

تصویر، سینما، اجتماع

روبرت صافاریان

دنیس



مقدمه

نوشتن درباره‌ی فیلم‌ها — اعم از فیلم‌های ایرانی و خارجی، فیلم‌های روز و فیلم‌های گذشته — پراتیکی است که به تدریج خواه‌ناخواه نویسنده، یعنی منتقد فیلم، را به اندیشه‌ی درباره‌ی ماهیت پدیده‌ای که این‌گونه ذهن و قلمش را به خود مشغول داشته است وامی‌دارد؛ پرسش‌هایی شبیه این‌که این تصویر سینماتوگرافیک چه فرقی با انواع دیگر تصویر مانند عکس یا نقاشی دارد، پیشرفت تکنولوژی تولید تصویر چه تأثیری بر ماهیت رسانه‌ی سینما دارد و اصلاً سینما رسانه هست و اگر رسانه هست آیا هنر هم هست. این‌ها البته پرسش‌هایی هستند که در طول تاریخ سینما به‌کرار مورد بحث قرار گرفته‌اند و به حوزه‌ای از ادبیات سینمایی شکل داده‌اند که «تئوری فیلم» یا «نظریه‌ی سینمایی» یا «فلسفه‌ی فیلم» خوانده می‌شود. اما برای منتقد فیلم، اگر عادت داشته باشد به کاری که می‌کند بیندیشد، این پرسش‌ها به‌عنوان پرسش‌هایی شخصی و در خلال پراتیک مشخص سر بلند می‌کنند و ذهنش را به چالش می‌کشند. این مجموعه در واقع محصول کلنجار نگارنده است با این پرسش‌ها چنان‌که در پراتیک برخورد بسا بخصوص فیلم‌های ایرانی و ارتباط آن‌ها با ابعاد مختلف جامعه‌ی ایرانی سر برآورده‌اند؛ محصول سه دهه نوشتن درباره‌ی سینماست در جامعه‌ای ملتهب و در جهانی و دوره‌ای که رشد تکنولوژی دیجیتال همه‌چیز، از جمله تولید و توزیع و نمایش تصویر متحرک، را از بنیاد زیورور کرده است. تلاش برای درک تحولات سینما در این شرایط انگیزه‌ی نوشتن بیشتر نوشته‌هایی بوده است که در این کتاب فراهم آمده‌اند.

ماهیت یگانه‌ی سینما^۱

نوری بر فراز هفت دریا

۱. تصویر سینمایی عکس نیست

تصویر سینمایی چه فرقی با تصاویر دیگر، مثلاً نقاشی یا عکس، دارد؟ می‌دانیم که تصویر سینمایی بر فرایندهای بازتولید عکاسیک استوار است و بدون اختراع عکاسی نمی‌توانست هستی یابد. و از این نظر با میزان وفاداری‌ای بیشتر از همه‌ی انواع تصویرسازی واقعیت را بازتولید می‌کند و چون بر فرایندهای مکانیکی استوار است، از این نظر دقیق‌ترین تصویر واقع‌نما را ارائه می‌کند. همین امر سبب شده است که نظریه‌پردازانی چون زیگفرد کراکوتر و آندره بازن سینما را خصوصیات فتوگرافیک (عکاسانه) آن تعریف کنند و ماهیت آن را در این امر بجویند. نکته‌ی مهمی که در دیدگاه‌های آن‌ها به آن اعتنای کافی نشده حرکت است. درست است که تصاویر سینمایی تصاویر عکاسیک هستند، اما برخلاف عکس‌ها حرکت دارند، هر «عکس» در هر ثانیه از فیلمی که می‌بینیم ۲۴ «عکس» وجود دارد — تنها زمانی بسیار کوتاه بر پرده می‌ماند و در واقع جداگانه دیده نمی‌شود و به عبارتی از نظر اندام حسی ما اصلاً وجود ندارد. آنچه دریافت می‌شود تصویر عکاسیک متحرک است. این تصویر، اگر از لحاظ شیوه‌ی بازتولید چشم‌اندازهای مرئی بر فرایندهای عکاسیک استوار است، از نظر داشتن حرکت، از عکاسی — و نقاشی — دور است. در واقع اگر وجود یا فقدان حرکت را ملاک بگیریم، می‌توان تصویر سینمایی را در یک سو و عکس و نقاشی را در سوی دیگر و در برابر آن قرار داد.



تصویر ۱

به تصویر ۱ نگاه کنید. اگر کاراییه برسون یک آن دیرتر دکمه‌ی شاتر را می‌فشارد، پای زنی که در سمت چپ تصویر می‌بینیم دیگر آنجا نمی‌بود. حالت سر و نگاه مردی که پشت میز نشسته نیز جز این می‌بود که اکنون هست. این عکس با منجمد کردن یک «آن» به بیننده این امکان را داده است که این «آن» را ببیند. اگر از این صحنه فیلم گرفته می‌شد، هر چند این «آن» روی یکی از فریم‌ها ثبت می‌شد، اما وقتی فیلم به نمایش درمی‌آمد، انگار وجود نداشت. همان‌طور که گویی در واقعیت نیز وجود نداشته است. علاوه بر این، اگر از همین زاویه از این صحنه فیلم گرفته می‌شد، معلوم نبود تا چه اندازه به بسته و کیف روی میز توجه می‌کردیم. این امر بستگی می‌داشت به این که تصویر چه مدت روی پرده بماند. مدت تصویر سینمایی را بیننده تعیین نمی‌کند، بلکه برای او تعیین می‌کنند. تصویر سینمایی مثل عکس یا نقاشی نیست که هر اندازه دل‌مان بخواد تماشایش کنیم. عکاسی تمام قوت خود را از منجمد کردن یک «لحظه» ای فرار می‌گیرد، در حالی که در تصویر سینمایی سیلان زمان وجود دارد، نه انجماد. از این نظر عکاسی و سینما ضد هم هستند، با وجود این که هر دو از تکنولوژی بازتولید عکاسیک واقعیت بهره می‌گیرند. عکسی که بررسی کردیم رویداد متحرکی را نشان می‌دهد. آیا اگر موضوع ثابت یا نسبتاً ثابت باشد، باز هم می‌توان از این نظریه دفاع کرد؟ برای نمونه، نگاه می‌کنیم به این عکس چهره (تصویر ۲).



تصویر ۲

در اینجا دیگر آن آکسیون تند نیست. اما فراموش نکنیم که چهره‌ی انسان نیز هر آن حالتی و بیانی دارد که با لحظه‌ی پیشین فرق می‌کند. در عکاسی پرتسره، عکاس آن لحظه‌ای را منجمد می‌کند که به گمانش بیش از لحظات دیگر بیانگر یا زیباست. حتی در عکس‌های طبیعت (جایی که به هررو شرایط آب‌وهوایی متغیر یا حرکات بطیء مانند تکان درختان در باد و غیره وجود دارد) و عکس‌های طبیعت بی‌جان که در آن‌ها هیچ حرکتی در موضوع نیست، این واقعیت هست که، برخلاف سینما، این لحظه به تنهایی واجد ارزش یک اثر مستقل تشخیص داده شده و تماشاگر می‌تواند هر اندازه می‌خواهد در آن غور کند. عکس به مثابه‌ی شیء در مکان هستی دارد، در حالی که سینما در زمان جاری است. این مهم‌ترین تفاوت تصویر سینمایی با عکس است.

البته نمی‌توان منکر وجوه عکاسیک تصویر سینمایی شد و شباهت‌های آن را با نقاشی نادیده گرفت. در تصویر سینمایی هم مانند نقاشی و عکاسی کار با نور نقش حیاتی دارد و برخی اصول ترکیب‌بندی تصویر ثابت در سامان‌دهی تصویر سینمایی هم نقش دارند. مثلاً استفاده از زاویه‌ی سربالا در تصویر ۳ یا استفاده از پیش‌زمینه‌ی محو در تصویر ۴، در سینما هم می‌توانند کاربرد مشابهی برای ترکیب‌بندی بدیع یا القای عمق داشته باشند.



تصویر ۳



تصویر ۴

۲. تصویرهایی کنار یکدیگر

در سینما یک تصویر در مجاورت تصاویر دیگر معنا پیدا می کند. این از اصول مونتاژ در سینمای شوروی است. «مونتاژ ذهنی» آیزنشتاین به تمامی بر همین اندیشه استوار است. این که فیلمساز تصویر را چه مدت روی پرده نگاه می دارد و پیش و پس از آن چه تصاویری می گذارد و هر یک از این تصاویر چه مدت روی پرده می مانند، اثر تعیین کننده ای در معنای تصویر و چگونگی دریافت آن از سوی بیننده دارد. آزمایش مشهور کوله شوف نشان می دهد که تصویر واحدی از چهره می بازیکر روس، موژوخین، بسته به این که بعد از آن تصویر یک کودک، یک جمد یا یک کاسه سوپ بیاید، شاد، غمگین یا گرسنه به نظر می رسد. بنابراین، در سینما توالی تصاویر است که معنا دارد. حتی ترکیب بندی بصری نماها باید با توجه به نماهای بعدی باشد، چراکه سیلان این نماها پشت سر یکدیگر است که واحد منسجمی را می سازد و نه هر یک از تصاویر به تنهایی. ترکیب بندی نماهایی که زمانی بسیار کوتاه بر پرده می مانند اصولاً بی اهمیت می شود؛ در واقع بیننده فرصت ندارد این تصاویر را دقیق ببیند و لذا رعایت یا عدم رعایت اصول ترکیب بندی تصویر در آنها بی معنا می شود. این که تصویر سینمایی به صورت سیلانی از تصاویر حامل معنا یا بیانگر احساس است محدود به سینمایی از نوع سینمای انقلابی و پرشتاب شوروی نیست. فیلمسازی مانند روبر برسون هم، که فیلم هایش بسیار باطمینانه هستند، بر همین عقیده است:

فیلم سینماتوگرافیک، جایی که تصویرها، مانند واژگان درون یک فرهنگ لغات، نیرو و ارزشی ندارند مگر در ارتباط [با تصویرهای دیگر] و [اینجا] جایگاه خود.

یادداشت هایی درباره ی سینماتوگرافی

این که در سینما پی هم آیی مجموعه ای از تصاویر مهم است، نه تک تصویر، حتی در سینمای کلاسیک هالیوود هم اهمیت دارد. در این سینما فضا (مکان، جغرافیا) از راه همین توالی ساخته می شود.

البته این همه به آن معنا نیست که تصویر تنها در سینما به کلی بی معناست.

در سیلان تصاویر سینمایی غالباً هستند لحظاتی که به خودی خود نیز زیبا و بیانگرند و به تنهایی حال و هوای عمومی کار را می‌رسانند. همین تصاویر هستند که غالباً به عنوان عکس در تبلیغات فیلم مورد استفاده قرار می‌گیرند. تصویر ۵ از فیلم زیر درختان زیتون ساخته‌ی عباس کیارستمی نمونه‌ی خوبی از این گونه تصاویر است.



تصویر ۵

۳. تصویر سینمایی و صدا

همراهی صدا، اعم از کلام (گفتار درونی، گفت و گوی باز یگران، گفتار راوی همه‌چیزدان)، سروصدای محیط، موسیقی متن، صداها‌ی ساخته‌شده، موسیقی محیط داستان و غیره، که گاه همزمان به گوش می‌رسند، سینما را به هنری دیداری-شنیداری بدل ساخته است. آنچه بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد دریافت همزمان صدا و تصویر است. اما معمولاً توجه زیادی به صدا نداریم، چنین می‌پنداریم که صدا جزئی از تصویر است. در واقع نیز صدا جزئی از تصویر سینمایی است، مشروط بر این‌که «تصویر» را به معنای وسیع‌تری به کار ببریم. همان‌طور که از تصویر ادبی سخن می‌گوییم،

می‌توانیم تصاویر موسیقایی یا تصاویر شنیداری هم داشته باشیم، یا تصویر دیداری - شنیداری که شکل غالب تصویر سینمایی است.

ورود صدا به سینما با مخالفت سینماگرانی روبه‌رو شد که به زیبایی‌شناسی خاصی برای سینمای صامت رسیده بودند. آن‌ها در نهایت با اکران به واقعیت ورود صدا به سینما تن دادند. واقعیت هم این است که ابزار دست‌وپاگیر صدابرداری در نخستین سال‌های به‌کارگیری این تکنولوژی، که از تحرک بازیگران و تحرک دوربین می‌کاست، به زیبایی‌شناسی سینما لطمه زد، اما از مشکلات فنی به تدریج کاسته شد و ترکیب سیلان صدا و تصویر به وجه مشخصه‌ی ناگزیر سینمای امروز بدل شد. به بازار آمدن ابزار فیلمبرداری صدابرداری قابل‌حمل در دهه‌ی شصت به فیلمسازان این امکان را داد که دوربین خود را به خیابان و به مکان‌های واقعی ببرند و صدا را همزمان ضبط کنند. از این زمان به بعد، صدابرداری همزمان و صدای واقعی محیط کیفیت واقع‌نمایی افزون‌تری به تصویرهای سینمایی بخشیدند.

۴. تصویرسازی پیش از فیلمبرداری

واقعیت این است که بسیاری از تصاویر به‌یادماندنی سینما تیروی خود را از آنچه جلو دوربین چیده شده است می‌گیرند. در واقع فرایند فتوگرافیک و سینماتوگرافیک در اینجا برای ضبط تصویری به‌کار گرفته می‌شود که پیش از آغاز فیلمبرداری ساخته می‌شود.

این تصویر پیش از فیلمبرداری به کمک طراحی صحنه‌نویزپردازی و بازی خلق و سپس روی دوربین ضبط می‌شود.

به تصویر ۶ از فیلم هشت و نیم فدریکو فلینی نگاه کنید. شکی نیست که جایگاه دوربین و تنه‌ی ضدنور سمت چپ کادر نیز در خلق ژرفا و حال‌وهوای عمومی این تصویر نقش دارند. اما این نیز بدیهی است که لباس‌ها، دکور و نورپردازی، حرف اصلی را در خلق این تصویر (و دیگر رویاهای سینمایی فلینی) بازی می‌کنند. در این نوع تصویرسازی سینمایی، سنت‌ها و مهارت‌های صحنه‌پردازی تئاتری نقش به‌سزایی دارند. در واقع

سه دهه نوشتن درباره‌ی سینما تنها نوشتن درباره‌ی سینما نبوده است بلکه گفت‌وگویی بوده است از خلال فیلم‌ها — و بیشتر فیلم‌های ایرانی — با مسائل حاد جامعه و زمانه، مسائلی چون رابطه‌ی اجتماع و هنر، مهاجرت، جایگاه زن، دنیای مجازی و جامعه‌ی ارامنه به عنوان نمونه‌ای از مسائل اقلیت‌ها، دغدغه‌هایی که به تبع گذشته و حال من، هریک گوشه‌ای از ذهنم را اشغال کرده بوده‌اند. و البته سینما در این میان تنها وسیله یا بهانه نبوده است. سینما برای من هم مثل بسیاری از هم‌نسلانم عشق بوده است. عشقی که بخصوص در سال‌های نخست آشنایی احساسات و اندیشه‌ی آدم را به شدت درگیر خود می‌کند و لذتبخش‌ترین لحظات زندگی آدم را می‌سازد.

کتاب‌های روبرت صافاریان با نشر مرکز

خانه‌ی دوطبقه‌ی خیابان سنایی (تالیف)

✓ تصویر، سینما، اجتماع (تالیف)

تاریخ سینما دیوید بوردول، کریستین تامسون

تدوین فیلم و ویدئو راجر کریستن

اومانسیم در نقد فیلم گزیده‌ای از نقدهای سینمایی رابین وود



ISBN: 978-964-213-415-1



9 789642 134151

۶۹۵۰۰ تومان