سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۰۲/۱۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۳/۰۵/۲۳

سجاد ستوده[۱]، میلاد ستوده[۲]، احمد الستی[۳]، محمدجعفر یوسفیان‌کناری[۴]

کارکردهای دراماتیکِ عمق میدان در سینمای ایران دهه‌ی ۸۰ [۵]

چکیده

عمق میدان در سینمای ایران کارکردهای فراوانی داشته است اما تا کنون کمتر پژوهشی را می‌توان یافت که به چگونگی مواجهه‌ی فیلمسازان ایرانی با عمق میدان پرداخته باشد. این پژوهش تلاش می‌کند تا با نگرشی تحلیلی-توصیفی به چگونگی برخوردِ کارگردان‌های ایرانی با سطوح متفاوت تصویر در دهه‌ی ۸۰ بپردازد. در گام نخست شش فیلم از سینمای ایران به عنوان جامعه‌ی آماری انتخاب شده است: *شب‌های روشن* (فرزاد مؤتمن، ۱۳۸۱)؛ *من ترانه پانزده سال دارم* (رسول صدرعاملی، ۱۳۸۱)؛ *گاوخونی* (بهروز افخمی، ۱۳۸۲)؛ *آتش سبز* (محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۶)؛ *شبانه‌روز* (امید بنکدار و کیوان علی‌محمدی، ۱۳۸۷) و *یه حبه قند* (رضا میرکریمی، ۱۳۹۰). در ابتدا مقدمه‌ای کوتاه از روند توسعه‌ی عمق میدان در سال‌های ابتدایی سینما ارائه شده است. در ادامه سطح‌های متفاوت شکل‌گرفته در تصویر سینمایی معرفی و شیوه‌ی بهره‌گیری از آن‌ها در فیلم‌های ایرانی واکاوی می‌شود. در بخش بعد نگرش‌های بدیع‌تر به عمق میدان با محوریت آثار منتخب بررسی می‌شوند. در انتها روندی خاص که به تخت کردن تصاویر سینمایی گرایش دارد، مورد واکاوی قرار می‌گیرد. هدف این پژوهش ترسیم شیوه‌ی برخورد کارگردان‌های ایرانی با عمق میدان، در دهه‌ی ۸۰ است تا تحول بیان تصویری فیلم‌های سینمای ایران در بهره‌گیری از لایه‌های مختلف تصویر آشکار شود.

کلیدواژه‌ها: عمق میدان، سینمای ایران، سطوح متفاوت تصویر، زیبایی‌شناسی تصویر، تصویر تخت.

[۱] کارشناس ارشد سینما، دانشکده‌ی هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
E-mail: sajadsotoudeh@yahoo.com

[۲] کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
E-mail: miladsotoudeh@yahoo.com

[۳] استادیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
E-mail: a.alasti@yahoo.com

[۴] استادیارگروه ادبیات نمایشی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
E-mail: Yousefian@madares.ac.ir

[۵] این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد سجاد ستوده با عنوان «تحلیلی انتقادی بر زیبایی‌شناسی تصویر در سینمای ایران از ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۰» است که با همکاری میلاد ستوده، به راهنمایی دکتر احمد الستی و با مشاوره‌ی دکتر محمدجعفر یوسفیان کناری در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران نوشته شده است.

پایگاه اینترنتی نشریات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۱. مقدمه

عمق میدان با آغاز پیدایش سینما به وجود آمد و دوربین به عنوان پدیده‌ای مکانیکی همواره در ارائه‌ی آن فعال بوده است. این پدیده در دهه‌ی ٤٠ میلادی و توسط فیلمسازان مختلف گسترش یافت و به تکامل رسید. این دوره هم‌زمان با فعال شدن نظریه‌پردازانی است که به شکل هدف‌مند به کارکردهای دراماتیک عمق میدان و فیلمبرداری وضوح عمیق می‌پردازند. اما از سوی پژوهشگران علاقه‌مند به سینمای ایران کمتر متنی را می‌توان مشاهده کرد که با محوریت عمق میدان و تحول بیانی آن نگارش یافته باشد. این مقاله در نظر دارد تا با مطالعه‌ی آثار گزینش شده از سینمای ایران در دهه‌ی ۸۰ به تحلیلی روشن از مواجهه‌ی فیلمسازان ایرانی در استفاده از سطوح تصویر بپردازد. در مرحله‌ی نخست، سیر مراحلِ تکامل و توسعه‌ی عمق میدان در سال‌های ابتدایی سینما بررسی می‌گردد. در ادامه نظرهای گوناگون و نگرش‌های متفاوت درباره‌ی عمق در تصویر سینمایی تحلیل می‌شود و آثار ایرانی همسو با این آراء واکاوی می‌شوند.

۲. تحول و توسعه‌ی عمق میدان در سینما

سینما از همان ابتدای پیدایش و به هنگام پشت سر گذاشتن تجربه‌های متفاوت با عمق میدان آشنا بود. این مسئله در گام نخست به ماهیت دوربین وابسته است. به دلیل سیستم مکانیکی موجود در دوربین فیلمبرداری و ضبط تصاویر به صورت خودکار و صنعتی، عمق میدان در فیلم‌های اولیه‌ی سینما وجود داشت (Comolli, 1998: 432). فیلمسازان اولیه‌ی تاریخ سینما بدون آگاهی از این پدیده تنها به فکر ثبت لحظه‌های جذاب و چشمگیر بودند. اما به دلیل کارکرد دوربین در ثبت تصاویر، این وسیله‌ی مکانیکی بدون دخالتِ فیلمساز به ثبت هر آن‌چه وجود داشت اقدام می‌نمود و عمق میدان نیز جزئی از همان موارد ثبت‌شده بود. در آن دوران نظریه‌های سینمایی متولد نشده بودند تا درباره‌ی عمق‌میدان و ظرفیت‌های بیانی آن اظهار نظر کنند. به همین دلیل فیلمسازان اولیه‌ی سینما بدون آگاهی از ماهیتِ عمق -که در تصویر سینمایی وجود داشت- به ساخت آثار خود مشغول بودند. اگرچه «استفاده از عمق میدان به اندازه‌ی خود سینما قدمت دارد. اما عمق زیبایی‌شناسی آن تنها زمانی که به یکی از نوآوری‌های عمده در همشهری کین[1] بدل شد، اهمیت دراماتیک ویژه‌ای پیدا کرد. مسئله‌ای که در این فیلم مطرح بود این نبود که چند شخصیت را بی آن‌که ارتباطی با هم داشته باشند، در یک مکان و زمان یکسان نشان می‌داد، بلکه این فیلم چندین شخصیت را به ما نشان می‌داد که هم‌زمان بطور متناوب واکنش یکسانی به یک محرک نشان می‌دادند و این محرک هم‌زمان در نماهای قبلی هم وجود داشت» (میتری، ۱۳۸۸: ۲۹۱). اورسن ولز[2] و ژان رنوار[3] از اولین فیلمسازانی بودند که از عمق میدان به عنوان تمهیدی زیبایی‌شناسانه بهره بردند و این در حالی است که اولین رگه‌های حضورِ نگاه انتقادی به این پدیده در سال‌های ۱۹۰۸پدیدار شد (Thompson, 1985: 318). در آن دوران فیلمسازان به تازگی دریافته بودند که هر قاب دارای مسیری در عمق تصویر است که به فیلمساز اجازه می‌دهد خالق کارکردهایی تأثیرگذار باشد. در ادامه و با افزایش عمر سینما، تجربه‌های اولیه به تدریج گسترده‌تر و پیچیده‌تر شد و تا جایی پیش رفت که فیلمبرداری وضوح عمیق[4] به سبکی عمده و بنیادین در دو دهه‌ی ۱۹٤۰و ۱۹۵۰ تبدیل شد (Bordwell and Thompson, 2008: 173). دوربین‌ها در دوران پایانی سینمای صامت، سبک‌تر و کوچک‌تر از پیش شده بودند و همین امر، امکانِ متحرک بودن آن‌ها را بیش از پیش فراهم ساخته بود. دوربین‌های متحرک با جابجایی در فضا به عناصری تأثیرگذار برای درکِ هر

پایگاه نشریات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

چه بهتر عمق تبدیل شده بودند و فیلمساز را در جهت استفاده‌ی دراماتیک از این پدیده، یاری می‌دادند. با پایان یافتن دوره‌ی صامت و آغاز سینمای ناطق، استفاده از عمق میدان کاهش یافت و یکی از مهم‌ترین دلایل این امر تغییر و تحول در تجهیزات سینمایی بود (Aumont, 1992: 23). در این دوره‌ی زمانی دوربین‌های فیلمبرداری دوباره سنگین و بزرگ شده بودند و جابجایی آن‌ها دشوار بود. اما این کاهش در استفاده از عمق‌میدان چندان پایدار نماند چرا که پس از گذشت چند سال، سینما با اختراع لنزهای وایدِ[۵]، موفق به استفاده‌ی دراماتیک از عمقِ تصویر شد. از سوی دیگر پیشرفت فن‌آوری با پیشرفت در نظریه‌های سینمایی همراه بود. سینما به تدریج مخاطبان جدی خود را می‌یافت و متفکران بسیاری به بحث درباره‌ی این پدیده‌ی نوظهور علاقه نشان دادند. از میان این نظریه‌پردازان، آندره بازن[۶] اولین کسی بود که به صورت جدی و عمیق درباره‌ی عمق میدان و زیبایی‌شناسی آن مقاله‌های مختلفی را به رشته‌ی تحریر درآورد (Harpole, 1980: 11). او به مقایسه‌ی شیوه‌ی به کارگیری عمق میدان در تاریخ سینما پرداخت و به این نتیجه رسید که نماهای استفاده شده در دهه‌ی ۱۹۱۰ در برخورد با عمق میدان از رویکرد خودآگاهانه‌ی زیبایی‌شناسانه تهی‌اند و از این پدیده به صورت غریزی و حسی استفاده کرده‌اند. در حالی که در آثار دهه‌ی ۱۹۴۰ از ویلیام وایلر[۷] یا اورسن ولز، کاربرد عمق میدان به شکل غریزی نیست، بلکه به تمهیدی آگاهانه تبدیل شده است چرا که نورپردازی، زاویه‌های دوربین و به کارگیری اشیاء در تصویر، خوانشی کاملاً متفاوت را به مخاطب نوید می‌دهد (Bazin, 1967: 34). عمق میدانِ به کار گرفته شده در اوایل تاریخ سینما با آن‌چه که در آثار دهه‌ی ۱۹۴۰ می‌بینیم کاملاً متفاوت است. این تمهید دارای چنان اهمیتی است که در اوج اقبال (دهه‌ی ۴۰) به سبکی شخصی تبدیل شد و فیلمسازان بزرگ به شکلی منحصر به فرد از این ویژگی بیانی استفاده کردند. به سخن دیگر، شیوه‌ی استفاده از این رویکرد در آثار ولز با نوع برخوردِ وایلر و رنوار متفاوت و متمایز است. در نتیجه، با وجود نظریه‌پردازانی چون آندره بازن، عمق میدان اهمیتی روزافزون یافت تا جایی که این روش به بخشی جدایی‌ناپذیر از سبک بسیاری از فیلمسازان تبدیل شد.

۳. سطوح متفاوت تصویر در سینمای ایران

در سبک‌های سینمایی، هنگام مطالعه‌ی یک قاب، بیش از هر چیز به لبه‌های قاب توجه می‌شود و از همین رو، طول و عرض لبه‌های قاب در اولویت قرار می‌گیرد. تمرکز بر مطالعه‌ی مرزهای تصویر به عنوان عنصری مهم در قاب سینمایی سبب می‌شود که اندازه‌ی نما از اهمیتی فراوان برخوردار شود. به عبارت دیگر، نمای دور یا نزدیک در رابطه با لبه‌های قاب دارای حساسیتی بیش از حد متعارف است: هر چه نما بسته‌تر باشد، شدت حساسیت لبه‌های تصویر نیز بیشتر می‌شود. اما این روند در سبکِ وضوح عمیق متفاوت است. برخوردهای اولیه در جهتِ گسترشِ ظرفیت‌های پنهان در سبکِ وضوح عمیق به جای تمرکز بر طول و عرض قاب (لبه‌های تصویر) به عمق آن توجه نشان می‌دهد که بطور کلی از سه لایه تشکیل شده است: لایه‌ی اول (پیش‌زمینه)[۸]، لایه‌ی دوم (میان‌زمینه)[۹] و لایه‌ی سوم (پس‌زمینه)[۱۰]. این لایه‌ها دارای چنان بار دراماتیکی هستند که هر لایه برای هدفی خاص در نظر گرفته می‌شود. برای مثال، این لایه‌ها می‌توانند همچون منطقه یا برش‌هایی از گذشته، کارکرد داشته باشند[۱۱] (Vesia, 2004: 1). از سوی دیگر، آندره بازن به ویژگی‌های برتر عمق میدان در قالب سه مسئله‌ی کلی اشاره می‌کند: ۱) وضوحِ عمیق: رابطه‌ی تماشاگر و تصویر را از آن‌چه در زندگی روزمره وجود دارد، نزدیک‌تر می‌سازد. از این رو ساختار عمق میدان فارغ از محتوای تصویر، واقع‌گرایانه‌تر است. ۲) عمق میدان: ذهن تماشاگر را

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

به فعالیت بیشتری وا می‌دارد و مشارکت گسترده‌تری را از او طلب می‌کند. ۳) عمق میدان: ابهام را اگر نه در مقام ضرورت، دست‌کم در مقام احتمال به ساختار تصویر اضافه می‌کند (Bazin, 1967: 35-36). فیلمسازان پیرو سبک وضوح عمیق در جهت شناسایی ماهیت عمق میدان و چگونگی دست‌یابی به آن به بررسی کارکرد عناصر سینمایی پرداختند. تا جایی که نوع لنز، زاویه‌ی نما و فاصله‌ی دوربین با سوژه‌ی مورد نظر از جمله مواردی تشخیص داده شدند که می‌توانند در ترسیم شدتِ عمق تأثیری مستقیم داشته باشند (Ward, 2003: 47). بهره‌گیری از این عناصر و کار بر روی آن‌ها موجبِ گسترش بیان تصویری شد و در ادامه امکان و ظرفیت بیشتری را در اختیار فیلمسازان قرار داد که بر ترکیب‌بندی تصویری در آثار خود متمرکز شوند و اشیاء یا شخصیت‌ها را بر اساس ضرورت دراماتیک در لایه‌های متفاوت جای دهند. اما این مسئله تنها به لایه‌هایی محدود نمی‌شود که کاملاً واضح[۱۲] و شفاف هستند، به عبارت دیگر، بخش‌های محو در عمقِ تصویر نیز حامل بار معنایی خاص خود هستند و در برخی مواقع تأثیر آن‌ها بیش از بخش‌های واضح است. به همین دلیل، از منظر دیوید بردول[۱۳] واژه‌ی فرانسوی "Profondeur de champ" که اغلب به معنای وضوح عمیق ترجمه می‌شود ما را به سمت دو مسئله‌ی متفاوت تکنیکی سوق می‌دهد: این واژه می‌تواند به معنای ظرفیت‌های لنز دوربین در ترسیم لایه‌های کنش با وضوحی دقیق و شفاف باشد و از سوی دیگر، می‌تواند به معنای آشکارکردن اجزا و عناصر مهم در عمقِ تصویر باشد، بدون توجه به آن که این عناصر واضح هستند یا نه (Paulus, 2007: 68). بنابراین، سطوح متفاوت تصویر دارای کارکردی تأثیرگذار هستند و فارغ از واضح یا محو بودن، نقشی دراماتیک در ساختمان تصویر ایفا می‌کنند.

در تحلیل سطوح متفاوت تصویر و چگونگی مواجهه‌ی فیلمسازان ایرانی با عمق میدان، صحنه‌ای از فیلم *شبانه‌روز* (امید بنکدار و کیوان علی‌محمدی، ۱۳۸۷) مورد بررسی قرار می‌گیرد. در ابتدا بیننده با شیوه‌ی آغاز یک رابطه همراه می‌شود. فوژان (مهنار افشار) در مرکز خریدی شلوغ حضور دارد. بابک (حمیدرضا پگاه) از دور او را نظاره می‌کند تا در لحظه‌ی مناسب، نقشه‌ی خود را اجرا کند. هنگام خروج فوژان از مرکز خرید، بابک به او نزدیک می‌شود و با برخوردی سریع، گوشی موبایل‌اش را در کیف فوژان قرار می‌دهد تا به این وسیله زمینه‌ای مناسب برای آشنایی با او فراهم کند. بابک به گوشی خود زنگ می‌زند و از فوژان خواهش می‌کند که موبایل‌اش را به او بازگرداند. در صحنه‌ی مورد نظر، آن دو در رستوران روبه‌روی یکدیگر نشسته‌اند. دوربین در این صحنه، نزدیک شخصیت‌ها است و اندازه‌ی نماها از متوسط بازتر نمی‌شود. در نتیجه، موقعیت جغرافیایی رستوران و آدم‌های اطراف چندان مشخص نیست و به این ترتیب، توجه صحنه بر شخصیت‌های اصلی معطوف می‌شود. فوژان از نقشه‌ای که بابک برای آشنایی طراحی کرده آگاه شده است و به همین دلیل برخورد سردی با او دارد. تصویر به نمای متوسطی از بابک برش می‌خورد که در پس‌زمینه‌ی آن آینه‌ای قرار دارد. چهره‌ی بابک در پیش‌زمینه و تصویرِ او در آینه دو بار تکثیر شده است که یکی از تصاویر تکثیرشده‌ی او در میان‌زمینه و دیگری در پس‌زمینه جای گرفته است (تصویر ۱). فیلمساز این سه ابژه را در هر سه لایه‌ی تصویر پخش کرده است. این نما علی‌رغم نزدیک بودن به سوژه –نمای متوسط– از وضوحی عمیق برخوردار است چرا که رابطه‌ی مستقیم میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه می‌تواند بر شدتِ عمق در یک نما بیفزاید (Ward, 2003: 70). اما هر سه سطح تصویر آشکار نیستند. بابک که نزدیک‌ترین سطح تصویر را پوشش می‌دهد از وضوح خارج شده است و این در حالی است که تصویر مجازی او در آینه واضح و شفاف است. تصویری که در آینه شکل می‌گیرد، تصویری مجازی و غیرواقعی است که علی‌رغم تشابه با نسخه‌ی اصلی، کاملاً با آن متفاوت است.

پایگاه اطلاعات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

در نتیجه، در این نما، تصویر غیرواقعیِ بابک در کانون توجه قرار گرفته است. محو بودن خودِ حقیقی بابک و واضح بودن تصویر مجازیِ او هنگامی است که ماهیت فریبنده‌ی شخصیت بابک عیان می‌شود. در نتیجه، انتخاب این رویکرد در تصویرسازی منجر به شکل‌گیری کارکردی معنایی شده است: *چشمگیرکردن شخصیت غیرواقعی بابک*. همین الگوی ساختاری برای نمای فوژان نیز روی می‌دهد. با این تفاوت که در این نما برخلاف نمونه‌ی قبلی، خودِ حقیقی فوژان که در لایه‌ی اول قرار دارد واضح و تصویر مجازی او در آینه، محو است (تصویر۲). بنکدار و علی‌محمدی با استفاده‌ی هدف‌مند از سطوح متفاوت تصویر به نمایش وجود حقیقی یا مجازی شخصیت‌ها پرداخته‌اند. این دو نما آشکارکننده‌ی تمهیدی است که در استفاده از لایه‌های تصویر برخوردی روش‌مند را پی می‌گیرد. سطوح متفاوت بر هم لغزیده و تأثیر می‌گذارند، گویی خطی مستمر میان این لایه‌ها قرار گرفته است که موجب پیوستگی آن‌ها و تأثیرگذاری یکی بر دیگری می‌شود.

تصویر ۱

تصویر ۲

نمونه‌ای دیگر از کاربرد لایه‌های متفاوت تصویر در *شب‌های روشن* (فرزاد موتمن، ۱۳۸۱) متجلی می‌شود. دختری به نام رویا به عاشق خود قول داده است که یک سال پس از واپسین ملاقات‌شان، چهار شب در مکانی معین به دیدار او برود. استادِ تنها به هنگام قدم‌زدن‌های شبانه‌ی خود با رویا آشنا می‌شود. او تصمیم می‌گیرد تا رویا را برای خرید چند کتاب به کتاب‌فروشی مورد علاقه‌اش ببرد. دختر در میان کتاب‌ها چرخی می‌زند تا آثار مورد نظر خود را برگزیند. کتاب‌فروش که از معدود آشنایانِ استاد است از دیدن او همراه با دختری جوان تعجب می‌کند. رویا برای تلفن زدن به عاشق خود از کتاب‌فروشی خارج می‌شود و به عمق تصویر، به سوی باجه‌ی تلفن می‌رود. کتاب‌فروش به استاد نزدیک می‌شود و با تعجب به او نگاه می‌کند (تصویر ۳-۱). در این نما همچون نمونه‌ی قبل، میزانسن در عمق تصویر ادامه می‌یابد. استاد و کتاب‌فروش در لایه‌ی اول، در شیشه‌ای کتاب‌فروشی در لایه‌ی دوم و رویا در لایه‌ی سوم حضور دارند. درِ شیشه‌ای کتاب‌فروشی بسته است و صدایی از بیرون به گوش نمی‌رسد. اما پس از برداشتنِ گوشی توسط رویا، صدای بوق آزاد، شماره گرفتن و در نهایت، بوق تلفن، بدون پرسپکتیو و کاملاً شفاف شنیده می‌شود، در حالی که دوربین، در موقعیت داخلی قرار گرفته است. به این معنی که جایگاه دوربین در داخل کتاب‌فروشی است و بر اساس منطق، صداهای خارجی نباید با شفافیت در کتاب‌فروشی شنیده شوند. بنابراین، در این رویکرد، اصول پرسپکتیو صدا شکسته می‌شود و صدایی که در لایه‌ی سوم وجود دارد به لایه‌ی اول لغزیده و برای بیننده آشکار می‌شود. در ابتدا ممکن است این مسئله تصادفی و بدون رویکردی روش‌مند به نظر برسد. اما نکته‌ای وجود دارد که این احتمال را به صفر کاهش می‌دهد: در ابتدا کسی پاسخگوی تماس رویا نیست. او تلفن را قطع می‌کند. تا این لحظه صداها واضح هستند اما به محض آن‌که پیرمردی وارد باجه

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

می‌شود و شماره می‌گیرد، صدایی شنیده نمی‌شود. با ورود پیرمرد به باجه‌ی تلفن، صدا منطق پرسپکتیوی خود را باز می‌یابد و به همین دلیل دیگر صدای لایه سوم به داخلِ کتاب‌فروشی نفوذ نمی‌کند (تصویر ۳-۲). در نتیجه، صدای پس‌زمینه یا سطح سوم هنگامی به فعل درمی‌آید که با کنش رویا مواجه شود. این اتفاق به معنای ادغام و ترکیب این سه سطح است و از منظر دلالت معنایی، حکایت از رابطه‌ی نزدیک دو شخصیت اصلی دارد، تا جایی که حتی اگر هر یک از آن‌ها در سطحی جداگانه از بافت تصویر قرار داشته باشند، چیزی میان آن‌ها پیوند و ارتباط برقرار می‌کند. گویی سطح‌های تصویر در هم تنیده شده‌اند و هیچ چیز -حتی درِ بسته‌ی کتاب‌فروشی و فاصله‌ی فیزیکی- نیز توانایی دور کردن آن‌ها را ندارد. اگر چه رویا و استاد در این قاب تصویر از نظر فیزیکی و موقعیت جغرافیایی دوراند اما صدای رها شده از منطق، همچون خطی پیونددهنده، مرزهای موجود میان آن دو را از بین می‌برد و در هم می‌شکند. این رویکرد حاصلِ توسعه‌ای است که در طول سالیان متمادی در بیان تصویری سینما روی داده است چرا که در ابتدای تاریخ سینما، وضعیتِ مواجهه‌ی فیلمسازان با عمق میدان بسیار ابتدایی و فاقد پیچیدگی لازم بود. برای زمانی طولانی، عمق بوسیله‌ی کنار هم قرار گرفتن ساده‌ی نماهای مستقل پدید می‌آمد، همچون فتح بابل در فیلم *تعصب*. اما پس از مدت‌ها وضوح عمیق به گونه‌ای دیگر ابداع شد، به شکلی که پس‌زمینه و پیش‌زمینه در رابطه‌ای مستقیم با یکدیگر قرار گرفتند (Deleuze, 1989: 107).

تصویر ۳-۱

تصویر ۳-۲

۴. دیوارهای نامرئی در سطوح متفاوت تصویر

سطوح متفاوت تصویر و موقعیت آن‌ها در ساختار سینمایی همواره به یک شکل بسط نمی‌یابد. در برخی از موقعیت‌ها ممکن است این سطوح، توسط دیوارهایی نامرئی از یکدیگر جدا و پراکنده شوند. در فیلم *یه حبه قند* (رضا میرکریمی، ۱۳۹۰) شخصیت اصلی داستان (پسند) تصمیم دارد با پسری که خارج از کشور است ازدواج کند. خانواده‌ی او برای مراسم ازدواج در کنار یکدیگر جمع شده‌اند. دایی بزرگ خانواده که مورد احترام همه است با این وصلت موافق نیست چرا که باور دارد، پسند باید با یکی از آشنایان خود ازدواج کند. صبح زود است و همه‌ی اهل خانه خواب‌اند. دایی بیدار شده و صبحانه می‌خورد. پسند در آشپزخانه برای دایی، نان گرم می‌کند. دایی، قندی را به هوا می‌اندازد تا آن را با دهان بگیرد -کاری که همیشه انجام می‌دهد- اما این بار قند در گلوی او گیر می‌کند. دایی تلاش می‌کند تا با نوشیدن چای، قند را آب کند اما موفق نمی‌شود. او می‌خواهد که با تکان دادن دست خود، پسند را متوجه وضعیت بحرانی خود کند اما پسند در آشپزخانه رو به تصویر و پشت به دایی مشغول گرم کردن نان است و به همین سبب متوجه تلاش‌های دایی نمی‌شود. ساختار این تصویر به گونه‌ای است که پسند در لایه‌ی اول قاب قرار

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

گرفته است. دست دایی در پس‌زمینه از کنار پرده بیرون می‌آید تا پسند را از موقعیت خود مطلع سازد (تصویر٤ -١). بادی می‌وزد و پرده را تکان می‌دهد تا جایی که دست‌های پیرمرد توسط پرده از دید مخاطب پوشیده می‌شود. پس از عقب نشستن پرده، دیگر از دست‌های دایی خبری نیست (تصویر ٤-٢)، نشانه‌ای تصویری از تلاش ناکام دایی برای رهایی از مرگ. نکته‌ی مهم در این است که اتفاق دراماتیک در این قاب بر خلاف روند مرسوم در سینمای ایران در پس‌زمینه روی می‌دهد. معمولاً عنصری که در تصویر نقشی مؤثر ایفا می‌کند در پیش‌زمینه قرار می‌گیرد تا در اولین برخورد، توجه مخاطب را جلب نماید. از سوی دیگر، این عنصر بخش زیادی از فضای قاب را اشغال می‌کند زیرا در پیش‌زمینه و لایه‌ی ابتدایی قاب قرار داده شده است. این در حالی است که عنصر دراماتیک در این صحنه از فیلم *یه حبه‌قند*، دستِ دایی است که در پیش‌زمینه قرار دارد و بخش بسیار کوچکی از فضای تصویر را به خود اختصاص داده است. این نما با تقسیم ابژه‌ها در سطوح متفاوت تصویر، رویکردی همانند رویکردهای مطرح در دو مثال پیشین را برگزیده است، با این تفاوت که برخلاف آن دو نمونه، این لایه‌ها توسط دیوارهایی نامرئی از یکدیگر جدا شده‌اند و رابطه‌ی میان آن‌ها قطع شده است. دست در پس‌زمینه تکان می‌خورد تا پسند را که در پیش‌زمینه است آگاه سازد اما موفق نمی‌شود. در نتیجه، اطلاعات از لایه‌ی سوم به لایه‌ی اول منتقل نمی‌شود. بنابراین لایه‌ها هویتی مستقل از یکدیگر دارند و در این قاب نشانه‌ای از حرکت پیوسته‌ی یک عنصر تصویری از سطحی به سطح دیگر یافت نمی‌شود.

تصویر ۴-۱

تصویر ۴-۲

۵. عمق میدان به مثابه‌ی تمهیدی دراماتیک

حرکت دوربین در عمق قاب موجب شکافتن تصویر و افزایش عمق آن می‌گردد. در این شرایط، کارکرد عمق بیشتر و حضورِ آن برای بیننده ملموس‌تر می‌شود. برای رسیدن به حرکت در عمق، پیش‌شرط‌هایی وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها طول زمانی نما است. در اکثر موارد، با به کارگیری نمایی که طول زمانی آن کوتاه است نمی‌توان به مواجهه‌ای اثرگذار با عمق میدان دست یافت. از این رو، یکی از جنبه‌های مهم کار با عمق میدان، افزایش طول نما است تا حرکت بتواند با تأمل در سطوح متفاوت، نقش خود را ایفا نماید. در برخورد با طول نما به زیبایی‌شناسی برداشت بلند[١٤] می‌رسیم که به کارگردان اجازه می‌دهد تصویر را دگرگون کند و آن را گسترش دهد (Henderson, 1971: 6). برداشت بلند، از یک سو، زمینه‌ای مناسب را برای حرکت دوربین در سطوح فضاییِ تصویر فراهم می‌آورد و از سوی دیگر، موقعیتی مناسب برای استفاده از عمق و بهره‌وری دراماتیک از آن است. ویژگی ساختار وضوح عمیق تنها این نیست که به کارگردان و بازیگر اجازه‌ی فعالیت بیشتری می‌دهد. بلکه وضوح عمیق، یکی بودن بازیگر و صحنه را نیز تائید می‌کند (Morgan, 2006: 461) تا جایی که می‌توان با تمرکز بر رابطه‌ی میان آن دو (بازیگر

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

و صحنه) به غنی‌تر ساختنِ دلالت‌های معنایی اثر نزدیک‌تر شد. در *من ترانه پانزده سال دارم* (رسول صدرعاملی، ۱۳۸۱) لحظه‌هایی وجود دارد که رابطه‌ای مناسب میان عمق میدان، صحنه و بازیگر شکل می‌گیرد. ترانه دختری نوجوان است که ازدواجی ناموفق را تجربه می‌کند. حاصل این ازدواج، کودکی است که پدرش مسئولیت آن را نمی‌پذیرد. ترانه تصمیم می‌گیرد که فرزندش را به تنهایی بزرگ کند. پدرِ ترانه در زندان است و او برای ملاقات با پدرش همیشه به زندان می‌رود. میزانسن رهسپار شدن ترانه به زندان بارها در فیلم تکرار می‌شود. او در این فصل‌ها با پدرش صحبت می‌کند و از او مشورت می‌خواهد. ترانه برای دیدار باید مسیری را پشت سر بگذارد که پس از بارها استفاده، به نشانه‌ای تصویری تبدیل می‌شود: مسیری بلند که تا عمق تصویر کشیده شده است. این مسیر در برخی لحظه‌ها، دالانی خلوت در درون زندان و گاه کوچه‌ای است که به ورودی زندان منتهی می‌شود (تصویر ۵ و۶ و۷). ترانه در این تصاویر از پیش‌زمینه به پس‌زمینه حرکت می‌کند. دیوارهای دالان یا کوچه در سمت چپ و راست قاب جای دارند و با امتداد خود به عمق تصویر، فضای قاب را محصور کرده‌اند. در این نماها، دوربین ثابت است و به دلیل استفاده از لنز واید تمام تصویر در وضوح قرار دارد تا ارزشی مساوی میان لایه‌های مختلف برقرار شود. ترانه در هر سه نما پشت به تصویر است و میزانسن او از فضای بازِ خارجی (خیابان) به فضای بسته‌ی داخلی (زندان) است. در انتهای فیلم بیننده شاهد دیدارِ دوباره‌ی ترانه با پدرش است که این‌بار فرزندِ خود را نیز به همراه دارد. پس از این صحنه ترانه از راهروی طولانی زندان عبور می‌کند اما این بار میزانسن او حامل بارِ معنایی متفاوتی است. او اکنون به تجربه‌های ارزشمندی دست یافته و به بلوغ رسیده است و به همین دلیل، میزانسنِ او با نمونه‌های قبلی تفاوت دارد. ترانه بر خلاف نمونه‌های قبل، رو به قاب است و از عمقِ تصویر و سطح سوم به سوی سطح اول گام بر می‌دارد (تصویر ۸). حرکت فیزیکی او نیز بر خلاف گذشته، از فضای بسته‌ی زندان به فضای بازِ زندگی است. در این وضعیت، دیوارهای راهرو دیگر نقشی محصورکننده بازی نمی‌کنند بلکه مسیری هستند برای خروج از موقعیتی تنگ و محدود.

تصویر ۵

تصویر ۶

تصویر ۷

تصویر ۸

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

رویکردی که میان تمام سطوح تصویر رابطه برقرار می‌کند در بخش‌های پرسه‌زنیِ شخصیت اصلی فیلم *گاوخونی* (بهروز افخمی، ۱۳۸۲) فرصت ظهور می‌یابد. این رویکرد بر نماهایِ متحرک متمرکز می‌شود. «یکی از راه‌های ساده‌ای که میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه در یک نما رابطه ایجاد می‌کند هنگامی است که دوربین متحرک، جغرافیای فضا را تعریف می‌کند» (MacDougall, 1999: 300). راوی فیلم، پسری بی‌هدف و سرگردان است که در رفتار او انگیزه‌ای برای دست‌یابی به آینده‌ای روشن دیده نمی‌شود. او پس از مدت‌ها به شهر قدیمی اصفهان باز می‌گردد و با پرسه زدن در محل قدیمی زندگی‌اش به مرور خاطره‌ها می‌پردازد. نماهایی بلند از منظر دیدِ راوی، کوچه‌ها، خانه‌ها و فضای شهر را نمایش می‌دهند (تصویر ۹ و ۱۰). این نماها با صدای راوی همراه می‌شوند که درباره‌ی عقاید و نگرش خود به زندگی و خانواده‌اش صحبت می‌کند. ماهیت گفتار راوی، سرگشتگی او در جامعه‌ی معاصر ایران است. او در مسیر زندگی به جاده‌ای بی‌انتها وارد می‌شود که پایانی برای آن متصور نیست. روایت فیلم از روندی خطی منطبق با معیارهای علت و معلول پیروی نمی‌کند تا جایی که این ساختار روایی حامل نوعی بی‌انتهایی و ناتمامی است. اتفاق مطلوب زمانی رخ می‌دهد که سرگشتگی در میزانسن و تصاویر فیلم نیز نمود می‌یابد. دو نمای بالا نماهایی خلوت‌شده قلمداد می‌شوند که عمق میدان به وسیله‌ی انتخاب لنز واید و حرکت دوربین در عمق، تشدید شده است. این نماهای وضوح عمیق نقطه‌ی مشخصی را در نظر ندارند و از منظر ترکیب‌بندی تصویری به پایانی بسته و مشخص ختم نمی‌شوند. در سینمای کلاسیک، شروع و پایان حرکت دوربین برای لحظه‌ای چشمگیر و برجسته (شخصیت یا حادثه‌ای مهم) طراحی می‌شود. اما ابتدا و انتهای حرکت دوربین در نماهای *گاوخونی*، نقطه‌ی برجسته و مهمی را آشکار نمی‌کند و به همین دلیل با اصول متعارف فاصله دارد. گویی دوربین در عمق پرسه می‌زند و همانند راوی فیلم سرگردان است. از سوی دیگر اتفاق دراماتیک و برجسته‌ای در هیچ یک از سطوح تصویر روی نمی‌دهد و این در حالی است که هر سه سطح از وضوح کامل برخوردارند[۱۰]. هنگامی عمق میدان یک تصویر افزایش می‌یابد که فیلمساز تصمیم به استفاده از آن داشته باشد و این کاربرد در جهت استفاده‌ی داستانی است. به این معنی که اتفاقی دراماتیک و تأثیرگذار در عمق میدان روی می‌دهد. اما این روند در *گاوخونی* انکار شده است چرا که واضح شدن لایه‌ها به دلیل روی دادن اتفاقی خاص (از منظر داستان) نیست بلکه برای نمایشِ هر چه بهتر معماری و جغرافیای محیطی است که راوی در آن زندگی کرده است. در این فیلم، عمق میدان نه برای رویدادی وابسته به داستان بلکه برای نمایش تصویر و موقعیت (سرگردانی) ایجاد شده است: رویکردی مدرن در مواجه با عمق میدان و فراروی از استفاده‌های متعارف و همیشگی.

تصویر ۹

تصویر ۱۰

آتش سبز (محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۶) در برخورد با نمای بلند و عمق میدان مسیری نامتعارف را در پیش می‌گیرد. شخصیت محوری فیلم (ناردانه) برای بیدارکردن سربازی هخامنشی از خوابی هزارساله، باید هفت روز را روزه بگیرد و زمان‌های مختلف تاریخ ایران را سپری کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

ناردانه در روز آخر از اتاقی که سرباز در آن خوابیده بیرون می‌آید. کنیز فرصت را مغتنم می‌شمرد و وارد اتاق می‌شود. او آخرین تیر فرو رفته در بدنِ سرباز را از تن او خارج می‌کند. سرباز پس از سال‌ها از خواب بیدار می‌شود. کنیز به سرباز می‌گوید که تمام مراحل دشوار را برای بیدارکردن او پشت‌سر گذاشته است. سرباز حرف‌های کنیز را می‌پذیرد و به این ترتیب جای ناردانه و کنیز توسط دروغی فریبنده تغییر می‌کند. سرباز قصد سفر دارد و از ناردانه می‌خواهد چیزی به عنوان سوغات طلب کند. ناردانه سنگ صبور می‌خواهد تا ناملایمات زندگی را برای او بازگو کند. ناردانه در این صحنه سطل آب را از چاه بیرون می‌کشد. اولین رگه‌های تکرار فرمی هندسی بروز می‌یابد. سطل آب، وسیله‌ای که با کمک آن آب از چاه بیرون می‌آید و دهانه‌ی چاه هر سه دایره‌ای شکل هستند: اولین مرحله در تکرار فرم هندسی دایره. صدای صحنه‌ی بعد که گفتگوی ناردانه و کنیز است در نماهای پایانی این صحنه شنیده می‌شود.

کنیز: *چه فرقی می‌کنه تو کنیز باشی یا من؟ همیشه یکی کنیزه یکی خاتون.*

ناردانه: *یکی نیست، هزاران کنیزند و یکی خاتون ... هزاران دایره و یکی مرکز توی دایره، دایره‌ی قسمت.*

کنیز: *من می‌خوام هر طوری شده پامو بذارم از این دایره بیرون.*

پس از تکرار فرم هندسی دایره در ترکیب‌بندی فیلم نوبت به استفاده از واژه‌ی دایره در گفتگوی شخصیت‌ها رسیده است. در این گفتگو به ویژگی مرکز دایره (هزاران دایره می‌توانند دارای یک مرکز باشند) اشاره می‌شود. در نتیجه، این صحنه شاهد توسعه‌ی فرم هندسی دایره است، آنچنان که شکل کروی ابژه از *تصویر دایره* به *واژه‌ی دایره* منتقل می‌شود. سپس تصویر به صحنه‌ی مورد نظر برش می‌خورد که ناردانه و کنیز به گفتگو با یکدیگر ادامه می‌دهند. این صحنه دارای طولانی‌ترین نمای فیلم است که سه دقیقه و سی ثانیه طول می‌کشد. عمق میدان ترسیم‌شده در این نما از بیشترین میزان شدت در کلیت فیلم بهره می‌برد و نمایی با این حد از وضوح عمیق در فیلم دیده نمی‌شود. ناردانه و کنیز از عمق قاب در لایه‌ی انتهایی نمایان‌شده و به سوی لایه‌ی اول حرکت می‌کنند (تصویر ۱۱- ۱و ۱۱-۲). گفتگوی آن‌ها محملی مناسب در استفاده از نما/نمای معکوس است اما فیلمساز به ادغام عمق میدان و نمای بلند پرداخته است تا از این تمهید متعارف اجتناب ورزد. ترکیب‌کردن عمق‌میدان با نمای بلند، ضرورت به کارگیری نما/نمای معکوس را از میان برمی‌دارد و از ترکیب میزانسن با تدوین پرهیز می‌کند (Watson, 1990: 79). مکان این گفتگو، بام خانه‌هایی است که گنبدهای دایره‌ای شکل دارد. اما نکته‌ی قابل تأمل زمانی آشکار می‌شود که تماشاگر، میزانسن بازیگران را می‌بیند. آن‌ها در میزانسنی دایره‌ای پیرامون یکدیگر می‌چرخند. نمونه‌ای از حرکت از *واژه‌ی دایره* به *تصویر و میزانسن دایره‌ای شکل*. فرم دایره از واژه عبور و به میزانسن بازیگران رسوخ می‌کند. این میزانسن از عمق تصویر آغاز می‌شود و تا انتهای نما پایدار می‌ماند. از سوی دیگر، این نمای طولانی در بخشی از فیلم اتفاق می‌افتد که داستان آن بطور کامل متوقف شده است. سرباز به سفر رفته است. داستان متوقف شده است تا دو شخصیت به مجادله و بحث درباره‌ی موقعیت‌اجتماعی، تغییر آن و سرنوشت خویش بپردازند. در این بخش پیشرفتی در داستان فیلم روی نمی‌دهد چرا که حرکت افقی درام متوقف و به جای آن حرکت عمودی درام آغاز شده است تا به این وسیله دلالت‌های معنایی اثر عمیق‌تر گردد. این نما تفسیری است از کلیت فیلم و جایگاهی که شخصیت‌ها دارند. به همین دلیل ناردانه و کنیز در قالب دو شخصیت ظاهر می‌شوند که درباره‌ی جهان و موقعیت فرد سخن می‌گویند. کنیز به دفاع از عمل خود می‌پردازد و اعلام می‌کند که با این کار تلاش کرده است که موقعیت اجتماعی خود را تغییر دهد و پای خود را از دایره بیرون بگذارد اما ناردانه او را از عواقب این کار بر حذر می‌دارد.

پایگاه مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تصویر ۱۱-۱

تصویر ۱۱-۲

۶. تصاویر تخت و پرهیز از عمق میدان در رویکرد مدرن

رئالیسم مهم‌ترین تکیه‌گاه خود را در نقاشی فیگوراتیو و کلاسیک پیدا می‌کند، نقاشی‌هایی که اولویت را به ترسیم منظره و بدن اختصاص داده‌اند. در این نوع از نقاشی، تشابه هر چه بیشتر تابلو با واقعیت جهان بیرونی ارزش شمرده می‌شود و هنرمندی ماهر است که فاصله‌ی میان این دو دنیا را به حداقل ممکن برساند. از این رو «نقاشی‌های واقع‌گرا (رئالیست) و دیدفریب کوشیده بودند رسانه‌ی نقاشی و محدودیت‌های آن را لاپوشانی کنند و برای همین از جلوه‌های بصری دیدفریب حجابی ساخته بودند که آن محدودیت‌ها را پنهان می‌کرد. اما مدرنیسم نه تنها چنین محدودیت‌هایی را پنهان نمی‌کند بلکه به کمک اثر هنری توجه ما را به آن‌ها جلب می‌نماید. محدودیت‌های اختصاصی رسانه‌ی نقاشی -سطح تخت، شکل قاب، خواص و ویژگی‌های رنگ- از دید استادان قدیمی نقطه‌ضعف‌های این هنر بودند و فقط به شکل تلویحی و نامستقیم به وجودشان اعتراف می‌شد. اما نقاشی مدرنیست همین محدودیت‌ها را عوامل مثبتی می‌داند که می‌توان آشکارا از آن سخن گفت» (گرین‌برگ، ۱۳۸۵، ۴۹). پرسپکتیو از مهم‌ترین ویژگی‌هایی بود که نقاشان قدیمی از آن بهره می‌بردند تا به وسیله‌ی آن، نقاشی‌هایی شبیه به واقعیت عرضه کنند. اما نقاشان مدرنیست مسیری کاملاً معکوس را طی کردند. آن‌ها نه تنها دو بُعدی بودن سطح بوم را نقطه ضعفی برای نقاشی قلمداد نمی‌کنند، بلکه آن را ماهیت اختصاصی این هنر می‌دانند. در نتیجه، مدرنیست‌ها برای خلقِ عمق میدان کاذب گامی برنداشتند و تلاش کردند مسطح بودن بوم را برجسته کنند و آن را مبنای کار خود قرار دهند. از این رو، تن دادن به تختی بوم، ویژگی بارز هنرهای تصویری در دوره‌ی مدرنیسم است که اولین نمود آن در نقاشی‌های مانه[۱۶] بازتاب می‌یابد (همان، ۴۹).

در میان نظریه‌پردازان سینما نیز تفاوت نگاه نسبت به واقع‌گرایی در سینما وجود داشت. در بخش قبل به آراء بازن به عنوان حامی عمق میدان اشاره شد. اما همه‌ی نظریه‌پردازان با نظرهای او موافق نبودند. ردلف آرنهایم[۱۷] معتقد بود که سینما باید بر کاستی‌های خود تکیه کند و آن‌ها را دستمایه قرار دهد. او باور داشت که هنر اصیل باید بر ویژگی‌های مختص خود متمرکز شود و از آنجا که سینما از بازنمایی دو بُعدی اشیاء گریز ندارد باید بر دو بُعدی بودن سطح تصویر تکیه کند. چرا که کیفیت‌های شکلی ناب تصویر تنها به سبب فقدان عمق، چشمگیر می‌شوند و اهمیت می‌یابند (Arnheim, 1957: 58-59). از سوی دیگر برخی از نظریه‌پردازان به معانی ایدئولوژیک نهفته در عمق میدان باور داشتند. به این معنی که دوربین همچون فرآیندی مکانیکی در ضبط تصاویر شرکت می‌کند و ماهیت آن حامل باری ایدئولوژیک است[۱۸]. برایان هندرسون[۱۹] در مقاله‌ی *«به سوی سبک دوربین غیر بورژوایی»*[۲۰] از نمای بلند در فیلم‌های ژان لوک گدار[۲۱] به عنوان نوعی خاص از حرکت دوربین نام می‌برد که با انواع مشابه در آثار دیگر فیلمسازان متفاوت است. هندرسون

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

اشاره می‌کند که نمای بلند که همواره با ترکیب‌بندی در عمق همراه می‌شود در سینمای گدار غایب است. به عبارت دیگر، نمای بلند در سینمای گدار در راستای دو بُعدی بودن صحنه و تصویرِ فیلم عمل می‌کند و کمتر نمای متحرکی را در آثار گدار می‌توان یافت که در عمق تصویر حرکت کند (Henderson, 1970-71: 4). هندرسون دلیل طفره رفتن از عمق میدان و نزدیکی به تخت بودن صحنه را شامل معانی ضمنی می‌داند. او معتقد است که ترکیب‌بندی در عمق، دنیای بورژوازی را فضایی پیچیده، غنی، مبهم و رازآمیز معرفی می‌کند، در حالی که دنیای تخت مطرح در آثار گدار -بویژه *تعطیلات آخر هفته*[۲۲]- پاسخی منفی به این رویکرد است (همان، ۱۳). گدار فیلمسازی است که همچون مدرنیست‌ها در نقاشی، به ماهیت تختِ فیلم خام وفادار می‌ماند تا جهان‌بینی خود را بر اساس آن آرایش دهد. در جامعه‌ی آماری این پژوهش کمتر صحنه‌ای یافت می‌شود که بر دو بُعدی بودن تصویر همچون فرآیندی سینمایی متمرکز شده باشد. از معدود صحنه‌هایی با این ویژگی می‌توان به لحظه‌ای از فیلم *شبانه‌روز* اشاره کرد که فوژان با یکی از آشنایان خود تماس گرفته است و به دنبال نامزد سابق خود می‌گردد (تصویر۱۲). بی‌خبر از این‌که نامزد سابق‌اش از دور او را زیر نظر دارد (تصویر ۱۳). خیابان شلوغ مکانی است که این صحنه در آن روی می‌دهد، اما فیلمساز با انتخاب نماهایی بسته از چهره، جغرافیای تصویر را تا حد امکان محدود می‌کند و تنها بخش بسیار کوچکی از بدنه‌ی ماشین‌ها از درون قاب عبور می‌کنند. از سوی دیگر، فیلمساز برای کاهش دادن عمق از قرار دادن اشیاء و عناصر در پس‌زمینه اجتناب می‌کند. حذف عمق و جغرافیا در سراسر اپیزود فوژان مشاهده می‌شود و این اپیزود بر اساس رویکردی مدرن در تصویرسازی طراحی شده است چرا که کارگردان دلیلی برای ارائه‌ی عمق میدان ندیده است، گویی پدیدآورنده‌ی این صحنه باور دارد که «فرم مدرن، همیشه از ارائه‌ی عمق به شکل متعارف اجتناب می‌کند» (Kovacs, 2007: 120).

تصویر ۱۲

تصویر ۱۳

۷. کاهش عمق‌میدان در لایه‌های متفاوت تصویر

همه‌ی گرایش‌ها به دوری از عمق، به حذف عمق میدان منتهی نمی‌شوند. برخی از فیلمسازان با بهره‌گیری از لنزهای تله فتو، منطقه‌ی وضوح را در عمق میدان کاهش می‌دهند. در این نوع نگاه، تمام لایه‌های تصویر در یک سطح از اهمیت قرار ندارند و بر اساس تشخیصِ فیلمساز، هر یک از دو منطقه‌ی وضوح یا محو تصویر می‌توانند دارای ارزش بیشتری باشد. نخستین کاربرد عمق میدانِ کم در تغییر ماهیتِ تصویر از امری عینی و بیرونی به امری ذهنی متجلی می‌شود. آنتونیونی[۲۳] بیانِ تصویری آثار خود را با تغییر در شدت وضوح عمیق گسترش می‌دهد. بدین معنی که بخشی از صحنه در ابتدا دارای تصاویرِ تخت با عمق‌میدان کم است اما در ادامه رویکرد فیلمساز تغییر می‌کند و تصویر به سوی عمق‌میدانِ زیاد متمایل می‌شود تا حدی که هر سه سطح تصویر به خوبی برای

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مخاطب قابل دریافت است. او با استفاده از لنز تله‌فتو، سطح تصویر را به دو بُعد کاهش می‌دهد تا با این روش شخصیت‌ها را میان دیوارها و ساختمان‌ها تخت کند و تحت فشار قرار دهد و ناگهان با استفاده از لنز واید، آن‌ها را در وضعیتی رها و آزاد با قلمرو دیدی وسیع جای می‌دهد (Verstraten, 2012: 121). از سوی دیگر، عمق میدانِ کم می‌تواند مانند یک نقطه‌گذاری شکل‌گرایانه عمل کند. به این معنی که حضور شخصیت در بخش‌های محوِ تصویر ارزشی فراتر از حضور او در بخش‌های واضح داشته باشد. این مسئله نیازمند نگاهی تازه‌تر است چرا که همواره و بر اساس تعریف کلاسیک، تماشاگر در برخورد نخست، متوجه سمت واضح تصویر خواهد شد و سپس در مرحله‌ی بعد، متوجه بخش‌های محو و غیرشفاف می‌شود. به همین دلیل اغلب فیلمسازان تمایل دارند که نقطه‌ها و لحظه‌های چشمگیر را به شکلی واضح به مخاطب ارائه دهند.

با مرور آثار گزینش‌شده از سینمای ایران، نقطه‌ی اشتراک دو فیلم آشکار می‌شود که از قسمت‌های محو تصویر در جهت اهداف دراماتیک بهره می‌برند. *شب‌های روشن* دو لحظه‌ی انتظار دارد: استاد با رویا در رستوران قرار ملاقات گذاشته است. او مدتی صبر می‌کند اما از رویا خبری نمی‌شود. استاد که کم‌کم متوجه شده است که به رویا دل باخته است از غیبت او نگران می‌شود. به خیابان می‌آید و منتظر بازگشت دختر است. در این صحنه نمایی وجود دارد که به شکل تصویری اضطراب و نگرانی استاد را بیان می‌کند و تلاش دارد سختی انتظار را به تماشاگر منتقل کند. استاد از پیش‌زمینه تصویر -که واضح است- به پس‌زمینه و عمق می‌رود و به حوزه‌ی محو میزانسن وارد می‌شود، او دوباره بازمی‌گردد و به سمت منطقه‌ی وضوح گام بر می‌دارد (تصویر ۱۴-۱ و ۱۴-۲ و ۱۴-۳). میزانسن به صورتی است که استاد را در سه موقعیت متفاوت قرار می‌دهد: وضوح- محو- وضوح. قرارگرفتن بازیگر در این سه موقعیت، نشانگر روند تردیدی است که استاد در درون خود احساس می‌کند. این تمهید بار دیگر در بخش دیگری از *شب‌های روشن* به کار می‌رود و این با میزانسن موجود در صحنه‌ای از فیلم *شبانه‌روز* تطابق کامل دارد: آخرین روز برای دیدار دوباره با معشوق فرا رسیده است. استاد تمام کتاب‌های خود را می‌فروشد تا برای شروع یک زندگی تازه آماده شود. رویا از بازگشت محبوبِ خود تقریباً ناامید است. هر دو در مکان همیشگی به انتظار ایستاده‌اند. استاد به رویا می‌گوید که به او علاقه‌مند شده است و می‌خواهد با او ازدواج کند. رویا بسیار مردد به نظر می‌رسد و میان دو انتخاب سردرگم است: پذیرش پیشنهاد استاد یا ادامه‌ی انتظار برای بازگشت کسی که منتظر اوست. میزانسن، یادآور صحنه‌ای است که چند سطر بالاتر شرح داده شد. رویا به عمقِ تصویر می‌رود و از محدوده‌ی وضوح خارج می‌شود و دوباره به موقعیت اولیه‌ی خود باز می‌گردد (تصویر ۱۵-۱ و ۱۵-۲ و ۱۵-۳). رویا از علاقه‌ی خود به استاد سخن می‌گوید اما برای پاسخ به پیشنهاد استاد زمان می‌خواهد. در همین لحظه دوستِ رویا از راه می‌رسد و او را صدا می‌زند. اتفاقی که در *شبانه‌روز* روی می‌دهد نیز از میزانسنی مشابه پیروی می‌کند. سیاوش کسرایی (حامد بهداد) نقاشی است که به تازگی همسر خود را از دست داده است. او به هنگام عبور از خیابان، دختری را می‌بیند که دچار فراموشی شده است. سیاوش، سرپرستی دختر را تا زمان پیدا شدن خانواده‌اش بر عهده می‌گیرد. دختر کارهای خانه را انجام می‌دهد و تلاش می‌کند تا نظرِ سیاوش را جلب نماید. دختر پس از مدتی اعتراف می‌کند که حافظه‌اش هیچ مشکلی ندارد و این دروغ را برای ممانعت از بازگشت نزد خانواده‌اش گفته است. سیاوش از او می‌خواهد که آماده شود و به شهر خود بازگردد. آن دو در ایستگاه قطار ایستاده‌اند، دختر خداحافظی می‌کند و به عمق تصویرِ محو می‌رود اما بازمی‌گردد، به سوی تصویر می‌آید تا علاقه‌ی خود را به سیاوش ابراز کند (تصویر ۱۶-۱ و ۱۶-۲ و ۱۶-۳).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

این میزانسن هم موقعیت فضایی و تصویری بازیگر را به سه بخش وضوح- محو- وضوح تقسیم می‌کند تا به این وسیله تردیدِ دختر را در ابراز علاقه به سیاوش نمایش دهد. اما در این صحنه، دختر راز خود را برملا و بر تردید خود غلبه می‌کند. در هر سه نمونه‌ی مطرح شده، این فرم تصویری در جهت ارائه‌ی تردید و سردرگمی استفاده شده است. نمونه‌ی اول: تردید در بازگشت رویا. نمونه‌ی دوم: تردید در پاسخ مثبت به پیشنهاد ازدواج و نمونه‌ی سوم: تردید در ابراز عشق به سیاوش. در نتیجه عمق میدان و بخش‌های محو تصویر به شکلی یکسان و برای هدفی مشابه در این مثال‌ها به کار گرفته شده‌اند. تحلیل‌های مطرح شده درباره‌ی فیلم‌های ایرانی نشان می‌دهند که اگرچه عمق‌میدان در سینمای ایران به عنوان سبک سینمایی مورد استفاده قرار نگرفته است اما آثاری در این میان وجود دارند که از ظرفیت‌های بیانی این تمهید به خوبی بهره برده‌اند تا معانی خود را به مخاطب انتقال دهند.

تصویر ۱۴-۱ تصویر ۱۴-۲ تصویر ۱۴-۳

تصویر ۱۵-۱ تصویر ۱۵-۲ تصویر ۱۵-۳

تصویر ۱۶-۱ تصویر ۱۶-۲ تصویر ۱۶-۳

۸. نتیجه

از آن‌چه که گفته شد می‌توان به نتایجی مهم درباره‌ی کارکردهای عمق میدان در سینمای ایران دست یافت. دو نگاه کلی در استفاده از لایه‌های متفاوت تصویر در آثار سینمایی وجود دارد. یک نگاه، تعامل متقابلِ هر سه سطح تصویر را تائید می‌کند و تلاش دارد بواسطه‌ی خطی پنهان، لایه‌ها را به یکدیگر پیوند دهد. *شبانه‌روز* و *شب‌های‌روشن* فیلم‌هایی هستند که در آن‌ها مرکزیت تصویر، میانِ سطح‌های متفاوت در نوسان است و خطی سیال، داده‌های تصویری را به لایه‌های مختلف هدایت می‌کند. در نگاه دوم، بر اساس ضرورت دراماتیک دیواری نامرئی میان سطح‌ها بنا می‌شود تا ارتباط آن‌ها را قطع سازد. صحنه‌هایی که بر اساس این نگرش طراحی شده باشند بسیار محدودند، یکی از آن‌ها صحنه‌ای از فیلم *یه حبه قند* است که تحلیل آن در این مقاله ارائه شد.

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

از سوی دیگر، آثاری همانند *آتش سبز* و *گاوخونی* نگاه تازه‌تری به عمق‌میدان دارند. به عبارت دیگر، در این فیلم‌ها بواسطه‌ی ضرورت نهفته در متن، عمق میدان در جهتِ تحقق دلالت‌های معنایی کارکرد می‌یابد. عمق میدان‌های خلوت در تصاویر *گاوخونی* نمونه‌ای است که رابطه‌ای مستقیم با مضمون فیلم دارد. اما به هنگام تحلیلِ الگوهای تصویری در جامعه‌ی آماری این پژوهش کمتر صحنه‌ای دیده می‌شود که به تخَت‌کردن تصویر توجه نشان داده باشد، تنها در بخش‌هایی از *شبانه‌روز* ردپای این نگرش قابل مشاهده است. این مسئله آشکار می‌سازد که فیلمسازان ایرانی در دهه‌ی ۸۰ در جهتِ تثبیت عمق میدان گام برداشته‌اند و معمولاً از فیلمبرداری وضوح عمیق برای آفرینش بافت بصری آثار خود بهره برده‌اند. اما در این میان فیلمی نیز وجود دارد که روندی بر خلاف نگرش‌های رایج را طی می‌کند و در لحظه‌هایی به سوی مسطح سازیِ بافت تصویری گام برمی‌دارد *(شبانه‌روز)*.

پی‌نوشت‌ها

1. Citizen Kane
2. Orson Welles
3. Jean Renoir
4. Deep focus Cinematography
5. Wide Angle
6. Andre Bazin
7. William Wyler
8. Foreground
9. Mid-ground
10. Background

۱۱. این جنس از نگاه به عمق میدان توسط ژیل دلوز توسعه و بسط یافت. او لایه‌های تصویر در نمای وضوح عمیق را برگه‌های گذشته (Sheets of Past) می‌نامد و باور دارد که در این نوع از نماها، خاطرات مجازیِ گذشته می‌توانند در واقعیتِ حال (Present) پدیدار شوند. برای مطالعه‌ی بیشتر رجوع کنید به:

Deleuze, Gilles. (1989). Cinema 2: The time-image. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. The Athlone Press.

12. Focus
13. David Bordwell
14. Long Take

۱۵. علاوه بر برجسته‌کردن سوژه‌ی مورد نظر، یکی دیگر از تأثیرات عمق میدانِ کم، اهمیت‌دادن به لایه‌ای است که در منطقه‌ی وضوح قرار گرفته است. چرا که در اغلب موارد نگاه تماشاگر به سوی سطحی جلب می‌شود که واضح باشد. در نتیجه استفاده از عمق میدانِ محدود می‌تواند محصولِ توجه بیشتر فیلمساز به یکی از لایه‌های تصویر باشد.

16. Edouard Manet
17. Rudolf Arnheim

۱۸. برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی ماهیت ایدئولوژیک دوربین و عمق میدان به آثار زیر مراجعه شود:

- Baudry, Jean- Louis and Alan Williams. (1974-75). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, Film Quarterly, Vol. 28, No. 2, pp. 39-47.
- Comolli, Jean-Louis. (1998). Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of field (Parts 3 & 4), in Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader, Edited by Philip Rosen, Columbia university press, pp. 421-443.

19. Brian Henderson
20. Toward a Non-Bourgeois Camera Style
21. Jean-Luc Godard
22. Weekend
23. Michelangelo Antonioni

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

منابع

- گرین‌برگ، کلمنت. (۱۳۸۵). *نقاشی مدرنیست*، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، مجله‌ی هنرهای تجسمی، شماره‌ی ٤، صص ٤٨-٥٣.
- میتری، ژان. (۱۳۸۸). *روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما*، ترجمه‌ی شاپور عظیمی، تهران: انتشارات سوره‌ی مهر.

- Arnheim, Rudolf. (1957). *Film as Art*. University of California Press: California.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michele Marie, Marc Vernet. (1992). *Aesthetics of Film,* Translated by Richard Neupert, University of Texas Press: Texas.
- Bazin, Andre. (1967). *What is Cinema?* VOL. I, Translated by Hugh Gray, University of California Press: California.
- Bordwell, David and Kristin Thompson. (2008). *Film Art an Introduction*, Eighth Edition, McGraw- Hill.
- Comolli, Jean-Louis. (1998). "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of field (Parts 3 & 4)", in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Edited by Philip Rosen, Columbia university press: Columbia, pp. 421-443.
- Deleuze, Gilles. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*, Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, The Athlone press.
- Harpole, Charles H. (1980). "Ideological and Technological Determinism in Deep-Space Cinema Images: Issues in Ideology, Technological History, and Aesthetics"*, Film Quarterly,* Vol. 33, No. 3, pp. 11-22.
- Henderson, Brian. (1971). "The Long Take", *Film Comment,* Volume7, No2, pp. 6-11.
- Henderson, Brian. (1970-1971). "Toward a Non-Bourgeois Camera Style", *Film Quarterly*, Vol.24, No.2, pp. 2-14.
- kovács, András bálint. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema 1950–1980,* University of Chicago Press: Chicago.
- MacDougall, David. (1999). "When Less Is Less: The Long Take in Documentary", in *Film Quarterly: Forty Years A Selection*, Edited by Brian Henderson and Ann Martin, Berkeley: University of California Press, pp 290-306.
- Morgan, Daniel. (2006). "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics", *Critical Inquiry,* Vol. 32, No. 3, pp. 443-481.
- Paulus, Tom, (2007). "The View Across the Courtyard: Bazin and the Evolution of Depth Style", *Film International*, Vol. 5 Issue 6, pp. 62-75.
- Thompson, Kristin, David Bordwell, Janet Staiger (1985). "The Formulation of the Classical Style 1909–28", In the *Classical Hollywood Cinema Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, pp. 245-472.
- Verstraten, Peter. (2012). "A Cinema of Modernist Poetic Prose: On Antonioni and Malick", *Image & Narrative,* Vol. 13, No 2. pp. 117-132.
- Vesia, Michael. (2004). "Transcendental Image of Time and Memory in Andrei Tarkovsky's Nostalghia", Synoptique - *An Online Journal of Film and Moving Image Studies*, November 1.
- Ward, Peter. (2003). *Picture Composition for Film and Television*, Focal Press.
- Watson, Robert. (1990). *Film and Television in Education: An Aesthetic Approach to the Moving Image:* The Falmer Press.

پایگاه اطلاع‌رسانی دوفصلنامه‌های دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir