تاریخ دریافت مقاله: ۰۸/ ۱۲/ ۱۳۹۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳/ ۰۳/ ۱۳۹۶

حمیدرضا افشار[۱]، فرزین کمالی‌نیا[۲]

زیبایی‌شناسی فرم دیداری در فیلم‌های بهرام توکلی
(با بررسی سه فیلم *پرسه در مه*، *اینجا بدون من* و *آسمان زرد کم‌عمق*)

چکیده

فرم دیداری در سینما، ساختاری به‌هم‌پیوسته از عناصر بصری درون قاب فیلم است. از این ساختار برای پیشبرد قصه، تولید معنا و انتقال احساس استفاده می‌شود. یعنی بیان سینمایی، بیش از هر چیز، از راه ساختمان دیداری فیلم صورت می‌گیرد. بنابراین می‌توان گفت پژوهش در باب ساختار دیداری فیلم‌ها یکی از مهم‌ترین وظایف در شناخت سینمای یک کشور است. بهرام توکلی نمونهٔ بسیار خوبی است که از راه بررسی فیلم‌های او می‌توان به شناخت بهتری از فضای دیداری در بخشی از سینمای ایران دست یافت؛ چراکه او از زمرهٔ فیلم‌سازانی است که فضای دیداری سبک‌پردازی‌شده‌ای دارند و تصویر در فیلم‌های او اهمیت بسزایی در قصه‌گویی و بیانگری دارد. در این پژوهش از یک روش نئوفرمالیستی برای فهم و تحلیل فرم دیداری فیلم استفاده می‌شود. یعنی تأکید ما بر روی فرم دیداری به عنوان ساختاری پویاست که در مخاطب کامل می‌شود. همین ساختار پویا را در فیلم‌های بهرام توکلی نیز می‌بینیم. توکلی در فیلم‌هایش با استفاده از شگردهایی چون عمق میدان کم، نورپردازی تیره‌مایه و سرد، غلظت رنگی پایین، لنزهای تله و واید، تغییر ته‌مایه‌های رنگی و فضای بصری ذهنی، به فرایند قصه‌گویی خود خصلتی دیداری داده است.

کلیدواژه‌ها: فرم دیداری، فضای ذهنی، شگردهای بصری، ترکیب‌بندی، بهرام توکلی

[۱] دانشیارگروه نمایش، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران.
E-mail: hamidrezaafshar@ymail.com

[۲] دانشجوی دکترای پژوهش هنر دانشگاه هنر تهران.
E-mail: farzin56k@gmail.com

۱- مقدمه

معمولاً از سینما به عنوان هنری تصویری یاد می‌کنند. هنری که اطلاعات مورد نیاز را از راه تصاویر به مخاطبان انتقال می‌دهد. از آنجایی که سینما عموماً به عنوان هنری قصه‌گو هم شناخته می‌شود، معمولاً آن را قصه‌ای تصویری می‌دانند؛ رسانه‌ای که از راه تصاویرْ قصه می‌گوید. اما قصه خود شامل روایت و احساس و معناست. بنابراین در سینما باید راه‌هایی تصویری یافت که روایت و احساس و معنا را انتقال دهد.

البته این دیدگاه به معنای بی‌اهمیت‌بودن وجوه دیگر سینما از جمله دیالوگ و گفتار متن و موسیقی نیست. همهٔ این‌ها هم ابزارهای قصه‌گویی هستند، اما اولویت در سینما با تصویر است؛ همان‌طور که در تئاتر اولویت با دیالوگ و در اپرا با موسیقی است. در عین حال باید به این نکته اشاره کرد که تصویر در یک فیلم، هیچ‌گاه به شکلی منفرد عمل نمی‌کند و با صدا، موسیقی و سایر عناصر سینمایی رابطه‌ای ساختاری دارد.

حال می‌توان پرسید که در سینما چگونه می‌توان از راه تصاویر قصه گفت؟ برای پاسخ به این سؤال می‌توان از خود قصه شروع کرد. چه چیزی قرار است روایت شود؟ داستان دربارهٔ چیست؟ معنای آن چیست و چه احساسی باید به مخاطب منتقل شود؟ برای همهٔ این موارد می‌توان راه‌هایی تصویری پیدا کرد. برای مثال اگر می‌خواهیم احساس عاشقانهٔ یک مرد را به یک زن نشان دهیم، یکی از راه‌ها این است که مرد به زن مستقیماً ابراز علاقه کند. این رویداد داستانی، می‌تواند احساس او را به مخاطب انتقال دهد. اما به اعتقاد بسیاری از نظریه‌پردازان فیلم‌نامه، چون رابرت مک‌کی[۱]، این بهترین راه انتقال اطلاعات مورد نظر ما نیست؛ شاید با نشان‌دادن چهرهٔ کاراکتر و جمله‌ای دوپهلو منظور خود را دقیق‌تر و زیباتر برسانیم. در سینما می‌توان عناصر تصویری بسیاری را برای انتقال مفهوم استفاده کرد. وقتی فیلم‌ساز از راه تصاویر، مفهوم خود را انتقال می‌دهد، تأثیر عمیق‌تری بر مخاطب نیز می‌گذارد. اگر قبول کنیم سینما هنری تصویری است، آن‌گاه می‌توانیم آن را به عنوان یک ساختار بصری، شامل مجموعه‌ای از عناصر دیداری، در نظر بگیریم.

هدف از این پژوهش فهم و درک نحوهٔ عملکرد ساختار دیداری در فیلم‌های بهرام توکلی است. می‌خواهیم ببینیم که توکلی چگونه از راه تصاویر قصه می‌گوید. به عبارت دیگر می‌خواهیم رابطهٔ میان ساختار تصویری و قصه را در فیلم‌های او شرح دهیم و در نهایت به این پرسش پاسخ دهیم که ساختار سینمایی در فیلم‌های توکلی واقع‌گرا و یا بیانگرا است.

۲- پیشینهٔ پژوهش

به‌کارگیری اصول و فنون آرایش عناصر دیداری، قدمتی به اندازهٔ تاریخ هنرهای دیداری دارد، به طوری‌که حتی می‌توان تعادل و توازن را در نقاشی‌های نخستین و آثار هنری اقوام سومری و مصری نیز مشاهده کرد. در این دوران، انسان به شکلی ناخودآگاه، تکنیک‌های دیداری را در کارهای خود به کار می‌گرفت. بعدها در طی رنسانس، ترکیب‌بندی تصویر و تعادل دیداری، اهمیت بسزایی یافتند و نقاشان رنسانسی، از قراردادهای دیداری ویژه‌ای برای ایجاد هارمونی، تضاد و تعادل بصری بهره بردند. هرچند در آغاز، این قوانین به شکلی مکتوب در نیامده بودند، اما در قرن نوزدهم، به‌ویژه با پیدایش هنر عکاسی، بر اهمیت نظریه‌های تصویری افزوده شد و مسائل دیداری به موضوع پژوهش‌های معناشناختی، روان‌شناختی و زیبایی‌شناختی بدل شدند. اتفاقی که در قرن بیستم با پیدایش مجموعه‌ای متنوع از نظریات دیداری در باب هنرها تکمیل شد. حوزهٔ سینما نیز از این حیث بی‌بهره نماند و خیلی زود متفکرین شروع به نظریه‌پردازی در باب ماهیت تصویری این هنر نوظهور کردند.

شاید یکی از نخستین نظریه‌پردازان دیداری سینما، ریچیتو کانودو[۲] متفکر ایتالیایی باشد. او از سینما به عنوان هنر هفتم و کامل‌کنندهٔ شش هنر پیش از خود نام برد. کانودو اعتقاد داشت سینما «آمیخته از سه هنر زمانی (شعر، موسیقی و رقص) و سه هنر مکانی (معماری، مجسمه‌سازی و نقاشی) است» (استیونسون، ۱۳۸۳، ۹۹).

چند سال بعد از آنکه کانودو نظریات خود را بیان کرد، فیلم‌سازان امپرسیونیست فرانسوی فعالیت سینمایی خود را آغاز کردند. این افراد علاوه بر ساخت فیلم، دست به نظریه‌پردازی در باب سینما زدند و اتفاقاً به ماهیت تصویری هنر سینما اعتقاد داشتند. ابل گانس[۳] اعلام کرد «زمانهٔ تصویر فرا رسیده است»، و ژرمن دولاک[۴] این پرسش را مطرح کرد «آیا سینما که هنری دیداری است، نباید ما را به سوی ایده‌ای بصری متشکل از حرکت و حیات رهنمون شود؟ به سوی مفهوم هنری مبتنی بر چشم که برساختهٔ الهامات ادراکی است؟» (استم، ۱۳۸۳، ۳۲).

متفکرین مکتب گشتالت همچون هوگو مانستربرگ[۵] و رودلف آرنهایم[۶] نیز با امپرسیونیست‌ها در زمینهٔ ماهیت بصری ناواقع‌گرای هنر سینما هم‌نظر بودند. مانستربرگ بر ذهنیت‌گرایی در سینما تأکید داشت و فاصلهٔ سینما از واقعیت را مادهٔ خام اثر سینمایی می‌دانست. او اعتقاد داشت که محدودیت‌های سینماتوگراف، دقیقاً ماهیت و نقطهٔ قوت آن است. یکی از این محدودیت‌ها کادر است. قاب سینمایی محدود است و گسترهٔ کوچکی از واقعیت را نشان می‌دهد (نک اندرو، ۱۳۶۵، ۴۵-۶۴). آرنهایم نیز پس از مانستربرگ بر تفاوت قاب سینمایی و چشم انسان تأکید ورزید و محدودیت‌های قاب را همان عاملی دانست که سینما را به هنر تبدیل می‌کند. به اعتقاد آرنهایم «اولین چیزی که ذهن ادراک می‌کند، محدودیت‌های تصویر است. فضای تصویر تا حدی دیده می‌شود، اما در کناره‌ها با خطوط کناری قاب محدود می‌شود. این خطاست که چنین محدودیتی را با ناراحتی ضعف بخوانیم. دقیقاً همین محدودیت است که به ما اجازه می‌دهد به سینما عنوان هنر را بدهیم» (Arnheim,1953,17).

پس از امپرسیونیست‌ها و متفکرین مکتب گشتالت، نظریه‌پردازان سینمایی زیادی در باب تصویر سینمایی دست به نظریه‌پردازی زدند و عموماً بر دو وجه فضایی و حرکتی در سینما تأکید کردند. برای نمونه لوییس جانتی از اصول خط و فرم برای توضیح نمای سینمایی استفاده کرد(جانتی، ۱۳۸۱، ۱۱-۱۷). کریستین متز و جیمز موناکو نیز با تفکیک دو مفهوم تصویر درون‌قاب و نمای زماندار بر هر دو وجه ساکن و متحرک سینما تأکید کردند. از دید موناکو تصویر درون‌قاب، در واقع، قاب ایستای فرضی یک پلان است. عناصر بصری در این قاب، بر اساس رمزگانی آرایش می‌شوند که در حوزه‌های رنگ و خط و شکل، در طی سالیان به دست آمده‌اند و منبع اصلی آن‌ها نقاشی و عکاسی است. اما در سینما با تصویر زماندار هم سر و کار داریم که مشخصهٔ اصلی آن زمان و حرکت است (نک موناکو، ۱۳۷۱، ۱۶۳- ۲۵۰).

در ادامه پیتر وارد نیز در کتاب معروف خود *ترکیب‌بندی تصویر برای سینما و تلویزیون* (۱۹۹۶) بر این دو وجه سینما تأکید کرد. وارد اعتقاد دارد «یکی از شاخص‌های ترکیب‌بندی خوب این است که بر روی الگوهای ساختاری تأکید می‌کند که دوگانهٔ ذهن /چشم به‌راحتی می‌توانند آن‌ها را ادراک‌کنند» (Ward, 2003, 54). از این رو به دنبال مطالعهٔ چنین الگوهایی بود.

البته کتاب‌های دیگری هم در حوزهٔ زیبایی‌شناسی تصویر و ساختار دیداری فیلم به رشتهٔ تحریر درآمده و در اغلب آن‌ها از یک سو شیوه‌های تحلیل و خوانش تصویری فیلم بررسی شده‌اند و از سوی دیگر آثار فیلم‌سازان بزرگ جهان بر اساس این شیوه‌ها مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. در سینمای ایران البته جای چنین تحلیل‌هایی خالی است. اما فیلم‌های برخی از فیلم‌سازان ایرانی، از جمله بهرام توکلی، زمینهٔ مناسبی برای انجام‌دادن تحلیل‌های تصویری خصوصاً تحلیل‌های نئوفرمالیستی تصویر است. بنابراین مهم‌ترین تفاوتی

که این پژوهش با پژوهش‌های فرمال صورت گرفته در حوزهٔ تصویر دارد، بررسی ساختاری تصویری در فیلم‌های یک فیلم‌ساز ایرانی است.

۳- چارچوب نظری

در این پژوهش از یک روش نئوفرمالیستی برای مطالعهٔ ساختار تصویری فیلم‌های توکلی استفاده می‌شود. به این منظور بهتر است در آغاز به تعریف فرم سینمایی از سوی دیوید بوردول، نظریه‌پرداز نئوفرمالیست، اشاره شود. بوردول، تحت تأثیر اندیشمندان فرمالیست روس دههٔ بیست، فرم را معادل ساختار سینمایی می‌گیرد. از این جهت فرم یا ساختار فرمال، ساختمانی به‌هم‌پیوسته از عناصر است که به‌واسطهٔ هدفی مشخص کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. این هدف مشخص، تولید معناست. بنابراین معنا خود بخشی از این ساختمان است. عناصر، به‌واسطهٔ معنایی که تولید می‌کنند به یکدیگر مرتبط می‌شوند. به اعتقاد بوردول «هر عنصری در این کلیت، دارای یک یا چند کارکرد است؛ یعنی هر عنصر، عهده‌دار یک یا چند نقش در بطن آن سیستم کلی خواهد بود» (بوردول،۱۳۸۳، ۶۲). اگر عنصری در این ساختار، کارکرد مشخصی نداشته باشد، وحدت ساختاری اثر را تضعیف می‌کند. از آنجایی که هدفْ آفرینش یک ساختار منسجم و پیوسته است، باید از این عناصر بی‌کارکرد و بی‌اثر پرهیز کرد. مخاطبان اثر هنری با اثری منسجم، ارتباط دقیق‌تری برقرار می‌کنند و فرایند خوانش یک اثر سینمایی توسط مخاطب با وضوح و دقت بیشتری انجام می‌شود.

بوردول معتقد است فرایند خوانش اثر سینمایی فرایندی پویاست؛ یعنی هر فیلم انتظاراتی در مخاطب ایجاد می‌کند و مخاطب را برمی‌انگیزد که به شکلی پویا در فرایند خوانش آن شرکت جوید. مخاطب اثر سینمایی نیازمند ساختاری کامل است و اگر این ساختار، تحقق پیدا نکند، احساس ناتمامی می‌کند. بنابراین فرم فیلم، برابر با ساختاری است که بخش بزرگی از آن در مخاطب کامل می‌شود.

معنا هم بخشی از همین ساختار سینمایی است. یعنی معنا عنصری جدانشدنی از ساختار به‌هم‌پیوستهٔ فیلم است که بدون آن فیلم ناتمام باقی می‌ماند. البته معنا نیز در یک فرایند پویا توسط مخاطب تولید می‌شود. «به طور خلاصه فیلم‌ها فقط به این دلیل معنا دارند که ما معناهایی به آن‌ها نسبت می‌دهیم. بنابراین ما نمی‌توانیم معنا را به منزلهٔ مصنوع ساده‌ای که قابل استخراج از فیلم باشد تلقی کنیم» (همان، ۵۶-۵۹).

همانند معنا، فرم و احساس نیز رابطه‌ای مستقیم با یکدیگر دارند. دگرگونی عناصر، احساس سینمایی را دگرگون می‌کند. برای مثال درد یک شخصیت در فیلم معمولاً همدردی مخاطب را برمی‌انگیزد، اما با جابه‌جایی عناصر می‌توان این احساس را دگرگون کرد. در یک فیلم کمیک، درد می‌تواند عامل خنده باشد. همراه‌کردن عنصر درد با یک موسیقی شاد یا یک رابطهٔ علت و معلولی جدید، درد را از موردی آزاربخش به موردی مفرح تبدیل می‌کند. به هر رو می‌توان گفت که برهمکنش عناصر گوناگون فرم فیلم از جمله عناصر دیداری، به ایجاد احساس منجر می‌شوند.

بوردول و نظریه‌پردازان دیگری چون سوزان اسپیدل[۸] از این نظر اهمیت بسیار بالایی برای عناصر دیداری و میزانسنی قائل هستند. عناصر میزانسن یک فیلم، شامل همهٔ عناصر دیده‌شدنی در آن فیلم است؛ بنابراین نور و بازیگر و صحنه و گریم و تمام عناصر درون‌قاب را در برمی‌گیرد. اینجا بوردول و اسپیدل مفهومی از میزانسن را ارائه می‌دهند که آن را دقیقاً معادل ساختمان بصری فیلم می‌کند. برخلاف تئاتر که در آن میزانسن مفهومی سه بعدی و فضایی است، در سینما میزانسن مفهومی دو بعدی و یک توهم دیداری است. در سینما از راه توهم یک فضای سه‌بعدی و به کارگیری قاعده‌های دیداری، عناصر درون‌قاب را چیدمان می‌کنند.

اینجا مفهوم فرم دیداری سینما بهتر مشخص می‌شود. فرم دیداری همان ساختمان دیداری اثر، شامل تمامی عناصر درون‌قاب است. این عناصر به واسطهٔ نور صحنه روشن شده‌اند. بنابراین نور و رنگ و تمامی مشخصات دیداری آن‌ها بخشی از این فرم دیداری هستند. در سینما مهم‌ترین نکته این است که این فرم دیداری، ابزاری برای قصه‌گویی است. فیلم‌ساز با ساختمان بصری‌ای که می‌سازد، بیش از هر چیزی، داستانی را به مخاطب منتقل می‌کند.

بنابراین ما ساختار فیلم را یک ساختار وحدتمند تصور می‌کنیم که عناصر آن در همکاری با یکدیگر قصه می‌گویند و احساس و معنا می‌آفرینند. از این رو برای فهم نحوهٔ عملکرد فرم سینمایی باید یک گام به عقب برداشت و سینما را نه از حوزهٔ تصویر بلکه از حوزهٔ داستان و احساس و معنای آن مورد مطالعه قرار داد، بر قصه مسلط شد و مفهوم و محتوای درونی قصه را ادراک کرد. وقتی قصه به طور کامل ادراک شود و مفهوم و درون‌مایهٔ آن بیرون بیاید، حال می‌توان به تصویر بازگشت و این مسئله را مورد بررسی قرار داد که تصویر چه خدمتی به پیشبرد قصه و ایجاد درون‌مایه کرده است.

۴- ساختار دیداری قصه

بسیاری از نظریه‌پردازان سینما معتقدند که یک فیلم سینمایی داستانی را می‌توان به پرده‌هایی تقسیم کرد. منظور از پردهٔ داستانی یک بخش بزرگ از فیلم، داشتن وحدت موضوع و هدف است. بین پرده‌ها نقطه‌های چرخش وجود دارد. مثلاً می‌توان بخش‌هایی چون زمینه‌چینی، بحران، کشمکش فزاینده، پردهٔ اوج و حل‌وفصل را از یکدیگر جدا کرد.

همان‌طور که هر کدام از این بخش‌ها دارای ویژگی روایی منحصر به خود هستند، دارای ویژگی‌های بصری خاصی نیز هستند. این ویژگی‌های بصری، بخش‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کند. معمولاً در بخش نخست فیلم، زمینه‌های دیداری داستان ساخته می‌شود. مخاطب، اطلاعات مورد نیاز را دریافت می‌کند و کشمکش آغاز می‌شود. اما با شروع بحران، تصویر دگرگون می‌شود. آن آرامش دیداری موجود در بخش نخستین از دست می‌رود و فشار بصری شدیدی جای آن را می‌گیرد. سپس نقطهٔ چرخش اول می‌آید، یعنی جایی که قهرمان تصمیم می‌گیرد با بحران مواجه شود. مرحله بعدی، یعنی کشمکش‌های فزاینده، از ریتم تشدید کشمکش‌ها پیروی می‌کند. هرچه کشمکش شدیدتر می‌شود، تصویر نیز پرتنش‌تر می‌شود. البته باید به این نکته دقت کرد که گاهی کشمکش اثر، یک کشمکش درونی و ذهنی است. از این رو فیلم‌ساز باید معادل‌های تصویری برای این کشمکش بیافریند و عناصر تصویری را در جهت انتقال این کشمکش‌ها به کار گیرد و در نهایت نقطه اوج داستان، بخشی است که تنش تصویری نیز به اوج خود می‌رسد. ریتم سریع‌تر تدوینی با تصاویری متضاد، معمولاً برای ایجاد نقاط اوج کاراکتر هستند. بین چرخش اول و اوج داستان، معمولاً مجموعه‌ای از چرخش‌ها قرار دارد. هر کدام از این چرخش‌ها نیازمند تغییرات بصری متناظری هستند. در نهایت در حل‌وفصل دوباره از تصویر، تنش‌زدایی می‌شود (نک Block, 2008, 221–252).

البته نمی‌توان گفت فرایندهای تصویری بالا اموری قطعی و همیشگی‌اند. برخی از فیلم‌سازان اساساً فیلم‌هایی با تغییرات تصویری کم و یا حتی بدون تغییرات بصری می‌سازند و در فیلم‌های برخی فیلم‌سازان هم تغییرات دیداری فیلم، متناظر با رویدادهای داستانی نیستند. اما شاید بتوان گفت تقسیم‌بندی بالا یکی از رایج‌ترین شکل تغییرات بصری موجود در فیلم‌هاست (نک Mascelli, 1998, 197–244).

بنابراین وظیفهٔ هر فیلم‌سازی است که عناصر فرم دیداری هر بخش از فیلم خود را به‌درستی انتخاب کند. این عناصر باید با سیر قصه در آن بخش مطابقت کنند و در عین حال با یکدیگر نوعی کنتراست بصری بیافرینند. مخاطب، ناخودآگاه تحت تأثیر تضاد بصری بخش‌ها قرار می‌گیرد و با قصه همراه می‌شود. اگر

انتخاب‌های بصری کارگردان اشتباه باشد و یا اینکه برای همهٔ بخش‌ها انتخاب‌های همسانی انجام دهد، این خطر وجود دارد که فیلم در سطح تصویر بسیار کند، ایستا و تحمل‌ناپذیر شود.

اما اگر کارگردان تصاویری درست برای هر بخش انتخاب کند، مخاطب جذب قصه می‌شود. یک انتخاب درست، منوط به انجام‌دادان وظایفی از سوی کارگردان است. بلاک معتقد است «اولین وظیفهٔ هر کارگردانی انتخاب نقطه دید داستانی است» (Block,2008, 225). آیا در داستان همه‌چیز از زاویه دید قهرمان دیده می‌شود؟ آیا ما با یک نقطه دید گسترده روبه‌رو هستیم؟ آیا نقطه دید ناظر به عنوان نقطه دید اصلی انتخاب شده است؟ این‌ها سؤالاتی است که کارگردان باید در آغاز به آن‌ها پاسخ گوید. انتخاب یک نقطه دید، کل فضای بصری داستان را دگرگون می‌کند. برای مثال اگر کارگردان قصهٔ خود را از دید یک شخصیت روان‌پریش و آشفته ببیند، باید فضای بصری آشفته‌ای متناظر با آن نقطه دید ساخته شود. رنگ دیوارها، اشیای صحنه، نوع چیدمان آن‌ها و نوع نورپردازی همگی باید تابعی از نقطه دید یک شخصت روان‌پریش باشند (همچنین نک به سیگر، ۱۳۹۴، ۱۲۹- ۱۳۰ و احمدی، ۱۳۸۶، ۲۵۳- ۲۶۰).

مرحلهٔ بعدی، مرحلهٔ انتخاب فضا و زمان است. داستان کجا اتفاق می‌افتد؟ هر فضای داستانی عناصر بصری مخصوص به خود را دارد. مثلاً اگر داستان در یک کلبهٔ جنگلی قدیمی روی می‌دهد، انتظار داریم دیوارهای چوبی کهنه‌ای را در پس‌زمینه ببینیم. مبلمان، تخت و همهٔ عناصر بصری دیگر، تحت تأثیر فضای انتخابی ما قرار می‌گیرند. زمان هم عامل تعیین‌کنندهٔ دیگری است. در سینما انواع زمان‌ها وجود دارد. زمان روایی، زمان تاریخی، زمان روانی و زمان سینمایی از جملهٔ این زمان‌ها هستند. لوییس جانتی معتقد است که «کارگردان فیلم برخلاف نقاش یا عکاس، ترکیب‌بندی یک قاب را امری خودبسنده نمی‌داند؛ زیرا که سینما، به همان اندازه که هنری فضایی است هنری زمانی هم هست» (جانتی ،۱۳۸۱، ۱۱-۱۲). بنابراین مؤلفه‌های بصری، چون تعادل در زمان سینمایی جاری هستند.

برای تحلیل ساختار بصری یک اثر سینمایی، نخست باید قصهٔ آن را خوب فهمید و تحلیل کرد. انگیزه و ویژگی‌های شخصیت‌های اثر را شناخت. ابعاد گوناگون وجودی آن‌ها را تعیین کرد. موانع را مشخص کرد. باید دید کاراکتر چگونه با آن موانع روبه‌رو می‌شود و بر آن‌ها غلبه می‌کند و یا از آن‌ها شکست می‌خورد. مؤلفه‌های بصری موانع چیستند. در کدام قسمت قصه چرخش روی می‌دهد. پس از هر چرخش چه اتفاقی در سطح تصویر رخ می‌دهد. البته باید به محتوا و معنای اثر هم دقت کرد. مفهوم تماتیک اثر چیست؟ دیدگاه‌های ناظر در اثر چیستند؟

پاسخ به همهٔ این سؤالات ما را در فهم انتخاب‌های بصری کارگردان یاری می‌کند، شگردهای او را در بیان تصویری قصه آشکار می‌کند و در نهایت راهی برای فهم فرم سینمایی اثر او می‌گشاید. هر کدام از این انتخاب‌ها به عنصری بصری دلالت دارند که همچون قطعات یک پازل، کلیت فرم دیداری اثر را می‌سازند. اگر ویژگی‌های بصری یک فیلم را بدون توجه به روایت و معنا بررسی کنیم، هیچ‌گاه قادر نخواهیم بود رابطهٔ میان عناصر را بیابیم و یا آن‌ها را به شکل یک کلیت ادراک کنیم. بنابراین فهم فرم بصری از قصه آغاز می‌شود.

وقتی ساختار قصه آشکار شد، حالا باید به ویژگی‌های بصری قاب‌های فیلم دقت کنیم. باید ببینیم فیلم‌ساز از چه عمق تصویری برای اثر خود استفاده کرده است. تعادل میان عناصر از چه قواعدی پیروی می‌کنند؟ ما با چه نوع ترکیب‌بندی‌ای در فیلم مواجه هستیم؟ این ترکیب‌بندی منظم است یا آشفته؟ فضای مثبت و منفی چگونه از هم تفکیک شده‌اند؟ فیلم‌ساز چه عناصری را در نقطه‌های طلایی قاب قرار داده است؟ او چگونه در قاب دو بعدی سینما یک فضای سه بعدی آفریده است؟ فیلم دارای چه نوع نورپردازی‌ای است، تیره‌مایه یا روشن‌مایه؟ سبک نورپردازی فیلم چه کمکی به ارائهٔ داستان به شکل تصویری کرده

است؟ (نک Ward, 2003, 1–16 & Thompson, 2009, 54–92 & Wheeler, 2005, 160–185).
مهم‌ترین کارکرد همهٔ مؤلفه‌های یادشده، پیشبرد قصه و انتقال احساس و معناست. اما به غیر از این کارکردها نحوهٔ چیدمان عناصر و بهره‌گیری از عمق و نور و رنگ، یک وظیفهٔ دیگر هم دارد که متعلق به تمامی هنرهای زیبا است و آن ایجاد یک فرم دیداری زیبا است. با استفاده از قاعده‌های بصری، می‌توان فرم بصری زیبایی تولید کرد؛ فرمی که در تمامی قاب‌های اثر جاری است. البته باید دانست که لزوماً همهٔ فیلم‌سازان تلاشی برای زیباسازی قاب خود انجام نمی‌دهند، اما برخی فیلم‌سازان، به‌ویژه فیلم‌سازان بیان‌گرا، به زیبایی فرم سینمایی اهمیت بسیاری می‌دهند.

۵- بررسی فرم دیداری در فیلم‌های بهرام توکلی

در این بخش، فرم دیداری در سه اثر بهرام توکلی یعنی پرسه در مه، اینجا بدون من و آسمان زرد کم‌عمق مورد بررسی قرار می‌گیرد. اول از همه، قصه و ساختار روایی این فیلم‌ها توضیح داده می‌شود؛ سپس فضا و فرم بصری متناظر با این ساختار روایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در پایان هر بخش هم، به مؤلفهٔ زیبایی بصری در فیلم‌های او توجه می‌شود.

۵-۱- *پرسه در مه*

امین روی تخت بیمارستان در حال مرگ است. او داستان زندگی خود را به شکل گفتار درونی روایت می‌کند. نمی‌دانیم آیا این وقایع زندگی او در گذشته است و یا یک داستان ذهنی دربارهٔ آینده! امین آهنگ‌ساز و دانشجوی موسیقی است. او زنی به نام رؤیا دارد که بازیگر تئاتر است. امین کم‌کم به روان‌پریشی مبتلا می‌شود. صدای سوت همواره در گوشش شنیده می‌شود و او را آزار می‌دهد. احساس می‌کند دیگران به حرف‌های توی سرش گوش می‌دهند. او حالتی تهاجمی پیدا می‌کند و حتی به همسرش نیز ظنین می‌شود. اختلال عصبی او شدت می‌گیرد. تا اینکه به شمال می‌رود و انگشتش را قطع می‌کند. در انتها می‌بینیم که او به دلیل سانحه‌ای که در معدن برایش اتفاق افتاده، به کما رفته است.
ساختار داستانی این فیلم را به‌سادگی نمی‌توان به روایتی سه قسمتی تقسیم کرد. زمان در این فیلم، امری سیال و غیر خطی است. در عین حال، هیچ‌گاه نمی‌فهمیم کدام بخش از فیلم عینی و کدام بخش آن ذهنی است. با این حال می‌توان سه فضای بصری مقدمه، میانی و پایانی فیلم را تا حدودی از هم جدا کرد. در مقدمهٔ فیلم تا زمانی که اختلالات روانی شخصیت آشکار می‌شود، تصویر هرچند مغشوش است، اما این اغتشاش بصری، کنترل شده و منظم است. در بخش میانی، با بدترشدن حال امین، فضای بصری نیز آشفته‌تر می‌شود. در پایان فیلم، جایی که امین ادعا می‌کند حالش کمی بهتر شده است، فضای بصری نیز دگرگون می‌شود.
آنچه در مورد فضای بصری فیلم *پرسه در مه* بیش از همه‌چیز اهمیت دارد، نقشی است که این فضا در پیشبرد قصه دارد. فضا شخصیت‌ها را توصیف می‌کند و شخصیت‌پردازی فیلم از راه ارائهٔ عناصر بصری کامل می‌شود؛ برای نمونه در همان ابتدا فضایی سرد و آبی دیده می‌شود که در آن کاراکتر اصلی روی تخت بیمارستانی به دستگاه‌ها وصل است. هیچ رابطهٔ دقیقی میان کاراکتر و دنیای اطرافش وجود ندارد. شاید تنها نقطهٔ اتصال او به جهان، همان صدای موسیقی‌ای است که به قول خودش از رادیوی یکی از پرستاران به گوش می‌رسد. در واقع فضا برای خود کاراکتر هم گنگ است. این ابهام و گنگی فضا با طراحی صحنه و رنگ و نور تکمیل شده است.
تصویر آبی بیمارستان به صحنهٔ یک تئاتر کات می‌شود. فضای جدید به رنگ سپیا است. یکی از ویژگی

این فیلم آن است که مدام از فضاهایی با یک تمایل رنگی، به فضاهای با تمایلات رنگی متفاوت کات می‌شود. بیشتر این فضاها به رنگ‌های آبی، سپیا، سبز و زرد هستند. این همه تمایلات رنگی و حسی گوناگون، فضا را برای تحول شخصیتی آشفته و روان‌پریش می‌گشاید.

در صحنهٔ تئاتر همچنین از عمق میدان کم استفاده‌ای هوشمندانه شده است. با این عمق کم، بین نوازنده، یعنی امین و گروه نمایش، تمایزی صریح کشیده می‌شود. یا امین در پیش‌زمینهٔ محو قاب قرار می‌گیرد یا گروه. این محوشدن دو گانه، از همان آغاز، فضای ذهنی نوازنده را ترسیم می‌کند. وقتی او در حال نوازندگی است، دنیای اطرافش را نمی‌بیند. دنیا محو است. جهان اطراف نیز از موسیقی او به شکل آمبیانس بهره می‌برد.

این محوشدن و این عمق میدان کم، بخش بسیار مهمی از خصوصیت تصویری این فیلم را می‌سازد. فضاهای ذهنی و عینی فیلم از هم تفکیک نشده‌اند. تمایز آن‌ها آشکار نیست. به نظر می‌رسد عمق میدان کم هم بر این واقعیت دلالت می‌کند که حتی اگر داستان را عینی فرض کنیم، یک ذهن شکاک و بیمار آن را دچار اعوجاج کرده است. این ذهن بیمار، همان ذهن راوی است. به نظر می‌رسد همهٔ عناصر، حتی در صورت واقعیت داشتن از صافی ذهنی او گذشته و بدین شکل از فرم خارج شده‌اند.

در صحنه‌هایی هم که امین در کافه با افرادی درگیر می‌شود، از عمق میدان کم و فضاهای فلو برای نمایش آشفتگی او استفاده شده است. به نظر می‌رسد در این صحنه، دنیا را از دید رؤیایی می‌بینیم که از وضعیت آن‌چنان شرمسار و دلزده است که حتی توانایی تماشای آن را ندارد و پشت به کل ماجرا نشسته و همه‌چیز پشت سر او محو است.

در همین صحنه، نوعی بهره‌گیری نمادین از عناصر بصری را نیز می‌بینیم. یک میز نمایش داده می‌شود. یک استکان کاغذی ایستاده و یک استکان فروافتاده روی آن قرار دارند که وضعیت رؤیا و امین را نشان می‌دهد. امین استکان فروافتاده‌ای است که مدام بیشتر در فضای ذهنی ناآرام و بیمار خود سقوط می‌کند و ما این سقوط را هم در فضای بصری دور و اطراف او می‌بینیم و هم در بازی تأثیرگذار شهاب حسینی. میمیک‌های چهرهٔ شهاب حسینی، بیماری روحی شخصیت امین را به بهترین نحو به نمایش می‌کشد.

یکی دیگر از ویژگی‌های بصری این فیلم، بهره‌گیری کارگردان از نوعی تدوین بصری است؛ تدوینی که نماهایی با حرکت‌های متنوع و بعضاً ناهمخوان را به یکدیگر پیوند می‌دهد. برای نمونه زمانی که رؤیا در تمرین نمایش است، یک بار حالش بد می‌شود. او به سمت دستشویی می‌رود. نماهایی از او که به دوربین نزدیک می‌شود به نماهای داخل دستشویی که خون بینی‌اش در دستشویی می‌ریزد کات می‌شود. در این صحنه نیز همانند بسیاری از صحنه‌ها از نماهای اینسرت استفادهٔ زیادی شده است. بارها تصویر حرکت رؤیا به نمای اینسرت خون در دستشویی کات می‌شود.

در ادامه هرچه شخصیت امین، پریشان‌تر می‌شود، نمود این پریشانی در فضای بصری فیلم هم بیشتر می‌شود. او سرش را می‌تراشد. همه‌چیز خانه را به هم می‌زند. یکی از جذاب‌ترین نقاط فیلم زمانی است که او پس از به‌هم‌زدن اتاق مطالعه، روی زمین می‌نشیند. کتاب‌ها دور و برش ریخته‌اند، خرده‌موها به صورتش چسبیده‌اند و یک چراغ مطالعهٔ روشن، برگهٔ نتی را روشن کرده است که دیگر گویا قرار نیست در آن نتی نوشته شود، چراکه امین توانایی‌اش را برای نوشتن یک موسیقی معمولی از دست داده است. او به قول خودش می‌خواهد یک قطعهٔ بی‌نظیر بنویسد، اما همه‌چیز تبدیل به هذیان‌ها و سیاه‌مشق‌های بی‌معنایی شده که برای هیچ‌کس جز خودش مفهومی ندارد. او حتی نمی‌تواند پیانو بنوازد(تصویر ۱).

وضع او حتی وخیم‌تر هم می‌شود. کم‌کم کاغذها را کنار می‌گذارد و نت‌های خود را به شکل نقاطی نامنظم با خطوط اتحاد و اتصال و میزان‌های نابرابر، روی در و دیوار می‌نگارد. به‌درستی نمی‌دانیم که آیا این

موسیقی‌ها به هیچ‌گونه صدای هارمونیکی شکل می‌دهند و یا خیر. حتی یک بار استاد موسیقی او، نت‌ها را از روی دیوار می‌بیند و سعی می‌کند آن‌ها را بنوازد. اما نتیجهٔ صحنه را نمی‌بینیم. فقط صحنه دوباره از نو تکرار می‌شود(تصویر ۲).

تنها در ده دقیقهٔ آخر فیلم، فضاها کمی بازتر می‌شود. به نظر می‌رسد حال امین در حال بهترشدن است. اما در عین حال او روی تخت بیمارستان در حال جان‌دادن است. خود او هم گیج شده است که چطور با اینکه حالش بهتر می‌شود، در حال مرگ است!

داستان معدنچیان هم بر ابهامات بصری روایت می‌افزاید. معدنچیان به گونه‌ای در کادر قرار می‌گیرند که انگار قرار است از آن‌ها عکس پرتره‌ای گرفته شود و امین می‌گوید صدای آوازهای محلی آن‌ها را ضبط می‌کرده که واقعهٔ انفجار معدن رخ داده است. نماهای هجوم امین به داخل معدن، اسلوموشن هستند و وقتی پیکر مصدوم او را بیرون می‌آورند، دست مجروحش دیده می‌شود. می‌بینییم که یک انگشت ندارد و دستش باندپیچی شده. یعنی اینکه این حادثه بعد از رفتن او به خانه ساحلی و قطع انگشتان او اتفاق می‌افتد. اینجا کارگردان مجموعه‌ای از اطلاعات را صرفا به شکل بصری به مخاطب انتقال می‌دهد. عناصر و فضای بصری فیلم *پرسه در مه* به‌درستی هم داستان فیلم را روایت می‌کنند، هم احساسات موجود در صحنه‌ها را انتقال می‌دهند. هم معنای نهفته را ارائه می‌دهند و هم شخصیت را توصیف می‌کنند. هیچ‌کدام از عناصر بصری در این فیلم خنثی و بدون علت نیستند و همگی با دقت انتخاب شده و به کار رفته‌اند. حتی نورپردازی متغییر فیلم که در برخی صحنه‌ها به شدت سرد و تیره‌مایه است و در برخی صحنه‌ها روشن‌تر و یا گرم است به القای فضای ذهنی کاراکتر به مخاطب کمک کرده است.

اما آخرین مطلبی که باید در مورد این فیلم بدان اشاره کرد، رعایت دقیق اصول بصری برای ایجاد فضاهایی استیلیزه و زیباست. در این فیلم قاب‌ها و ترکیب‌بندی‌های بصری، زیبا هستند. عناصر به دقت در قاب چیده شده‌اند. فضاهای مثبت و منفی از یکدیگر تفکیک شده‌اند. استفادهٔ دقیقی از لنزهای تله و واید نیز در این فیلم صورت پذیرفته است. این فیلم به آن اقلیتی از فیلم‌های سینمای ایران تعلق دارد که در آن زیبایی نماها نیز رکن اصلی بوده است. فیلم‌ساز، به عنوان یک هنرمند، نه‌تنها داستانی روایت کرده، بلکه فضای زیبا نیز آفریده است.

۵-۲-*اینجا بدون من*

یلدا دختر جوان و به‌شدت خجالتی است که همراه با مادر و برادر خود زندگی می‌کند. آن‌ها متعلق به طبقات پایین اجتماع هستند و وضع مالی خوبی ندارند. پای یلدا لنگ می‌زند و به همین دلیل او از جامعه گریزان است. یلدا از یکی از دوستان برادرش به نام رضا خوشش آمده است. مادر تلاش می‌کند تا بین یلدا و رضا آشنایی پدید آورد و حتی به فکر ازدواج آن دو است. اما رضا نامزد دارد و وقتی یلدا این مسئله را می‌فهمد به هم می‌ریزد و دچار پریشانی روحی می‌شود. در ادامه، در صحنه‌هایی که نمی‌فهمیم آیا ذهنی هستند و یا عینی، رضا از نامزد خود جدا می‌شود و از یلدا خواستگاری می‌کند.

ساختار روایی فیلم *اینجا بدون من* ساختار چهارپرده‌ای است. می‌توان تمامی رویدادهای فیلم را تا زمانی که مادرْ رضا را به خانه دعوت می‌کند مقدمهٔ فیلم دانست. بخش دوم، زمانی است که با حضور رضا، زندگی خانواده دگرگون می‌شود. اما زمانی که یلدا مطلع می‌شود رضا نامزد دارد، روایت وارد فاز سوم خود یعنی بحران می‌شود. نقطهٔ اوج هم بازگشت رضا و ازدواج با یلدا است. پس از آن، هرچه در فیلم دیده می‌شود به بخش حل‌وفصل فیلم تعلق دارد.

در ابتدای فیلم، مقدمه‌چینی بصری هدفمندی را می‌بینیم. کارگردان با مقدمه‌چینی بصری‌اش هم شخصیت‌ها

را معرفی می‌کند و هم جغرافیای داستان را می‌سازد. سه شخصیت اصلی داستان، در سه محیط متفاوت معرفی می‌شوند. احسان، پسر خانواده در بخش ترخیص انبار یک کارخانه کار می‌کند. فضای چرک و بی‌روح و اوراکسپوز انبار و بی‌حوصلگی او، عدم رضایت او را از کار و محیط کاری‌اش نشان می‌دهد. سپس مادر را هم در یک کارخانهٔ کنسرو مواد خوراکی می‌بینیم. در نهایت نوبت به شخصیت سوم داستان یعنی یلدا می‌رسد. از همان ابتدا، رابطه یلدا با اشیا و کم‌توانی او در راه‌رفتن، جلب نظر می‌کند. به نظر می‌رسد یلدا چون از جامعه بریده است، با اشیای خود در خلوت گفت‌وگو می‌کند. بنابراین فضا و عناصر بصری موجود در آن، مهم‌ترین نقش را در مقدمه‌چینی و شخصیت‌پردازی بصری فیلم دارند.

این شخصیت‌پردازی بصری با فضاهایی خالی ادامه پیدا می‌کند. بخش‌های مختلف خانه‌ای را می‌بینیم که هر نقطه‌اش محل بروز تحولات و اتفاقات داستانی است. میزی پر از اشیای شیشه‌ای، تخت خواب یلدا و آباژور کنار آن، چرخ خیاطی، تخت حیاط و حصیر رویش، بخاری و یک صندلی کهنه، میز ناهارخوری، یک طاقچه پر از عکس و در نهایت یک کاناپهٔ کهنه. این کاناپهٔ کهنه خودش یکی از مهم‌ترین عناصر بصری داستانی است. بعدها می‌بینیم که یکی از دغدغه‌های مادر این است که خواستگار به خانهٔ آن‌ها بیاید و می‌ترسد این کاناپه توی ذوقش بزند؛ بنابراین تمام تلاشش را می‌کند به جای آن یک کاناپهٔ نو بخرد.

زمانی که یلدا به مادرش اعلام می‌کند به یکی از دوستان احسان به نام رضا علاقه پیدا کرده است و حتی صدایش را ضبط کرده و می‌شنود، پردهٔ جدیدی در فیلم آغاز می‌شود و یک چرخش مثبت در داستان اتفاق می‌افتد. یعنی بعد از یک مقدمه‌چینی نسبتاً طولانی که در آن خانواده و وضعیت بد آن‌ها را می‌فهمیم، این تصمیم می‌تواند زمینهٔ تحولات مثبتی در داستان باشد و همین امر مخاطب را ترغیب می‌کند که بقیهٔ داستان را دنبال کند. اما همین‌جا کاناپهٔ قراضه به عنوان مانعی در سد راه خانواده ظاهر می‌شود. می‌دانیم مادر پول کافی برای عوض‌کردن کاناپه ندارد و احسان هم کلی زحمت می‌کشد و اجاره خانه را می‌دهد. او حتی از تعویض کاناپه ناخرسند است و این کار را زائد می‌داند. یک عنصر بصری ساده اینجا به وضعیت داستانی شکل می‌دهد.

اما یک تغییر بصری در فیلم زمینه‌ساز تحولات داستانی می‌شود. جای کاناپهٔ کهنه با یک کاناپهٔ نو عوض می‌شود. این کاناپهٔ جدید مرکز فضای جدید کادرهای فیلم است. شخصیت مادر، جمله‌ای جالب می‌گوید که مفهوم این تغییر را نیز در خود دارد. او می‌گوید با یک کاناپهٔ جدید نمی‌توان فضای این خانه زهواردررفته را سامان داد، اما می‌شود کاری کرد که خانه توی ذوق خواستگار نزند. واقعاً هم چنین می‌شود؛ اغلب میزانسن‌های دو نفرهٔ فیلم، روی همین کاناپه اتفاق می‌افتد.

یکی از پلان‌های جالب فیلم مربوط به صحنهٔ شام‌خوردن رضا در خانهٔ آن‌هاست. نمایی در لانگ‌شات و از بیرون، هر چهار نفر را به تصویر می‌کشد. اینجا کاربرد قاب در قاب را می‌بینیم. فضای آجری خانه در مهتاب دیده می‌شود. داخل قاب پنجره، شخصیت‌ها نشسته و شام می‌خورند. صدای خندهٔ آن‌ها می‌آید. جالب است که چون برق رفته، منطق نوری هم عوض شده. منبع اصلی نور، وسط کادر است؛ یعنی یک چراغ قدیمی نفتی. به نظر می‌رسد کارگردان در این لحظه نمی‌خواهد مخاطب را در گفت‌وگوی کاراکترها سهیم کند و بیشتر می‌خواهد چیزی را از دور به او نشان دهد.

آنچه در صحنه اتفاق افتاد، می‌توانست همه‌چیز را عوض کند و به زندگی این شخصیت‌ها مسیر مثبتی دهد. اما اینجا یک چرخش منفی اتفاق می‌افتد و دقیقاً همه‌چیز معکوس می‌شود. گفت‌وگویی دو نفره میان یلدا و رضا از سوی مادر ترتیب داده می‌شود. رضا روی صندلی نشسته است و از اشیای شیشه‌ای یلدا تعریف می‌کند. او می‌خواهد شناسنامهٔ خود را به یلدا نشان دهد، بنابراین برمی‌خیزد و روی کاناپه می‌نشیند. این

همان کاناپه‌ای است که قرار بود محل همهٔ اتفاقات خوب داستان باشد(تصویر ۳). اما همین‌جا رضا رازی را بازگو می‌کند. او نامزد دارد. یلدا به هم می‌ریزد و به اتاق می‌دود. اینجا صحنه‌های موازی از احسان و مادر نشان داده می‌شود. دوربین به روی استیدی‌کم می‌آید و آزادی بیشتری پیدا می‌کند و با این تمهید، تشویش شدیدی که اعضای خانواده بدان مبتلا هستند را به نمایش می‌کشد. شخصیت مدام به چپ و راست کادر می‌روند و دوربین نیز آن‌ها را از کنار دنبال می‌کند. این تغییر بصری با بحران‌های متعاقبی که خانواده با آن‌ها مواجه می‌شود سمت‌وسوی تازه‌ای هم می‌گیرد.

از اینجا به بعد فضای بصری فیلم، دقیقاً در تطابق با مفهوم و احساسی که فیلم قرار است به مخاطب القاء کند عوض می‌شود. در صحنه‌ای احسان را سوار بر اتوبوس می‌بینیم. گمان می‌کنیم او خانواده را ترک کرده است. یک گفتار درونی اینجا کارگشاست. احسان می‌گوید «اتفاق‌ها این‌قدر ساده و بی‌معنی پشت سر هم چیده شده بودند که نمی‌توانستی بفهمی کدامیک واقعی و کدامیک را ذهن خودش ساخته است»؛ سپس احسان در خانه است و ما نمی‌دانیم که آیا او در ذهن خودش به خانه بازگشته و یا واقعا آنجاست. در سبک تدوین و نمابندی فیلم هم این ابهام بین ذهنیت و عینیت دیده می‌شود. پلان‌ها کوتاه‌ترند. مقدمه ندارند. به درستی متوجه نمی‌شویم که آنچه یلدا ادعا می‌کند اتفاق افتاده است یا نه.

موتیف سینما بارها تکرار می‌شود و حالا مفهوم آن را بهتر می‌فهمیم. به نظر می‌رسد که در فیلم به خود ماهیت فیلم اشاره می‌شود. کافی است که اراده کنی و با ذهنیت و پافشاری خود می‌توانی مسیر داستان را عوض کنی. این تغییر ذهنی در فیلم خیلی عینی اتفاق می‌افتد و واقعاً همه‌چیز درست می‌شود. درست مثل سینما که در پرده‌های اوج، ضدقهرمان شکست می‌خورد و قهرمان به آرامش می‌رسد.

صحنهٔ پایانی فیلم ادامهٔ این واقعیت ذهنی و تأکید بیشتر بر ذهنی‌بودن آن است. تصویر آهسته شده است. یلدا حالش کاملاً خوب شده است و دیگر عصا ندارد. همه می‌خندند. رضا هم به جمع آن‌ها اضافه می‌شود. اما در عین آنکه تحولات مثبتی رخ داده، چون احساس می‌کنیم هیچ‌چیز واقعی نیست، همچنان فضای تلخی را تجربه می‌کنیم. موسیقی هم این مود تلخ فیلم را تقویت می‌کند.

البته اینجا باید به نکته‌ای اشاره کرد. ترکیب‌بندی‌های این فیلم در قیاس با *پرسه در مه* کمتر استیلیزه و سبک‌پردازی‌شده‌اند؛ به این دلیل که *اینجا بدون من* فیلمی عینی‌تر از *پرسه در مه* است. اگر در آنجا به واسطهٔ یک ذهن بیمار، کارگردان می‌توانست تمامی حقایق را انتزاعی کند، اینجا کارگردان تلاش می‌کند فضای زندگی معمولی یک خانواده را نشان دهد. یک خانهٔ کهنه با اشیای کهنه و قدیمی که به سبکی سنتی چیدمان شده‌اند. همچنین فضای کوچک این خانه، جای خالی کمتری دارد و از این رو، راه را برای تفکیک دقیق‌تر فضاهای مثبت و منفی و ایجاد تعادل بسته است. هیچ عنصر آبستره‌ای در فضا نیست و از این جهت این فیلم حرکتی به سوی فضای واقع‌گرا در سینماست.

۵-۳- *آسمان زرد کم‌عمق*

مهران و غزل، زن و شوهری جوان هستند. آن دو وارد خانه‌ای کهنه و متروک می‌شوند، تا محیط آن را برای زندگی فردی دم مرگ آماده کنند. از خلال مونولوگ‌ها و گفت‌وگوها پی به رازهای آن‌ها می‌بریم. اتفاق هولناکی که زندگی آن‌ها را دگرگون کرده، تصادف غزل و خانواده‌اش در جاده‌ای سرسبز است. پس از آن، غزل حتی دچار بیماری روحی شده و تحت مداوای یک روان‌شناس قرار می‌گیرد. اما مسئله‌ای مهران را عذاب می‌دهد. او فکر می‌کند غزل به تعمد باعث تصادف ماشین شده و خانوادهٔ خودش را به کشتن داده است. در واقع در آن جاده‌های زیبای سرسبز، می‌خواسته اوج زیبایی، یعنی خانوادهٔ خوشبختش، را برای همیشه جاودانه کند؛ مسئله‌ای که درستی و نادرستی‌اش تا انتهای فیلم آشکار نمی‌شود.

ساختار قصهٔ این فیلم، برخلاف دو فیلم قبلی، دارای مقدمه‌چینی، بحران، نقاط عطف و گره‌گشایی عینی نیست و شیوهٔ بیان سینمایی در این فیلم نیز کمتر تصویری است. در واقع هیچ‌کدام از رویدادهای تأثیرگذار فیلم را نمی‌بینیم؛ نه داستان تصادف غزل و خانواده‌اش را می‌بینیم، نه از مطب روان‌شناس خبری است و نه زندان‌رفتن مهران به تصویر درمی‌آید. تمام این‌ها در گفتار متن و دیالوگ می‌آید.

وقتی داستان به جای تصاویر با مونولوگ و دیالوگ بیان می‌شود، عملاً فیلمی با ویژگی‌های تصویری خنثی حاصل می‌آید. *آسمان زرد کم‌عمق*، تقریباً در همه‌جای فیلم، یک سبک بصری یکسان و بدون تغییر دارد. از آغاز تا پایان تمامی نماها شبیه یکدیگر هستند. البته گاهی تحولاتی کوچک اتفاق می‌افتد؛ مثلاً نماهای متحرک استیدی‌کم در برخی از نقاط فیلم دیده می‌شوند. اما فیلم، تصویری جدیدتر ندارد. کارکردهای تصویر در این فیلم بسیار محدودند.

البته فضای بصری در پردازش شخصیت‌ها نقش مؤثری ایفا می‌کند. فضای فیلم یک خانهٔ بسیار بزرگ و کهنه است که دیوارهایی پوسیده دارد. همه‌جای دیوارها رسوبات و ترک‌ها دیده می‌شوند. دیوارها کدر و فضاها رنگ‌ورورفته‌اند. لباس شخصیت‌ها نیز مانند فضا کم‌رنگ و خنثی است. فیلم فضای بی‌روحی را ترسیم می‌کند که در آن کاراکترها از شدت فشار روحی، قادر به تغییر هیچ‌چیز نیستند(تصویر ۴). حتی در انتهای فیلم، وقتی مهران از غزل می‌خواهد دست از این رفتارها بردارد و به زندگی معمولی خودش برگردد، غزل می‌گوید زندگی معمولی من همین است. در اصل، کلیت فیلم زندگی معمولی دو نفر آدم است که از فرط فشارهای روحی نمی‌توانند معمولی رفتار کنند، معمولی زندگی کنند و معمولی نگاه کنند. البته فیلم فضای متفاوتی را هم در چند جا نشان می‌دهد؛ طبیعتی زیبا و جاده‌ای سرسبز و رودخانه‌ای خروشان. این صحنه که می‌توان آن را برابرنهادهٔ کل فضای فیلم دانست در واقع مفهوم بصری فیلم را در خود دارد. گویا زندگی بسیار زیبا بوده است. آن‌قدر زیبا بوده که غزل خواسته آن را یک جا متوقف و بایگانی کند. انگار آن طبیعت زیبا و آن روح زندگی، همان‌جا متوقف شده است و امروز هیچ رنگی وجود ندارد.

فیلم اتفاقاً با همین طبیعت زیبا شروع می‌شود و سپس نماهای آبستره‌ای از دیوارهای یک خانه را می‌بینیم. رسوبات روی دیوار، دلمه بسته است و ترک‌ها همه‌جا حضور دارند. اصلاً در آغاز مشخص نیست که این‌ها نماهای یک دیوار هستند و بیشتر به تابلوهای آبسترهٔ اکسپرسیونیستی شباهت دارند. هرچه جلوتر می‌رویم، نماها بازتر می‌شوند و ما می‌فهیم با خانه‌ای قدیمی و ویران طرف هستیم.

اما سؤال اینجاست که چرا این فیلم، پویایی بصری سایر فیلم‌های توکلی را ندارد؟ برای پاسخ باید به این نکته دقت کرد که در این فیلم به جای یک بحران بیرونی با یک بحران درونی روبه‌رو هستیم. در واقع رویداد ناگوار پیش از شروع فیلم رخ داده است و در متن فیلم ما با بحران درونی شخصیت‌هایی مواجه هستیم که دربارهٔ خود و واقعیت زندگی‌شان به ابهام و سرگشتگی رسیده‌اند. در اصل آنچه در فیلم دیده می‌شود بازتاب‌های گذشته‌ای مبهم و عذاب‌آور برای شخصیت‌هایی است که حتی نمی‌توانند آن را تفسیر کنند. عدم پویایی ساختار تصویری فیلم هم به همین علت است. در واقع شخصیت‌ها در یک نقطهٔ گنگ از زندگی خود گیر کرده‌اند و به نقطهٔ دیگری رجعت نمی‌کنند. تصویر هم در سراسر فیلم، بازنمایانگر ایستایی و ابهام شخصیت‌هاست.

نتیجه‌گیری

یکی از راه‌های تحلیل و فهم فیلم‌های سینمایی، نگاه فرمالیستی به آن‌هاست. در این نگاه، فرم فیلم تقریباً معنایی معادل ساختار دارد. یعنی مجموعه‌ای به‌هم‌پیوسته از عناصر که هدفی مشخص را دنبال می‌کند. فرمالیست‌ها همچنین باور دارند که این ساختار در مخاطب کامل می‌شود. مخاطب، نقطه‌های کور و ناپیدای اثر را با ادراک خود کامل می‌کند و آن را می‌سازد.

تلقی فرمالیستی از اثر سینمایی همهٔ ابعاد فیلم را شامل می‌شود. می‌توان روایت، تصویر و صدای فیلم را به صورت ساختارهایی به‌هم‌پیوسته تصور کرد که در رابطه‌ای متقابل با هم قصه می‌گویند و معنا و احساس را به مخاطب منتقل می‌کنند. فرم بصری یک فیلم، مجموعهٔ همهٔ عناصر درون قاب یک فیلم و شیوهٔ آرایش و روشن‌سازی آن‌هاست. این فرم در فضا و زمان سینمایی جاری است.

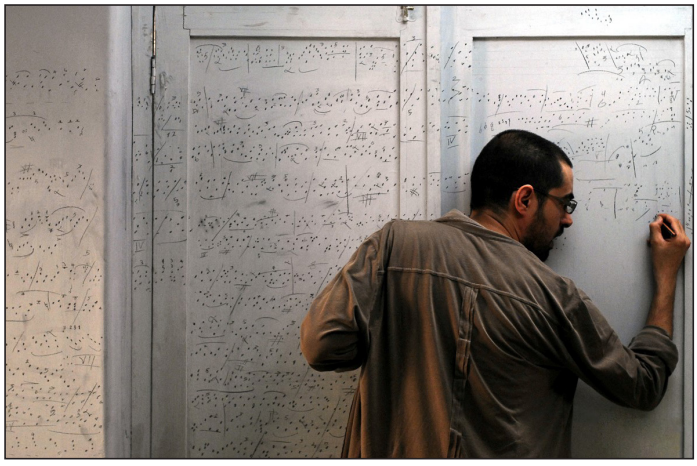
برای فهم فرم سینمایی یک فیلم باید یک گام به عقب گذاشت و به قصه و درون‌مایهٔ آن پرداخت. در واقع فرم بصری، بیان تصویری داستان، درون‌مایه و احساس است. معمولاً کارگردان با انتخاب‌های بصری خودش به قصه‌گویی می‌پردازد. فهم این انتخاب‌های بصری، منوط به فهم ساختار قصه است و ساختار قصه هم معمولاً از چندین پرده تشکیل شده است؛ مقدمه‌چینی، بحران، کشمکش فزاینده، نقطهٔ اوج و حل‌وفصل. البته نمی‌توان همهٔ فیلم‌ها را به این بخش‌ها فرو کاست. برخی از فیلم‌ها ساختاری با پرده‌های بیشتر و یا کمتر دارند. معمولاً هر فیلم، دارای مجموعه‌ای از نقاط چرخش است. این نقطه‌ها وضعیت بصری فیلم را هم دگرگون می‌کنند.

برخی از فیلم‌سازان علاوه بر ارائهٔ داستان و معنا و احساس، یک کار دیگر هم با تصویر می‌کنند؛ کاری که هدف اصلی هر هنری است: ایجاد زیبایی. آن‌ها با رعایت اصول و قاعده‌های ترکیب‌بندی و آرایش عناصر به فرمی زیبا نیز می‌رسند. معمولاً این فیلم‌سازان، بیانگرا هستند. بیانگرایی در فیلم‌سازی به مفهوم دگرگون‌کردن واقعیت و ایجاد واقعیت ذهنی تازه است.

بنا به نتیجهٔ به‌دست‌آمده از متن، بهرام توکلی را می‌توان در زمرهٔ فیلم‌سازان بیانگرا قرار داد. فرم بصری فیلم‌های توکلی، فرمی غنی برای انتقال اطلاعات داستانی و معناست. توکلی به آن اقلیتی از سینمای ایران تعلق دارد که به دنبال ارائهٔ قاب‌های سبک‌پردازی‌شده‌اند. نور، رنگ، عمق میدان، لایه‌های تصویری، فضای مثبت و منفی و همهٔ مؤلفه‌های بصری در فیلم‌های بهرام توکلی به شکلی هدفمند انتخاب شده‌اند و به ساختار بصری سه بخشی فیلم‌های او خدمت می‌کنند. یعنی در فیلم‌های بهرام توکلی ما هم مقدمه‌چینی بصری داریم، هم کشمکش بصری و هم نقطه اوج و حل‌وفصل بصری. به‌ویژه در دو فیلم *پرسه در مه* و *اینجا بدون من* این ساختار بصری پویا را می‌بینیم. ساختار بصری فیلم *آسمان زرد کم‌عمق* هم هرچند پویایی فیلم‌های قبلی توکلی را ندارد، اما به قصه‌ای شخصیت‌محور، ساکن و فاقد تنش بیرونی خدمت می‌کند. فیلم‌های بهرام توکلی، فیلم‌هایی عموماً دیداری هستند. یعنی در آن‌ها اولویت ساختاری برای بیان قصه و معنا و احساس با تصویر است. البته این به مفهوم بی‌اهمیت‌بودن صدا و موسیقی در فیلم‌های او نیست. در واقع عناصر موسیقیایی و شنیداری در آثار او در تطابق کامل با لایهٔ تصویری فیلم به ساختمانی منظم و بیانگر شکل می‌دهند. تصویر در فیلم‌های توکلی بر اساس نقطه دید شخصیت‌ها انتخاب شده‌اند و حالات روحی شخصیت‌ها نیز بر اعوجاج‌ها و دگرگونی‌های تصویری اثر می‌گذارند. به طور خلاصه می‌توان گفت که فیلم‌های بهرام توکلی، نمونهٔ کاملی از سینمای مبتنی بر ترکیب‌بندی و ساختار بصری هستند.

تصاویر

تصویر ۱- پریشانی امین در فضای بصری اثر نمود آشکاری می‌یابد.



تصویر ۲- امین نت‌های خود را به شکل نقاطی نامنظم با خطوط اتحاد و اتصال و میزان‌های نابرابر، روی در و دیوار می‌نگارد.

تصویر ۳- کاناپهٔ نویی که مادر برای خانه می‌خرد به به یک عنصر دیداری مؤثر در کل فیلم اینجا بدون من بدل می‌شود.

تصویر۴ – عناصر فضایی و محیطی به قاب‌های فیلم آسمان زرد کم عمق، حالتی آبستره و ازشکل‌افتاده می‌دهد.

فهرست منابع

- استم، رابرت. (۱۳۸۳). *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*. مترجمان: احسان نوروزی و دیگران. تهران: سورهٔ مهر
- استیونسون، رالف و ژان.ر.دبری (۱۳۸۳). *هنر سینما*. مترجم: پرویز دوائی. تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر
- اندرو، دادلی. (۱۳۶۵). *تئوری‌های اساسی فیلم*. مترجم: مسعود مدنی. تهران: انتشارات عکس معاصر
- بوردول، دیوید و کریستین تامپسون. (۱۳۸۳). *هنر سینما*. مترجم: فتاح محمدی. تهران: نشر مرکز
- جانتی، لوییس. (۱۳۸۱). *شناخت سینما*. مترجم: ایرج کریمی. تهران: نشر روزگار
- داندیس، دونیس. (۱۳۹۲). *مبادی سواد بصری*. مترجم: مسعود سپهر. تهران: انتشارات سروش
- سیگر، لیندا. (۱۳۹۱). *فیلم‌نامه‌نویسی پیشرفته*. مترجم: عباس اکبری. تهران: انتشارات نیلوفر
- مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۵). *داستان*. مترجم: محمد گذر آبادی. تهران: نشر هرمس
- وسیوس، ونگ. (۱۳۹۲). *اصول فرم و طرح*. مترجمان: آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی. تهران: نشر نی

- Arnheim, Rudolf. (1953). *Film as art.* California: University of California press
- Block, Bruce .(2008). *The Visual Story: Creating The Visual Structure Of Film,* TV And Digital Media. Burlington: Elsevier
- Carroll, Noel. (1999). *Philosophy of art: A contemporary introduction.* New York: Rutledge
- Dumitrescu, Ioan. (2014). *Art fundamentals.* 3d Total eBook series
- Garvey–Williams, Richard .(2012). *Mastering composition.* East Sussex: Ammonite Press
- Josephv, Mascelli. (1998). *The Five C's Of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques.* Silman–James Press
- Kroeber, Karl. (2006). *Make Believe in Film and Fiction: Visual vs. Verbal Storytelling.* USA: Pal grave macmillan
- Lavingston, Paisly and Carl Plantiga. (2009). *The Rutledge Companion to Philosophy and Film.* New York: Rutledge
- Proferes, Nicholas. (2005). *Film Directing Fundamentals: See before you shoot.* Burlington: Elsevier
- Thompson, Roy and Christopher Bowen. (2009). *Grammar of the Shot.* Burlington: Elsevier
- Ward, Peter. (2003). *Picture Composition for Film and Television.* Oxford: Focal Press
- Wheeler, Paul. (2005). *Practical Cinematography.* Burlington: Elsevier

Received: 2017/ 01/ 27
Accepted: 2017/ 06/ 03

The aesthetics of the visual form in Bahram Tavakkoli's films (analysis of three movies: Walking in the mist, Here without me, and Yellow shallow sky)

Hamidreza Afshar, Associate Prof., Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
Farzin Kamalinia, PhD Candidate of Art Studies, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

The visual form of a film is the construction of visual elements. This framework is used to advance the story, giving meaning and conveying insight and feeling to the film. In film, there are techniques and rules for arranging visual elements. These techniques are not changeless and fixed laws, but they change according to a film structure or director's style. This research is intended to generally study visual structure in films and in particular, Iranian films. Bahram Tavakkoli is an excellent example of this study because his works belong to the stylish part of Iranian movies. The main reason for this study is gathering a proper knowledge of visual elements in film. This research uses a neo–formalist approach for studying the visual form. It means that it emphasizes the dynamic structure of the film which becomes complete by the audience. Neo–formalists emphasize the importance of the form in film, and they believe it is something ordered, and rule based. Every element of this structure must be in relation to other elements making a construction. Even the meaning of a film is part of this structure. Form and meaning are intertwined, so we cannot separate them. Neo–formalists also emphasize on the audience's perception system. They think all attendees have inner perceptive systems which help them to gather data from films. Any formal structure cretaes some expectations for the audience. So viewers, dynamically participate in perceiving, analyzing and memorizing data and information they gather from films. We can see this dynamic structure in Bahram Tavakoli's films. By concentrating on the point of view, time and space, using shallow depth of field, telephoto and wide–angle lenses, high and low key lighting, low saturated colors, changing hues and subjective spaces, Bahram Tavakkoli gives his story–telling process, a stylish visual characteristic. The first step of this study is analyzing the meaning of form according to neo–formalistic approach. Then the relations between visual form and story structure will be analyzed with Boris Block's theory of Visual Structure. It suggests that a film divides into three separate parts; Exposition, conflict, and resolution. Exposition is part of a film in which characters and spaces are introduced to the audience. In conflict, there are struggles between protagonist and antagonist. Resolution is everything that happens after the climax. Also, every film has some important points, like the beginning of the crisis and the climax. All of these parts and points have their visual characteristics which are described in this text. After setting up a theoretical base for analyzing images in film, we study Bahram Tavakoli's films. There are three films that we review; A Walk in the Fog (2010); Here without me (2011); The Shallow Yellow Sky (2013).

Keywords: Visual form, Subjective space, Visual techniques, Composition, Bahram Tavakoli