

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶ / ۰۸ / ۱۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷ / ۱۰ / ۰۴

شهاب اسفندیاری^۱، سجاد ستوده^۲، میلاد ستوده^۳

نقش دکوپاژ در سوگیری و قضاوت اخلاقی مخاطب با مطالعه دو فیلم آژانس شیشه‌ای و جدایی نادر از سیمین

چکیده

دکوپاژ یکی از مهم‌ترین عناصری است که هر فیلم‌ساز برای کارگردانی فیلم خود در اختیار دارد. پژوهشگران سینمایی در اغلب موارد صرفاً از منظری تکنیکی به دکوپاژ نگریده‌اند و همین نکته سبب شده تا ظرفیت‌های دکوپاژ در خلق معنا و جهت‌دهی به قضاوت اخلاقی مخاطب مورد غفلت واقع شود. هدف از نگارش این مقاله، پرداختن به همین جنبه مغفول‌مانده از کارکردهای دکوپاژ است. این پژوهش تلاش دارد با رویکردی توصیفی-تحلیلی به بررسی چگونگی جهت‌دهی کارگردان به قضاوت اخلاقی مخاطب با استفاده از تمهید دکوپاژ بپردازد. در همین راستا دو فیلم آژانس شیشه‌ای (ابراهیم حاتمی‌کیا ۱۳۷۶) و جدایی نادر از سیمین (اصغر فرهادی ۱۳۸۹) برای مطالعه موردی این مقاله گزینش شده‌اند؛ آثار دو فیلم‌ساز صاحب‌نام ایرانی از دو نسل و دو دیدگاه متفاوت سینمایی. برای رسیدن به نتایجی دقیق، از هر فیلم یک سکانس کلیدی انتخاب شده و با تحلیل و بررسی این سکانس‌ها تلاش می‌شود نگرش دو فیلم‌ساز در بهره‌گیری از دکوپاژ به عنوان تمهیدی معنابخش و مؤثر در شکل‌دهی به «همدلی سینمایی» مخاطب مورد بررسی قرار گیرد. این مقاله آشکار می‌سازد که دکوپاژ چگونه در سوگیری - یا عدم سوگیری - بیننده نسبت به شخصیت‌ها و نیز در قضاوت اخلاقی نهایی مخاطب درباره رویدادهای فیلم تأثیرگذار است. بدین ترتیب این مقاله گامی است در امتداد پژوهش‌هایی که برای ایجاد ارتباط بینارشته‌ای میان حوزه‌های فلسفه، اخلاق و مطالعات سینمایی کوشیده‌اند.

کلیدواژه‌ها: دکوپاژ، قضاوت اخلاقی، همدلی سینمایی، آژانس شیشه‌ای، جدایی نادر از سیمین.

^۱ استادیار گروه آموزشی سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

E-mail: shb_esf@yahoo.com

^۲ مربی گروه آموزشی سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

E-mail: sajadstoudeh@yahoo.com

^۳ کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

E-mail: miladstoudeh@yahoo.com

۱- مقدمه

در بسیاری از تحلیل‌های سینمایی، دکوپاژ همواره از منظری تکنیکی مورد بررسی قرار می‌گیرد و پژوهشگران سینمایی غالباً بر انگاره‌های فنی دکوپاژ تمرکز می‌کنند. ردپای این رویکرد در کتاب‌های سینمایی که برای علاقه‌مندان به کارگردانی نوشته شده کاملاً مشهود است. در این آثار، محوریت مباحث بر آشنایی فیلم‌سازان جوان با تکنیک‌های دکوپاژ و الگوهای متفاوت آن تمرکز یافته است. علی‌رغم فواید انکارناپذیر این نگرش در غنی کردن دانش سینمایی علاقه‌مندان به فیلم‌سازی، دکوپاژ تنها به مباحث تکنیکی محدود نمی‌شود بلکه این مفهوم، علاوه بر انگاره‌های فنی دارای سوبیه‌های دیگر نیز می‌باشد. یکی از این وجوه نادیده‌گرفته‌شده، تأثیر دکوپاژ بر احساس مخاطب و قضاوت اخلاقی او است؛ بدین معنا که دکوپاژ به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهایی که در اختیار فیلم‌ساز قرار دارد قادر است معنا دراماتیک را به مخاطب منتقل کرده و سوگیری و قضاوت او را در روند رویدادهای فیلم هدایت کند. هدف این مقاله پرداختن به همین کارکرد مهم دکوپاژ و تبیین تفاوت رویکرد هر کارگردان در مواجهه با آن است. در گام اول، آراء نظریه‌پردازان و فلاسفه سینما درباره رابطه میان سینما و اخلاق بررسی می‌گردد. در ادامه نشان داده می‌شود که انگاره‌های عاطفی و حسی چگونه در جهت‌دادن به قضاوت و همدلی مخاطب نقشی مؤثر ایفا می‌کنند. در انتها با تحلیل دکوپاژ در دو سکانس از فیلم‌های آژانس شیشه‌ای (ابراهیم حاتمی‌کیا ۱۳۷۶) و جدایی نادر از سیمین (اصغر فرهادی ۱۳۸۹) به تحلیل چگونگی استفاده کارگردان‌های این آثار از مفاهیم مذکور و پیامدهای اخلاقی آن پرداخته می‌شود تا رویکرد دو فیلم‌ساز در راستای جهت‌دهی به سوگیری و قضاوت مخاطب از طریق دکوپاژ واکاوی شود. بدین طریق موضع اخلاقی هر فیلم‌ساز نسبت به شخصیت‌ها و درام جاری در هر صحنه آشکار می‌گردد.

۲- اخلاق، فلسفه و سینما: یک رابطه تاریخی

رابطه میان سینما و فلسفه رابطه‌ای دیرینه و قدیمی است و ارتباط میان این دو پدیده به دوران آغازین سینما بازمی‌گردد. گواه این مدعا اندیشه‌ها و نوشته‌های نظریه‌پردازانی است که از همان سال‌های ابتدایی تاریخ سینما تا به امروز به این پدیده مهم علاقه نشان داده‌اند و از منظری فلسفی به واکاوی ماهیت سینما / فیلم پرداخته‌اند. از نظریه‌پردازان کلاسیکی چون مانستربرگ^۱، کراکائر^۲ و بازن^۳ گرفته تا نظریه‌پردازانی که آثار خویش را مبتنی بر الگوهای نظریه کلان^۴ به نگارش درآورده‌اند، همگی باور دارند که رابطه میان سینما و فلسفه می‌تواند سؤال‌های بسیار مهمی در باب اخلاق و سینما پدید آورد (Sinnerbrink, 2016, 6). با مطالعه در آثار پژوهشگران به‌راحتی می‌توان ردپای نگاهی اخلاقی را نسبت به سینما باز یافت، حتی آن بخش که به اخلاق اشاره‌ای مستقیم ندارند. برای مثال برخی از این نظریه‌پردازان همچون ژان لویی بودری^۵ تلاش کرده‌اند وجوه و ابعاد اخلاق را بر ماهیت ایدئولوژیک سینما سوار کنند که چنین نگرشی از رویکرد مارکسیستی به سینما و توجه به امر ایدئولوژیک سرچشمه می‌گیرد (Bau-dry, 1974/1975). از سوی دیگر لورا مالوی^۶ از منظری روان‌شناسانه-مارکسیستی به اخلاق گریز زده و مباحث اخلاقی را به صورتی غیرمستقیم محور نگاه خویش قرار داده است. او ادعا می‌کند ساختار روایت در سینمای کلاسیک از ویژگی‌های مردانه برخوردار است و از این رو مردها با این آثار همذات‌پنداری نشان می‌دهند (Mulvey, 1975). این موارد نشان از گستردگی رابطه میان سینما و اخلاق - به عنوان زیرمجموعه‌ای مهم از فلسفه - دارد و در همین راستا است که آلن بدیو^۷ نحوه مواجهه میان فلسفه و سینما را به پنج بخش تقسیم می‌کند: بخش اول به ذات و هستی‌شناسی سینما توجه دارد و آثار بازن نمونه

مناسبی از این نگاه است. دغدغه دومین بخش مربوط به مسائل زمان و حرکت است که می‌تواند از طریق تصاویر متحرک و تصویر سینمایی ایجاد شود. بیشترین نمود این بخش در رویکردهای پدیدارشناسانه به سینما یافت می‌شود. سومین مواجهه به دوران اولیه نظریه پردازی در سینما باز می‌گردد، جریانی که به دنبال ارتباط میان سینما و سایر هنرها است که از آن جمله می‌توان به آثار آرنه‌ایم^۸ اشاره کرد. بخش چهارم بر رابطه میان «سینما» و «غیر سینما» تأکید دارد و به سینما به عنوان هنری ترکیبی نگاه می‌کند که با پدیده‌های سرگرمی از یک سو و هنرهای متعالی از سوی دیگر آمیخته شده است و تعامل دارد. اما رویکرد آخر به سینما به مثابه امری اخلاقی نگاه می‌کند و به دنبال کشف دلالت‌های اخلاقی آن است (Badiou, 2013, 208–211).

به دنبال نگاه بدیو، رابرت سینربرینک^۹ رویکردهای اخلاقی به سینما را در مواجهه میان فیلم، تماشاگر و متن به سه دسته کلی تقسیم می‌کند: دسته اول مربوط به اخلاق در سینما است که بر محتوای روایی فیلم‌ها که موقعیت‌های اخلاقی، کشمکش‌ها، تصمیم‌ها و کنش‌ها را ایجاد می‌کند تمرکز دارد. مرحله دوم اخلاق یا سیاست بازنمایی سینمایی است و بر مسائل اخلاقی که توسط عناصر تولید فیلم و یا دریافت تماشاگر ایجاد می‌شود توجه نشان می‌دهد. این بخش می‌تواند ناظر بر نقطه دید فیلم‌ساز یا مخاطب باشد و از منظر هر یک از آن‌ها و یا هر دو نگریسته شود. مرحله سوم به اخلاق سینمایی به مثابه یک رسانه فرهنگی توجه دارد، رسانه‌ای که قادر است باورهای اخلاقی، اجتماعی و یا ایدئولوژیک را پدید آورد؛ نظریه جنسیت در رویکرد فمینیستی یا مفهوم ایدئولوژی در تحلیل‌های مارکسیستی از آن جمله‌اند (Sinner-Brink, 2016, 10). باید توجه داشت که هیچ یک از سه جنبه مطرح شده در سطور بالا به تنهایی نمی‌توانند کارکرد مناسبی داشته باشند. به همین دلیل سینربرینک مورد چهارمی هم بر این سه جنبه اضافه می‌کند که به ابعاد زیباشناختی سینما مرتبط است. این نگرش به صورت اختصاصی بر نقش عناصر زیباشناختی در تشدید تجربه مخاطب تمرکز می‌یابد (Ibid, 16). تجلی انگاره‌های اخلاقی و سؤال‌های مرتبط با آن صرفاً در روایت یا مباحثی که به تولید فیلم مرتبط هستند ظهور نمی‌یابد و از سوی دیگر به برداشت‌های سیاسی/ایدئولوژیک هم محدود نمی‌شود. چیزی که اهمیت دارد ترکیب این چهار نگاه با یکدیگر و برقراری ارتباط پیوسته میان آن‌ها است. رویکردی که می‌تواند مسیری روشن و واضح را ترسیم کند: زیباشناسی و اخلاق چگونه با یکدیگر رابطه‌ای پیوسته و دوسویه دارند و چگونه عناصر مهمی که در زیر مجموعه زیباشناسی و ابعاد ساختاری یک فیلم قرار می‌گیرند - در اینجا دکوپاژ - می‌توانند معنای اخلاقی بیافرینند و نگره مخاطب را نسبت به شخصیت‌های فیلم و داستان جهت‌دهی کنند.

۳- همدلی^{۱۰} و همدردی^{۱۱} در ارتباط با قضاوت اخلاقی

مخاطب هنگام تماشای فیلم به صورت سیال و پیوسته در رابطه‌ای عاطفی با شخصیت‌ها درگیر می‌شود. این فرایند سبب می‌گردد تا از طریق نماها و روند شکل‌گیری آن‌ها احساس‌های متفاوتی به بیننده منتقل گردد. به هنگام برخورد مخاطب با فیلم دو حس متفاوت و مهم پدیدار می‌شود که می‌توان آن‌ها را همدلی و همدردی نامید. این دو مفهوم در رابطه میان اخلاق و سینما بنیادین هستند و نقشی اساسی در ایجاد احساس و عاطفه مخاطب ایفا می‌کنند. اولین اشاره به مفاهیم مذکور به آراء دیوید هیوم^{۱۲} و آدام اسمیت^{۱۳} باز می‌گردد. از نظر هیوم همدردی - که امروزه آن را همدلی می‌نامند - به شکلی پدید می‌آید که مخاطب خودش را در جایگاه شخصیتی دیگر قرار دهد و جهان را از منظر دید آن فرد تصور کند. او اضافه می‌کند همدردی یکی از اصول اساسی ارتباط به شمار می‌آید که بر پایه طبیعت بشری شکل

گرفته است (Hume, 1978, 317). آدام اسمیت در ادامه از ایده هیوم وام می‌گیرد و آن را محور نظریه‌های اخلاقی‌اش قرار می‌دهد. او نظر هیوم را مبنی بر اینکه همدردی به تجربه حس «دیگری» وابسته است می‌پذیرد اما این مفهوم را به تصورکردن نقطه دید طرف مقابل مرتبط می‌داند (Smith, 2002, 9). از نظر اسمیت، مخاطب / بیننده با قراردادن خود در نقطه دید دیگری، گویی وارد بدن فرد مورد نظر می‌شود و احساسات او را دریافت می‌کند.

با گذشت سال‌ها و پیشروی نظریه‌ها در فلسفه اخلاق و روان‌کاوی به طور عام و هنر سینما به طور خاص، تمایز میان همدردی و همدلی اهمیتی روز افزون یافت زیرا همواره سوءتفاهم‌ها و جدل‌های فراوانی بر سر این دو مفهوم رخ داده است. ساده‌ترین و شفاف‌ترین تعریف در راستای ایجاد تمایز میان این دو پدیده توسط آلکس نیل^{۱۴} ارائه شده است. او اشاره می‌کند همدردی، احساسی برای یک فرد^{۱۵} است اما همدلی، احساسی با یک فرد^{۱۶} (Neill, 2006, 247). از منظری پدیدارشناسانه، همدلی و همدردی می‌توانند دو قطب متفاوت در فرایند ادراکی مخاطب از احساسات جاری در فیلم مدنظر قرار گیرند. این دو حس متفاوت اگرچه به هم وابسته‌اند اما مشخصه‌های منحصر به فرد خویش را دارند: در همدلی، فرایند کاملاً سریع، درونی و بی‌واسطه است حال آنکه در همدردی فرایند رخ داده به صورت غیرمستقیم و انعکاسی است (Sinnerbrink, 2016, 92-93). براساس مطالب ذکر شده می‌توان نتیجه گرفت علی‌رغم اینکه هر دو مفهوم بر احساس «دیگری» پایه‌گذاری شده‌اند اما در همدردی به ارتباط بی‌واسطه با فرد نیازی نیست. مخاطب می‌تواند احساس همدردانه‌ای نسبت به درخطر بودن شخصیت یک فیلم داشته باشد و «برای» او بترسد بی‌آنکه شخصیت فیلم این ترس را تجربه کند یا حتی از آن آگاه باشد. به بیان دیگر در همدردی احساس مخاطب و بیننده لزوماً یکی نیست درحالی‌که این وضعیت در همدلی کاملاً برعکس است و بیننده باید حتماً در احساسات شخصیت فیلم سهیم باشد (Gaut, 2006, 264). همدردی در قیاس با همدلی شدت عاطفی کمتری دارد و از این منظر، رابطه میان فیلم و مخاطب در همدردی رابطه‌ای فاصله‌مند است اما در همدلی، این فاصله به حداقل ممکن کاهش می‌یابد. تناقض ذاتی این ایده که چگونه می‌توان هم‌زمان با شخصیتی در فیلم از نظر عاطفی یکی شد اما از او فاصله داشت و دقیقاً «او» نبود، مسئله‌ای است که به عنوان تناقض ذاتی سینما مطرح شده است: پدیده نزدیکی فاصله^{۱۷} می‌تواند در فرایند سیال سینما و پویایی تأثر و عاطفه امکان‌پذیر باشد و حس همدلی را متجلی سازد (D'Aloia, 2012, 94). به بیان دیگر ماهیت سیال و بروز عواطف مختلف لحظه‌ای، این توانایی را به سینما داده که علی‌رغم فاصله داشتن مخاطب از پرده مانعی برای نزدیکی و همسانی او و شخصیت‌های فیلم ایجاد نشود. با همین نکته به ظاهر متناقض که مخاطب بدون آنکه واقعاً شخصیت فیلم باشد با او همذات‌پنداری می‌کند، می‌توان هم‌نشینی احساس‌های بیننده و شخصیت را در عین جدا بودن ذاتی آن‌ها از یکدیگر فهم کرد.

۴- مفهوم همدلی در سینما

اصطلاح Einfühlung که بعدها و در زبان انگلیسی به Empathy ترجمه شد در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در روان‌کاوی و زیباشناسی ظهور یافت. این مفهوم برای اولین بار به عنوان اصطلاحی تکنیکی در نظریه‌های رابرت ویشر^{۱۸} پدیدار شد و اندکی بعد به آراء تئودور لپیز^{۱۹} رسید. لپیز این مفهوم را در بُعد زیباشناختی و روان‌کاوانه به کار بُرد تا در یابد مردم چگونه مباحث زیباشناختی را تجربه می‌کنند (زیباشناختی) و چگونه احساس‌های ذهنی دیگران را می‌فهمند (روان‌کاوی) (Coplan & Goldie, 2011, xii). این در حالی است که همدلی برای اولین بار و به صورتی متمرکز توسط آلبرت میشوت^{۲۰} در نظریه‌های سینمایی استفاده شد. میشوت براساس تخصصی که داشت، از منظر روان‌شناسانه به رابطه همدلی و سینما

نگریست و ادعا کرد فاصله میان مخاطب و شخصیت فیلم می‌تواند از طریق حس همدلی کاسته شود. به عبارت دیگر همدلی از بُعد روانی به گونه‌ای ساخت یافته تا تجربه یکی شدن و بی‌واسطه بودن میان بیننده و فیلم را موجب شود (Michotte, 1991, 209). روند تبدیل شدن یک حس به همدلی در سه مرحله کلی پدیدار می‌شود: مرحله اول مربوط به ظاهر شدن تجربه است. برای مثال مخاطب در این بخش، غم را در چهره قهرمان تشخیص می‌دهد. در مرحله بعدی که توضیح و بیان کامل نام دارد مخاطب درگیر حس درونی شخصیت می‌شود و خودش را در جایگاه او قرار می‌دهد. در مرحله آخر یا همان دریافت کامل، مخاطب غم شخصیت را به صورت کامل ادراک می‌کند و از آن آگاه می‌شود (Stein, 1964, 10). اما باید توجه داشت پیش از آنکه همدلی آغاز شود و مراحل تعریف شده را از سر بگذارد در ابتدا باید اتفاق بیفتد؛ بدین معنا که این حس به پیش شرط‌هایی برای رخ دادن نیاز دارد که بدون آن‌ها، وقوع کامل آن اتفاق نخواهد افتاد: هماهنگی احساسی، اختیار کردن نقطه دید دیگری و در نهایت تمایز میان خود و دیگری از جمله مواردی هستند که برای حادث شدن همدلی ضروری‌اند (Coplan, 2011, 6). مخاطب در گام اول باید هماهنگی لازم میان احساس خود و شخصیت را پیدا کند و با او به نقطه عاطفی مشترک دست یابد. در نتیجه اگر مخاطبی نتواند از نظر عاطفی با شخصیتی در فیلم ارتباط برقرار کند قادر نیست پیش شرط اولیه را بگذراند و به دنبال آن، همدلی رخ نخواهد داد. از طرف دیگر مخاطب باید نقطه دید شخصیت فیلم را اختیار کند بدون آنکه تمایز خود و دیگری را به عنوان پیش شرط سوم از دست بدهد. همدلی اگر چه بر هم آمیزی عاطفی تأکید دارد اما این مفهوم لزوماً به معنای یکی شدن مخاطب و شخصیت نیست زیرا چنین امری هرگز اتفاق نخواهد افتاد. مخاطب باید همواره آگاه باشد که با شخصیت درون فیلم تفاوت دارد و «تصور کند» با او یکی شده نه اینکه به معنای دقیق کلمه به آن شخصیت تبدیل شده است.

مسئله مهم و مغفول مانده این است که همدلی صرفاً از طریق اتفاق‌های روایی/داستانی ظهور نمی‌یابد بلکه تأثیرات فرم و ساختار در ایجاد و هدایت این مهم، انکارناپذیر است. فرم فیلم در ترکیب با محتوای آن است که می‌تواند فرایند سینمایی را به نتیجه مطلوب سوق دهد. محتوای داستانی/روایی که نمایش دهنده اتفاق‌های فیلم است مرحله اولیه حسی را به مخاطب منتقل می‌کند و فرم از طریق عناصر سینمایی، حس برآمده از محتوای داستانی را کامل تر کرده و خط‌دهی عاطفی را بر حسب شدت‌ها، زمان‌های متغیر، تأکیدها و عدم تأکیدها ترسیم می‌نماید (Plantinga, 2009, 141). متأسفانه بیشتر پژوهش‌هایی که تاکنون درباره رابطه میان احساس و فیلم نوشته شده‌اند بر واکنش مخاطب و شخصیت‌ها از منظر محتوای روایی تأکید کرده‌اند. این در حالی است که اگر چه محتوا در واکنش احساسی مخاطب اهمیت دارد اما بیننده به فرم و سبک کار نیز که برآمده از انگاره‌هایی چون دکوپاژ است واکنش نشان می‌دهد (Thomson - Jones, 2008, 123). با عناصر مختلف مانند تدوین، دکوپاژ و طراحی صحنه می‌توان واکنش مخاطب را برانگیخت و نگاه او را از منظر عاطفی هدایت کرد. تأثیر همدلی چنان قدرتمند است که برخی از نظریه پردازان باور دارند همدلی برای قضاوت اخلاقی بسیار ضروری است (Kauppinen, 2017, 216) و حتی برخی از آن‌ها پا را فراتر گذاشته و تأکید می‌کنند همدلی قادر است قضاوت مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد و حتی دگرگون سازد (Denham, 2017, 228). در نتیجه فیلم‌ساز به هنگام کارگردانی و دکوپاژ با همدلی مخاطب سر و کار دارد و باید به آن توجه کند.

۵- دکوپاژ به مثابه تمهیدی معنابخش

ریشه‌های نگاه فراتکنیکی به دکوپاژ همواره در پژوهش‌های سینمایی وجود داشته است. یکی از نقاط عطف توجه به دکوپاژ به مثابه امری معنابخش به مقاله‌ای از ژاک ریوت^{۲۱} با عنوان «درباره فرومایگی»^{۲۲}

باز می‌گردد که در سال ۱۹۶۱ در مجله کایه دو سینما^{۲۳} منتشر شده است. این مقاله مطلبی بسیار کوتاه درباره فیلم کاپو^{۲۴} (جیلو پوته کورو، ۱۹۵۹) است. ریوت در مقاله مذکور به صراحت موضع کورو^{۲۵} در قبال اثرش را به باد انتقاد می‌گیرد و فیلم‌ساز را به رویکردی فرصت‌طلبانه نسبت به وضعیت درمانده شخصیت فیلمش متهم می‌کند. فیلم درباره اسرای حبس‌شده در یکی از اردوگاه‌های نازی‌ها است. در صحنه‌ای از فیلم، زنی یهودی (ریوا) با انداختن خود روی سیم‌خاردهای الکتریکی اردوگاه خودکشی می‌کند. در این لحظه دوربین با حرکتی آرام به سمت جسد او حرکت می‌کند و مرگ زن را به تصویر می‌کشد. انتقاد ریوت بر همین حرکت دوربین به سمت جنازه متمرکز شده است: «در کاپو، به نمایی که ریوا (شخصیت فیلم) با پرتاب خود روی حصار سیم‌خاردار الکتریکی خودکشی می‌کند، بنگرید؛ آن کسی که در این لحظه تصمیم می‌گیرد تا با یک تراولینگ رو به جلو جسد را در نمای رو به بالا قاب‌گیرد و هم‌زمان مشخصاً حواسش به این باشد که دست او در زاویه قاب‌بندی پایانی بالا بیاید- این فرد لایق چیزی مگر زشت‌ترین تحقیرها نیست» (ریوت، ۱۳۹۵، ۱۲۹). این نگاه صریح از آنجا ناشی می‌شود که ریوت باور دارد حرکت دوربین شرح‌داده‌شده در فیلم کاپو- به عنوان بخشی از دکوپاژ فیلم- مرگ تلخ و گزنده شخصیت زن را بیش از حد گستاخانه تصویر کرده است زیرا این تصویرگری با سویه‌های تاریکی که شخصیت در آن گرفتار آمده متناقض است. به بیان دیگر گویی حرکت دوربین طراحی شده توسط فیلم‌ساز، امر اخلاقی را در نسبت با شخصیت زن رعایت نکرده است و در مسیری خلاف درام، از شخصیت سوءاستفاده می‌کند و به او نگاهی ابزاری دارد.

این جنس از نگاه به سینما و دکوپاژ در رویکردهای دیگر منتقدان مهم فرانسه نیز مانند گدار^{۲۶} و موله^{۲۷} وجود داشته است تا جایی که آن‌ها باور دارند نماهای متحرک امری اخلاقی هستند (Godard, 1985, 62) و اخلاق مسئله نماهای تعقیبی است (Moulet, 1985, 148). بدین معنا که هر حرکت دوربین می‌تواند بار معنایی خاصی را به مخاطب منتقل کند و در نتیجه هر نمای متحرک دارای قضاوت اخلاقی است که در سوگیری بیننده نسبت به درام و شخصیت‌ها تأثیرگذار است. این نحوه توجه به نمای متحرک به عنوان امری اخلاقی آشکار می‌سازد که عناصر مورد استفاده در دکوپاژ یک فیلم دارای سویه‌هایی فراتکنیکی هستند و در انتها می‌توانند معناهای متفاوتی را به بیننده منتقل کرده و بر قضاوت نهایی او تأثیر بگذارند. این نگرش در زمان خود چنان تازه می‌نمود که سرژ دنی^{۲۸} به عنوان یکی از مهم‌ترین منتقدان سینمایی نسل بعد، به هنگام مطالعه مقاله ریوت در نوجوانی سخت تحت تأثیر قرار می‌گیرد و مصمم می‌شود نقد فیلم را به عنوان حرفه اصلی خویش برگزیند (Dane, 2007, 18). اهمیت نوشته ریوت در این است که در آن به روشنی به تأثیر دکوپاژ در آشکارکردن رویکرد و نگاه فیلم‌ساز اشاره شده است. در نتیجه دکوپاژ صرفاً امری تکنیکی در مصورسازی فیلمنامه نیست، بلکه می‌تواند حامل چنان معناهای ضمنی باشد که سوگیری و قضاوت اخلاقی مخاطب را هدایت کند.

۶- تأثیر دکوپاژ بر احساس مخاطب

این فصل از مقاله به تحلیل رویکردهای معنابخش دکوپاژ در صحنه‌های انتخاب‌شده از جدایی نادر از سیمین و آژانس شیشه‌ای می‌پردازد. محوریت این بخش، بررسی چگونگی تأثیرگذاری عاطفی و اخلاقی این دو فیلم بر مخاطب با استفاده از دکوپاژ است. برای رسیدن به هدف مورد نظر تمهیدهای دکوپاژی صحنه‌های منتخب به صورت موازی بررسی می‌شوند تا بدین طریق رویکرد هر فیلم‌ساز به روشنی آشکار شود. فیلم آژانس شیشه‌ای درباره مردی به نام کاظم است که تصمیم گرفته در آستانه فرار سیدن سال نو هم‌رمز سابقش عباس (حبیب رضایی) را برای معالجه به خارج از کشور ببرد. اما به دلیل آنکه خریدار

ماشین حاج کاظم، پول را به موقع به او نمی‌رساند رئیس آژانس مسافرتی از فروختن بلیط به آن‌ها امتناع می‌کند. کاظم که بسیار برافروخته شده است مشتریان آژانس را گروگان می‌گیرد تا مسئولان، ترتیب سفر فوری او و عباس را به لندن بدهند. در ادامه سلحشور (رضا کیانیان) و احمد کوهی (قاسم زارع) به نمایندگی از مسئولان امنیتی برای مذاکره با کاظم به آژانس می‌آیند. این صحنه از آژانس شیشه‌ای مورد مطالعاتی این مقاله است. در جدایی نادر از سیمین، سیمین مصمم است برای همیشه ایران را ترک کند اما شوهرش نادر تمایل ندارد پدر بیمارش را تنها بگذارد. همین مسئله سبب می‌شود سیمین از دادگاه درخواست طلاق کند و تصمیم بگیرد حضانت فرزندش ترمه (سارینا فرهادی) را نیز بر عهده بگیرد. در ادامه راضیه (ساره بیات) که برای نگهداری از پدر نادر استخدام شده در یک درگیری توسط نادر صدمه می‌بیند و بچه‌اش سقط می‌شود. سیمین پس از تلاش فراوان موفق می‌شود با پیشنهاد پرداخت دیه، رضایت حجت (شهاب حسینی) شوهر راضیه را جلب کند تا از شکایتش صرف‌نظر نماید. سکناس انتخاب شده برای این پژوهش لحظه‌ای است که سیمین به خانه بازگشته تا نادر را به پرداخت دیه راضی کند.

۶-۱- تمایل همدلانه دکوپاژ به سمت قهرمان

در بسیاری از کتاب‌های آموزش کارگردانی سینما همواره فصلی وجود دارد که توجه خواننده را به قرارگیری جایگاه دوربین در نسبت با صحنه و بازیگر جلب می‌کند: نکته‌ای کلیدی در دکوپاژ برای آشکار ساختن آنکه صحنه از آن کیست و حس مخاطب قرار است به سمت چه کسی هدایت شود. این تمهید را که شاید مهم‌ترین جنبه از سهم کارگردان در ساخت یک فیلم به حساب آید (Katz, 1991, 334)، نقطه دید دکوپاژی می‌نامند. مورای اسمیت^{۲۹} با تمرکز بر عاطفه مخاطب، همدردی را احساسی می‌داند که در موقعیتی بیرون از فضای رخداد اتفاق می‌افتد. به تعبیر او همدردی ناشی از یک تصور مرکزگریز^{۳۰} است و در آن مخاطب، احساس را بدون داشتن همان حس بازیگر/شخصیت از نقطه‌نظر یک مشاهده‌گر یا شخص سوم دریافت می‌کند. این در حالی است که همدلی در موقعیتی درون فضای رخداد ایجاد می‌شود. به بیان دیگر این مفهوم ناشی از تصویری مرکزگرا^{۳۱} است که بیننده در آن، احساس دیگری/بازیگر را از نقطه‌نظر خود او دریافت می‌کند (Smith, 1997, 412-430). این همان چیزی است که گریگوری کوری^{۳۲} آن را تخیل فردی و تخیل غیرفردی می‌نامد (Currie, 1995, 166). آراء اسمیت در غایت خود ایده‌ای دکوپاژی را برای برانگیختن و هدایت کردن همدلی مخاطب پیشنهاد می‌دهند. براساس تعریف او می‌توان تصور مرکزگرا و مرکزگریز را با جایگاه دوربین و نقطه‌دید دکوپاژی مرتبط دانست. نقطه‌دید دکوپاژی همانند تصویری که همدلی و همدردی برمی‌انگیزند قادر است درون رخداد یا بیرون از آن حادث شود. با دقت در دکوپاژ آژانس شیشه‌ای می‌توان نشانه‌هایی آشکار از تمایل دکوپاژ در دو سطح را مشاهده کرد: در سطح اول دوربین به کاظم نزدیک است و دکوپاژ تلاش دارد جهان داستانی را از منظر عاطفی او نمایش دهد و در سطح دیگر، نقطه دید گرایشی مرکزگریز دارد و از دیدی سوم شخص به شخصیت‌ها نگاه می‌کند. دوربین غیر از حاج کاظم با شخصیت‌های دیگر - و در راس آن‌ها سلحشور - فاصله‌ای دراماتیک دارد و از دیدی بیرونی به آن‌ها نگاه می‌کند. این رویکرد ذیل مفهوم فاصله زیبایی‌شناسانه^{۳۳} قرار می‌گیرد؛ فاصله‌ای که می‌تواند همذات‌پنداری مخاطب را نسبت به شخصیت‌ها تشدید یا تضعیف کند. باید توجه داشت که «اندازه نما - از نمای نزدیک تا نمای باز - تماشاگر را در ارتباطی فیزیکی با موضوع قرار می‌دهد» (Katz, 1991, 326) که این مسئله می‌تواند حامل معنا و دلالت‌هایی متفاوت باشد.

از نمای ابتدایی صحنه، تمایل دوربین به حاج کاظم (تصویر ۱) در قیاس با نمای دو نفره طرف مقابل

کاملاً آشکار است (تصویر ۲). در این لحظه دوربین در مقایسه با سلحشور به کاظم نزدیک تر است و او را به تنهایی در قاب قرار داده و این در حالی است که سلحشور حضورش در قاب را با فردی دیگر شریک شده است. زمانی که شخصیت‌ها تصمیم می‌گیرند به میانه آژانس بروند تا بحث را آغاز کنند، میزانشنی مثالی شکل پدید می‌آید که نزدیکی دوربین به حاج کاظم را بیش از سایر شخصیت‌ها نشان می‌دهد (تصویر ۳). این ترکیب‌بندی گرایش دوربین و نقطه دید دکوپاژی را به سمت کاظم آشکار می‌سازد. گویی دوربین اطراف او می‌چرخد و بدن کاظم به عنوان نقطه مرکزی این درام، هدایت دوربین و دکوپاژ را در اختیار گرفته است. این رویکرد حتی در لحظه‌ای که حاج کاظم تسلط خود را از دست می‌دهد نیز وجود دارد و قابل ردیابی است؛ مصداق آن جایی است که در انتهای صحنه، سلحشور بر کاظم مسلط شده اما دوربین، جهان داستانی را از نقطه دید کاظم به مخاطب ارائه می‌دهد (تصویر ۴). در این زاویه دید به شفاف‌ترین شکل ممکن تلاش شده تا حس مخاطب با حس کاظم مشابه و یکسان شود: همان تسلطی که سلحشور نسبت به کاظم دارد نسبت به مخاطب نیز دارا است زیرا فضای داستانی از نقطه دید کاظم تصویر شده است. در نتیجه مخاطب / کاظم در این بخش از دکوپاژ احساسی مشابه دارند. این لحظه مصداقی عینی از فضای درون میزانشنی است که توسط مورای اسمیت نظریه‌پردازی شده زیرا بیننده احساس دیگری / بازیگر - در اینجا کاظم - را از نقطه نظر خود او دریافت می‌کند. نکته جالب توجه این است که معادلی از این جایگاه دوربین برای سلحشور وجود ندارد و بیننده هیچ‌گاه موقعیت متزلزل کاظم را از نگاه سلحشور نمی‌بیند. برای همین، فیلم‌ساز / دکوپاژ آشکارا حس عاطفی و همدلانه بیشتری نسبت به کاظم دارد و تلاش می‌کند بیننده را با عواطف او همراه سازد.



تصویر ۱



تصویر ۲



تصویر ۳



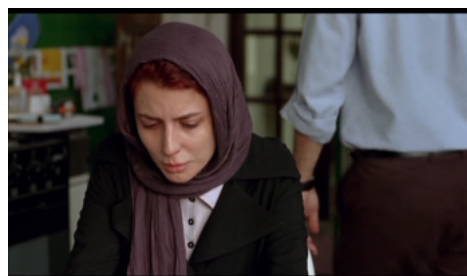
تصویر ۴

۶-۲- تعدد نقطه دید دکوپاژی به مثابه‌ی رویکردی چند صدایی

در جدایی نادر از سیمین وضعیت به شکلی متفاوت است. در ابتدای صحنه گزینش شده از این فیلم، نقطه دید دکوپاژی تمرکز خود را بر تصویرسازی از سیمین اختصاص داده است (تصویر ۵). دوربین فیلم‌ساز، سیمین را پیش از ورود ترمه و نادر به خانه نشان می‌دهد و حتی پس از ورود آن‌ها نیز همراه زن باقی می‌ماند و از او جدا نمی‌شود. داده‌های اطلاعاتی و عاطفی مخاطب در این لحظه هم راستا با سیمین است و جهان داستانی را از منظر او مشاهده می‌کند. در ادامه مشخص می‌شود تمایل دکوپاژ در ترسیم سیمین چنان پُررنگ و محوری است که تغییر جایگاه دوربین وابسته به تغییر موقعیت او است. نمود آن، لحظه ورود زن به آشپزخانه برای صحبت کردن با نادر است. در میانه صحنه، نادر از پشت میز بلند می‌شود و موقعیت میزانشی را تغییر می‌دهد اما دوربین به جای دنبال کردن نادر بر چهره غمگین سیمین تمرکز می‌کند تا بدین طریق نادر در لایه سوم قاب حضور یابد و از منظر دکوپاژ تأثیر زن در اولویت اصلی قرار گیرد (تصویر ۶). در دکوپاژهای متعارف به دلیل تغییر موقعیت جغرافیایی نادر غالباً از یک نمای باز استفاده می‌شود تا این تغییر میزانشی به خوبی به مخاطب منتقل شود اما فرهادی مسیری متفاوت‌تر را در پیش گرفته است. دوربین او بر چهره سیمین می‌ماند تا اولویت نقطه دید دکوپاژی همچنان نمایش دهنده چهره و عاطفه زن باشد. در نتیجه و بنا به مطالب مطرح شده در سطور بالا، دوربین و دکوپاژ در بخش ابتدایی صحنه وابستگی کامل خود را به سیمین آشکار می‌سازد. در ادامه و با پیشروی صحنه نقطه دید دکوپاژی تغییر موضع می‌دهد که نقطه شروع آن مرحله‌ای است که دوربین سیمین را رها کرده و بر ترمه متمرکز می‌شود (تصویر ۷). سیمین با عصبانیت از آشپزخانه بیرون می‌آید تا ترمه را با خودش ببرد. او نادر را با فریادزدن به بی‌مسئولیتی در قبال فرزندشان متهم می‌کند (تصویر ۸). علی‌رغم موقعیت برون‌فکنانه سیمین به عنوان هسته تنش‌زای صحنه که می‌تواند حس همدلی مخاطب را کاملاً به سمت او متمایل کند، دوربین غالب تمرکز خود را بر تصویر نادر قرار داده است (تصویر ۹). با این تمهید دکوپاژی در انتخاب جایگاه دوربین، رسیدگی نادر به پدر نمایش داده می‌شود تا بدین طریق سوگیری مخاطب نسبت به او افزایش یابد و در برابر اتهام «بی‌مسئولیتی» که سیمین نثار او کرده، علامت سؤال گذاشته شود. در نتیجه «تصویر مسئولانه» نادر در برابر فریادهای «همذات‌پندارانه» سیمین قرار می‌گیرد و تعادلی را میان آن دو برقرار می‌سازد تا مبدا حس مخاطب به سمت یکی از آن‌ها سوق یابد. این رویکرد دکوپاژی، تصویر سیمین را حذف می‌کند تا بدین طریق تقابلی دراماتیک میان صدای او و تصویر نادر به وجود آید. از برخورد صدای زن (عنصر اول) و تصویر مرد (عنصر دوم) مواجهه‌ای دیالکتیکی پدیدار می‌شود که نتیجه آن، کاهش یافتن تأثیر عاطفی کنش سیمین است؛ تلاشی مؤثر برای ایجاد تعادل حسی شخصیت‌ها در لایه‌های دراماتیک فیلم.



تصویر ۵



تصویر ۶



تصویر ۷



تصویر ۸



تصویر ۹

پس از خارج شدن سیمین از خانه، نقطه دید دکوپاژی همچنان ترمه را در مرکزیت خود قرار داده است. او وسایلش را جمع می‌کند تا برای همراه شدن با مادرش خود را آماده سازد. نادر که ناراحتی دخترش را دیده به او نزدیک می‌شود و خیر می‌دهد اختلافش با سیمین جدی شده و از دخترش می‌خواهد به این درگیری توجه چندانی نداشته باشد. در این بخش تصویر هر دو شخصیت که حرفِ همدیگر را نمی‌فهمند از پشت شیشه نمایش داده شده است (تصویر ۱۰ و ۱۱): معادلی بصری از فاصله موجود میان دختر و پدر که نوعی تصویر اشباع شده^{۳۴} محسوب می‌شود. تصاویر اشباع شده هنگامی روی می‌دهند که عناصر و داده‌های اطلاعاتی در یک قاب بسیار پرشمار باشند (Deleuze, 1986, 12). در ادامه و در لحظه‌ای که ترمه قصد دارد از خانه خارج شود، دوربین تغییر موضع می‌دهد و بر نادر تمرکز می‌کند و حس او را از اتفاق‌های دراماتیکی که در طول صحنه رخ داده است نمایش می‌دهد. نکته جالب توجه این است که نقطه دید دوم و سوم با نمایی نزدیک از ترمه و نادر شروع می‌شود و این تمهید مانند نقطه گذاری سینمایی عمل می‌کند تا مرزبندی میان نقطه دیدهای مختلف را آشکارتر سازد. در نتیجه فرهادی در طول این صحنه سه نقطه دید دکوپاژی را معرفی کرده است که بنا به اقتضائات دراماتیک میان سیمین، نادر و ترمه در نوسان است. از آنجا که «نقطه دید، معرف کسی است که بیننده با او همذات پنداری می‌کند» (Katz, 1991, 334)، تغییر نقطه دید در دکوپاژ جدایی نادر از سیمین مانع از سوق دادن یک جانبه احساس بیننده به سمت یکی از شخصیت‌ها و در نهایت قضاوت اخلاقی درباره او می‌گردد. با نگاه از بیرون به ترکیب بندی مواجهه شخصیت‌ها کاملاً مشخص می‌شود که تقارنی دراماتیک بر کل صحنه حکم فرما است تا به همه شخصیت‌ها فرصتی مناسب برای بروز احساس‌هایشان ارائه گردد (جدول ۱). حتی شروع و پایان صحنه به ترسیم خلوت سیمین و نادر اختصاص داده شده تا تقارنی یکدست پدید آید. این تقارن نمودی است از رعایت نگاه مساوات طلبانه در دکوپاژ که سبب می‌شود قضاوت عجولانه بیننده مختل شود؛ نکته‌ای که باعث می‌شود پاسخ به پرسش «حق با کدام شخصیت است» به تأخیر بیفتد و نیازمند تأمل اخلاقی مخاطب شود و حتی به گفت‌وگوهای بیرون از متن فیلم موکول گردد.



تصویر ۱۰



تصویر ۱۱

جدول ۱: روند تقابل شخصیت‌ها از منظر میزانسن و دکوپاژ در جدایی نادر از سیمین

| بخش اول | بخش دوم | بخش سوم | بخش چهارم | بخش پنجم |
|---------|-------------|-------------|------------|----------|
| سیمین | سیمین/ نادر | ترمه/ سیمین | ترمه/ نادر | نادر |

۷- همدلی سینمایی در دکوپاژ

به دلیل ذات پُر تحرک سینما، همدلی و همدردی به صورتی سیال و پیوسته در هر نما تغییر می‌کنند. تسلسل مداوم تغییرات با چنان سرعتی رخ می‌دهد که هر لحظه از فیلم حامل حسی متفاوت و چه بسا متضاد است. با توجه به ویژگی‌های پویای سینما، چرخش متعدد میان نقطه دیدهای متفاوت سبب می‌شود همدلی و همدردی دائماً با یکدیگر ترکیب شوند. هر لحظه از فیلم می‌تواند نشان‌دهنده حسی همدلانه و ثانیه‌ای بعد از همان لحظه می‌تواند دارای ظرفیتی همدردانه باشد. بنابراین حس‌های مذکور را نمی‌توان به صورتی دقیق و شفاف در اثری سینمایی از هم تفکیک کرد زیرا همدردی در همدلی ترکیب می‌شود و برعکس. سینربرینک حرکت سیال، پیوسته و سریع همدلی و همدردی در سینما را که منجر به درگیری عاطفی مخاطب و ارزیابی او از شخصیت‌ها می‌شود همدلی سینمایی یا Cinempathy می‌نامد (Sinnerbrink, 2016, 95). کارل پلانتنینگا^{۳۵} از صحنه‌هایی در فیلم‌ها نام می‌برد که می‌توانند حس‌های همدلانه را به بهترین شکل ممکن نمایش دهند. او این بخش‌ها را صحنه‌های همدلی^{۳۶} می‌نامد و باور دارد در این صحنه‌ها شدت پیشروی داستان و حوادث کمی آهسته می‌شود و به جای آن، بیان کردن تجربه‌های عاطفی و البته درونی شخصیت‌ها است که محوریت کار را در اختیار می‌گیرد (Plantinga, 1999, 239). دو صحنه مذکور از فیلم‌های آژانس شیشه‌ای و جدایی نادر از سیمین نمونه‌هایی از صحنه‌های همدلی هستند که بیشترین تأکید را به برون‌ریزی عاطفی شخصیت‌ها اختصاص می‌دهند. یکی از مشخصه‌های مورد نظر در صحنه‌های همدلی استفاده از نمای نزدیک شخصیت‌ها است، زیرا این نماها پتانسیل زیادی برای انتقال احساس به بیننده دارند. نگاه پلانتنینگا مبتنی بر نظریه‌های بلا بلاژ^{۳۷} است که به نمای نزدیک اهمیتی فوق‌العاده می‌داد و برای آن در هنر سینما جایگاهی محوری قائل بود. بلاژ تصور می‌کرد از آنجا که چهره انسان پیش از پیدایش زبان، مهم‌ترین دریچه بروز رابطه و احساس بوده است همواره نقشی بنیادین در تعاملات عاطفی انسان‌ها بر عهده دارد (Balazs, 1952, 42).

۷-۱- نمای نزدیک و جهت‌دادن به همدلی سینمایی

در آژانس شیشه‌ای، هر چند در مجادله رخ داده برتری با سلحشور است اما بیننده با حاج کاظم ارتباط عاطفی بهتری برقرار می‌کند، و این به دلیل تمایل دکوپاژ به نمایش نزدیک چهره کاظم است؛ نکته‌ای که یکی از مشخصه‌های مهم در صحنه‌های همدلی است و می‌تواند حس عاطفی مخاطب را هدایت کند. نمونه این

مسئله را می‌توان در لحظه‌های انتهایی صحنه، جایی که سلحشور علیه حاج کاظم صحبت می‌کند، مشاهده کرد. در این بخش، سلحشور علی‌رغم تسلط روایی و قدرت ظاهری، در برخی لحظه‌ها از پشت تصویر می‌شود و دوربین با حفظ فاصله، رویکردی غیرهمذات‌پندارانه را نسبت به او دنبال می‌کند (تصویر ۱۲). اما در طرف مقابل و در لحظه‌های پایانی صحنه، هنگامی که سلحشور تلاش دارد ضربه نهایی را بر رقیب وارد سازد، دوربین نمای نزدیکی از حاج کاظم ترسیم می‌کند و حتی زخم‌های چهره‌اش را هم نمایش می‌دهد (تصویر ۱۳). از آنجا که ترسیم چهره شخصیت از نزدیک برای برقراری رابطه‌ای عاطفی حائز اهمیت است و می‌تواند به خوبی احساس صمیمیت را به بیننده منتقل کند (Ibid, 28)، نمای نزدیکی چهره کاظم نقش زیادی در افزایش حس همدلانه نسبت به او ایفا می‌کند. در این لحظه و در تناسب با نزدیک‌ترین نمای صحنه در ترسیم چهره یک شخصیت، موسیقی تأثیربرانگیز آغاز می‌شود و این حس را شدیدتر می‌کند. زمانی که موسیقی با یک نمای احساسی ترکیب شود قادر خواهد بود تأثیر عاطفی را افزایش دهد و شدت همدلی را بیشتر کند (Smith, 1999). در نتیجه ترکیب شدن نمای نزدیک از چهره زخمی کاظم با موسیقی موجب همدلی بیشتر مخاطب با او می‌شود. این لحظه جایی است که احساس تأثیر مخاطب "با" کاظم و نه صرفاً "برای" او برانگیخته می‌شود. به عبارت دیگر تماشاگر خود را براساس تصویری مرکزگرا، درون صحنه و کنار کاظم حس می‌کند و همان حس را تجربه می‌کند که کاظم از سر می‌گذراند. این روش همدلی برانگیز هنگامی تکمیل می‌شود که نمای نزدیک از چهره کاظم به نماهای افراد دیگر که حس همدلانه با او دارند برش می‌خورد. همه آنها "با" کاظم متأثر هستند و غمی محسوس در چهره‌شان دیده می‌شود. نکته مهم این است که شخصیت‌های مورد نظر همدل و همدرد حاج کاظم هستند و غم‌خواری مخاطب را نسبت به او تشدید می‌کنند. پلاتینگا بر ویژگی‌های مهم صحنه‌های همدلی اشاره می‌کند: استفاده مکرر از نماهای نزدیک در ترکیب با زمان‌ها و مسیری که این پلان‌ها در هدایت کردن توجه مخاطب طی می‌کنند برای مؤثر کردن صحنه‌های همدلی ضروری به نظر می‌رسند (Plantinga, 1999, 249-250). در لحظه مذکور و براساس دکوپاژ انتخابی کارگردان، چند نمای نزدیک از چهره‌های مختلف در راستای تکمیل و تشدید حس کاظم پشت سر هم نمایش داده می‌شود. در نتیجه حس موجود در این چهره‌ها با هم جمع شده و براساس روندی افزایشی، سبب تشدید همدلی می‌شود. باید توجه کرد که این استراتژی دکوپاژی فقط مختص کاظم است و برای سلحشور وجود ندارد. به عبارت دیگر نه تنها نمای نزدیکی از چهره سلحشور دیده نمی‌شود بلکه دوربین او را از پشت تصویر می‌کند تا در لحظه‌ای که فریاد می‌زند هیچ احساسی از طریق چهره‌اش به بیننده منتقل نشود (تصویر ۱۲). در نتیجه و براساس مطالب بالا علی‌رغم شکست حاج کاظم در روایت فیلم و نرسیدن او به هدفش، حس سینمایی صحنه، مخاطب را با او همدل می‌کند که تبلور این حس، مدیون دکوپاژ فیلم‌ساز است.



تصویر ۱۲



تصویر ۱۳

۲-۲- تقارن‌های دکوپاژی و تعادل در همدلی سینمایی

در جدایی نادر از سیمین فیلم‌ساز در برانگیختن حس همدلی از طریق دکوپاژ، رویکردی متفاوت را دنبال می‌کند. مهم‌ترین نمود این دیدگاه مشابهت وضعیت حضور چهره بازیگران در قاب تصویر است. در ابتدای صحنه سیمین به نادر پیشنهاد می‌دهد با یکدیگر صحبت کنند. هر دو پشت میز می‌نشینند و دکوپاژ براساس الگوی نما/نمای معکوس میان زن و مرد حرکت می‌کند. نما/نمای معکوس الگویی دکوپاژی است که تلاش دارد «بهترین نقطه دید ممکن را در هر لحظه از کنش نمایش دهد» (Bordwell, 2008, 59) و در ذات خود نگاهی متوازن و عاری از قضاوت را پیشنهاد می‌دهد. در این بخش، اولین موقعیت معنا بخش دکوپاژی میان زن و مرد آشکار می‌شود. سیمین در ترکیب‌بندی تصویری این لحظه از سکانس از سه‌رخ^{۳۸} دیده می‌شود (تصویر ۱۴) اما موقعیت تصویری نادر در مقایسه با او کاملاً متفاوت است: نادر از پشت و یا از نیم‌رخ^{۳۹} تصویر می‌گردد و چهره تمام‌رخ او برای مخاطب نمایش داده نمی‌شود (تصویر ۱۵) (Sinnerbrink, 2016, 96). رویکرد فرهادی در تجسم متفاوت زن و مرد حامل دلالت‌های معنایی متفاوتی است. سیمین برای «راضی کردن» و نادر برای «مقاومت کردن» در صحنه حضور دارند و در نتیجه دکوپاژ و تصویرسازی پیش‌گفته معادلی از موقعیت آن‌ها در درام است. از سوی دیگر با دقت در تصویر ۱۵ مشخص می‌شود چهره نادر در قیاس با چهره سیمین در تصویر ۱۴ تاریک‌تر و کم‌نورتر است زیرا نور خورشید از طریق در بالکن به صورت سیمین می‌تابد و چهره‌اش را روشن کرده است (Ibid, 97). از آنجا که نمای سه‌رخ حالت‌های صورت را به خوبی نشان می‌دهد و به ساختارهای چهره عمق می‌بخشد (Thompson and Bowen, 2009, 37)، سیمین با دو پارامتر تصویری مذکور (نمایش چهره از سه‌رخ و روشن بودن آن) معادلی از یک تصویر / شمایل «شفاف» است. اما نادر به دلیل نیم‌رخ بودن چهره‌اش هویتی مبهم و نامکشوف را ارائه می‌دهد. در این لحظه سیمین در چارچوب درام تکلیف خود را مشخص کرده است و بنابراین شفافیت تصویری او می‌تواند بیانگر درونیاتش باشد. اما تصویر مبهم نادر اشاره‌ای است به شرایط بغرنجی که او در اتخاذ کردن تصمیمی مناسب از سر می‌گذراند. همان‌گونه که پیدا است تقابل موجود در فیلمنامه و روایت در ساحت دکوپاژ و تصویرسازی نیز ادامه یافته است. در ادامه، نادر که عرصه را تنگ می‌بیند برای رها شدن از میزانشن خفه‌کننده‌ای که ایجاد شده است از پشت میز بلند می‌شود و آشپزخانه را ترک می‌کند. از اینجا به بعد رویکرد فرهادی در تصویرسازی بازیگران متحول می‌شود. سیمین توضیح می‌دهد برای پرداخت پول دیه تصمیم گرفته ماشین‌اش را بفروشد چون زندگی دخترش در اولویت قرار دارد. او نادر را به بی‌تفاوتی نسبت به سرنوشت ترمه متهم می‌کند. نادر با شنیدن این جمله به آشپزخانه بازمی‌گردد و به سیمین خیره می‌شود. این لحظه جایی است که نادر برای اولین بار و برخلاف گذشته از سه‌رخ/ روبه‌رو دیده می‌شود (تصویر ۱۶). پس از آنکه دکوپاژ در نمای بعدی سیمین را نشان می‌دهد مخاطب در می‌یابد جایگاه او نیز دگرگون شده است: اکنون سیمین برخلاف گذشته از نیم‌رخ تصویر شده است (تصویر ۱۷). از سویی دیگر وضعیت آن‌ها از منظر نورپردازی نیز تغییر کرده: نادر برخلاف گذشته و در مقایسه با سیمین دارای چهره‌ای روشن‌تر است. نکته قابل تأمل در اینجا است که در نمای سه‌رخ، چهره بازیگران به خوبی دیده می‌شود اما در نمای نیم‌رخ «بیننده در وضعیتی نیست که قادر باشد افکار و احساس‌های واقعی شخصیت را مشاهده کند» (Ibid, 38). فرهادی با تعویض جایگاه نادر و سیمین و ارائه دوگانه‌ای ساختاری، توازنی مناسب را در راستای جهت‌دهی همدلانه ایجاد کرده تا مبدا احساس مخاطب به سمت شخصیتی خاص سوق یابد.



تصویر ۱۴



تصویر ۱۵



تصویر ۱۶



تصویر ۱۷

۸- نتیجه‌گیری

فرهادی در جدایی نادر از سیمین دکوپاژی چندصدایی ارائه کرده است تا مسئله مورد مناقشه در فیلم از زوایای مختلف ترسیم شود و پیچیدگی موقعیت و دشواری قضاوت اخلاقی آشکار گردد. فیلم‌ساز در اثر مذکور تلاش کرده با بهره‌گیری از تمهیدهای متفاوت، توازنی مناسب در جایگاه منطقی و اخلاقی شخصیت‌ها برقرار سازد. تغییر موقعیت دوربین و تعویض نقطه دید دکوپاژی به وجهی همدلانه در درام نفوذ می‌کند تا با نگاهی عمیق‌تر به موقعیت اصلی صحنه نظر کند و دریافتی چند وجهی را از ماجرا به بیننده پیشنهاد دهد. بدین ترتیب تماشاگر نسبت به شخصیت‌های اثر در جایگاه دشواری قرار می‌گیرد تا قضاوت درباره آن‌ها آسان نباشد. در مقابل، دکوپاژ آژانس شیشه‌ای هر چند به شخصیت سلحشور در برابر حاج‌کاظم فرصت و موقعیت ابراز نظر می‌دهد و حتی در برخی مقاطع او را در موضع برتر قرار می‌دهد - و بدین ترتیب از کلیشه‌های معمول قهرمان / ضدقهرمان فاصله می‌گیرد - اما تحلیل دقیق صحنه از منظر دکوپاژی نشان می‌دهد برآیند نماها در این موقعیت پیچیده دراماتیک و اخلاقی، احساس همدلی و سوگیری مخاطب نسبت به شخصیت حاج‌کاظم را برمی‌انگیزد. به عبارت دیگر کارگردان در حمایت اخلاقی از موضع و کنش قهرمان داستان خویش تردیدی به خویش راه نمی‌دهد و حس همدلانه را به سمت کاظم سوق می‌دهد؛ صدایی که از نظر کارگردان در آن مقطع تاریخی، مغفول و مظلوم واقع شده و باید در میان هیاهوی تحولات اجتماعی و سیاسی شنیده شود.

پی‌نوشت‌ها

- 1- Hugo Munsterberg
- 2- Siegfried Kracauer
- 3- Andre Bazin
- 4- Grand Theory
- 5- Jean-Louis Baudry

- 6- Laura Mulvey
- 7- Alain Badiou
- 8- Rudolf Arnheim
- 9- Robert Sinnerbrink
- 10- Empathy
- 11- Sympathy
- 12- David Hume
- 13- Adam Smith
- 14- Alex Neill
- 15- Feeling for Someone
- 16- Feeling with Someone
- 17- Proximity at Distannce
- 18- Robert Visser
- 19- Thedor Lipps
- 20- Albert Michotte
- 21- Jacque Rivette
- 22- On Abjection
- 23- Cahiers du Cinema
- 24- Kapo
- 25- Gillo Pontecorvo
- 26- Jean-Luc Godard
- 27- Luc Moullet
- 28- Serge Daney
- 29- Murray Smith
- 30- Acentral Imagining
- 31- Central Imagining
- 32- Gregory Curry
- 33- Aesthetic Distance
- 34- Saturation
- 35- Carl Plantinga
- 36- Scenes of Empathy
- 37- Bela Balazs
- 38- 3/4 profile Shot
- 39- Profile Shot

فهرست منابع

- ریوت، ژاک (۱۳۹۵)، «در باب فرومایگی»، ترجمه آیین فروتن، فصلنامه فیلم‌خانه، سال پنجم، شماره ۱۷، ۱۲۸-۱۲۹.
- Badiou, Alain (2013), *Cinema*, Translated by Susan Spritzer, Cambridge and Malden, MA: Polity Press.
- Balazs, Bella (1952), *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, Translated by Edith Bone, Dennis Dobson Ltd, London.
- Baudry, Jean-Louis (Winter, 1974-1975), 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus', Translated by Alan Williams, *Film Quarterly*, Vol 28, No 2, 39-47

- Bordwell, David (2008), *Poetics of Cinema*, Routledge, New York and London.
- Coplan, Amy (2011), 'Understanding Empathy: It's Features and Effects', *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, Edited by Amy Coplan & Peter Goldie, Oxford University Press, Oxford.
- Coplan, Amy & Peter Goldie (2011), 'Introduction', *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford University Press, Oxford.
- Currie, Gregory (1995), *Image and Mind: Film Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge.
- D'Aloia, Andriano (2012), 'Cinematic Empathy: Spectator Involvement in the Film Experience', *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Edited by Dee Reynolds & Matthew Reason, Intellect, University of Chicago press, Chicago.
- Daney, Serge (2007), 'The Tracking Shot in Kapo', *Postcards from the Cinema*, Translated by Paul Douglas Grant, Berg Press, New York, 17-35.
- Deleuze, Gilles (1986), *Cinema 1 - The Movement Image*, Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Denham, Alison E. (2017), *Empathy and Moral Motivation*, The Routledge Handbook of philosophy of Empathy, Edited by Heidi L. Maibom, Routledge, London and New York.
- Gaut, Berys (2006), 'Identification and Emotion in Narrative Film', *Philosophy of Film and Motion Pictures An Anthology*, Edited by Noel Carroll and Jinhee Choi, Blackwell Publishing.
- Godard, Jean Luc (1985), 'Discussion on Alain Resnais's Hiroshima Mon Amour', *Cahiers du Cinema the 1950s: Neo-Realism Hollywood New Wave*, Edited by Jim Hillier, Harvard University Press, Cambridge, 59-70.
- Hume, David (1978), *A Treatise of Human Nature*, P.H. Nidditch (ed.), Oxford University Press, Oxford.
- Katz, Steven D (1991), *Film Directing Shot by Shot Visualizing from Concept to Screen*, Focal Press, Michigan.
- Kauppinen, Anti (2017), *Empathy and Moral Judgment*, The Routledge Handbook of philosophy of Empathy, Edited by Heidi L. Maibom, Routledge, London and New York.
- Michotte, Albert (1991), 'The Emotional Involvement of the Spectator in the Action Represented in a Film: Toward a Theory', *Michotte's Experimental Phenomenology of Perception*, Edited by G. Thinès, A. Costall and G. Butterworth, Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Moullet, Luc (1985), 'Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps', *Cahiers du Cinema the 1950s: Neo-Realism Hollywood New Wave*, Edited by Jim Hillier, Harvard University Press, Cambridge, 145-155.
- Mulvaey, Laura (1975), 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, Vol 16, No 3, 6-18.
- Neill, Alex (2006), 'Empathy and (Film) Fiction', *Philosophy of Film and Motion Pictures An Anthology*, Edited by Noel Carroll and Jinhee Choi, Blackwell Publishing.
- Plantinga, Carl (2009), *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, University of California Press, Berkeley.
- Plantinga, Carl (1999), 'The Scene of Empathy and the Human Face on Film', *Passionate Views: Film cognition and Emotion*, Edited by Carl Plantinga and Greg M. Smith, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.

- Sinnerbrink, Robert (2016), *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*, Routledge, London and New York.
- Smith, Adam (2002), *The Theory of Moral Sentiments*, K. Haakonssen (ed.), Cambridge University Press, Cambridge.
- Smith, Jeff (1999), 'Movie Music as Moving Music: Emotion Cognition and the Film Score', *Passionate Views: Film cognition and Emotion*, Edited by Carl Plantinga and Greg M. Smith, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.
- Smith, Murray (1997), 'maging from the Inside', *Film Theory and Philosophy*, Edited by Richard Allen and Murray Smith, Oxford University Press, Oxford, 412-430.
- Stein, Edith (1964), *On the Problem of Empathy*, translated by W. Stein, The Hague, Nijhoff.
- Thompson, Roy and Christopher Bowen (2009), *Grammar of the Shot*, Focal Press, Burlington.
- Thomson-Jones, Katherine (2008), *Aesthetics and Film*, Continuum Publishing Group, Cornwall.

Received: 2017/ 11/ 09

Accepted: 2018/ 12/ 25

The Role of Decoupage in Orientation and Moral Judgment of the Audience: Studying Two Iranian Movies, The Glass Agency and A Separation

Shahab Esfandiary, Assistant Prof., Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Sajad Sotoudeh, Instructor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

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

Abstract

Decoupage is one of the most important elements for making movies. Most of the time, cinematic researchers have looked to decoupage solely from a technical and aesthetic point of view. In many cases, this has led to neglecting the capacity of decoupage in creating meaning and directing the moral judgment of the audience. In many cinematic analyzes, decoupage is examined from a technical point of view, and cinematic researchers often focus on technical decoupage models. The traces of such an approach are obviously evident in the books written for filmmakers. In such books, they focus on introducing decoupage technique and its different patterns to the young directors. Despite the undeniable benefits of this approach to enrich the cinematic knowledge of filmmakers, it's necessary to note that the importance of decoupage is not only limited to technical topics but also this concept contains other orientations in addition to technical notions. The impact of decoupage on the feelings and moral judgment of the audience is one of these neglected aspects which means that decoupage, as one of the most important tools available to the filmmaker would bring dramatic meanings to the audience and guide their direction and judgment in the process of film events. The purpose of this article is to address the neglected aspects of decoupage functions. This research tries to give an accurate and detailed analysis to decoupage in two sequences of the "Glass Agency" (Ebrahim Hatamikia 1997) and "A Separation" (Asghar Farhadi, 2010), analyzes how to use the drama of these works from this cinematic arrangement and its moral consequences using the approach of Robert Sinnerbrink and the concept of "Cinempathy" (cinematic empathy) represented by him. Two movies are selected as the case study in this article, two important films which are made by two famous Iranian directors from different generations and ideologies. From each movie, just one key sequence is selected for analysis to reach more accurate and detailed results.

By analyzing these sequences it's been tried to examine the attitudes of two filmmakers in using decoupage as a meaningful and effective way to shape the audience's "cinematic empathy". In the first step, decoupages of the selected sequences in both movies are analyzed in detail. In this section, it's been tried to analyze the decoupage characteristics of each film in the selected sequence by choosing a structural approach to reveal the effective features of each film in the field of decoupage. Then, the next stage attempts to examine the approach of the two filmmakers to the orientation and judgment of the audience through the decoupage they have done to reveal the ethical position of each filmmaker concerning the characters and current drama in each sequence. In this section, the decoupage of the selected scenes is analyzed based on Sinnerbrink's votes to realize both directors' views in guiding the feelings of the audience wholly.

This article shows that decoupage plays an important role in the audience's orientation (or not) regarding characters, and plays a crucial and undeniable role in the moral judgment of the audience about the movie events and dramatic characters. Hence, each filmmaker should notice the effects of decoupage on the moral judgment of the audience.

Keywords: Decoupage, Moral Judgment, Cinempathy, The Glass Agency, A Separation.