Received: 2024/07/29
Accepted: 2024/10/02
Published: 2025/03/10

Analysis of Space Architecture from a Cinematic Perspective in Deep Focus Style with a Phenomenological Approach (Case Study: Citizen Kane Film)

Parishad Mostowfifard, Ph.D. Candidate, Department of Architecture, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin, Iran.

Fariba Alborzi, Associate Professor, Department of Architecture, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin, Iran.

Amirhossein Amini, Assistant Professor, Department of Architecture, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin, Iran.

Shahabeddin Adel, Associate Professor, Department of Cinema, Art University, Tehran, Iran.

Abstract

Cinema is a medium that shows human life experience in concrete form. Every event in a film depends on the space, place and time of its occurrence. The conscious or unconscious architecture of the film is done by the filmmaker and emphasizes certain emotions through the architecture of images. The style of depth of field with cinematic capabilities such as open lens, perspective, image clarity, the use of ceiling decorations plays the ability to create a different perception of space in the history of cinema. This study has been carried out with the aim of investigating the different perception of space from the perspective of phenomenology in the style of depth of field. This research attempts to find out how space and scene design in the depth of field style play a role in the redefinition and different perception of space from the perspective of phenomenology. The qualitative method, descriptive-analytical, and phenomenological, is used in this study, which is derived from the moving images of Citizen Kane from the perspective of phenomenology. The study of film is a descriptive-visual-phenomenological of the experience of space. The depth of field style due to having cinematic potential has the ability to portray the close relationship of the actor with the space and the place where the action takes place. The depth of field style gives the viewer the right to choose to view the current events in space. Also, it concretely shows the character in relation to the space and stage decoration with its spatial integrity. In analysis of Citizen Kane, the depth of field style is discussed with the meaning of physical and non-physical elements of space from the perspective of phenomenology. The film is analyzed based on the theories of Christian Norberg-Schulz and Juhani Pallasmaa about the existential space of cinema. In Citizen Kane, the main character loses his centrality and identity after leaving his childhood home. Home, especially childhood home, is considered to be the center of human existence, and leaving it unintentionally makes the main character feel a sense of identitylessness and lack of dependence on other spaces. Zanador Palace has lost the ability to create a sense of place and being at home due to the inconsistency of human dimensions with the space and the failure to establish the dialectic between indoor and outdoor spaces through high-altitude windows. Home has a lasting impact on human life and the type of communication and attachment to it guarantees other spatial attachments.

Keywords: Space, Architecture, Cinematic, Depth of Field, Citizen Kane.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۱۱
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰

پریشاد مستوفی‌فرد[۱]، فریبا البرزی[۲]، امیرحسین امینی[۳]، شهاب‌الدین عادل[۴]

واکاوی معماری فضا از منظر سینماتیک در سبک عمق میدان با رویکرد پدیدارشناسی (نمونه موردی: فیلم همشهری کین)[۵]

چکیده

سینما رسانه‌ای است که تجربه‌ی زیست انسان را به صورت ملموس به نمایش می‌گذارد. هر رویداد در یک فیلم به فضا، مکان و زمان وقوعش بستگی دارد. فیلم‌ساز خودآگاه یا ناخودآگاه فیلم را معماری می‌کند و با معماری تصاویر احساسات معینی را پررنگ می‌کند. سبک عمق میدان با قابلیت‌های سینماتیک مانند لنز باز، پرسپکتیو، وضوح تصویر، استفاده از دکورهای مسقف، توانایی ایجاد ادراک متفاوتی از فضا را در تاریخ سینما ایفا می‌کند. هدف از پژوهش بررسی ادراک متفاوت فضا از منظر پدیدارشناسی در سبک عمق میدان است و سؤال پژوهش بیان می‌دارد که؛ چگونه فضا و طراحی صحنه در سبک عمق میدان از منظر پدیدارشناسی در بازتعریف و ادراک متفاوتی از فضا نقش ایفا می‌کنند؟ روش تحقیق پژوهش، از نوع کیفی و روش توصیفی- تحلیلی و پدیدارشناسی است. که از منظر پدیدارشناسی، برگرفته از تصاویر متحرک فیلم «همشهری کین» است. مطالعه‌ی فیلم، از نوع پدیدارشناسی توصیفی بصری از تجربه‌ی فضا است. سبک عمق میدان با داشتن پتانسیل سینماتیک، توانایی به تصویر کشیدن ارتباط تنگاتنگ بازیگر با فضا و مکان وقوع کنش را دارد. سبک عمق میدان به تماشاگر برای مشاهده رویدادهای جاری در فضا حق انتخاب می‌دهد، هم‌چنین با تمامیت مکانی خویش، کاراکتر را نسبت به فضا و صحنه‌آرایی به‌صورت ملموس نمایان می‌سازد. در تحلیل فیلم «همشهری کین»، از سبک عمق میدان، به معنای عناصر فیزیکی و غیرفیزیکی فضا از منظر پدیدارشناسی پرداخته می‌شود. تحلیل فیلم بر پایه نظریات کریستین نوربرگ شولتز و یوهانی پالاسما از فضای وجودی سینما است و نتایج گویای آن هستند که در فیلم «همشهری کین»، کاراکتر اصلی با ترک خانه‌ی کودکی، مرکزیت و هویت خویش را از دست می‌دهد. خانه، به‌خصوص خانه‌ی کودکی به‌عنوان مرکز وجودی انسان تلقی می‌شود و ترک ناخواسته آن احساس بی‌هویتی و عدم وابستگی به فضاهای دیگر را گریبان‌گیر کاراکتر اصلی می‌کند. قصر زانادور توانایی ایجاد حس مکان و در خانه بودن را به‌علت عدم تجانس ابعاد انسانی با فضا و عدم برقراری دیالکتیک درون و بیرون توسط پنجره در ارتفاع بالا، از دست داده است. خانه اثری ماندگار در زندگی انسان دارد و نوع ارتباط و نحوه‌ی دلبستگی بدان سایر دلبستگی‌های فضایی را تضمین می‌کند.

واژگان کلیدی: فضا، معماری، سینماتیک، عمق میدان، فیلم همشهری کین.

[۱] دانشجوی دکتری، گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران.

[۲] دانشیار، گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران. (نویسنده مسئول).

Email: faalborzi@yahoo.com

[۳] استادیار، گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران.

[۴] دانشیار، گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

[۵] این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری پریشاد مستوفی‌فرد با عنوان «روایت فضا و معماری از منظر دراماتیک و سینماتیک با رویکرد پدیدارشناسی» است که به راهنمایی فریبا البرزی و امیرحسین امینی و مشاوره شهاب‌الدین عادل در دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه آزاد اسلامی واحد قزوین در دست انجام است.

۱-مقدمه

پیوند میان معماری و سینما بسیار عمیق است. سینما در نقش هنر هفتم، متأثر از دیگر هنرها چون؛ ادبیات، تئاتر، نقاشی و معماری است. در این میان معماری نقش بسیار مؤثری را در سینما عهده‌دار است. میان جهشی که اساساً در مفهوم معماری و فضای مدرن در اواخر قرن نوزدهم به وجود آمد و شکل‌گیری سینما که سبب تحول و تغییر ادراک انسان از مفهوم فضا شد، تقارن معناداری وجود دارد. با پیدایش سینما تغییر بینش انسان‌ها نسبت به واقعیت‌ها و جهانی که با آن مواجه بودند، صورت می‌گیرد. سینما این امکان را به بشر داد تا پدیده‌ها و واقعیت‌ها را به شکل متفاوت از آنچه پیش از آن تجربه می‌کردند و از زاویه دید و منظری تازه تجربه کنند (خوش‌بخت، ۱۳۸۸: ۵۳). تصاویر متحرک سینمایی به‌گونه‌ای ملموس از منظر پدیدارشناسی توانایی به تصویر کشیدن نحوه‌ی زیستن و تعامل با فضا را دارند. با نگاه به تاریخ سینما، سبک عمق میدان با توجه به قابلیت‌های تکنیکی به ادراک متفاوتی از فضا و طراحی صحنه دست یافته است. نگاه هستی‌شناسانه‌ی سبک عمق میدان به هویت دادن مستقل به اشیا، ارتباط تنگاتنگ بازیگر، فضا، دکور و کمک به ادراک آزاداندیشانه مخاطب در رویدادهای جاری مورد اهمیت قرار می‌گیرد. هدف اصلی پژوهش، بررسی ادراک متفاوت فضا از منظر پدیدارشناسی در سبک عمق میدان است و هدف فرعی تأکید بر افزایش تعامل مخاطب با فضا با استفاده از شیوه‌های سینماتیک در سبک عمق میدان است. سؤالات پژوهش بیان می‌دارند که؛ چگونه فضا و طراحی صحنه در سبک عمق میدان از منظر پدیدارشناسی در بازتعریف و ادراک متفاوتی از فضا نقش ایفا می‌کنند؟ و چگونه می‌توان با در نظر گرفتن ویژگی‌های سینماتیک فضا در سبک عمق میدان مخاطبان را به تعامل بیشتر با فضا واداشت؟ در این راستا به تحلیل فیلم «همشهری کین» از اورسن ولز[۱] پرداخته می‌شود. همکاری اورسن ولز، گرگ تولند[۲](فیلم‌بردار) و فرگسون[۳](طراح صحنه) باعث خلق شاهکار هنری در سینمای هالیوود شد. تولند و فرگسون در هنگام نگارش فیلم‌نامه به ولز پیوستند ازاین‌رو توانستند ایده‌های فضاسازی، زاویه دوربین، بیان دراماتیک فضا در خدمت فیلم‌نامه را به نحو شایسته‌ای به سرانجام برسانند. ولز از سینماتوگرافی فوکوس عمیق که پرسپکتیوی برای کنش فراهم می‌کند استفاده کرده است. هر کارگردانی توجه بیننده را کارگردانی می‌کند، ولی ولز این کار را به شیوه‌ای غیرمتعارف انجام می‌دهد. ولز با صرف‌نظر کردن از قطع و با استفاده از میزانسن فضای عمیق (رفتار فیگورها، نورپردازی، تقسیم‌بندی فضا) و صدا توجه بیننده را جهت می‌دهد (بوردول و تامسون،۱۳۷۷: ۳۶۲) با توجه به اهمیت سبک عمق میدان در تاریخ سینما از منظر تکنیک سینمایی و ایجاد ادراک متفاوت فضایی بدان پرداخته می‌شود و فیلم همشهری کین به‌عنوان نمونه‌ی تمام‌عیار این سبک انتخاب شده است که بر اساس مؤلفه‌های فضاساز از دیدگاه نظریه‌پردازان؛ یوهانی پالاسما[۴] و کریستین نوربرگ شولتز[۵] به معنای دراماتیک عناصر فیزیکی و غیرفیزیکی فضا و مفاهیم پدیدارشناسی مرکزیت و محصوریت، قلمرو و مرز، دیالکتیک درون و بیرون پرداخته می‌شود.

۲-پیشینه پژوهش

دو دهه است که ارتباط معماری و سینما دستمایه‌ی بسیاری از پژوهش‌های دانشگاهی شده است. همایش‌هایی با موضوع معماری و سینما در سطح جهانی برگزار شده‌اند. در سال ۱۹۹۵ م. همایشی در دانشگاه کمبریج با عنوان (معماری و سینما) برگزار شد که تحت همین عنوان به کوشش فرانسوا پنز و موریس تامس به چاپ رسید که تحت عنوان «سینما و معماری» به فارسی ترجمه شده است (پنز و تامس، ۱۳۸۸) که به سینما و شهر و تأثیر سینما در معماری مدرن پرداخته است. اولین همایش رسمی معماری و سینما در ایران در هجدهم دی‌ماه ۱۳۸۶ ه.ش. توسط فرهنگستان هنر برگزار شد. این برنامه باعث به رسمیت

شناختن نقش معماری و سینما در ایران شد. از پژوهش‌ها در زمینه‌ی بینارشته‌ای معماری و سینما می‌توان به پایان‌نامه دکتری با عنوان «شناخت تأثیر فضاهای معماری بر تجلی معنا در سینمای معناگرا» اشاره کرد (پناهی، ۱۳۸۵) که به بررسی و تحلیل کارکرد فضاهای معماری در تجلی یافتن مفاهیم در فیلم‌های معناگرا می‌پردازد. یوهانی پالاسما، در کتاب معماری تصویر، فضای وجودی در سینما از منظر پدیدارشناسی به بررسی پنج فیلم سینمایی پرداخته است. پالاسما معتقد است که فضا و تصویرپردازی معماری، احساسات معینی را پررنگ می‌کنند (پالاسما، ۱۳۹۴). بریندِ رساله‌ی دکتری تحت عنوان «تصاویر متحرک از خانه با رویکرد پدیدارشناسی» در سال ۲۰۱۶ م. ارائه نمود که به یافتن مفهوم و خاطره خانه از طریق بررسی فیلم‌های اینگمار برگمان و آندری تارکوفسکی دست یافته است و به یک‌سری دسته‌بندی توصیفی از خانه از منظر سینمایی با نگاه پدیدارشناسانه پرداخته است (Berinde, 2016). رستمی قراگزلو در سال ۱۳۹۹ ه.ش. در تز دکتری با عنوان «بررسی نسبت دراماتیک فضا و معماری فیلم با بازیگران، شخصیت‌پردازی و گسترش داستان، نمونه‌ی موردی: فیلم‌های تیم برتون» به تأثیر معماری تصویر و سهم تأثیرگذار آن در خلق معنا، برقراری ارتباط حسی با مخاطب، گسترش داستان، بیان روایت و شخصیت‌پردازی تأکید می‌کند (قراگزلو، ۱۳۹۹). در زمینه سبک عمق میدان کتاب‌ها و پژوهش‌های بسیاری به جهت اهمیت آن در تاریخ سینما نگاشته شده‌اند. از مقالات مهم می‌توان به «تأثیرات تکنیکی و زیباشناسی بر توسعه سینماتوگرافی عمق میدان در ایالات متحده» نام برد که به مسائل تکنیکی و بعد زیباشناسی عمق میدان در فیلم‌های رنوارٔ و ولز می‌پردازد (L.ogle, 1972). همچنین مقاله‌ی «تأثیر ایدئولوژیک و تکنولوژیک در تصاویر سینمای عمق میدان» به بازنمایی جهان واقعی از طریق تکنیک‌های سینمایی به کمک برداشت بلند توجه کرده است (H. Harpole:1980). آندره بازن در کتاب اورسن ولزبه کارهای اورسن ولز و اهمیت و تحلیل فیلم همشهری کین از منظر تکنیک سینمایی و زیباشناسی پرداخته است (بازن، ۱۳۹۸). در کتاب میزانسن میدان عمیق به بررسی تاریخی، تکنیکی و مؤلفه‌های ساختاری میزانسن میدان عمیق پرداخته شده است (برادران ابراهیمی، ۱۳۹۹). در پژوهش حاضر به حلقه‌ی ارتباطی بین معماری و سینما و پدیدارشناسی در سبک عمق میدان پرداخته می‌شود و نحوه‌ی ادراک فضا در این سبک سینمایی با نگاه پدیدارشناسانه واکاوی می‌شود.

۳- روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش، از نوع کیفی و روش توصیفی- تحلیلی و پدیدارشناسی است. پدیدارشناسی به چیزها یا تجربیاتی اشاره می‌کند که انسان‌ها آن‌ها را تجربه می‌کنند. هر جسم و رویدادی، موقعیت یا تجربه‌ای که شخص می‌تواند ببیند، بشنود، لمس کند، ببوید، بچشد، احساس کند، موضوعی مشروع برای تحقیق پدیدارشناسی است. مردم‌نگاری بصری از مدت‌ها پیش با تصاویر سروکار داشته است تا داستان‌هایشان را روایت کند و اخیراً بر اهمیت چند حسی که تصاویر دارند تأکید شده است (Pink, 2007: 601-614). مدیوم سینما به‌عنوان تجربیات غیرمستقیم کارگردان که ناشی از تجربه زیسته آنان است، مورد تحلیل قرار می‌گیرد. نحوه‌ی گردآوری و تحلیل داده‌ها بر اساس مصاحبه که در پدیدارشناسی مرسوم است نیست؛ بلکه از طریق تجربه‌های فضایی از تصاویر متحرک سینمایی استخراج می‌شود. داده‌های پژوهش تصاویر متحرک سینمایی هستند که از فیلم برداشت شده‌اند، داده‌ها به‌صورت سمعی- بصری و نوشتار مورد بررسی قرار می‌گیرند و سپس بر اساس مؤلفه‌های فضایی به‌دست‌آمده از منظر پدیدارشناسان؛ کریستین نوربرگ شولتز (نوربرگ شولتز، ۱۳۸۶؛ نوربرگ شولتز، ۱۳۹۷) و یوهانی پالاسما (پالاسما، ۱۳۹۴) به‌معنای دراماتیک عناصر فیزیکی و غیرفیزیکی فضا پرداخته می‌شود. پژوهش با استفاده از مطالعات اسنادی، مشاهده چندباره فیلم و برداشت تصاویر پیگیری شده است.

۴- مبانی نظری

۴-۱- سبک عمق میدان در سینما

فاصله‌ای که در آن دورترین و نزدیک‌ترین جسم به دوربین واضح دیده شوند، عمق میدان یا عمق صحنه نامیده می‌شود. بدیهی است، تمام اجسام دیگر واقع در این ناحیه، تصویر واضحی خواهند داشت. با استفاده از کوتاه‌ترین فاصله کانونی لنزها و بیشترین نور ممکن، می‌توان عمق میدان را به‌دست آورد که از فواصل بسیار نزدیک دوربین شروع و به فواصل بسیار دور آن ختم شود. بدین‌ترتیب میدان وضوح تصویری به حداکثر افزایش می‌یابد و می‌توان بدون اضطراب از عدم وضوح تصویری، افراد و اشیای مختلف را در فواصل گوناگون دوربین در صحنه فیلم‌برداری کرد (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۳۰۰). برای ایجاد عمق میدان، نیاز به لنز زاویه باز، نورپردازی پرکنتراست؛ همانند سینمای اکسپرسیونیسم است. به استفاده از سطوح انعکاسی، برای خلق هم‌زمان عمل و عکس‌العمل در تصاویر یا استفاده از شعاع‌های نوری که به درون تاریکی قرار می‌گیرند، می‌توان اشاره کرد (L.olge,1972:46). از نظر تکنیکی، عمق میدان عبارت است از صفحه مسطح مقابل و پشت ابژه‌ای که دوربین در حال تصویربرداری بر رویش فوکوس کرده است. عمق میدان و تدوین، تکنیک‌های اساسی مورد استفاده برای به فعلیت رساندن روایت‌گری هستند، می‌توان از آن‌ها برای ایجاد معانی مختلف به‌عنوان فرمی از روایت‌گری استفاده کرد (Kutucu, 2005:27). دو سبک بیان «مونتاژ» و «عمق میدان» در سینما مطرح هستند. افرادی، مانند ویلیام وایلر[۷]، جان فورد[۸]، اورسن ولز و گرگ تولند در ایجاد این سبک و میزانسن میدان عمیق سهم بسیار داشتند. وایلر و ولز به جهت تمایل زیادی که به اقتباس‌های سینمایی از نمایش‌نامه‌های معروف داشتند همواره به‌دنبال یافتن راه‌حل‌هایی برای انتقال برخی قابلیت‌های اجرایی تئاتر به سینما بودند و تکنیک «میزانسن میدان عمیق» تمهیدی بود که چنین قابلیتی را برای آنان فراهم ساخت. درواقع کاربرد نماهای طولانی در این شیوه به‌نوعی با قابلیت‌های تئاتر که به سینما نیز نفوذ کرده‌اند ارتباط دارد و برای حفظ چنین نماهایی ایجاد حرکت درون‌نما امری ضروری است. ازاین‌رو عامل حرکت، به‌ویژه حرکت دوربین جزیی لاینفک از نماهای طولانی به‌شمار می‌رود (برادران ابراهیمی، ۱۳۹۹: ۲۶). بسیاری از خصایص نوری سبک اکسپرسیونیسم که سینماگران مهاجر آلمانی به ارمغان آورده‌اند ازجمله نورپردازی «پرکنتراست» و «سایه-تیره» به بهترین وجه کاربرد خود را در «تکنیک میزانسن میدان عمیق» یافتند. گرایش به واقع‌گرایی پدیده‌ای بود که هم بر سبک رایج فیلم‌برداری آمریکایی و هم بر پیشرفت «میزانسن میدان عمیق» تأثیر قابل‌توجهی داشت. دکورهای متحرک و سقف‌دار شیوه خاص و جدیدی از نورپردازی داشتند (دادلی، ۱۴۰۰: ۳۵). اولین جرقه‌هایی که باعث روشنایی تدریجی مفهوم، نماهای طولانی و عمق میدان شدند با سینمای مستند و عکاسی فتوژورنالیسی ارتباط دارند. تمایل به‌وضوح روشن‌تر، عمق بیشتر و کنتراست بالاتر، اساساً به‌خاطر تغییر سلیقه عمومی و مستقیم وابسته به رشد عوام‌پسندانه عکاسی با دوربین کوچک و عکس‌های بزرگ مجلات هستند. ازاین‌رو فیلم‌بردارانی که تمایل به کپی‌کردن روابط اندازه پرسپکتیو و پیش‌زمینه و پس‌زمینه تصاویری که معمولاً در مجلات فتوگرافی دیده می‌شدند، داشتند، مجبور به استفاده از لنزهای باز سینمایی بودند. به همین جهت وابستگی فضایی و فاصله‌ای این نوع میزانسن، بیشتر به آن‌چه دوربین عکاسی در میزانسن عمیق ارایه می‌داد، شبیه بود (Sindney,1992:45). در سال ۱۹۴۰ م.، سنت واقع‌گرایی به دو جریان متفاوت تقسیم شده است. نخست جریان واقع‌گرایی با فیلم همشهری کین، آغاز و در فیلم‌های دیگر ولز و وایلر ادامه یافت. خصلت ویژه این جریان، کاربرد عمق درصحنه است با این تدبیر این امکان وجود داشت تا صحنه با حفظ وحدت مکانی خود در تمامیت مادی ارایه شود. دومین جریان واقع‌گرایی به نئورئالیسم ایتالیا تعلق داشت. حمایت آندری بازن از سینمای واقع‌گرا با اوج‌گیری سینمای نئورئالیسم ایتالیا هم‌زمان بود. فیلم‌سازان ایتالیایی برای اعاده حیثیت ازدست‌رفته و شکل‌دادن به یک آگاهی ملی جدید از طریق هنر خویش و برای ثبت نابه‌سامانی‌های ناشی از

جنگ، نشان دادن فساد، بی‌کاری از نماهای طولانی و حرکات دوربین و عمق میدان استفاده کرده‌اند. تقریباً هم‌زمان با جنبش نئورئالیسم ایتالیا بنیادی‌ترین کوشش در ایجاد «میزانسن میدان عمیق» در آمریکا صورت گرفت (بازن، ۱۳۹۸: ۶۵). ولز در فیلم همشهری کین، به طرز رادیکال با آکادمیسم سال ۱۹۳۰ م. قطع رابطه کرد، وی شیوه مونتاژ درون تصویر را جانشین شیوه قدیمی کرد و نام فیلم‌بردار «گرگ تولند» با این فیلم و بیان خلاقانه فیلم‌برداری مطرح شد. ولز به‌صورت آگاهانه‌ای با «تکنیک میزانسن میدان عمیق» به‌عنوان یک قالب بیانی ظاهر شد. به‌این‌ترتیب از تلفیق ذهن آزاداندیش و مستعد ولز و تکنیک برتر تولند یکی از کامل‌ترین فیلم‌های «سبک میزانسن میدان عمیق» پدید می‌آید. عمق میدان ولز واقع‌گرایی سه‌گانه‌ای ایجاد می‌کند «واقع‌گرایی هستی‌شناسانه که به اشیا استقلال و تراکم ملموس می‌بخشد، واقع‌گرایی دراماتیک که از جدا کردن بازیگر از دکور اجتناب می‌ورزد و مهم‌تر از همه در اینجا، واقع‌گرایی روان‌شناسانه که بیننده را در شرایط حقیقی ادراک که در آن هیچ عاملی از اولویت برخوردار نیست، قرار می‌دهد» (دادلی، ۱۴۰۰: ۲۶).

۲-۴-طراحی صحنه در سبک عمق میدان

در زمینه‌ی طراحی صحنه در سبک عمق میدان، به‌علت بازنمایی تمامیت مکانی توسط برداشت بلند نیازمند دکور متحرک است. دکور متحرک نیز عامل دیگری است که در پی حرکات بی‌وقفه دوربین و بازیگر در نماهای طولانی ابداع شد و تحول بسیاری از مؤلفه‌های ساختاری اساسی ازجمله لنزهای باز، دیافراگم‌های بسته، چراغ‌های پرقدرت امری ضروری است؛ حتی بسیاری از آن‌ها با ویژگی‌های خاص، منحصراً برای کاربرد در این شیوه ابداع شده‌اند (برادران ابراهیمی، ۱۳۹۹: ۲۶). بسیار اتفاق می‌افتد که به‌جهت صرفه‌جویی در هزینه یک فیلم، برای صحنه‌هایی که عمق میدان اقتضا می‌کند از مجموعه عواملی استفاده می‌شود تا در چشم تماشاگر، ایجاد توهم عمق میدان کند. پدیده پرسپکتیو برای بُعد دادن به صحنه، هم‌چنین کارکرد رنگ‌ها در ایجاد عمق و دستکاری در مقیاس‌های شناخته‌شده عناصر صحنه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار هستند. پرسپکتیو همیشه تصویر را غنی‌تر می‌سازد، زیرا با استفاده از آن طراح می‌تواند توهمات بیشتری خلق کند. پرسپکتیو، توسط عناصری چون نور، رنگ‌آمیزی صحنه، استفاده از پرده‌های نقاشی شده، ماکت‌های کوچک و هم‌چنین تلفیقی از عناصر مذکور، قابل اجرا است (برادران ابراهیمی، ۱۳۹۹، ۱۳۹). سبک عمق میدان بر میزانسن استوار است. به‌طور خلاصه میزانسن؛ بازی دادن هنرپیشه‌ها، انتخاب جا، حرکت دوربین و نورپردازی در مقابل مونتاژ است. ازاین‌رو میزانسن میدان عمیق قادر است تداوم زمانی و مکانی رویداد را آن‌گونه که در تئاتر وجود دارد، در سینما نیز محقق سازد. وحدت رویداد، مکان، زمان توسط این تکنیک در سینما به‌خوبی قابل‌اجراست. دموکراسی ناشی از میزانسن میدان عمیق، بدون ایجاد مرکز توجه تحمیلی، تماشاگر سینما را همچون تماشاگر تئاتر به آزادنگری و آزاداندیشی مسلح می‌کند (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۲۵۳). عمق صحنه، تماشاگر را نسبت به محیط تمام و کمالی که رویداد در آن رخ می‌دهد حساس می‌سازد و به این وسیله، دستمایه‌ای را که ذهن تماشاگر باید با آن کلنجار برود تا معنای نهفته در پس رویداد را بجوید، غنی‌تر می‌سازد (Carringer,1985:92). در سبک عمق میدان استفاده از آینه و سطوح صیقلی برای بازنمایی عمل و عکس‌العمل، دکور متحرک و سقف‌دار، نشان دادن کاراکتر در تمامیت فضا اهمیت پیدا می‌کند (L.ogle,1972:48). عمق میدان با تمامیت مکانی خویش کاراکتر را نسبت به فضا و صحنه‌آرایی نمایان می‌سازد و رابطه‌ی کاراکتر با فضا و تعاملش با آن به صورت ملموس‌تری نمایان می‌شود.

۳-۴-ادراک فضا و معماری از منظر دوربین سینمایی

تولد سینما با ایمان به این قابلیت سرنوشت‌ساز دوربین سینماتوگراف همراه بود. کشف سینما همان کشف

امکان نظاره‌کردن جهان با واسطه‌ای مکانیکی/ اپتیکال است. آن‌چه از طریق تصویر سینمایی در مورد بناها و آثار معماری دیده می‌شود، نمود واقعی و بی‌واسطه آن‌ها نیست؛ بلکه برداشت‌هایی از نگرش فیلم‌ساز هستند و مفاهیم و رویکردهایی را که موردنظر او هستند را به نمایش می‌گذارند. وساطتی تحت عنوان «دوربین فیلم‌برداری» و «امکانات تدوین» و امثال آن‌ها که از قابلیت‌های سینما برای دخل‌وتصرف در تصاویر نمایش داده‌شده هستند به شکل قدرتمندانه‌ای قادرند تفسیری تازه از بناهای معماری در اختیار تماشاگر قرار دهند (اسلامی، ۱۳۹۴: ۱۵). دوربین فیلم‌برداری ویژه‌ترین ابزار سینما، خلق‌کننده تصویر سینمایی و خالص‌ترین وجه تمایز آن با سایر هنرها است؛ در حدی که روبر برسون[۹] عنوان «سینماتوگراف» را که بر روی هنر سینما گذاشت تا تمایز آن را با سایر هنرهای نزدیک آن، ازجمله تئاتر بیشتر نمایان کند، از «دوربین فیلم‌برداری» وام‌گرفته است (برسون، ۱۳۸۲: ۲۱). قابلیت‌های سینما از قبیل حرکت دوربین، زاویه دوربین، عمق میدان، فوکوس، اندازه‌ی نما، هریک جهان تازه‌ای را پیش روی تصویر سینمایی باز می‌کنند که روش به‌کارگیری آن‌ها توسط هر فیلم‌بردار و کارگردان نوع متفاوتی از فضا، معماری، حس و معنا را با خود به همراه دارد؛ حتی می‌تواند تبدیل به سبک ویژه یک فیلم‌ساز شود. آن‌ها می‌توانند واقعیت‌های یک شهر را به شکلی آشکار کنند که تابه‌حال هیچ شهروندی آن را ندیده و هیچ شهرسازی به آن فکر نکرده باشد (خوشبخت، ۱۳۸۸: ۱۹). یک تغییر زاویه دوربین از بالا به پایین، شخصیت، جایگاه‌ها و فضا را دگرگون می‌کند. تغییر در وضوح تصویر، جهت و نقطه‌ی توجه را روی پرده سینما تغییر می‌دهد. نوع لنزها و میزان عمق میدانی که برای تصویر ثبت می‌کنند نیز در نوع معرفی فضا و رابطه بیننده و ادراکش با معماری صحنه‌ای که تصویر به نمایش می‌گذارد تأثیرگذار هستند (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۵۳). زمانی که مخاطبین به تماشای یک فیلم می‌پردازند، عمق را در فضای بازنمود یافته، حس و درک می‌کنند. آن‌ها هم دوبعدی و هم سه‌بعدی بودن فضا را تشخیص می‌دهند. رودلف آرنهایم[۱۰] این‌گونه به توضیح مطلب می‌پردازد؛ تأثیر ایجادشده توسط فیلم در جایی میان حالت دوبعدی و سه‌بعدی بودن قرارگرفته است و بیننده یک فیلم را در آن واحد هم بر مبنای سطح و هم عمقش ادراک می‌کند (Kutucu,2005:28). فیلسوف فرانسوی قرن بیستم ژیل دلوز[۱۱] که تألیفات بسیاری در زمینه فلسفه، ادبیات، سینما و هنرهای زیبا دارد. آگاهی فیلم‌بردارانه صرف، نه به ما به‌عنوان تماشاگر فیلم اشاره دارد و نه به قهرمان داستان؛ بلکه به دوربین گاهی بشری، گاهی غیربشری یا فوق بشری مربوط می‌شود (Deleuze,1989:3). اغلب اوقات این دوربین است که عمق میدان و بعد را ایجاد می‌کند که موجب این آگاهی می‌شود و این نوع لنز است که حسی متفاوت و فوق بشری را به تماشاگران از تصاویر متحرک درون فیلم می‌دهد. در مقاله سبک و رسانه در تصاویر متحرک، اِروین پانوفسکی[۱۲] نظریه‌پرداز برجسته هنری، بر ظرفیت فوق‌العاده سینما در پویاسازی فضا، هم‌چنین فضامندسازی زمان تأکید می‌کند. کیفیت شگفت‌انگیز فضای سینمایی از نظر پانوفسکی در این نهفته است؛ «نه‌تنها بدن در فضا حرکت می‌کند، بلکه خود فضا نیز حرکت می‌کند، نزدیک می‌شود، عقب می‌نشیند، می‌چرخد» (Panofsky, 2003: 72).

۴-۴- بازنمود فضا در سینما از منظر پدیدارشناسی

در ابتدا، جذابیت پدیدارشناسی این بود که پس از دورانی از فلسفه که به‌طور انتزاعی یا بر اساس علوم یا بر پایه‌ی ایدئالیسم قرارگرفته بود، نوید می‌داد که «تماس زنده ما با واقعیت را احیا می‌کند. بخصوص، برنامه پدیدارشناسی به احیای فلسفه از طریق بازگرداندن آن به زندگی موجود زنده انسانی می‌اندیشید» (Moran, 2000: 5). بدین‌ترتیب مواجهه حس‌آگاهی زنده با جهان پیرامونی بیش‌ازپیش مورد توجه قرار گرفت و از طریق تجربه، ادراک و نمودهای پدیده‌ها فرد با جهان اطراف ارتباط برقرار می‌کند. قرار دادن یک فرد در محیطی بی‌حدومرز که وی را با کل جهان مرتبط می‌کند و این معنای سینما است (Moran, 2000: 66). فضا از

منظر پدیدارشناسی مفهوم انتزاعی اقلیدسی را ندارد، بلکه موجود فرضی مسکون و زنده است (Bollnow, 1961: 31-39). نظریه‌های معاصر، مکان را فعال و نه منفعل می‌دانند. هم‌زمانی داستان‌ها تاکنون در مکان‌ها، روایت‌های روزمره‌ای را ایجاد می‌کنند و با این کار خود، آن‌ها را به‌صورت حس‌های تغییرات پیاپی درمی‌آورند (Massey, 2005: 12). جهان به‌صورت تصویر واحد دیده نمی‌شود، بلکه به‌عنوان حرکت و تغییر حسی پیوسته‌ای درک می‌شود (Mallgrave, 2009: 143). بنابراین روایت و زمان، هرچند نامریی، عناصری اصلی در دریافتن و بازنمایی فضا محسوب می‌شوند. مکان پدیده‌ای فعال و پیوسته در حال تغییر در ذهن استفاده‌کنندگان آن است که با روایت‌های روزمره گره خورده است. نقش روایت و خرده‌روایت‌ها در مکان‌ها جاری است. ازاین‌رو روایت و زمان دو عنصر تأثیرگذار در بازنمایی فضا محسوب می‌شوند. ادوارد رلف[13] به‌عنوان یک پدیدارشناس اعتقاد دارد که فضا نه در ذهن است، نه در جهان؛ بلکه به‌عنوان بخشی از تجربه‌ی روزمره ما در جهان است. از دیدگاه او هستی انسان، فضایی است و این فضایی بودن، ویژگی‌هایی چون نزدیکی، جدایی، فاصله و جهت را به‌منزله روش‌های هستی دربر می‌گیرد (رلف، ۱۳۹۷: 26). ازاین‌رو از منظر پدیدارشناسی هر باشنده‌ای برای هستی خویش نیازمند فضا است و این فضا از منظر پدیدارشناسی از تجربه‌ی زیسته روزمره ایجاد می‌شود. دلبستگی بشر به فضا ریشه‌های وجودی دارد. این دلبستگی از نیاز به فهم مناسباتی حیاتی در محیط پیرامونش سرچشمه می‌گیرد تا به عالم رخدادها و کنش‌ها معنا و نظم دهد (نوربرگ شولتز،۱۳۹۷: ۷). ازاین‌جهت دلبستگی به فضاها، تنومندی بشر را تقویت می‌کند. تماشاگر در حین مشاهده فیلم، فضاهای قابل سکنی گزیدن را به‌عنوان فضاهای خودی می‌شناسد، چیزی از گذشته خود فرد به‌عنوان تجربیات فضامند اولیه ظهور می‌کند (Trigg, 2013: 30). فیلم‌ساز با فراتر رفتن از معماری عملکردگرا به ایجاد تجربه فضا و معماری دست پیدا می‌کند. بنابراین پناهگاهی برای نیازهای فیزیکی بیننده به‌شمار نمی‌آید؛ بلکه ملجائی برای نیاز عاطفی و تکوینی به مسکن، برحسب اصطلاحات تقریباً هایدگری محسوب می‌شود. از سوی دیگر، این قطعات معماری ساخته‌شده به‌عنوان بخشی از مجموعه‌های فیلم و نحوه‌ی تلفیق شدن آن‌ها با هم برای شکل دادن کلیت، به‌راستی نشانه‌های مستقیم ادراک‌های فضامند فیلم‌ساز، خاطرات و احساسات فضامند، تجربیات پدیدارشناختی معماری هستند و در نتیجه بینش مستقیمی را درباره روشی ارایه می‌دهند که فضاها در شکل نمایشی‌شان درک، تجربه، به یاد آورده و تصور می‌شوند. هنرمندان و شاعران حقیقتاً، پدیدارشناسان هستند و سپس فیلم به‌عنوان شکل هنری، بیانگر آشکار و آزاد تجربه پدیدارشناختی فضا است (Van der berg, 1995: 61). در سینما، مفاهیم و عواطف و ایده‌ها از طریق مجموعه محدودی از نشان‌گرهایی خلاصه و منتقل می‌شوند که به‌صورت عناصر صوتی و تصویری نمایان می‌شوند، بنابراین، نمودهای قابل‌مشاهده و شنیدن سینمایی دارای استعداد گنجانیدن پیچیدگی نامریی هستند که فراتر از ساختار فیلم هستند. ظاهراً این کیفیت فیلم به‌صورت زیرکانه‌ای پدیدارشناسی را به‌عنوان اصطلاحی نشان می‌دهد که در ابتدا آن را لامبرت در سال ۱۷۶۴ م. مطرح کرد تا اصل نمودها باشد که بدین‌ترتیب، می‌توان از نمودها (ظاهر) به‌سوی حقیقت پیش رفت، سطح تصاویر متحرک همانند «نمود فضا» توسط فیلسوف هانا آرنت[14] پیشنهاد می‌شود؛ به‌عنوان مظهری برای جهان یا فضای عمومی، صحنه‌ای از زندگی که فردیت به سمت اجتماع می‌رود و معنا از ذهنیت به تعاملات سیاسی تبدیل می‌شود (Arendt, 1958: 50). «تجربه فیلم به‌طور منحصربه‌فرد به روی فضای سکونت تجربه مستقیمی را باز می‌کند و به‌عنوان موقعیت تجسم بی‌همتا آشکار می‌شود و آن را برای بیش از یک شخص خودآگاه منفردی که در آن زندگی می‌کند قابل‌دسترسی و مشاهده قرار می‌دهد» (Sobchack, 1991: 9). بنابراین فضای سینمایی را می‌توان به‌صورت فضایی از نمودهای ظاهری دید که از آن طریق، می‌توان با حواس بینایی، شنوایی، بساوایی و به‌طور قابل‌اعتمادی ماهیت وجودی فضا را تجربه کرد.

۵-نمونه موردی؛ فیلم همشهری کین

فیلم «همشهری کین» اثر اورسن ولز (۱۹۴۱)، ازاین‌رو که برای اولین‌بار از جنبه‌های سینماتیک عمق میدان مانند لنز باز، نورپردازی پرکنتراست و برداشت بلند استفاده شده است به‌عنوان نمونه‌ی موردی انتخاب شده است که در زمینه فضا و صحنه‌آرایی حایز جنبه‌های ارزشمندی است.

۶- تحلیل فیلم همشهری کین

فیلم همشهری کین، به‌عنوان نمونه از سبک عمق میدان که در زمینه فضا و صحنه‌آرایی در تاریخ سینما از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است موردپژوهش قرارگرفته است. خلاصه داستان: چارلز فاسترکین، غول ثروتمند روزنامه‌نگار هنگام مرگ تنها یک کلمه می‌گوید: «غنچه رز». تهیه‌کننده‌ی فیلم مستند زندگی کین از گزارش‌گر تامسون می‌خواهد درباره زندگی و شخصیت چارلز فاستر کین تحقیق کند و معنای عبارت «غنچه رز» را کشف کند. تامسون به‌دنبال معنای «غنچه رز» به سراغ دوستان و آشنایان کین می‌رود و در این بین به فضاهای زیست‌شده کین که تجربه زیسته وی در آن‌ها نهفته است سر می‌زند.

در فیلم همشهری کین فضاهای محوری به نمایش درآمده شامل؛ خانه‌ی کودکی کین، دفتر روزنامه و قصر زانادور هستند که تجربه‌ی زیسته در آن‌ها نهفته است. برای پرداختن به خانه‌ی کودکی کین، تصویر تابلوی نقاشی (تصویر ۱) نمای خانه را در دوردست به تصویر می‌کشد. کین فقدان خانه گرم و صمیمی را در تمام طول عمر با خود حمل کرد و خانه‌ی کودکی‌اش همانند تابلوی نقاشی از فاصله دور به نمایش گذاشته می‌شود. اما تنها همانند ناظر صرف، توانایی نظاره کردن بدان را دارد.

مکان خانه، مرکز وجودی آدمی است، مکانی که کودک در آنجا یاد می‌گیرد هستی در عالم خود را بفهمد و مکانی که ازآنجا راهی می‌شود و به آن بازمی‌گردد (نوربرگ شولتز، ۱۳۹۷: ۳۹). خانه مرکز اهمیت و معنایی غیرقابل جایگزین کردن است (رلف، ۱۳۹۷: ۵۲). خانه در معنای عمیق خود یک حس وابستگی به محیطی خاص است که در مقایسه با آن تمام مفاهیمی که با مکان سروکار دارند از اهمیت ناچیزی برخوردار هستند، خانه نقطه‌ی آغاز حرکت برای تصاحب دنیا است (رلف، ۱۳۹۷: ۵۳). این دیدگاه بر اهمیت خانه به‌عنوان مرکز وجودی بشر پافشاری می‌کند و از اهمیت سایر مراکز در مقابلش می‌کاهد.

صحنه‌ی آقای تاچر و مادر و پدر کین (تصویر ۲) در خانه‌ای کوچک و چوبی در حال تصمیم‌گیری درباره آینده‌ی کین نمایش داده می‌شود. استفاده از عمق میدان در این صحنه، به بیننده حق انتخاب در پیگیری کنش دراماتیک را می‌دهد. کین کوچک در پشت پنجره، در عمق صحنه بی‌خبر از تصمیمی که گرفته می‌شود در حال بازی کودکانه است. پس‌ازآن نما قطع و همراه با شخصیت‌ها به بیرون از خانه و پیش کین کوچک می‌رود، آنجا که متوجه می‌شود باید خانواده و محل زندگی‌اش را ترک و همراه تاچر (پدرخوانده) برود، کنش دراماتیک وی با خانه‌ی کودکی‌اش و خارج شدن با آقای تاچر به‌سمت آینده‌ای مبهم و تنش و درگیری با آقای تاچر برای ترک خانه را به تصویر می‌کشد. کین از زمان کودکی مرکز خود را به‌عنوان هستی‌اش ازدست‌داده بود. در تمام طول داستان؛ حتی پیدا کردن معنای «غنچه رز» فقدان مرکزیت و از دست دادن خانه دوران کودکی و معنای صمیمیت و مهر مادری برای کاراکتر اصلی چارلز فاستر کین است. خانه‌ی کودکی به معنای مرکز فرد تلقی می‌شود، تمام دلبستگی‌های بعدی به این دلبستگی اولیه بستگی دارند.

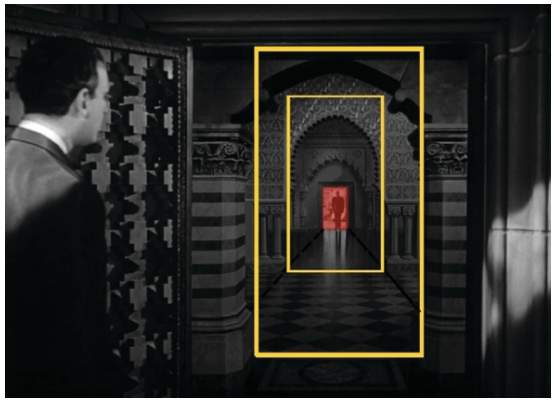
تصویر ۱. تابلوی نقاشی از خانه کودکی کین (برگرفته از فیلم همشهری کین، ۱۹۴۱، سکانس ۰۳: ۰۶)

تصویر ۲. فضای داخلی خانه و بی‌خبری کین از تصمیمات درون خانه (برگرفته از فیلم همشهری کین، ۱۹۴۱، سکانس ۲۶: ۱۵)

کین در بزرگ‌سالی برای خویش قصری به نام قصر زانادور بنا می‌کند که در آگهی فوت وی به‌عنوان مکانی افسانه‌ای از آن یاد می‌شود و به‌عنوان پرهزینه‌ترین بنای یادبودی که بشر برای خود ساخته است در فیلم مطرح می‌شود. کاراکتر اصلی برای خودش قصری ایجاد کرده که نماد جاه‌طلبی‌ها و نشان قدرت او است. قصر زانادور در ابتدای فیلم به‌صورت تصویر ایستا و نمای بیرونی بالای تپه‌ای که مشرف به فضای اطراف است، همانند قلعه‌های داستان‌های ترسناک نمایان می‌شود. قصری با معماری گوتیک با طاق‌های جناغی، پنجره‌های کشیده و مرتفع، بدون هیچ همسایگی در سایه‌ای از رمز و راز نمایان می‌شود. معماری گوتیک با وجود ماهیتش، فضای رعب و وحشت را با عدم رعایت مقیاس انسانی و سایه‌های تیز رقم می‌زند (درکس، ۱۳۹۴: ۱۸). معماری گوتیک قصر (تصویر ۳) و عدم تناسبات اومانیسی، کین را تنها و کوچک در قصر به تصویر می‌کشد. فضای یک خانه با افراد ساکن در آن معنا پیدا می‌کند. همسر کین، او را به‌خاطر ویژگی خودشیفتگی‌اش ترک می‌کند. به نظر لویناس، این حضور انسانی است که فضاها را به حالت آشنا درمی‌آورد، پیوندی اساسی با حضور زنانه دارد: «فضای درون تجدید خاطرات، انزوایی در دنیایی است که از قبل انسانی بوده است. [...] زن به‌مثابه شرط تجدید خاطرات، فضای داخلی خانه و سکونت گزیدن است» (Levinas,1979:156). در نبود زنان، صمیمیت و آشنایی با خانه به‌طور قطعی آسیب می‌بینند. ظاهراً این مورد از لحاظ سینمایی و معماری، جریانی از اندیشه را به شکل ظریفی به تصویر می‌کشد که زن را با بخش درونی به‌طور یکسان از لحاظ روحی و فضایی یکسان می‌داند. رفتن همسر کین از قصر زانادور، فضا را بیش از بیش سرد و خالی از حس مکان می‌کند. کین در قصر زانادور، همچون زندانی اسیر است؛ همان‌گونه که وی اسیر قدرت و شهرت شده بود. زمانی که خانه مقیاس خود را از دست بدهد و بسیار بزرگ باشد حس خانه بودن را از دست می‌دهد (نوربرگ شولتز،۱۳۹۷: ۴۸). قصر توسط اشیای گران‌قیمت که از سرتاسر دنیا خریداری‌شده‌اند، همانند یک موزه شکل گرفته است. در اصل، سوگیری (کشش) انسان به‌سوی اشیا به این معنا است که او از نظر روانی و فنی خود را با چیزهای فیزیکی وفق می‌دهد، با دیگران روابط متقابل برقرار

می‌کند و واقعیت تجریدی یا معناها را می‌فهمد، معناهایی که از طریق زبان‌های متنوعی که آدمی برای برقراری ارتباط آفریده است، منتقل‌شده‌اند. سوگیری انسان به سمت اشیای مختلف ممکن است آگاهانه یا عاطفی باشد، اما درهرحال، هدفش برقراری تعادلی پویا میان خود و محیط است (نوربرگ شولتز، ۱۳۹۷: ۷). کین در فضایی عمیق با پرسپکتیو تک نقطه‌ای (تصویر ۴) در قصر تنها و منزوی به نمایش کشیده می‌شود. ویژگی خودشیفتگی کین از زبان دوست صمیمی‌اش و همسرش بارها بازگو می‌شود و به‌صورت نمادین در آینه‌های قصر (تصویر ۵) و انعکاس تصویر کین بر آینه و ایجاد هزارتویی از شخصیت کین نشان داده می‌شود. در قصر زانادور صدای آنان دارای جلوه پژواکی است که در کنار صحنه‌آرایی و نورپردازی، حسی از یک فضای بزرگ خالی را نشان می‌دهد (بوردول و تامسون،۱۳۷۷: ۳۶۳). دیوارها که بیشتر نقش حمایت‌گرایانه‌ای را در فضا ایفا می‌کنند در قصر زانادور، دیوارهای سنگی و صلبی همانند زندان هستند. در دفتر تاچر نیز دیوارهای صلبی مانند زندان، شخصیت بی‌عاطفه وی را نشان می‌دهند. درب‌ها و پنجره‌ها که میزان گشودگی یک فضا به جهان پیرامون خویش را نمایان می‌سازند، در قصر زانادور با معماری گوتیگ در ارتفاع بالایی امکان دید و منظر و گفتمان با فضای بیرونی را از چارلز فاستر کین دریغ می‌کنند. کین با عدم برقراری دیالوگ با جهان بیرونی بیش از بیش تنها و منزوی می‌شود.

تصویر۳. کین در قصر زانادور، احساس کوچکی و تنهایی نسبت به فضای قصر (برگرفته از فیلم همشهری کین، ۱۹۴۱، سکانس ۰۱:۱۱:۱۰)



تصویر۴. کین تنها در فضای عمیق قصر (برگرفته از فیلم همشهری کین، ۱۹۴۱، سکانس ۰۱:۱۶:۲۴)

تصویر ۵. تصویر هزارتوی کین در آینه (برگرفته از فیلم همشهری کین، ۱۹۴۱، سکانس ۲۳: ۱۹:۰۱)

کین در زمانی که به سن قانونی می‌رسد، تنها از میان دارایی‌های تاچر، دفتر روزنامه را می‌خواهد. مدیوم رسانه که مناسب کاراکتر وی است. دفتر روزنامه (تصویر ۶) برخلاف دفتر کار تاچر یا قصر زانادور، فضای کوچک و صمیمانه‌ای دارد. در نمایی، کین (تصویر ۷) خواستار آوردن لوازم شخصی، مانند تابلو و تختخواب به اتاقی در دفتر روزنامه است که در آستانه‌ی درب با مخالفت سردبیر قبلی مواجه می‌شود؛ اما درنهایت وسایل شخصی‌اش را وارد اتاق می‌کند. کین دفتر روزنامه را تبدیل به خانه می‌کند. فضایی که بیشترین حس مکان را برایش به ارمغان می‌آورد. وقتی کین تصدی روزنامه را برعهده می‌گیرد، با اسباب‌کشی و زندگی در آن‌جا یک محیط خودمانی می‌سازد. قلمرو کین را می‌توان دفتر روزنامه در نظر گرفت جایی که فضای آن صمیمی و مقیاس آن انسانی بود. قاب‌بندی‌های زاویه پایین، ستون‌های باریک و سقف‌های کوتاه دفتر را به رخ می‌کشند که سفید هستند و به‌طور یکسان پرنور می‌باشند که به معنای جاری بودن زندگی در آن هستند. در مدتی که کین در اروپاست مجسمه‌هایی که می‌فرستد کم‌کم دفتر کوچکش را پر می‌کنند. این اشاره‌ای به جاه‌طلبی‌های فزاینده اوست و اینکه دیگر خود علاقه‌ای ندارد شخصاً در دفتر روزنامه کار کند (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۱۶۳).

تصویر ۶. فضای صمیمی و کوچک داخلی دفتر روزنامه (برگرفته از فیلم همشهری کین، ۱۹۴۱، سکانس ۱۲: ۲۹)

تصویر ۷. مقاومت سردبیر در آستانه در برای ورود اشیای شخصی و تبدیل آن به اتاق‌خواب کین (برگرفته از فیلم همشهری کین، ۱۹۴۱، سکانس ۰۵: ۳۱)

کین در هنگام مرگ گوی بلورینی در دست داشت که خانه‌ای با ذرات برف در آن بود. از لحاظ نمادشناسی، نگه‌داشتن گوی بلورین در دست شخص، نشانه حفظ خاطرات گذشته، یادآوری زندگی دوران کودکی در کلبه‌ای چوبی است. از نظر روانکاوی، گوی بلورین نماد رحم مادر است (درکس، ۱۳۹۴: ۱۹). کین در تمام طول زندگی‌اش چیزهایی به دست آورده و درنهایت آن‌ها را ازدست‌داده بود. ازاین‌رو خانه‌اش را پر از اشیای گران‌قیمت باارزش از منظر هنری یا بی‌ارزش کرده بود و درصحنه پایانی تمامی اشیا در جعبه‌هایی همانند یک شهر شده بودند، اشیایی که هویت قصر زانادور را نمایان می‌ساختند. کین باوجود آن‌ها می‌توانست از تنهایی خود بکاهد. او قصری همانند یک موزه ایجاد کرده بود همان‌گونه که زندگی‌اش یک زندگی نمایشی بود و در آخر سورتمه دوران کودکی‌اش پیدا می‌شود که بر روی آن کلمه «غنچه رز» حک‌شده است و نمایانگر آن است که وی در هنگام مرگ نیز به دنبال کودکی و خانه‌ی کودکی ازدست‌رفته خود است. در جدول ۱، به محدوده فضایی به نمایش درآمده از منظر پدیدارشناسی پرداخته شده است و عناصر فیزیکی (دیوار، پنجره، در و ....) و عناصر غیرفیزیکی (نور، سایه و ....) از نقطه‌نظر یوهانی پالاسما و کریستین نوربرگ شولتز مورد واکاوی قرار گرفته‌اند.

جدول ۱. تحلیل عناصر فیزیکی و غیرفیزیکی فضا در فیلم همشهری کین (نگارندگان)

فیلم همشهری کین ۱۹۴۱	
محدوده فضایی	**ویژگی‌های فضاهای به‌نمایش‌درآمده**
خانه‌ی کودکی کین: (فقدان مرکزیت و محصوریت در خانه، تصویر بیرونی از خانه، در میان خانه) فعل: خارج‌شدن از خانه	- ترک خانه‌ی کودکی توسط کین و سپردن به پدرخوانده و از دست رفتن حس مکان و مرکزیت - تابلوی نقاشی از خانه‌ی کودکی از فاصله دور و فقدان مادر و خانه
قصر زانادور فعل: زیستن در خانه	- معماری گوتیکی قصر و عدم تجانس ابعاد کاراکتر با فضا و ایجاد احساس تنهایی - ابعاد بزرگ قصر و عدم ایجاد حس در خانه بودن - آینه‌های درون قصر و ایجاد حس هزارتو و شخصیت پیچیده و خودشیفته کین - نشان دادن کین در فضای عمیق و پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای تنها و منزوی
دفتر کار روزنامه فعل: کار کردن، زیستن در محل کار	- ورود لوازم شخصی کین به دفتر روزنامه و ایجاد حس در خانه بودن - فضای کوچک و صمیمانه دفتر کین و ایجاد حس خانه

فیلم همشهری کین ۱۹۴۱	
مرز و قلمرو	- ایجاد قلمرو و حس مکان در دفتر روزنامه - قصر زانادور قلمروی کین و نمایانگر تنهایی و پیچیدگی شخصیت او
مرکزیت و محصوریت	- فقدان مرکزیت و از دست رفتن خانه‌ی کودکی کین
عناصر فیزیکی فضا	
در و پنجره (دیالکتیک درون و برون) در: (در به‌عنوان پس‌زمینه، در هدایت‌کننده به سمت روشنایی/ تاریکی، درب بسته، قاب درب) فعل: صدای درب، به سمت درب رفتن، باز کردن درب، بستن درب، گفت‌وگو در آستانه درب پنجره: (به‌عنوان پیش‌زمینه، پنجره‌های تاریک، پنجره‌ها با دید کم، پنجره‌های تابان؛ دید به بیرون؛ انعکاس اطراف) فعل: نگاه به بیرون؛ نشستن/ایستادن کنار پنجره	- گفت‌وگوی کین در آستانه در با سردبیر و ورود اشیای شخصی به دفتر و ایجاد حس مکان - عدم برقراری دیالوگ با جهان بیرون توسط پنجره‌های در ارتفاع بالا در قصر زانادور و دامن‌زدن به‌تنهایی و منزوی بودن کین - عدم برقراری دیالکتیک درون و بیرون در دفتر تاچر و ایجاد احساس زندان و خفقان
دیوارها/دیوار: متریال دیوار، دیوارهای صلب فعل: دورهم جمع شدن؛ جدا شدن؛ جهت دادن	- دیوارهای سنگی و صلبی در قصر زانادور و ایجاد حس زندان - نمایان کردن شخصیت بی‌عاطفه تاچر با دیوارهای صلبی در دفتر کار
اشیا	- اشیای گران‌قیمت در قصر زانادور و ایجاد فضایی همانند موزه - تلاش کین با اشیای گران‌قیمت در کاستن حس تنهایی
عناصر غیرفیزیکی فضا	
نور، تاریکی (نور پیش‌بینی‌نشده، نور پرکنتراست، تاریکی)	- ایجاد نورپردازی پرکنتراست همانند فیلم‌های اکسپرسیونیستی - نور خیره‌کننده در دفتر تاچر با ورود خبرنگار تامسون و ایجاد فضایی مانند اتاق بازجویی - نور خیره‌کننده همانند چراغی برای روشن ساختن جنبه‌های مجهول شخصیت کین

موارد مطرح‌شده در جدول ۱، مصداقی در دستیابی به اهداف پژوهش مبنی بر؛ بررسی ادراک متفاوت فضا از منظر پدیدارشناسی در سبک عمق میدان و تأکید بر افزایش تعامل مخاطب با فضا با استفاده از شیوه‌های سینماتیک در سبک عمق میدان، و پاسخ به سؤالات پژوهش مبنی بر؛ چگونه فضا و طراحی صحنه در سبک عمق میدان از منظر پدیدارشناسی در بازتعریف و ادراک متفاوتی از فضا نقش ایفا می‌کنند؟ و چگونه می‌توان با در نظر گرفتن ویژگی‌های سینماتیک فضا در سبک عمق میدان مخاطبان را به تعامل بیشتر با فضا واداشت؟، با عناصر فیزیکی و غیرفیزیکی فضا می‌توان در برداشت این معانی تأثیرگذار بود.

۷- نتیجه‌گیری

ادراک متفاوت فضا از منظر پدیدارشناسی در سبک عمق میدان بدین‌صورت است که؛ با توجه به قابلیت‌های سینماتیک در سبک عمق میدان، فضا و مکان در تمامیت مادی خویش به تصویر کشیده می‌شوند. واقع‌گرایی در سبک عمق میدان با برداشت بلند، تجربه‌ی زیسته را به صورت ملموس‌تری که از منظر پدیدارشناسی اهمیت دارد، نمایان می‌سازد. در سبک عمق میدان، بازیگر و دکور با توجه به ویژگی‌های سینماتیک دارای ارتباط تنگاتنگی هستند و دادن حق انتخاب به تماشاگر در مشاهده وقایع جاری در صحنه مورد اهمیت قرار می‌گیرد. درواقع «سبک میزانسن میدان عمیق» به قابلیت‌های تماشاگر برای کشف انگیزه‌ها و درک تعدد

وجوه کنش‌ها میدان می‌دهد و به‌این‌ترتیب تماشاگر با مشاهده پیوسته و بی‌گسست یک کنش از طریق نماهای طولانی، خود می‌تواند انگیزه‌ها را بجوید. از دریچه سینمایی می‌توان به نحوه‌ی سکونت کاراکتر در فضا، تجربه‌ی زیستن، حرکت در فضای داخلی آن‌گونه که فیلم‌ساز مخاطب را رهنمود می‌کند، دست‌یافت که به‌نوعی امکان نگاهی درونی به پدیدارشناسی از مدیوم سینما داده می‌شود. در فیلم همشهری کین، کاراکتر اصلی کین با فضاهای موجود در فیلم ارتباط تنگاتنگی دارد. در قصر زانادور با استفاده از برداشت بلند و به تصویر کشیدن وی در فضای بزرگ و عمیق قصر و با استفاده از آینه و سطوح انعکاس‌دهنده، تنهایی و کوچکی وی را در مقابل فضا به نمایش می‌گذارد. افزایش تعامل مخاطب با فضا با استفاده از شیوه‌های سینماتیک سبک عمق میدان بدین‌صورت است که؛ سبک عمق میدان با توجه به قابلیت‌های سینماتیک، مانند لنز باز، پرسپکتیو، نورپردازی پرکنتراست، استفاده از وضوح تصویر، باعث ایجاد تحولات گسترده‌ای در زمینه تکنیکی و زیباشناسی شده است. و با توجه به قابلیت‌های سینماتیک به ادراک متفاوتی از فضا، پرسپکتیو و عمق دست یافته است. در سبک عمق میدان توسط قابلیت‌های سینماتیک نسبت کاراکتر با فضا به صورت ملموس بازنمایی می‌شود و هم‌چنین مخاطب توانایی تصمیم‌گیری در جهت انتخاب کنش دراماتیک در تمام فضا را دارد که باعث افزایش تعامل وی می‌شود و داشتن حق انتخاب در مشاهده جریان‌های واقع در فضا را داراست. سینما، قابلیت این را دارد که معنای دراماتیک المان‌های فیزیکی و غیرفیزیکی فضا را با روایت خود همراه سازد و بار معنایی و دراماتیکی فراتر از ماهیت مادی آن‌ها در بستر روایت ایجاد کند. با نگاه به فیلم همشهری کین می‌توان در نظر گرفت که پیوستن فیلم‌بردار و طراح صحنه در هنگام نگارش فیلم‌نامه می‌تواند در خلق فضاسازی دراماتیک و سینماتیک تأثیرگذار شود. با بررسی فیلم همشهری کین به‌عنوان نمونه کامل سبک عمق میدان، می‌توان روایت دراماتیک فضا را در ترک خانه‌ی کودکی و از دست دادن مرکزیت و هویت کاراکتر اصلی در نظر گرفت. مفهوم و نحوه‌ی سکنی گزیدن در خانه به‌عنوان اولین تجربه‌ی فضایی فرد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از بین رفتن حس تعلق و دلبستگی به خانه، دلبستگی‌های فضایی دیگر را نیز رو به افول خواهد برد. از بین رفتن حس تعلق در خانه‌ی کودکی باعث از بین‌رفتن دلبستگی و از دست دادن هویت و مرکزیت برای کاراکتر اصلی شده است.

پی‌نوشت

۱. Orson Welles (۱۹۱۵-۱۹۸۵) کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس، هنرپیشه و تهیه‌کننده فیلم، تئاتر، رادیو و تلویزیون آمریکایی
۲. Gregg Toland (۱۹۰۴-۱۹۴۸) مدیر فیلم‌برداری آمریکایی، که به‌علت استفاده خلاقانه از نور و فوکوس عمیق شهرت یافت.
۳. Perry Ferguson (۱۹۱۳-۱۹۶۳) طراح صحنه آمریکایی
۴. Juhani Pallasmaa (۱۹۳۶) معمار و استاد دانشگاه
۵. Christian Norberg-Schulz (۱۹۲۶-۲۰۰۰) نویسنده و نظریه‌پرداز معماری
۶. Jean Renoir (۱۸۹۴-۱۹۷۹) کارگردان فرانسوی
۷. William Wyler (۱۹۰۲-۱۹۸۱) کارگردان آمریکایی-آلمانی
۸. John Ford (۱۸۹۴-۱۹۷۳) کارگردان آمریکایی
۹. Robert Bresson (۱۹۰۱-۱۹۹۹) کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس فرانسوی
۱۰. Rudolf Arnheim (۱۹۰۴-۲۰۰۷) فیلسوف و نظریه‌پرداز آلمانی سینما و هنر
۱۱. Gilles Deleuze (۱۹۲۵-۱۹۹۵) فیلسوف معاصر فرانسوی
۱۲. Erwin Panofsky (۱۸۹۲-۱۹۶۸) مورخ هنر اهل آلمان
۱۳. Edward Relph (۱۹۴۴) جغرافی‌دان و پدیدارشناس کانادایی
۱۴. Hannah Arendt (۱۹۰۶-۱۹۷۵) فیلسوف سیاسی و تاریخ‌نگار آلمانی-آمریکایی

فهرست منابع

- اسلامی، مازیار (۱۳۹۴)، صحنه‌هایی از یک ازدواج، تهران: حرفه هنرمند.
- بازن، آندره (۱۳۹۹)، سینما چیست؟، ترجمه: محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.
- بازن، آندره (۱۳۹۸)، اُرسن ولز، ترجمه: مهدی رحیمیان، تهران: مهر نوروز.
- برسون، روبر (۱۳۸۲)، یادداشت‌هایی در باب سینماتوگرافی، ترجمه: علی‌اکبر علیزاد، تهران: نشر بیدگل.
- بوردول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۷۷)، هنر سینما، ترجمه: فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.
- برادران ابراهیمی، آرزو (۱۳۹۹)، میزانسن میدان عمیق، تهران: انتشارات سفیدسار.
- پالاسما، یوهانی (۱۳۹۴)، معماری تصویر؛ فضای وجودی در سینما، ترجمه: علی ابهری، تهران: نشر کتاب مس.
- پناهی، سیامک (۱۳۸۵)، «شناخت تأثیر فضاهای معماری بر تجلی معنا در سینمای معناگرا»، پایان‌نامه دکتری، واحد علوم تحقیقات، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.
- پنز، فرانسوا و تامس، موریس (۱۳۸۸)، سینما و معماری، ترجمه: شهرام جعفری‌نژاد، تهران: انتشارات صداوسیما.
- خوش‌بخت، احسان (۱۳۸۸)، معماری سلولوید، تهران: نشر حرفه و هنرمند.
- دادلی، آندرو (۱۴۰۰)، تئوری‌های اساسی فیلم، ترجمه: مسعود مدنی، تهران: انتشارات تابان خرد.
- درکس، تیم (۱۳۹۴)، همشهری کین مردی در زندان خویش، ترجمه: سعید دژفر، تهران: نشر اختران.
- رستمی قراگزلو، بابک (۱۳۹۹)، «بررسی نسبت دراماتیک فضا و معماری فیلم با بازیگران، شخصیت‌پردازی و گسترش داستان، مطالعه موردی: فیلم‌های تیم‌برتون»، تهران: دانشگاه هنر.
- رلف، ادوارد (۱۳۹۷)، مکان و بی‌مکانی، ترجمه: محمدرضا نقصان‌محمدی و کاظم مندگاری و زهیر متکی، تهران: انتشارات آرمانشهر.
- نوربرگ شولتز، کریستین (۱۳۸۶)، معنا در معماری غرب، ترجمه: مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- نوربرگ شولتز، کریستین (۱۳۹۷)، وجود، فضا و معماری، ترجمه: ویدا نوروز برازجانی، تهران: انتشارات پرهام‌نقش.

- Arendt, Hannah (1958), The Life of the Mind, Harcourt, New York.
- Berinde, Ruxandra (2016), Moving Images of Home, Ph.D. Thesis, The University of Sheffield.
- Bollnow, Otto Friedrich (1961), Lived-space, Translated by D. Gerlach, in Philosophy Today 5, Issue 1, spring, 31-39.
- Carringer, Robert (1985), The Making of Citizen Kane, Gohn Murray, London.
- Deleuze, Gille (1989), Cinema2: The time-image, Translation: Hugh Tomlinson & Robert Galeta, University of Minnesota Press, Minneapolis, (1st Edition).
- H. Harpole, Charles (1980), Ideological and Technological Determinism in Deep-space Cinema Images: Issues in Ideology, Technological History, and Aesthetics, Jstor, Film Quarterly, vol 33, No. 3, 11-22.
- Kutucu, Seckin (2005), Transformation of Meaning of Architectural Space in Cinema: The Cases of Gattaca and Truman Show, Ph.D. Thesis in Architecture, Izmir Institute of Technology, Izmir.
- Levinas, Emmanuel (1979), Totality and Infinity: An Essay on Exteriority, The Hauge: Martinus Nijhoff.
- L. ogle, Patrick (1972), Technological and Aesthetic Influences Upon the Development of Deep Focus Cinematography in the United States, In Screen. Volume B, Issue 1, pp 45-72.
- Mallgrave, Harry Francis (2009), The Architecture's Brain, Sage Publication, London.
- Massey, Doreen (2005), For Space, Sage Publication, London.
- Moran, Dermot (2000), Introduction to Phenomenology, Routledge, London.
- Panofsky, Erwin (2003), Style and Medium in Motion Pictures, in the Visual Turns: Classical Film Theory and Art History, Edited by Angela Dalle Vacche, Rutgers University press, New Brunswick.
- Pink, Sarah (2007), Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation, In Research, Sage, London.
- Polio, Howard R. (1997), The Phenomenology of Everyday Life, Cambridge, New York.

- Sidney, F. Ray (1992), The Photographic Lens, Focal Press, London.
- Sobchack, Vivian (1991), The Address of the Eye, A Phenomenology of Film Experience, Princeton University Press.
- Trigg, Dylan (2013), Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny. Athens, OH, Ohio University Press.
- Van den Berg, Janrik (1995), The Phenomenology Approach in Psychology, Springfield Illinois Charles. c. Thomas.

فیلم

- ولز، اورسن، (۱۹۴۱)، همشهری کین، ایالات متحده آمریکا: تولید مرکوری.