

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۵/۰۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۰۸/۲۳

سجاد ستوده<sup>۱</sup>، میلاد ستوده<sup>۲</sup>، احمد الستی<sup>۳</sup>، محمدجعفر یوسفیان‌کناری<sup>۴</sup>

## تحلیلی بر زیبایی‌شناسی حرکت دوربین در سینمای ایران دهه‌ی ۸۰<sup>۵</sup>

### چکیده

در پژوهش‌های مربوط به سینمای ایران زیبایی‌شناسی حرکت دوربین همواره مورد بی‌توجهی واقع شده است. هدف اصلی این پژوهش بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی حرکت دوربین در سینمای ایران است. دهه‌ی ۸۰ به عنوان بازه‌ی زمانی جامعه‌ی آماری انتخاب شده است تا به این ترتیب جدیدترین فیلم‌های سینمای ایران در آخرین دهه از تاریخ شمسی گزینش شود. از سوی دیگر، در این دهه نسل‌های مختلف فیلم‌سازان با طیف‌های متنوع فکری موفق به ساخت آثار خود شده‌اند. از همین روی شش فیلم از آثار سینمای ایران در دهه‌ی ۸۰ به عنوان جامعه‌ی آماری انتخاب شده است: سگکشی (بهرام بیضایی، ۱۳۸۰)، شب‌های روشن (فرزاد مؤتمن، ۱۳۸۱)، گاوخونی (بهروز افخمی، ۱۳۸۲)، آتش سبز (محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۶)، شبانه‌روز (امید بنکدار و کیوان علی‌محمدی، ۱۳۸۷)، و درباره‌ی الی (اصغر فرهادی، ۱۳۸۷). در بخش اول چگونگی توسعه‌ی حرکت دوربین در سال‌های ابتدایی تاریخ سینما واکاوی می‌شود. سپس به دوربین‌های متحرک پرداخته خواهد شد که ماهیتی معنا‌ساز دارند و در راستای عمیق‌تر نمودن ارزش‌های تصویری فیلم‌ها عمل می‌کنند. در انتها آثاری مورد بررسی قرار خواهند گرفت، که از حرکت دوربین به عنوان امری بدیع استفاده کرده و معیارهای متداول و مرسوم را به چالش کشیده‌اند. این پژوهش در تلاش است با محوریت قرار دادن دوربین و تأثیرگذاری آن در زیبایی‌شناسی تصویر به تحلیلی علمی درباره‌ی چگونگی رویارویی فیلم‌سازان ایرانی در دهه‌ی ۸۰ با دوربین متحرک بپردازد.

**کلیدواژه‌ها:** حرکت دوربین، سینمای ایران، دوربین پرسه‌زن، دوربین خودکار، میزانشن.

<sup>۱</sup> کارشناس ارشد سینما، دانشکده‌ی هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران (نویسنده مسئول).

E-mail: sajadstoudeh@yahoo.com

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

E-mail: miladsotoudeh@yahoo.com

<sup>۳</sup> استادیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

E-mail: a.alasti@yahoo.com

<sup>۴</sup> استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

E-mail: Yousefian@madares.ac.ir

<sup>۵</sup> این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد سجاد ستوده با عنوان «تحلیلی انتقادی بر زیبایی‌شناسی تصویر در سینمای ایران از ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۰» و با همکاری میلاد ستوده به راهنمایی احمد الستی و با مشاوره محمدجعفر یوسفیان‌کناری در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران است.

## ۱- مقدمه

دوربین یکی از مهم‌ترین ابزارهایی است که در سینما مورد استفاده قرار می‌گیرد و جابجایی آن از چنان ظرفیت‌هایی برخوردار است که کمتر اثری را می‌توان مشاهده کرد که از حرکت دوربین بی‌بهره مانده باشد. دوربین متحرک با استفاده از نگرش‌های روش‌مند قادر به لایه‌مندکردن جنبه‌های تصویری یک اثر سینمایی است. در این پژوهش، ابتدا به تاریخچه‌ی مختصری از چگونگی توسعه‌ی دوربین متحرک در سال‌های آغازین سینما اشاره می‌شود. سپس حرکت دوربین‌هایی تحلیل می‌شود که تنها هدف خود را پیروی مطلق از بازیگر می‌دانند و تابعی از میزانشن او در صحنه‌اند. در بخش بعدی رویکردهای متفاوت‌تر بررسی می‌شود و ردپای آن‌ها در آثار گزینش‌شده‌ی سینمای ایران مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در انتها به برخوردهای بدیع و متفاوت در رویارویی با دوربین متحرک اشاره خواهیم کرد و این رویکردها در فیلم‌های سینمای ایران تحلیل می‌شوند. گزینش فیلم‌های دهه‌ی ۸۰ سینمای ایران به عنوان آثار منتخب جامعه‌ی آماری به دو دلیل عمده صورت پذیرفته است. نخست آن که این پژوهش تلاش دارد تحلیلی علمی از سیر تحول بیانی زیبایی‌شناسی حرکت دوربین ارائه کند و آشکار سازد که رویارویی فیلم‌سازان ایرانی در این دهه با مسئله‌ی مذکور به چه شکل بوده است. از همین روی فیلم‌های دهه‌ی ۸۰ که آخرین دهه از تاریخ شمسی است، می‌توانند رویکردهای نوین کارگردان‌های ایران را به این پدیده نشان دهند. از سویی دیگر، در دهه‌ی ۸۰ نسل‌های مختلف فیلم‌سازان با طیف‌های متنوع فکری موفق به ساخت آثار خود شده‌اند. بدیهی است که هر یک از این کارگردان‌ها با توجه به تجربه‌ی زیستی خود و نگاهی که به جهان و پیرامون خویش دارند، رویکردی خاص را در استفاده از رمزگان‌های سینمایی اتخاذ می‌کنند. از همین روی نتایج حاصل از تحلیل آثار آن‌ها می‌تواند بازتاب تازه‌ترین رویکردهای این فیلم‌سازان به زیبایی‌شناسی حرکت دوربین در سینمای ایران باشد.

## ۲- پیدایش دوربین متحرک در سینما

از ابتدای پیدایش سینما، دوربین یکی از مهم‌ترین ابزار فیلم‌سازان قلمداد می‌شود. این وسیله‌ی مکانیکی با قابلیت‌های خود قادر به ضبط لحظه‌های روزمره بر روی فیلم خام است، قابلیتی که موجب شگفتی بسیار و در نتیجه فراگیر شدن سینما گردید. از همان ابتدا ضرورت وجود دوربین به اندازه‌ای بود که بدون آن تصویری وجود نداشت و بدون تصویر هم سینما امکان ظهور پیدا نمی‌کرد.<sup>۱</sup> دوربین وسیله‌ای بود که اگرچه قادر به ضبط تمام واقعیت نبود و امکان یکباره دیدن همه چیز را نداشت اما می‌توانست این اطمینان را حاصل آورد که با گزینش یک صحنه، هیچ قسمتی از آن را از دست ندهد (Bazin, 1967: 27).

بسیاری از فیلم‌های ساخته‌شده در سال‌های ابتدایی سینما از دوربین متحرک بی‌بهره بودند. همه‌ی وقایع این آثار در یک صحنه‌ی واحد با نماهای ثابت روی می‌دهد. بازیگران همانند هم‌تایان خود در عرصه‌ی تئاتر از یک سوی صحنه وارد قاب تصویر و از سوی دیگر خارج می‌شوند و این مسئله یکی از مهم‌ترین دلایل منتقدان برای یکی دانستن ساختار فیلم‌های اولیه با ساختار تئاتر است. عدم تحرک دوربین در این سال‌ها پیش از آن‌که به مباحث نظری مرتبط باشد با مسائل فنی و صنعتی آمیخته است. دوربین‌هایی که در این دوره مورد استفاده قرار می‌گرفتند، بسیار بزرگ و سنگین بودند و جابجایی آن‌ها سخت و طاقت‌فرسا بود. فیلم‌سازان از تغییر موقعیت دوربین پرهیز می‌کردند و ترجیح می‌دادند همه‌ی صحنه در یک قاب نمایش داده شود. از همین روی عدم حرکت دوربین بیش از هر چیز به محدودیت‌های تکنیکی که توانایی سبک‌کردن دوربین‌های سنگین را

نداشت مربوط می‌شد (Figgis, 2007: 85). در آن دوران پیشرفت‌های فنی صنعت‌گران به میزانی نبود که قادر به اختراع دوربین‌های سبک باشند اما علی‌رغم این مشکل، فیلم‌سازان به تدریج از حرکت دوربین استفاده کردند. از آنجا که وزن این ابزار مانعی اساسی به‌شمار می‌رفت، در آغاز حرکت‌هایی کارکرد یافت که به جابجایی بدنه‌ی دوربین نیازی نداشت. بر همین اساس نخستین حرکت پدید آمده توسط دوربین، پِن<sup>۲</sup> بود که بین سال‌های ۱۹۰۳ و ۱۹۰۴ میلادی متداول شد (Gar-tenberg, 1980: 8). حرکت پِن بدون آن‌که به جابجایی بدنه‌ی دوربین نیاز باشد قادر به نمایش فضا و گستردگی مکان فیلمبرداری از ابعاد و زوایای متفاوت است (Phillips, 2002: 86) و همین قابلیت، امکان استفاده از این حرکت را برای دوربین‌های سنگین آسان می‌سازد.

به تدریج و با اختراع دوربین‌های سبک استفاده از نماهای متحرک فراگیر شد و فیلم‌سازان توانستند از این ظرفیت بیانی به تناسب توانایی خود بهره‌مند شوند. با پیشروی تکنیکی در ساخت تجهیزات سینمایی، امکان بهره‌وری از ابزارهای گوناگون افزایش یافت تا جایی که فیلم‌سازان و صنعت‌گران موفق به اختراع صفحه‌هایی متحرک به نام دالی<sup>۳</sup> شدند. این صفحه به راحتی می‌توانست دوربین سنگین را به همراه فیلمبردار جابجا کند (Ferrera, 2001: 4). در مدت زمانی کوتاه، استفاده از دالی افزایش یافت چرا که دوربین متحرک می‌توانست اطلاعات فضای بصری را توسعه دهد و اشیاء را دقیق‌تر و جذاب‌تر عرضه کند (Bordwell and Thompson, 2008: 195). در زمانی که دوربین در فضا حرکت می‌کند راحت‌تر به ترسیم اشیاء و جزئیات از ابعاد گوناگون می‌پردازد. این مسئله موجب گسترش فضا و موقعیت نمایشی می‌شود بی‌آنکه به برش از طریق تدوین نیاز داشته باشد. کارگردان‌های سینما می‌توانند با بهره‌گیری درست از حرکت دوربین به خلق تصویرهای دراماتیک نزدیک شوند و در گسترده ساختن فضای بصری خود موفق‌تر عمل کنند. قابلیت‌های حرکت دوربین به پنج شیوه نمود می‌یابد:

۱. آشکار کردن اطلاعات به صورتی دراماتیک
  ۲. تثبیت موقعیت شخصیت
  ۳. جستجو و کاوش در فضای فیلم
  ۴. خلق و پدیدارسازی حس و حال<sup>۴</sup>
  ۵. تاکید بر تداوم زمان و فضا و گستردگی آن‌ها (Pramaggiore and Wallis, 2008: 149-150).
- این تنوع در ظرفیت‌های بیانی حرکت دوربین نشانه‌ی قدرت آن در اثرگذاری و لایه‌مند کردن بیان تصویری است.

### ۳- حرکت دوربین و امر خودکار

قابلیت‌های دوربین متحرک می‌تواند از منظرهای متفاوتی واکاوی شود. هر یک از این ویژگی‌ها می‌تواند نقطه‌ی آغازی مناسب برای ورود به تحلیل فیلم‌های برگزیده‌ی جامعه‌ی آماری سینمای ایران در دهه‌ی ۸۰ باشد. نخستین نکته‌ی مهم در استفاده از دوربین متحرک همپوشانی آن با بازیگر است. در سینمای داستانی، در اغلب موارد، دوربین همراه و دنباله‌روی شخصیت‌هاست و همواره در تلاش است بازیگر را در مرکز قاب تصویر نگه دارد تا بیننده به خوبی او را از دیگر اجزاء و اشیاء صحنه‌ی فیلمبرداری متمایز و متفاوت سازد. از عواملی که بر تحرک دوربین تأثیر می‌گذارد و آن را دگرگون می‌کند، سرعت حرکت است که در کنار متغیرهای مؤثری همچون مسیر حرکت و اندازه‌ی حرکت<sup>۵</sup> قرار می‌گیرد (Block, 2008: 174). در اکثر مواقع، در زمان حضور بازیگر در قاب تصویر، سرعت حرکت دوربین به سرعت بازیگر وابسته است. اگر شخصیت با سرعت

از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر نقل مکان کند، دوربین برای قرار دادن شخصیت در مرکز ترکیب‌بندی تصویر با سرعتی مشابه جابجا می‌شود. این رویکرد در سینمای متعارف و داستان‌گو اصلی‌ترین انگیزه برای جابجایی موقعیت فیزیکی دوربین است. چرا که سینمای کلاسیک نمی‌تواند زمان زیادی را به تصاویری اختصاص دهد که بازیگر در آن حضور ندارد<sup>۱</sup>. تنها زمانی نمای متحرک در این سینما منطقی و قابل پذیرش است که اطلاعات روایی به صورتی شفاف و اثرگذار عرضه شوند (Nielson, 2007: 172). از آنجا که در سینمای داستان‌گو ارائه‌ی اطلاعات روایی به حضور بازیگر در موقعیت دراماتیک وابسته است، تحرک دوربین و جابجایی فضایی آن نیز به حضور شخصیت در قاب تصویر مرتبط است. به معنایی دیگر در بسیاری از صحنه‌های متعارف، زمانی دوربین موقعیت خود را تغییر می‌دهد که بازیگری در صحنه حاضر باشد و حرکت کند که این مسئله ناشی از برخورد علت و معلول با عناصر سینمایی است. فیلم‌ساز به صورتی نامحسوس تلاش می‌کند دلایلی منطقی برای حرکت دادن دوربین ارائه دهد و در این شرایط، هیچ انگیزه‌ای منطقی‌تر از تعقیب بازیگر به نظر نمی‌رسد. از همین روی هنگامی که اکثر فیلم‌سازان درباره‌ی حرکت دوربین صحبت می‌کنند بر انگیزه‌ی حرکت، متمرکز می‌شوند تا ساختار سینمایی آن (همان: ۱۱).

نکته‌ی مهم در اینجا است که تمرکز بر تعقیب بازیگر به دلیل تکرار بیش از حد به تدریج به امری عادی تبدیل شده است. بسیاری از کارگردان‌ها زمانی به حرکت دادن دوربین اقدام می‌کنند که بازیگر موقعیت خود را تغییر دهد. حجم گستردگی و تکرار این تمهید (وابستگی حرکت دوربین به بازیگر) موجب شده است که دوربین در بسیاری از موارد به امری خودکار<sup>۲</sup> تبدیل شود و اغلب حرکت‌های دوربین در سینمای متعارف و روایی حرکت دوربین خودکار<sup>۳</sup> باشد. امر خودکار زمانی روی می‌دهد که رویکردی هنری به دلیل استفاده‌ی بیش از حد به تکرار می‌رسد و تنوع و زایش صورت‌های شکل‌گرایانه در آن غایب می‌شود. به همین دلیل است که بوریس آخن باوم<sup>۴</sup> باور دارد که «هنر طریقی است برای تخریب خودکاری ادراک» (آخن باوم، ۱۳۸۵: ۴۶). اثر هنری باید با شکستن و گذر از قالب‌های قدیمی به شکل‌ها و ساختارهای جدید دست یابد. اگر فرمی هنری (شیوه‌ی رویارویی با حرکت دوربین در رابطه با بازیگر) نتواند تغییر کند و به شکلی جدید درآید پس از مدتی به تکرار خواهد رسید و به امری قراردادی تبدیل خواهد شد و «قرادادها به محض پذیرفته شدن، به جای از میان بردن خودکاری، موجب تسهیل آن می‌شوند» (تودوروف، ۱۳۸۵: ۱۶). ضرورت تحرک دوربین در دنبال کردن بازیگر هم مدت‌هاست به قرارداد تبدیل شده و تکرار آن موجب نزدیکی و همپوشانی با امر خودکار گردیده است<sup>۵</sup>.

حرکت دوربین خودکار به صورتی ناخودآگاه روی می‌دهد. فیلم‌ساز به هنگام شکل‌دادن به میزانشن و دکوپاژ یک صحنه به زیبایی‌شناسی حرکت دوربین توجه نمی‌کند. او اهمیت کار خود را در دنبال کردن هر چه شفاف‌تر اتفاق‌ها و کنش‌ها می‌داند. این رویکرد چنان چشمگیر می‌شود که استفاده‌ی روش‌مند از عناصر سینمایی را تحت تسلط خود درمی‌آورد و همه‌ی ظرفیت‌ها در برخوردی تمرکزگرا برای نمایش شفافیت به کار گرفته می‌شوند. در این وضعیت، فیلم‌ساز بدون پرسش از چرایی مسئله، حرکت دوربین را به صورت مکانیکی تکرار می‌کند. او بر اساس اندیشه‌ی خود تصمیم نگرفته است، بلکه بر اساس روشی که پیشینیان تثبیت کرده‌اند، اقدام می‌ورزد. از همین روست که حرکت دوربین خودکار بیش از هر چیز زائیده‌ی ناخودآگاه برآمده از یک فرمول است: باید بازیگر را دنبال کرد چرا که مسیر دیگری برای نمایش شفاف‌تر داستان وجود ندارد. از سوی دیگر این آسیب به زمان فیزیکی نما وابسته نیست و ممکن است در حرکت دوربین با بازه‌ی زمانی بسیار کوتاه هم رخ دهد. در این موقعیت، فیلم‌ساز طرحی سینمایی برای جابجایی دوربین در نظر ندارد و براساس همان روش متداول عمل می‌کند. بنابراین این حرکت خودکار،

قابلیت پدیدار شدن در کوچکترین اجزاء ساختاری یک فیلم را دارد، جزئی که حتی ممکن است بار نخست از نظرها پنهان بماند. نمونه‌ی این جنس از حرکت دوربین در صحنه‌ای از فیلم درباره‌ی الی (اصغر فرهادی، ۱۳۸۷) قابل مشاهده است: صحنه‌ای که شخصیت‌ها برای اولین بار وارد ویلا می‌شوند. سپیده (گلشیفته فراهانی) پنجره‌ی ویلا را باز می‌کند و به آرامی به سمت راست می‌رود. دوربین سپیده را در مرکز تصویر قرار می‌دهد و با او به راست پَن می‌کند (تصویر ۱-۱). سپیده، همسرش (مانی حقیقی) را اذیت می‌کند و با شیطنت به سمت چپ تصویر می‌رود (تصویر ۲-۱). دوربین که به خاطر سپیده به سمت راست رفته بود، تغییر مسیر داده و دوباره برای تصویرکردن او به سمت چپ حرکت می‌کند. با وجود مدت زمان کوتاه، این نما نمونه‌ی مناسبی است از پیروی دوربین از میزانشن بازیگر. در اینجا دوربین به وضوح، امری ثانویه است که تحت سیطره‌ی داستان و بازیگر قرار دارد. فیلم‌ساز در این نما هدفی بیانی و تصویری برای حرکت دادن دوربین نداشته و تنها به دلیل قرارداد رایج (تعقیب بازیگر و ثبت جزئیات حرکتی او) این تغییر موقعیت را برای دوربین ایجاد کرده است: دوربین باید حرکت کند چرا که سپیده حرکت کرده است. برای فرهادی گزینه‌ی دیگری وجود ندارد. او تمایل نداشته است که به امکان دیگری فکر کند: بازیگر می‌تواند برای لحظه‌ای خارج از تصویر به حضور خود ادامه دهد. گویی نبود او در قاب به معنای از بین رفتن حضوری دراماتیک است. این روشی تثبیت شده است که فیلم‌ساز به دلیل فراگیر بودن، اجرایی می‌کند و در آن از ضرورت سینمایی خبری نیست. این نمای متحرک، دوربین را از ظرفیت‌های بیانی خود تهی می‌سازد و این در حالی است که حرکت دوربین دارای چنان اهمیتی است که می‌تواند بخشی از اصول سبکی یک کارگردان باشد (Geuens, 1994: 9). نوعی امضا یا اثر انگشت در ساختار سبکی فیلم. با بررسی موردی مشخص می‌شود که بسیاری از دوربین‌های متحرک به کار رفته در فیلم درباره‌ی الی بر همین مبنا استوار شده و هسته‌ی مرکزی آن‌ها فاقد رویکردی زیباشناسانه است. فیلم‌ساز برای رسیدن به واقع‌گرایی و نزدیکی هر چه بیشتر به نبض زندگی، دوربین را تا سطح نظاره‌گری خنثی تنزل داده است. احتمال دارد برخی این رویکرد را به عنوان نوعی سبک در جهت دستیابی به باورپذیری هر چه بیشتر ضروری بدانند. اما با نگاهی به تاریخ سینما می‌توان آثار فراوانی را یافت که با وجود نزدیکی به واقع‌گرایی، هیچ‌گاه دوربین را از قابلیت‌های بیانی خالی نکرده‌اند. نئورئالیسم ایتالیا<sup>۱۱</sup> و فیلم‌های ساخته‌شده در آن از بهترین نمونه‌ها هستند: فیلم‌هایی مانند زمین می‌لرزد<sup>۱۲</sup> (لوکینو ویسکونتی<sup>۱۳</sup>، ۱۹۴۸) و امبرتو<sup>۱۴</sup> (ویتوریو دسیکا<sup>۱۵</sup>، ۱۹۵۲) که با وجود توجه به واقعیت، از دوربین همچون عنصری سینمایی بهره برده‌اند. در سینمای ایران نیز خشت و آینه (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۴) نمونه‌ای است از هم‌آمیزی واقع‌گرایی و ساختار سینمایی. بنابراین عدم توجه به حرکت دوربین به بهانه‌ی دستیابی به واقع‌گرایی، توجیهی غیرمنطقی و نتیجه‌ی شناخت نادرست از عناصر سینمایی است.

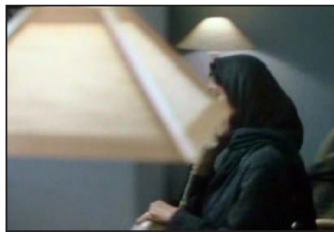


تصویر ۱-۱ و ۲-۱

نمونه‌ای دیگر از حرکت دوربین خودکار در سگ‌کشی نمود می‌یابد: اسلحه‌ای برای گلرخ (مژده شمسایی) فرستاده شده است. او با پدرش تماس می‌گیرد تا مطلع شود که چه کسی این کار را انجام داده است. به هنگام گفتگو با پدر می‌فهمد که مکالمه‌ی آن‌ها توسط مسئول هتل شنود می‌شود. به سمت راست اتاق، به سوی پنجره می‌رود. دوربین او را تعقیب و همراه او به راست پَن می‌کند (تصویر ۲-۱). گلرخ که همچنان با پدرش صحبت می‌کند در کنار پنجره می‌ایستد و پس از لحظه‌ای به سمت چپ اتاق می‌رود. دوربین همچنان تابعی از حرکات اوست (تصویر ۲-۲). تصویر به نمایی از گلرخ برش می‌خورد. او تصمیم می‌گیرد نزد مسئول هتل برود تا علت کار او را جویا شود. به سمت چپ اتاق می‌رود تا تلویزیون را روشن کند. دوربین او را دنبال می‌کند. از پدرش می‌خواهد به صدای تلویزیون گوش دهد (تصویر ۳). لباس می‌پوشد و به سوی در اتاق می‌رود. دوربین با جزئیات، حرکات‌های او را ثبت می‌کند (تصویر ۴). دوباره گلرخ را می‌بینیم که از پله‌های هتل پایین می‌رود. دوربین به همراه او به سمت چپ پَن می‌کند (تصویر ۵). در نمای بعد دوباره زن را همراهی می‌کنیم که از پله‌ها پایین و به سوی مسئول هتل می‌رود. دوربین بی‌هیچ وقفه‌ای او را دنبال می‌کند (تصویر ۶). همان‌گونه که از شرح صحنه مشخص است، دوربین کنش‌های بازیگر را به شفاف‌ترین (و نه مؤثرترین) شکل ممکن تصویر می‌کند. به این معنا که تصویر کردن داستان، اصلی‌ترین وظیفه‌ای است که در این صحنه به دوربین واگذار شده است. این نوع برخورد با نمای متحرک در دیگر صحنه‌های سگ‌کشی نیز قابل ردیابی است و این نتیجه‌ی رویکردی قراردادی در برخورد با این تمهید است. در صحنه‌ی بالا، دنبال کردن بازیگر تغییری در ساختار صحنه و دلالت‌های معنایی اثر ایجاد نمی‌کند و تنها بر اساس یک پیشینه‌ی ذهنی و پیروی از قراردادهای مرسوم صورت پذیرفته است. در حالی که حرکت دوربین قادر است بیش از هر عنصری در صحنه، نقشی مهم و بنیادین در ساخت درام ایفا کند (Reilly, 2009: 140).

از یک سو رسیدن به هدف صحنه (نزدیک شدن گلرخ به مسئول هتل) چنان اهمیتی دارد که اهمیت همه‌ی عناصر دیگر را کمرنگ می‌سازد. از سوی دیگر، این هدف مسئله‌ای داستانی است که به هنگام نگارش فیلمنامه به اتمام رسیده و برای آن روندی رو به گسترش در مرحله‌ی کارگردانی و تصویرسازی طراحی نشده است. رسیدن گلرخ به مسئول هتل، مسئله‌ای کاملاً داستانی و وابسته به فیلمنامه است. از همان آغاز صحنه، مخاطب آگاه می‌شود که گلرخ به انگیزه‌ی دیدار با مسئول هتل از اتاق بیرون می‌رود. به همین دلیل میزانشن بازیگر از همان نخستین نمای صحنه برای مخاطب ترسیم شده و مسیر بُرداری حرکت گلرخ تا رسیدن به مسئول هتل آشکار است. بیننده از همان آغاز می‌داند که گلرخ از اتاق بیرون می‌آید و از راهرو عبور می‌کند تا به مسئول هتل برسد. در نتیجه، روند میزانشن در همان نخستین نما به امری تمام‌شده تبدیل شده است. بدین معنی که آغاز، میانه و انتهای آن برای مخاطب قابل پیش‌بینی است. از آنجا که در این صحنه، حرکت دوربین به میزانشن بازیگر وابستگی تام دارد، حرکت دوربین هم همانند میزانشن بازیگر، امری تمام‌شده قلمداد می‌شود، امری که پیش از توسعه و گسترش به پایان رسیده است. در نتیجه، در این صحنه از فیلم، حرکت دوربین حرکتی داستانی است که تنها بر اساس ضرورت موضوع (فارغ از تصویر یا ساختار) شکل گرفته است.





تصویر ۳



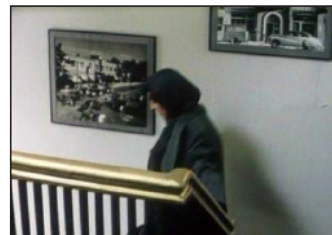
تصویر ۲-۲



تصویر ۱-۲



تصویر ۶



تصویر ۵



تصویر ۴

#### ۴- دوربین متحرک و بیان‌گری تصویری

در بخش قبل اشاره شد که پیروی محض دوربین از شخصیت می‌تواند موجب خودکارشدگی آن شود. اما این مسئله همیشه اتفاق نمی‌افتد بدین معنی که هر حرکت دوربین که از میزانشن بازیگر پیروی کند لزوماً خودکار نیست. در برخی از آثار سینمایی، حرکت‌های دوربین با وجود پیروی از بازیگر و دنبال کردن او در موقعیت‌های متفاوت، حرکت خودکار قلمداد نمی‌شوند. این حرکت‌ها تلاش دارند در لایه‌مندکردن دلالت‌های معنایی و درگیری مخاطب با درام عملکردی مؤثر داشته باشند. به حرکت‌هایی که در این رویکرد جای می‌گیرند حرکت دوربین بیان‌گر<sup>۱۶</sup> گفته می‌شود. این جنس از حرکت، احساس شخصیت‌ها و داستان را برای بیننده ترسیم و او را در سرنوشت بازیگران شریک می‌سازد. از منظر نوئل برچ<sup>۱۷</sup> این نوع از حرکت دوربین ویژگی‌های خاص خود را دارد و تا آنجا که ممکن است با داستان<sup>۱۸</sup> به صورت حرکت بیرونی، فیزیکی و یا روانشناسی آمیخته شده است (Nielson, 2007: 29-30). فیلم‌ساز به خاطر پیگیری شخصیت‌ها، از قدرت بیان‌گری دوربین اجتناب نمی‌کند و تلاش دارد در کنار بهره‌گیری از قراردادهای، غنای تصویری فیلم را نیز ارتقاء بخشد. بیان‌گری این حرکت در چند بُعد روی می‌دهد و همواره کدها یا نشانه‌هایی برای خوانش وجود دارد. دوربین در این رویکرد علاوه بر قرارداد رایج مبنی بر تعقیب بازیگر، اهدافی دیگر را نیز در نظر دارد که آشکارسازی هر چه بهتر عواطف شخصیت‌ها و درگیرکردن هر چه بیشتر بیننده در دنیای درام از این اهداف است. فیلم‌ساز دوربین خود را برای شدت بخشیدن به موقعیتی حرکت می‌دهد که بر صحنه حاکم شده است و حرکت به سوی برجسته‌سازی معنای صحنه گام برمی‌دارد. این تلقی، نتیجه‌ی باور این نکته است که می‌توان با حرکت دادن دوربین، آن را به وسیله‌ای عمل‌گرا تبدیل کرد تا در انتقال احساسات صحنه اثرگذارتر باشد. از همین روی رابرت واتسون<sup>۱۹</sup> معتقد است «حرکت‌های دوربین بسیار بیشتر از موقعیت‌های ثابت دوربین، بخشی از روایت و تجربه‌ی فیلمی‌اند» (Watson, 1990: 27).

برای فهم بهتر مطلب، تحلیل صحنه‌ای از فیلم شبانه‌روز و رویکرد فیلم‌سازان در استفاده از حرکت دوربین ضروری به نظر می‌رسد. صحنه‌ی مورد نظر مربوط به اپیزودی از فیلم است که در عصر قاجار می‌گذرد. تصاویر این بخش برای نزدیکی بیشتر به موقعیت مورد نظر کارگردان‌ها، سیاه و سفید فیلمبرداری شده است: تاج‌السلطنه از شاهزادگان قجری مشغول گفتگو با سلیمان است. رابطه‌ای ظریف و احساسی میان آن‌ها شکل گرفته است. آن دو با یکدیگر گفتگو کرده و به سمت چپ تالار قصر می‌روند. دوربین به همراه آن‌ها و به موازات صحنه به سمت چپ تراولینگ می‌کند. حرکت‌های تاج‌السلطنه و سلیمان براساس میزانشنی پیچیده طرح‌ریزی شده است. دوربین با حرکت خود، سلیمان را از سمت راست قاب خارج می‌کند و با تاج‌السلطنه به تنهایی همراه می‌شود (تصویر ۷-۱). سلیمان پس از ثانیه‌ای از سمت چپ قاب وارد تصویر می‌شود (تصویر ۷-۲). این میزانشن برای تاج‌السلطنه هم روی می‌دهد. ورود و خروج از قاب تصویر برای چند بار اتفاق می‌افتد تا در نهایت هر دو شخصیت می‌ایستند. لحظه‌ای که قرار است مسئله‌ای مهم مطرح شود، ناگهان صدای زنگ موبایل از خارج تصویر به گوش می‌رسد (تصویر ۷-۳). بیننده متوجه می‌شود که این اپیزود مربوط به فیلمبرداری از یک فیلم است. فیلمی درباره‌ی یک عشق پنهان در دوره‌ی قاجار. کارگردان و عوامل پشت صحنه وارد قاب می‌شوند. تصویر فیلم که تا کنون سیاه و سفید بود رنگی می‌شود (تصویر ۸-۱). حورا که بازیگر است و نقش تاج‌السلطنه را بازی می‌کند با شهرام منزلت که ایفاگر نقش سلیمان است درباره‌ی لحن گفتگوها صحبت می‌کند. به نظر می‌رسد آن‌ها با هم مشکلاتی دارند که مربوط به گذشته است. دوربین به موقعیتی مکانی می‌رود که مشابه نمای فیلم قاجاری است. اکنون قاب تصویر به یک ترکیب‌بندی مشابه با قاب فیلم سیاه و سفید در تصویر ۷-۱ رسیده است (تصویر ۸-۲). دوربین به سمت راست به موازات شخصیت‌ها تراولینگ می‌کند (دقیقاً عکس حرکت دوربین در فیلم قاجاری) و به حرکت خود بر محور افقی ادامه می‌دهد. میزانشن ورود و خروج حورا و شهرام از قاب تصویر مانند نمای فیلمی که بازی می‌کردند روی می‌دهد. با این تفاوت که اکنون دیگر بازیگر نیستند و در موقعیت حقیقی خویش قرار دارند. در انتهای نما، شهرام وارد قاب می‌شود و مقابل حورا می‌ایستد تا با او گفتگو کند (تصویر ۸-۳). تصاویر این نما برخلاف فیلمی که حورا و شهرام در آن بازی می‌کنند رنگی است اما میزانشن ورود و خروج بازیگر از قاب، یادآور میزانشنی است که در فیلم قاجاری روی می‌دهد و دوربین هم حرکتی مشابه اما در جهت عکس را تکرار می‌کند. این همانندی در میزانشن و حرکت دوربین نشانه‌ای ظریف میان همسانی دو دنیا است: دنیای فیلم و دنیای واقعی. گویی موقعیت دو شخصیت شبیه نقش‌هایی است که بازی می‌کنند و رابطه‌ای مستقیم میان نقش‌ها و خود واقعی آن‌ها وجود دارد. در ادامه مشخص می‌شود که موقعیت شخصیت‌ها در فیلمی که بازی می‌کنند با موقعیت حقیقی آن‌ها تشابه دارد. به عنوان مثال، علاقه‌ای که میان شخصیت‌های فیلم وجود دارد قبلاً میان حورا و شهرام وجود داشته است. در این صحنه علی‌رغم پیروی دوربین از بازیگر، حرکت دوربین خودکار نیست چرا که این حرکت در بیانگری و غنای ساختاری فیلم به صورتی مستقیم تأثیرگذار است. این حرکت عنصری بیان‌گر است که با قرینه‌سازی در تصویر و میزانشن، موجب پدیدار شدن تشابه میان دو دنیای متفاوت می‌گردد.

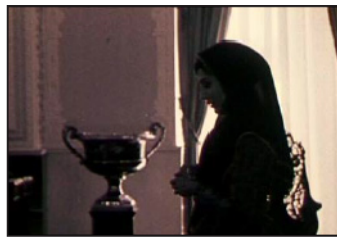




تصویر ۳-۷



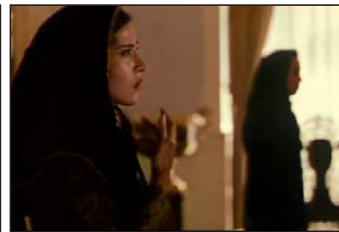
تصویر ۲-۷



تصویر ۱-۷



تصویر ۳-۸



تصویر ۲-۸



تصویر ۱-۸

به حرکت دوربین‌هایی که مسیر بازیگر را دنبال می‌کنند و براساس انگیزه‌ی<sup>۲۰</sup> منطقی حرکت و رابطه‌ی علت و معلول شکل گرفته‌اند، حرکت دوربین انگیزه‌ی<sup>۲۱</sup> گفته می‌شود. این حرکت دوربین به صورت نسبی ماهیتی پنهان<sup>۲۲</sup> دارد و محصول اهمیت و ارزش داستان و پیرنگ برای بیننده است (Branigan, 2006: 26). حرکت بررسی شده در شبانه‌روز از این جنس است. اما نوع دیگری از حرکت دوربین وجود دارد که ویژگی‌های متفاوتی را پوشش می‌دهد. حرکتی که براساس انگیزه‌های داستانی و روایی اتفاق نمی‌افتد. در این حرکت، تمرکز بر خود دوربین و مسیر آن معطوف می‌شود و آن را حرکت دوربین غیرانگیزه<sup>۲۳</sup> می‌گویند. این حرکت می‌تواند موجب توقف، گسترش، شکست یا ایجاد ابهام در روایت شود (Ibid, 26). نمونه‌ای از این حرکت دوربین در صحنه‌ای از فیلم شب‌های روشن (فرزاد مؤتمن، ۱۳۸۱) روی می‌دهد، جایی که رویا (هانیه توسلی) برای نخستین بار وارد خانه‌ی استاد (مهدی احمدی) می‌شود: آن‌ها مشغول گفتگو با یکدیگرند. میان صحبت رویا و استاد مکثی ایجاد می‌شود. دوربین از چهره‌ی استاد که نزدیک در ایستاده است، حرکت خود را آغاز می‌کند (تصویر ۱-۹). او را تنها می‌گذارد و به آرامی به سمت چپ می‌رود. دوربین فضای خانه را مشخص می‌کند، عکس‌های قاب‌شده از نویسندگان و متفکران بزرگ جهان بر دیوار آویخته شده است (تصویر ۲-۹). به قابی خالی می‌رسد و بر روی آن می‌ایستد. دختر درباره‌ی قاب خالی می‌پرسد:

صدای دختر: اون قاب چرا خالیه؟

صدای استاد: هنوز عکس مناسب توش پیدا نشده.

صدای دختر: پیدا می‌شه.

تنها صدای آن‌ها شنیده می‌شود و تصویرشان در قاب حضور ندارد (تصویر ۳-۹). دوربین پس از توقفی کوتاه دوباره حرکت می‌کند تا چرخشی ۳۶۰ درجه را کامل کرده و سرتاسر فضا را با جزئیات نمایش دهد. دوربین در انتها به استاد می‌رسد که در کنار پنجره پشت به تصویر ایستاده است (تصویر ۴-۹).



تصویر ۲-۹



تصویر ۱-۹



تصویر ۴-۹



تصویر ۳-۹

در ابتدا به نظر می‌رسد این نما تنها یک نمای معرف است که هدفی غیر از معرفی جغرافیای خانه ندارد اما با کمی دقت مشخص می‌شود که ضرورت بیانی بیشتری در این حرکت پنهان شده است. دوربین شخصیت‌ها را رها و در فضای خانه بدون مقصدی از پیش تعیین شده حرکت می‌کند. این حرکت به دنبال آشکارکردن مسئله‌ای داستانی نیست و نقطه‌ای متمرکز برای پایان آن در نظر گرفته نشده است. مخاطب نمی‌داند که در پایان حرکت، چه تصویری در قاب حضور خواهد داشت و همین مسئله به استمرار آن کمک می‌کند. دوربین در میانه‌ی مسیر بر روی قابی خالی متوقف می‌شود، قابی که در ادامه‌ی فیلم مورد استفاده قرار می‌گیرد: رویا، عکس پسری را که دوست دارد و منتظر آمدن اوست در قاب می‌گذارد و پس از ناامید شدن از دیدار پسر، دوباره عکس را از قاب بیرون می‌آورد. توفقی که بر این قاب صورت می‌پذیرد دو کارکرد دارد: از یک سو لحظه‌ای است برای گفتگوی شخصیت‌ها و از سوی دیگر، نقطه‌ای است در جهت برجسته‌کردن عنصری تصویری. قاب با توقف حرکت دوربین، برجسته<sup>۲۴</sup> شده و به نقطه‌ای تصویری تبدیل می‌شود تا در ادامه گسترش یابد. به بیانی روشن‌تر قاب خالی در ابتدا یک نقطه است که در ادامه به مسئله‌ای دراماتیک در نمایش احساسات دختر تبدیل می‌شود. اما تحرک دوربین تنها به دلیل برجسته‌کردن قاب نبوده است چرا که پس از نمایش آن دوباره به حرکت خود ادامه می‌دهد تا چرخشی ۳۶۰ درجه‌ای را کامل کند. تصویری که در ابتدا و انتهای این نما وجود دارد، تصویر استاد است. اما میان این دو تصویر، تغییری رخ داده است: استاد در ابتدای نما رو به تصویر و در انتها پشت به آن ایستاده است (نگاه کنید به تصاویر ۱-۹ و ۴-۹). از طرف دیگر، موقعیت فضایی او هم تغییر کرده است: در آغاز، نزدیک در و در انتها کنار پنجره حضور دارد. این تغییر موقعیت استاد در خارج از قاب صورت می‌پذیرد، بدین معنی که حضور و موجودیت بازیگر در بیرون از تصویر ادامه دارد و ماهیت او به قاب تصویر وابسته نیست. بازیگر می‌تواند فارغ از روند حرکت

دوربین و قاب به حرکت خود ادامه دهد: رویکردی متفاوت در جهت توسعه‌ی فضای دراماتیک به حوزه‌های خارج از تصویر. علی‌رغم این تغییرات، حرکتی پیش‌رونده در داستان فیلم رخ نداده است. این نما با بسط زمان سینمایی بوسیله‌ی حرکت دایره‌ای‌شکل دوربین در داستان توقف ایجاد کرده و در نتیجه، حسی از گستردگی روایی را پدید آورده است. لحظه‌ای که توقف و انقطاع در پیرنگ فیلم می‌تواند به نفع فضا سازی آن باشد.

### ۵- دوربین پرسه‌زن و رویکردهای بدیع در سینمای ایران

دوربین می‌تواند با بهره‌گیری از رویکردی متفاوت به عنصری معنا ساز در سینما تبدیل شود. در این رویکرد، از یک سو، تلاشی تقلیل‌گرا در راستای نمایش هر چه بهتر بازیگر وجود ندارد و از سوی دیگر، دستیابی به دلالت‌های معنایی حاصل از دوربین به شکل مستقیم و آسان امکان‌پذیر نیست. در این شیوه، مدت زمان حضور دوربین متحرک در اغلب موارد بیش از میزان رایج در سینمای متعارف است که در این وضعیت، دوربین می‌تواند با برخوردی کاملاً سینمایی نقش یک توصیف‌گر را بازی کند. ادبیات سرچشمه‌ی استفاده از توصیف<sup>۲۰</sup> است چرا که داستان‌ها نخستین پدیده‌هایی هستند که از این تمهید انباشته شده‌اند. شیوه‌ی به کارگیری توصیف به دو صورت کلی است: در درون داستان<sup>۲۱</sup> یا بیرون از آن<sup>۲۲</sup> که استفاده از هر یک ویژگی‌های مخصوص به خود را دارد. در رویکرد نخست، شخصیت به شرح یک واقعه می‌پردازد. او در دنیای داستان حضور دارد و توصیف خود را برای دیگر شخصیت‌ها یا خواننده ارائه می‌کند. نکته‌ی اصلی در اینجا است که اگرچه در این وضعیت، توصیفی اتفاق افتاده اما توقفی در پیرنگ داستان ایجاد نشده است. بدین معنی که شخصیت، توصیف خود را ارائه و پیرنگ هم به مسیر رو به جلوی خود ادامه می‌دهد. در نتیجه، توصیفی که سبب توقف پیرنگ نمی‌شود توصیفی است که در درون داستان روی داده است. این رویکرد بیشترین محبوبیت را در میان نویسندگان ادبی دارد و سینما نیز از این شیوه در جهت بسط روایت کمک گرفته است. اصلی‌ترین نمود این شیوه زمانی روی می‌دهد که شخصیت‌های فیلم ماجرابی را شرح می‌دهند: با حضور در صحنه یا بوسیله‌ی صدای خارج از تصویر. این رویکرد به دلیل آن‌که تنها به پیشبرد داستان کمک می‌کند تمهیدی متفاوت و خلاقانه قلمداد نمی‌شود و گستردگی استفاده از این توصیف، نشانه‌ی قراردادی بودن آن است.

نوع دیگری از توصیف وجود دارد که سبب توقف پیرنگ می‌شود و آن توصیفی است که بوسیله‌ی روایت (و نه شخصیت) ارائه می‌گردد. رمان‌های کلاسیک (بالزاک<sup>۲۳</sup>) و مدرن (آلن روب گریه<sup>۲۴</sup>) از این رویکرد بهره‌ی بسیار برده‌اند. این توصیف در سینما کمتر روی داده است چرا که فیلم‌ساز برای رسیدن به این جنس از توصیف باید عناصر سینمایی را به کار گیرد و تنها استفاده از واژه در قالب گفتگو راهگشا نیست. به معنایی دیگر بوسیله‌ی واژه‌هایی که توسط شخصیت‌ها در جهت توصیف استفاده می‌شوند، نمی‌توان به متوقف کردن پیرنگ دست یافت. یکی از عناصر سینمایی برای دستیابی به این رویکرد، دوربین است. سیمور چتمن<sup>۲۵</sup> معتقد است که اگر فیلم‌ساز می‌خواهد بدون کمک گرفتن از واژه‌هایی که بر زبان شخصیت‌ها جاری می‌شوند، به توصیف نزدیک شود باید از انتظارات مرسوم و قراردادی اجتناب ورزد (Chatman, 1984: 8). حرکت دوربینی که می‌تواند نقش یک توصیف‌گر را در جهت ایجاد توقف در پیرنگ به خوبی ایفا کند دوربین پرسه‌زن<sup>۲۶</sup> است. دوربین پرسه‌زن در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی به صورت فرآیندی خودآگاه توسط برخی از فیلم‌سازان مورد استفاده قرار گرفت که از میان آن‌ها می‌توان به میکال آنجلو آنتونیونی<sup>۲۷</sup> و آلن رنه<sup>۲۸</sup> اشاره کرد. حرکت به کار رفته در دوربین پرسه‌زن ماهیتی

آشکارکننده دارد و به محض شروع، خود را به بیننده نشان می‌دهد و از آنجا که «فیلم‌های مدرنیستی، دوربین را برای تماشاگر آشکار می‌کنند» (Mullarky, 2009: 120)، این حرکت در سینمای مدرن کارایی بیشتری یافته است.<sup>۳۴</sup>

پرسه‌زدن دوربین در فضاهای مختلف حاصل رهایی از قید و بند داستان‌گویی است. دوربین پرسه‌زن با روندی متفاوت از شیوه‌های مرسوم، ذهنیت و انتظارات کلاسیک مخاطب را مورد تردید قرار می‌دهد و دگرگون می‌سازد. این حرکت، تمرکز خود را از داستان به مثابه‌ی امری کامل‌شده برمی‌دارد و بر داستان به‌مثابه‌ی امری در حال شکل‌گیری استوار می‌سازد (Johnson, 1993: 50). بدین معنی که فرآیند حرکت به صورت پیوسته در حال رخ دادن است. این جنس از دوربین متحرک در بسیاری از صحنه‌های گاوخونی مجال ظهور می‌یابد. راوی/شخصیت اصلی به هنگام مرور خاطرات خود، معلم دوران کودکی‌اش (آقای گلچین) را به یاد می‌آورد. او تصمیم می‌گیرد معلم‌اش را پس از سال‌ها دوباره ملاقات کند. راوی به مدرسه می‌رود، با یکی از کارمندان صحبت می‌کند و متوجه می‌شود که آقای گلچین سال‌ها پیش در باتلاق گاوخونی غرق شده است. از مدرسه بیرون می‌آید و در اطراف رودخانه‌ی زاینده‌رود پرسه می‌زند. تصویرهای این صحنه از نمای نقطه نظر راوی گرفته شده. زمستان است و برف‌های نشسته بر خیابان به سردی صحنه شدت می‌بخشد (تصاویر ۱۰ و ۱۱). این حرکت دوربین با نمونه‌های متعارف به کار رفته در سینمای غالب متفاوت است. هیچ نقطه‌ی متمرکزی در این حرکت وجود ندارد و دوربین به دنبال نقطه‌ای متمرکزگرا برای پایان بخشیدن به حرکت خود نیست. شروع حرکت و پایان آن بر اساس انگیزه‌ای داستانی یا دنبال‌کردن یک بازیگر طراحی نشده است و به همین سبب لحظه‌ی شروع و پایان این نماها و مسیر برداری حرکت دوربین غیرقابل‌پیش‌بینی است. از سوی دیگر، این دو نما پس از مطلع شدن راوی از مرگ معلم خود اتفاق می‌افتد اما هیچ روند افزایشی در میزان شدت دراماتیک وجود ندارد. معلمی مُرده و اتفاقی فزاینده و دراماتیک به وقوع پیوسته است اما حرکت‌های دوربین به هیچ روی آن را تشدید نمی‌کنند. تمرکززدایی این حرکت‌ها معادلی تصویری برای نمایش سرگردانی راوی و پرسه‌زدن‌های مداوم اوست که نشان از پریشانی شخصیت اصلی دارد.



تصویر ۱۱



تصویر ۱۰

نمونه‌ای دیگر از دوربین پرسه‌زن در فیلم آتش سبز مشاهده می‌شود، صحنه‌ای که در حدیث سوم روی می‌دهد. برای بررسی دقیق، شرح جزئیات صحنه ضروری به نظر می‌رسد: مشتاق استاد نواختن سه‌تار است و به کودکان آموزش می‌دهد. روزی دختری کوچک را به شاگردی می‌پذیرد و پس از سال‌ها میان آن دو عشقی پنهان شکل می‌گیرد. این حدیث در گذشته‌های دور ایران اتفاق می‌افتد، زمانه‌ای که عشق استاد و شاگرد تابو و سنت‌شکنی قلمداد می‌شده است. در

این صحنه مشتاق و دختر برای آخرین بار ملاقات می‌کنند و از علاقه به یکدیگر سخن می‌گویند. دختر از خانه بیرون می‌آید. ناگهان روایت قطع و صحنه‌ای متفاوت از کلیت فیلم پدیدار می‌شود. صحنه‌ای که تمام نماهای آن با حرکت دوربین‌های سریع و پیچیده همراهی می‌شود. این نماهای متحرک جزئیات فراوانی را به تصویر می‌کشند: طبیعت، درخت، فضا و معماری. در این میان دوربین برای لحظه‌ای مشتاق را می‌یابد که در حال نواختن سه‌تار در مکان‌های مختلف است و دوباره او را گم می‌کند. در این بخش هیچ‌گونه پیشروی در داستان وجود ندارد و پیرنگ به صورت کامل متوقف شده است. در پایان این صحنه بار دیگر روایت به داستان باز می‌گردد، به نقطه‌ای که مشتاق به دلیل رابطه‌ای ممنوعه، توسط مردم شهر کشته شده است.

در آغاز این بخش، دوربین در اطراف درختی تنومند می‌چرخد و شاخه‌ها، برگ‌ها و تنه‌ی آن را نشان می‌دهد. مشتاق زیر درخت نشسته و میان نماها حرکتی مداوم از درخت به مشتاق و برعکس برقرار است. مدت زمان حرکت دوربین پیرامون درخت، طولانی است. شکل میزانشن به گونه‌ای است که مشتاق در سیطره‌ی درخت/طبیعت قرار دارد و وزن ترکیب‌بندی صحنه به نفع درخت/طبیعت است. از سوی دیگر، حرکت چرخشی دوربین پیرامون درخت است و تلاش دارد عناصر درخت را برجسته و چشمگیر سازد (تصاویر ۱۲ و ۱۳ و ۱۴). چرخش دوربین پیرامون درخت و نمایش جزئیات آن به اندازه‌ای است که توصیفی دقیق از جزئیات درخت قلمداد شوند. توصیفی که شامل جنس درخت، نوع شاخه‌ها و حالت برگ‌های آن است. سپس دوربین برای توصیف جزئیات معماری وارد مسجد می‌شود. همان رویکرد رویارویی با درخت/طبیعت در اینجا هم ادامه می‌یابد. دوربین، معماری ایرانی را با چرخش‌های متعدد آشکار و بر شکل و ساختار آن تأکید می‌کند (تصاویر ۱۵ و ۱۶ و ۱۷). در میان پرسه زدن دوربین در فضای مسجد و نمایاندن ویژگی‌های معماری اسلامی، دوربین به مشتاق می‌رسد که در گوشه‌ای نشسته و مشغول نواختن ساز است (تصویر ۱۸). حرکت‌هایی که برای این فصل طراحی شده‌اند، با استمرار و طول زمانی به نمایش ابژه‌ها اشاره دارند. این حرکت‌های دوربین و میزانشن با سپری‌کردن زمانی طولانی برای نمایش درخت و معماری ایرانی بر ماهیت آن‌ها تأکید می‌کنند. آن‌ها در تلاش‌اند نفس ابژه (درخت و معماری) را برجسته و نمایان سازند. همان مسئله‌ای که ویکتور اشکلوفسکی<sup>۳۵</sup> آن را هدف هنر می‌داند: ایجاد حسی از ابژه یا همان سنگیتِ سنگ<sup>۳۶</sup> (Shklovsky, 2007: 778). در نتیجه، تأکید فراوان بر درخت و معماری در راستای نمایش ماهیت آن‌ها و آشکار ساختن جزئیات فراموش‌شده‌ی این ابژه‌هاست. در نگاهی کلان‌تر، حرکت دوربین در این صحنه از آتش سبز به کار افشاکردن درخت‌بودگی درخت و معماریت معماری مشغول است. از سوی دیگر، جابجایی مشتاق در مکان‌های گوناگون نشان از آمیختگی او با فضا است. در یک فرآیند دموکراتیک، شمایل مشتاق هم‌ارزش با محیط، طبیعت و معماری قرار داده شده است. بدن او به شکلی در ترکیب‌بندی تصویر پرداخت شده که از اهمیتی یکسان با دیگر ابژه‌ها برخوردار است. دوربین او را همانند دیگر عناصر موجود در تصویر نمایش می‌دهد و برای او جایگاهی ویژه را در نظر نمی‌گیرد. بودن او به وجود دیگر اجزاء وابسته است. این امر مستمر و سیال است زیرا بواسطه‌ی چرخش‌های مکرر دوربین و حرکت‌های هذلولی آن پدید می‌آید. در نتیجه دوربین پرسه‌زن در آتش سبز به دنبال داستان نیست بلکه در پی ثبت جزئیات هستی‌شناسانه‌ی یک درخت و یک معماری است. پس از اتمام این فصل مجزا، فیلم دوباره به داستان مشتاق باز می‌گردد و نشان می‌دهد که مردم شهر او را سنگسار کرده‌اند. شکل قرارگیری بدن او به هنگام مرگ، یادآور فیگورهای نقاشی است (تصویر ۱۹).





تصویر ۱۳



تصویر ۱۲



تصویر ۱۵



تصویر ۱۴



تصویر ۱۷



تصویر ۱۶



تصویر ۱۹



تصویر ۱۸



خوانش‌پذیری دوربین متحرک در این فصل از آتش سبز به تحلیل‌هایی که در سطور پیشین ارائه شد، محدود نمی‌شود. این حرکت‌ها از منظر تقسیم‌بندی روایی و دلالت‌های معنایی نیز دارای نکات قابل بررسی هستند. بوریس توماشفسکی<sup>۳۷</sup> در مقاله‌ی درون‌مایگان<sup>۳۸</sup> عناصر شکل‌دهنده‌ی یک اثر ادبی را به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم کرد و آن‌ها را موتیف<sup>۳۹</sup> نامید. با وام‌گرفتن این ایده‌ی توماشفسکی می‌توان عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک اثر سینمایی را نیز به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم کرد و آن‌ها را موتیف نامید. از همین روی حرکت دوربین به عنوان بخشی کوچک از عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک فیلم، می‌تواند یک موتیف قلمداد شود (Rabiger, 2008: 205). در حرکتی از کل به جزء می‌توان به این نتیجه رسید که صحنه‌ی مذکور موتیفی است که میان دو صحنه‌ی پیش‌برنده‌ی داستان قرار دارد. این صحنه از عناصری کوچک‌تر پدید آمده است که هر کدام می‌توانند به تنهایی یک موتیف قلمداد شوند. بنابراین دوربین همواره متحرک در این صحنه نیز یک موتیف است. از سوی دیگر موتیف‌ها خود به دو طبقه‌ی کلی تقسیم می‌شوند: می‌توان برخی از آن‌ها را بدون از بین بردن روایت، نادیده گرفت و حذف کرد اما برخی دیگر از موتیف‌ها را نمی‌توان بدون از بین بردن داستان و روابط علت و معلول از میان برداشت. به موتیف‌هایی که نمی‌توان آن‌ها را حذف کرد، موتیف مقید<sup>۴۰</sup> و به موتیف‌هایی که می‌توان آن‌ها را بدون آسیب رساندن به داستان و روابط علت و معلول کنار گذاشت، موتیف آزاد<sup>۴۱</sup> می‌گویند. اگر چه موتیف‌های آزاد در پیشبرد داستان نقشی ندارند اما از اهمیتی فراوان برخوردارند چرا که برای ساخت هنری اثر آورده می‌شوند (توماشفسکی، ۱۳۸۵: ۳۰۰). هدف اصلی در استفاده از موتیف آزاد، عمق بخشیدن به اثر و معنایی آن است. از آنجا که صحنه‌ی مورد نظر در فیلم آتش سبز را می‌توان بدون آسیب رساندن به داستان حذف کرد، این صحنه یک موتیف آزاد است. در نتیجه، حرکت دوربین‌های این بخش نیز به دلیل آن‌که تأثیری در پیشبرد داستان و استحکام بخشیدن به روابط علت و معلول ندارند موتیف آزاد قلمداد می‌شوند. دوربین‌های پرسه‌زن در این صحنه در راستای گشایش یک مسئله پیش می‌روند. آن‌ها تفسیر موقعیت دشوار و پیچیده‌ای‌اند که مشتاق در آن گرفتار آمده است. در این صحنه توقف داستان در جهت تأکید بر تعقل و تفکر روی داده است و محمدرضا اصلانی به عنوان فیلم‌ساز با خلق این بخش، موقعیت تاریخی مشتاق (مشتاق‌ها) را تحلیل و تفسیر می‌کند. این توقف در داستان حالتی معلق است که به صورتی تصویری به موقعیت احساسی مشتاق‌ها در جبری تاریخی اشاره دارد و به جای آن‌که به حرکت افقی درام کمک کند، برای دستیابی به نتیجه‌ی مورد نظر حرکت عمودی آن را توسعه می‌دهد و عمق می‌بخشد: توقف داستان به نفع لایه‌مند کردن بیان سینمایی.

## ۶- نتیجه

نتایج این پژوهش نشان می‌دهند بسیاری از نگرش‌ها در برخورد با دوربین متحرک کلیشه‌ای و تکراری است و ریشه در نگاهی تک‌بعدی به این عنصر سینمایی دارد. نمونه‌هایی از این برخوردها را می‌توان در کلیت صحنه‌های سگ‌کشی و درباره‌ی الی مشاهده کرد. بدین معنی که سازندگان دو فیلم مذکور همواره نگاهی محافظه‌کارانه و تکراری به دوربین متحرک دارند و برای دوربین هدفی جز نمایش شفاف بازیگران در نظر نگرفته‌اند. این رویکرد منفعلانه تنها به صحنه‌های بررسی شده در این دو فیلم محدود نمی‌شود و در سرتاسر این آثار قابل ردیابی است. اما برخلاف این رویکرد یک‌سویه می‌توان شاهد نگاهی متفاوت و خلاقانه به دوربین متحرک بود که در جستجوی دستیابی به دلالت‌های معنایی است. بدین معنی که حرکت دادن دوربین تنها

برای تعقیب بازیگر نیست بلکه فراتر از آن می‌تواند در پردازش صحنه‌های دراماتیک مؤثر باشد. این نگاه در آثاری همچون شب‌های روشن و شبانه‌روز مشاهده می‌شود که بخشی از آن در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفت. اما در کنار این دو رویکرد، نگاه سومی هم وجود دارد که محصول نگرشی خاص و منحصر به فرد به دوربین و انتقال آن در فضای تصویری است. در این نظرگاه، دوربین هم‌ارزش با شخصیت‌ها و دیگر عناصر تعریف شده و در فرایندی دموکراتیک، ماهیت آن تا سطح عناصری مهم همچون بازیگران ارتقاء یافته است. آتش سبز و گاوخونی با رویکرد سوم ساخته شده‌اند و دوربین متحرک را به شیوه‌ای مدرن و در تعارض با شیوه‌های تثبیت شده به کار گرفته‌اند. این پژوهش آشکار می‌سازد که اگر چه برخی از آثار گزینش‌شده‌ی سینمای ایران در دهه‌ی ۸۰ رویکردی منفعلانه به حرکت دوربین دارند اما تعدادی از آن‌ها دارای نگرشی تازه و بدیع‌اند که نتیجه‌ی برخوردی فعالانه با عناصر و رمزگان‌های سینمایی است.

## پی‌نوشت‌ها

۱. در ابتدای تاریخ سینما ساخت فیلم به حضور دوربین وابستگی مطلق داشت اما بعدها با پیدایش فیلم‌سازان تجربی و آوانگارد، ساخت فیلم بدون وجود دوربین و تنها بوسیله‌ی فیلم خام امکان‌پذیر شد.
2. Pan
3. Dolly
4. Mood
5. Scale
۶. این مسئله برای سینمای متعارف و داستانی صادق است و لزوماً شامل انواع دیگر سینما با رویکردهای زیبایی‌شناسانه‌ی متفاوت نخواهد شد.
7. Automatic
8. Automatic Camera Movement
9. Boris M. Eichenbaum
۱۰. ذکر این نکته ضروری است که هر تعقیب بازیگر توسط دوربین به حرکت خودکار منجر نمی‌شود. برخی از آن‌ها می‌توانند علی‌رغم دنبال کردن بازیگر در معناسازی صحنه‌ها نقشی مؤثر ایفا کنند. این نوع از حرکت زمانی از خودکار شدن عبور می‌کند که از ناخودآگاهی دور و به عملی خودآگاه بدل شود. مانند آنچه در فیلم فیل (گاس ون سنت، ۲۰۰۲) رخ داده است.
11. Italian Neorealism
12. The Earth Will Tremble
13. Luchino Visconti (1906-1976)
14. Umberto D
15. Vittorio De Sica (1901-1974)
16. Expressive Camera Movement
17. Noel Burch
18. Diegesis
19. Robert Watson
20. Motivation
21. Motivated Camera Movement
22. Invisible
23. Unmotivated Camera Movement
24. Accentuate
25. Description
26. Intradiegetically
27. Extradiegetically
28. Honore de Balzac

29. Alain Robbe-Grillet
30. Seymour Chatman
31. Wandering Camera
32. Micheangelo Antonioni
33. Alain Resnais
۳۴. این جمله بدان معنا نیست که دوربین پرسه‌زن در دوره‌ی کلاسیک سینما وجود نداشته است. نمونه‌ی آن را می‌توان در آثار مورنائو و ولز مشاهده نمود. اما به دلیل آن‌که به کارگیری دوربین در سینمای مدرن چشمگیر شده و ماهیتی معناساز یافته است این جنس از حرکت دوربین در سینمای مدرن بیشتر اتفاق می‌افتد.
35. Viktor Shklovsky
36. Stone Stony
37. Boris Tomashevsky
38. Thematics
39. Motif
40. Bound Motif
41. Free Motif

## منابع

- آیخن باوم، بوریس (۱۳۸۵). «نظریه روش فرمال»، *نظریه‌ی ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس، گردآوری: تزوتان تودوروف*. ترجمه‌ی عاطفه طاهایی، نشر اختران، تهران.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵). «مقدمه»، *نظریه ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس، گردآوری: تزوتان تودوروف*. ترجمه‌ی عاطفه طاهایی، نشر اختران، تهران.
- توماشفسکی، بوریس (۱۳۸۵). «درون‌مایگان»، *نظریه ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس، گردآوری: تزوتان تودوروف*. ترجمه‌ی عاطفه طاهایی، نشر اختران، تهران.
- Bazin, Andre (1967). *What is Cinema?* Vol I, Trans by Hugh Gray, University of California Press.
- Block, Bruce (2008). *The Visual Story Creating the Visual Structure of Film TV and Digital Media*, Second Edition, Focal Press.
- Bordwell, David and Kristin Thompson (2008). *Film Art an Introduction*, Eight Edition, Mc-Graw-Hill.
- Branigan, Edward (2006). *Projecting a Camera Language-Games in Film Theory*, Routledge.
- Chatman, Seymour (1984). "What is Description in the Cinema?", *Cinema Journal*, Vol. 23, No. 4 (Summer), pp. 4-11.
- Ferrara, Serena (2001). *Steadicam: Techniques and Aesthetics*, Oxford: Focal Press.
- Figgis, Mike (2007). *Digital Filmmaking*, New York: Faber and Faber Inc.
- Gartenberg, Jon (1980). "Camera Movement in Edison and Biograph Films 1900-1906", *Cinema Journal*, Vol. 19, No. 2, pp. 1-16.
- Geuens, Jean-Pierre (1994). "Visuality and Power: The Work of the Steadicam", *Film Quarterly*, Vol. 47, No. 2, pp. 8-17.
- Johnson, Kenneth (1993). "The Point of View of the Wandering Camera", *Cinema Journal*, Vol. 32, No. 2, pp. 49-56.
- Mullarkey, John (2009). *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*, Palgrave Macmillan.
- Nielsen, Jakob Isak (2007). *Camera Movement in Narrative Cinema: Towards a Taxonomy of Functions*, Dissertation for Media Studies, university of Aarhus.

- Phillips, William H (2002). *Film –An Introduction*, Second edition, Bedford: St. Martin's Press,
- Pramaggiore, Maria and Tom Wallis (2008). *Film A Critical Introduction*, Second Edition, Laurence King Publishing Ltd.
- Rabiger, Michael (2008). *Directing Film Techniques and Aesthetics*, Fourth Edition, Focal Press.
- Reilly, Tom (2009). *The Big Picture: Filmmaking lessons from a life on the set*, New York: Thomas Dunne Books.
- Shklovsky, Victor (2007). "Art as Technique", *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, Third Edition Edited by David H. Richter , Bedford St. Martin's, pp 775- 784.
- Watson, Robert (1990). *Film and Television in Education: An Aesthetic Approach to the Moving Image*, The Falmer Press.

Received: 31 Jul 2014  
Accepted: 14 Nov 2014

## The Analysis of Camera Movement Aesthetics in Iranian cinema 2001-2011

**Sajad Sotoudeh**, M.A in Cinema Studies; College of Fine Arts; University of Tehran; Iran.

**Milad Sotoudeh**, M.A. in Dramatic Literature; Arts faculty; Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

**Ahmad Alasti**, Assistant Professor in Dramatic Arts; College of Fine Arts; University of Tehran, Iran.

**M.J. Yousefian Kenari**, Assistant Professor in Dramatic Literature, Arts faculty, Tarbiat Modares University, Tehran; Iran.

### Abstract

At dawn of cinema, camera has been one of the most important devices for the directors. The device, with its mechanical structure, would be able to record the moments of life on the raw film. The ability which made the people amazed in the beginning. Across their notice to the nature of camera and deployment of cinematic explanation, the directors found out that they could use camera as the device for better storytelling and the more powerful narrative structure as well. This caused the more creative directors to think of the movement of camera as a tool to record various pictures gradually. The directors found out that the camera movement has a large capacity which had already been ignored. They found out that the narrative and dramatic potentials could transfer a part of their existence to the addressee by means of moving abilities of camera. Thereby, the directors' attention focused on the phenomenon accumulatively, and various approaches emerged to it. This became so important that some directors began to show their individual genre by using the moving camera, and injected the phenomenon to the aesthetic structure of their movies in order to fill them with artistic delicacy. Besides the facts mentioned, the thing that has always been ignored in the researches of Iranian movies is the aesthetics of camera movements. Camera movement, due to its frequency of application, has changed into a common process and most of the film-makers use it with no regards for its expressive potentials. The main goal of this research is investigation and analysis of camera movement aesthetics in Iranian cinema and it is tried to look at this topic from a scientific point of view. Therefore, six movies which are produced from 2001 to 2011 are chosen as the statistical domain: Killing Mad Dogs (Bahram Beizai, 2001); Bright Nights (Farzad Motamen, 2001); Gavkhooni (The River's End) (Behrooz Afkhami, 2003); Green Fire (Mohammad Reza Aslani, 2007); About Elly (Asghar Farhadi, 2008); Day and Night (Omid Bonakdar & Keyvan Alimohammadi, 2008). In the first section, development of camera movement in cinema history is investigated, so that it becomes clear when directors started to benefit from camera movement. Then, camera movement is referred to as a method which its only application is to follow the actor and therefore it has changed into an automatic process. In this research, some examples of this type of camera movement are cited. Then, a portable camera is introduced as a machine which has a meaningful character and acts in order to increase the pictorial values of the movie. In this section, characters of the expressive camera movement is investigated and its traces in chosen movies are followed. Finally, we focused on those works which have used camera movement as an innovating matter and have challenged the prevailing and common methods. This research, based on camera and its impact on visual aesthetics, is trying to reach a scientific analysis of the methods Iranian film-makers try to benefit from the portable camera.

**Key Words:** Camera Movement, Iranian Cinema, Wandering Camera, Automatic Camera, Mise-en-scene