مهدی (۱۳۸۹). سینما: معماری در حرکت، چاپ دوم، تهران: سروش.

- زتل، هربرت (۱۴۰۰). صدا- دوربین- حرکت. ترجمه سیدجواد شبانی، تهران: مارلیک.
- شرتر، جورجینا (۱۳۹۴). طراحی صحنه در سینما، رعنا امینی، تهران: روزنه.
- شهبا، محمد (۱۳۹۱). زیبایی‌شناسی عناصر بصری در برنامه‌های خبری و گفتگو محور تلویزیونی، تهران: صداوسیما.
- فیلیپس، ویلیام (۱۳۹۸). مبانی سینما (۱). مترجم: رحیم قاسمیان، چاپ هشتم، تهران: ساقی.
- کرس، گونتر. لیوون، تئوون (۱۳۹۶). خوانش تصاویر دستور طراحی بصری، ترجمه: سجاد کبگانی، تهران: هنر نو.
- کیسبی یر، آلن (۱۴۰۰). درک فیلم. ترجمه: بهمن طاهری، تهران: گیلگمش.
- گله‌باس، فرانسیس (۱۳۹۴). کارگردانی داستان/ داستان‌گویی حرفه‌ای و تکنیک‌های طراحی استوری بورد در فیلم زنده و انیمیشن، ترجمه: داریوش نوروزی و شیوا زنگنه، تهران: فارابی.
- گیبز، جان (۱۳۹۹). میزانسن: سبک فیلم و تفسیر آن. ترجمه: بصیر علاقه بند و مونا محمدیاری، تهران: شورآفرین.
- مرکادو، گوستاو (۱۳۹۷). چشمان فیلم‌ساز. ترجمه: محسن اللهی، فاطمه براتی، تهران: روزنه.
- مرینگ، مارگارت (۱۳۹۳). فیلم‌نامه‌نویسی/ آمیزه‌ای از شکل و محتوای فیلم، ترجمه: داود دانشور، تهران: سمت.
- موناکو، جیمز (۱۳۷۱). چگونگی درک فیلم. مترجم: حمید احمدی لاری، تهران ر: علمی فرهنگی.
- نیرومند، محمدحسین (۱۳۹۷). مدیریت چشم مخاطب، چاپ دوم، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- وارد، پیتر (۱۳۹۷). ترکیب‌بندی تصویر در سینما و تلویزیون. مترجم: حمید احمدی لاری، تهران: کتاب آبان.
- ون سی جل، جنیفر (۱۳۹۵). صد صحنه- صد قاعده روایت سینمایی، ترجمه: مسعود مدنی، تهران: تابان خرد.

Received: 2023/08/14
Accepted: 2023/09/18
Published: 2023/11/21

The Function of Visual Elements in Creating the Atmosphere of the Film (A Case Study of the Grand Budapest Hotel)

Payam Zinalabedini, PhD of Art Research, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, IranA PhD art research, University of Tehran, Iran.

Akbar Abadiyan, A Master's student in Cinema, Kamal-Ol-Molk University Nowshahr, Nowshahr, Iran.

Abstract

The experience of architectural space and place in cinema takes place in different dimensions. The technical characteristics of the film have been the subject of more research since they are more objective. Nevertheless, there is another dimension in which the experience of a place is reflected in the screenplay's structure through the scene's description and the characters' dialogue. In such a context, regardless of the technical norms and limitations of converting words into cinematic images, the characteristics of places and the relationships between characters and those places are freely and profoundly described and emphasized through words. This research examines the narration of place in the screenplay of "Tokyo Story" by Yasujirō Ozu and Kogo Noda. Because of the centrality of the experience of place, the significance of the subject's (Man) relationship with it, and the narrative's focus on the effects of modernity on human life and relationships, a phenomenological interpretation of place based on Martin Heidegger's philosophy is considered. This article aims to provide a phenomenological comprehension of the architectural elements that influence how the place is narrated in the "Tokyo Story" screenplay and then explain the subject's relationship with the place based on this interpretation. Since it was significant to know how to describe and experience the place, the research was conducted using the phenomenological method, and the screenplay review was also performed using the text content analysis method.

In the phenomenological understanding of physical and non-physical components in the description of a place, its characteristics are revealed regarding the surrounding environment and the context of its placement, daily life, people and their work and activities, the natural atmosphere of the place, direct experience, and auditory sensory perception. In the relationship between the subject and the place, also different relations, such as the feeling of dwelling or homelessness, emotional dependence or distance, incompatibility, and alienation towards the place, reflecting upon the state of dwelling, attempting to establish the place in the experience, and connecting the inner feelings, emotions, feelings, and memories of the characters with the place are all understandable. Beyond these, the findings of the research show that places can play a role independently in accordance with the content of the narrative regarding the effects of modernization on the disintegration of family relationships and reflect this break.

Keywords: Phenomenology of Place, Subject and Place, Martin Heidegger, Screenplay, Tokyo Story.