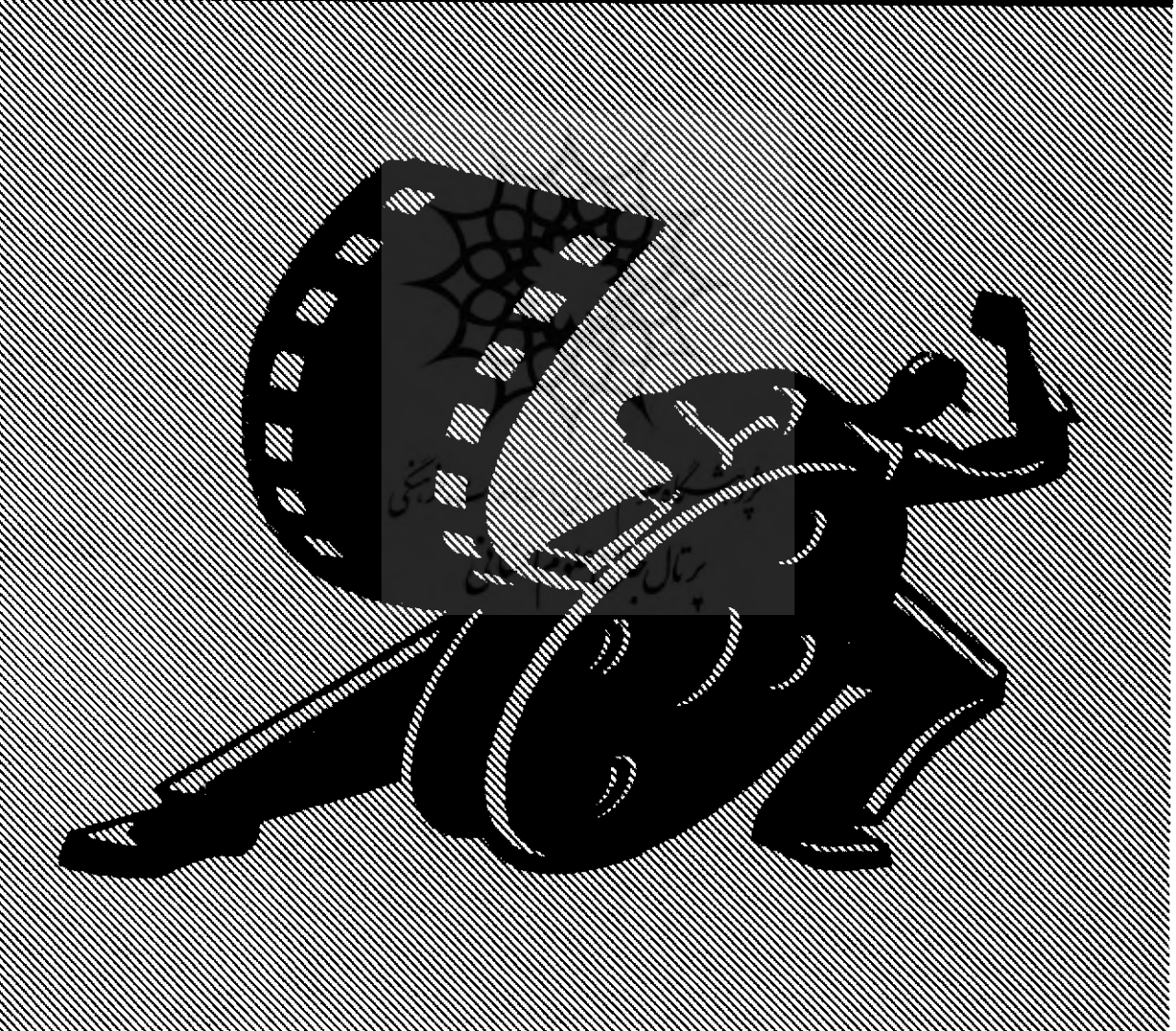
شهید سیّد مرتضی آوینی

حکمت سینما (۴)



خصوصیات بیانی سینما با توجه به قاب تصویر

تماشاگر سینما ساکن و صامت نشسته است و خود را به فیلم تسلیم کرده و بنابراین باید تمام فعالیت‌های حیاتی او از طریق پردهٔ سینما انجام شود... و این پرده کادری محدود و مربع مستطیل است. وجود اشیا، به محض حضور در قاب تصویر از یک وجود واقعی به یک نشانه یا علامت، یعنی یک وجود رابط تبدیل می‌گردد. اشیا در کادر دوربین یا قاب تصویر، تنها از آن لحاظ وجود دارند که فیلم ساز یا هنرمند می‌خواهد؛ بنابراین وجود آن‌ها بعد از حضور در کادر، عین رابط و تعلق است. هر شیء تا آن گاه که بیرون از قاب تصویر قرار دارد، جزئی از واقعیت خارج است، اما به محض آن که همان شیء با حضور در قاب تصویر از بقیهٔ واقعیت جدا شود، معنایی است ممثّل و نشانه‌ای است مطلق که به مفهومی خاص اشاره دارد. این حقیقت را باید به مثابه مبنایی برای بررسی قابلیت‌های بیانی قاب تصویر یا کادر دوربین اتخاذ کنیم. و نیز، نقاط مختلف سطح قاب تصویر ـ به مثابه همهٔ واقعیت و تمام ذهن تماشاگر ـ از ارزش های مختلفی برخوردار می‌شوند؛ چرا که از یک سو، سطح قاب تصویر یا پردهٔ سینما، به مثابه همهٔ واقعیت است و از سوی دیگر، هیچ عنصر خنثی یا زایدی امکان حضور در قاب تصویر را ندارد. هر شیء خارجی، در کادر دوربین یا قاب تصویر، تنها یک عنصر بیانی است و نیز حضور این عنصر بیانی در بالا و پایین، چپ و راست، یا مرکز کادر به یک معنی نیست.

تعادل و توازن و تناسب و تقارن، ثبات و پایداری و همهٔ کمیّتهای مربوط به وجود شیء در خارج، به مفاهیمی متناظر هندسی تبدیل می‌گردند، و از آن پس، هر چه موازی با اضلاع کادر نباشد دیگر در نزد تماشاگر، از تعادل و توازن و ثبات برخوردار نیست و چون این قاعده نه تنها در فریم ثابت بلکه در حرکت دوربین نیز صادق است، زیبایی حرکات دوربین، غالباً به این است که موازی با اضلاع کادر انجام شود، گذشته از آن که از نظر مکانیکی نیز این الزام وجود دارد.

کمپوزیسیون وکیفیت تجلّی زیبایی های عالم قدس در نسبت ها و مقادیر

برای تحقیق در حقیقت کمپوزیسیون نیز باید به مبانی مذکور و نیز اتحاد فطری انسان با عالم

وجود و تناظر میان کمّ و کیف رجوع کرد. در یک کمپوزیسیون زیبا، محورهای عمودی و افقی کادر، کمی به سمت چپ و پایین تمایل دارند و توازن، هنگامی ایجاد می‌شود که پایین و سمت چپ کادر سنگین تر باشد؛ حال آن‌که اگر قاب تصویر، نه به مثابه تابلوی نقاشی یا پردهٔ سینما و یا فریم ثابت عکاسی، بلکه به مثابه یک مربع مستطیل مجرد در نظر گرفته شود، تمایل محورها، به سمت چپ و پایین، زشت و ناموزون جلوه می‌کند. چرا؟

از یک سو فطرت انسان با نظام غایی خلقت در اصل و ریشه متحد است و از سوی دیگر، میان عالم ظاهر و باطن، تناظری کامل وجود دارد. جلوه‌های این نظم کلی و یگانه، هرجاکه باشد در چشم ما زیباست و همان‌طور که گفته‌شد، ازآن‌جاکه هنر تجلی حسن و بهاء حضرت حق است،اثر هنریی زیباست که بتواند در این نظام غایی و یگانه جذب شود وگرنه، در چشم دل ما زشت و کریه جلوه می‌کند. همان حسن و بهاء است که در صورت ها و کمیّت‌ها و مقادیر و تناسبات جلوه کرده‌است. منتهی این جا عالم ظاهر است و اهل ظاهر را عادت بر این است که امور را به جلوه‌های ظاهری آن بازگردانند... و چاره‌ای نیز جزاین نیست.

نظام احسن عالم، نظامی متقارن است و این تقارن یکی از نقاط پیوند ما با جهان خلقت است که از یک سو در ما، و از سوی دیگر در سایر تشخصّات وجودی، ماده و طبیعت، زمان و مکان... تجلّی دارد. اگر تقارن در مصنوعات بشری نیز به مثابه یکی از ارکان زیبایی مقبول افتاده است، علت آن را باید در همین جا جست.

قواعد استتیک یا زیبایی‌شناسی، مجموعه جلوات همین حسن و بهاء و نظم غایی و یگانه در کمیّت ها و مقادیر و تناسبات است.

تقارن و توازن و تعادل و تناسب در حقیقت اعتبارات مختلفی هستند از یک امر واحد... و آن چه ما در قاب تصویر یاکادر دوربین می‌جوییم، دستیابی به ترکیبی است که بتواند با برخورداری از تعادل و توازن، جلوه گاه آن حسن و بهاء و آن نظم غایی باشد که در تناسبات کالبدی انسان، تناظر میان روح و جسم و تناسب میان انسان و جهان طبیعت نیز وجود دارد. بنابراین انسان باید بتواند از نحوهٔ وجود خود در عالم، علت وجودی

قواعد کمپوزیسیون و سایر قواعد زیبایی‌شناسی را پیدا کند.

سنگین بودن پایین تصویر در بیننده احساسی از استواری و ثبات می‌آفریند، چراکه انسان و موجودات دیگر با پاهای خود بر خاک قرار گرفته‌اند و ثباتشان منوط به جاذبه‌ای است که از جانب خاک آن ها را به سوی خود می‌کشد.

محور عمودی توازن در تصویر نیز به جانب چپ متمایل است، چراکه جلوهٔ عام طبیعت در انسان و سایر موجودات، در عین تقارن، در جانب چپ کمی ضعیفتر است... و البته این تفاوت لابد، ریشه در شئون ذاتی روح و مراتب وجود دارد.

انسان در حالت ایستاده و در یک وضع متعادل، افق را در نسبتی می‌بیند که با عنوان مقطع طلایی[۸] شهرت یافته است و در جستجوی شأن متناظر آن در باطن عالم باید به معنای تأویلی افق در قرآن رجوع کرد.

ورود تفصیلی در این مباحث فرصت دیگری را می‌طلبد؛ غرض نگارنده این است که مدخلی برای تحقیق در این معانی بگشاید.

قاب تصویر، قرب و بُعد، ارتفاع و زاویهٔ دوربین، انطباق

وقتی کادر محدود و مربع مستطیل دوربین، به مثابه ظرفی که واقعیت در آن صورت می‌بندد پذیرفته شود، طبیعی است که تماشاگر ذهن خود را به آن محدود می‌کند. در این صورت نوعی تناظر کیفی میان فضای درون فیلم و تأثرات ذهنی او برقرار می‌شود؛ اندازهٔ درشتِ تصویر متناظر با خیره شدن به آن شیء خاص و انصراف از محیط می‌گردد و بالعکس هر چه تصویر درون کادر، کوچکتر شود، گویی همان شیء است که از توجه خاص مخاطب دورتر و دورتر می‌شود و در فضای عمومی تصویر مستحیل می‌گردد.

حدود واقعی اشیا در جهان خارج تصاویر، در تناسبات اشیا با یکدیگر حفظ می‌شود. در سینما امکان در هم ریختن این نسبت ها وجود دارد و بنابراین فیلم‌ساز می‌تواند حدود واقعی اشیا را برای رسیدن به یک ارزیابی تازه بی‌سابقه از واقعیت بشکند... از این زمره است وقتی تصویر بیش از حد درشت می‌شود.

تصویر کاملاً درشت از یک شیء در پردهٔ سینما، بدین معناست که آن شیء تمام حجم توجه

تماشاگر را پر کرده است و بنابراین، میزان قرب و بعد، بینندهٔ تصاویر یا تماشاگر است. در جهان خارج نیز انسان خود را میزان قرب و بعد می‌گیرد و خود او، مرکزی و محوری است که به فاصله‌ها معنا می‌بخشد. وقتی می‌گوییم دور می‌شود یعنی از من «دور می‌شود» و چون می‌گوییم «نزدیک تر می‌شود» یعنی به من نزدیک می‌شود. تفاوت معنای رفتن و آمدن نیز در همین جاست.

انسان برای شریک شدن در وجود دیگران و تفاهم با آنان نیز ناچار است که خود را به جای آنان بگذارد... و این ناشی از تعلق روح به یک بدن مفرد و مشخص است، یعنی نفس. نفس همان روح است که از لحاظ تعلقش به یک پیکر حیوانی مفرد و مشخص اعتبار شده است. روح انسان، خارج از بدن، در عین تشخص، با ارواح دیگر متحد است اما بعد از تعلق به بدن، برای اشتراک در تأثرات باطنی دیگران باید لزوماً خود را به جای آنان بگذارد.

تماشاگر سینما خود را با تصویر یا به عبارت بهتر، با واقعیت معروض در تصویر، مطابقت می‌دهد. تأثیر و تأثرات بین تماشاگر و فیلم، به صورت متقابل اتفاق نمی‌افتد و در این میان، تنها تماشاگر است که انفعال می‌پذیرد. بنابراین بهتر بود از لفظ انطباق که معنای مطاوعت در خود دارد، استفاده می‌کردیم.

وقتی زاویهٔ تصویر از وضع هم سطح با تماشاگر خارج می‌شود، متتابعاً معنای نهفته در تصویر نیز از حالت تعادل بیرون می‌رود و تأثرات خاصی را متناسب با زاویهٔ دوربین در تماشاگر ایجاد می‌کند. در این جا نیز اوضاع مکانی، معانی مجردی پیدا می‌کنند و به کیفیات متناظر با خویش تبدیل می‌گردند. بالا بودن، معنای احاطه و تسلط داشتن پیدا می‌کند و پایین بودن، بالعکس، معنای زیردست بودن، مقهوریت و محاط بودن.(۹) در زبان محاورات نیز به مصادیق مشابهی بر می‌خوریم؛ می‌گویند: «او احساس بالاتر بودن می‌کند». و یا «من خود را زیردست می‌بینم»... و قس علی هذا.

مفهوم حرکت

پیوند انسان با عالم واقع، جز از طریق حواس، با نحوی حضور در فضا امکان یافته است. در سیر تفکر منطقی بشر این حضور فضایی، نخست به زمان و مکان و سپس به دیمانسیون‌ها یا ابعاد

تجزیه شده است. در واقعیت سینمایی حجم و عمق وجود ندارد و از این رو، برای تقلید از واقعیت، حجم و عمق و زمان ـ یعنی بعد سوم و چهارم ـ به زبان تصویر متحرک ترجمه می‌شود.

حرکت دوربین به تماشاگر امکان می‌دهد که سر خود را به پایین و بالا و چپ و راست بچرخاند و یا در فضای دروغین واقعیت سینمایی گردش کند. در حرکت افقی، دوربین همهٔ توجه تماشاگر را با خود از شیء اول به شیء دوم انتقال می‌دهد... چراکه کادر دوربین یا پردهٔ سینما از یک سو نماینده واقعیت و از سوی دیگر جای‌گزین ذهن تماشاگر است. در قیاس با عالم واقع، وقتی کسی چشم از یک چیز بر می‌دارد، سر می‌گرداند و به چیز دیگری نظر می‌دوزد، نگاه کردن به شیء دوم، مستلزم انصراف کامل از شیء اول است. پَن[10] معنای انصراف را در خود دارد، حال آن‌که پیوند ساده دو نما از همان دو شیء، این معنا را در خود ندارد.

زوم نیز می‌تواند به تناسب حال، حامل حالاتی روانی و مفاهیمی مجرّد باشد. در انتقال ساده از یک نما به نمایی دیگر، کیفیت انتقال، فی نفسه مورد نظر نیست اما در زوم و حرکات افقی و عمودی دوربین، نفس انتقال نیز، از لحاظ کیفیت منظور شده است. ولکن از آن جاکه حرکات افقی و عمودی دوربین، همان طور که گفته شد، می‌تواند معادلی در عالم خارج داشته باشد، این انتقال چندان اسرارآمیز و خیالی جلوه نمی‌کند، حال آن‌که حرکت زوم ـ مخصوصاً «زوم این» ـ از آن جاکه معادلی در عالم واقع ندارد، فی نفسه اسرارآمیز و خیالی است.

زوم حرکتی است کاملاً غیرواقعی که تکنولوژی سینما در اختیار قرار داده است، اما با این فرض هیچ حکمی اثبات نمی‌شود، چراکه اصلاً سینما بازتاب واقعیت درونی است، نه بازآفرینی جلوه‌های شناخته شدهٔ واقعیت بیرونی.

در حرکت تراولینگ نیز کیفیت انتقال فی نفسه، موردنظر است اما در مقایسه با «زوم این» انتقال صرفاً مکانی است و حامل مفهومی مجرّد و یا حالتی روحی نیست. حرکت تراولینگ تماشاگر را از امکان سیر در فضای سینمایی برخوردار می‌سازد و بالطبع تنها هنگامی باید انجام شود که تماشاگر به حرکتی این چنین نیازمند است.

همچنان که هیچ عنصری در قاب تصویر

نمی‌تواند تصادفی و یا خنثی باشد حرکات یا برش‌های بی‌دلیل نیز فیلم را از بلاغت و پیوستگی بیانی دور می‌دارد.

قوه متخیله و تصویر حرکت

تصویر متحرک وجه تمایز سینماست از سایر هنرها، و حرکت، اعم از این که مربوط به سوژه باشد یا دوربین، فضا و زمان و وقایع سینمایی را موجودیت می‌بخشد. لکن این حرکت حقیقتاً موجود نیست؛ تصور یا توهمی است وابسته به خود تماشاگر. این اوست که اجزایی کاملاً ناپیوسته و تقطیع شده را به یکدیگر پیوند می‌دهد و از این طریق به پیوستگی های زمانی و مکانی، دراماتیک و یا دیالکتیک در فیلم، واقعیت می‌بخشد.

واقعیت سینمایی در موجودیت خویش کاملاً بر قوای باطنی انسان و مخصوصاً بر قوه متخیله متکی است و چنان‌که در تحلیل عمل مونتاژ خواهیم دید اگر انسان از چنین قوایی روحانی و مجرد برخوردار نبود، هرگز سینما موجودیت پیدا نمی‌کرد.

پیوستگی بیانی

پیوستگی بیانی چیست؟ حضور انسان در جزء جزء واقعیت بیرون از او، زمان و مکان و وقایع، حضوری پیوسته است که جز در مواقعی معدود همچون خواب یا بیهوشی قطع نمی‌گردد. همین پیوستگی است که واقعیت سینمایی را با وجود اجزای تقطیع شده همچون سیری متداوم جلوه می‌دهد؛ با این تفاوت که از یک سو، این پیوستگی در واقعیت سینمایی کیفیتی آرمانی می‌یابد و از سوی دیگر، مرز بین بیرون و درون، مرز بین واقعیت و خیال، از میان برداشته می‌شود.

فی‌المثل ما در واقعیت زندگی، به مجردِ اعمال اراده خود را در مقصد نمی‌یابیم، بلکه فاصله‌ای را که گاه بسیار طولانی هم می‌شود، طی می‌کنیم. در واقعیت سینمایی عموماً این فواصل از میان برداشته می‌شود، مگر آن که نفس فاصله یا انتقال در سیر کلی فیلم اهمیت داشته باشد. مطلق‌گرایی یا آرمانی بودن واقعیت سینمایی بدین علت است که زمان و مکان و وقایع و زنجیره علّی بین وقایع، ترکیب فصل های مختلف فیلم و حتی پیوند بین نماها، با توجه به آرمان نهایی اتفاق

می‌افتد... فاصله‌های زمانی و مکانی و وقایعی که در سیر مطلق و آرمانی فیلم جایی نداشته باشند، حذف می‌شوند و ضرورت را نیز غایت یا نتیجه فیلم است که معین و مشخص می‌کند.

سؤالی که پیش می‌آید این است که: پس چه عاملی است که همهٔ این اجزا یا قطعه‌های جدا از هم را به یکدیگر پیوند می‌دهد؟

در جستجوی این عامل معنوی باید به مفهوم متناظر آن در عالم واقع یا واقعیت خارجی رجوع کنیم. آن چه باعث می‌شود تا انسان پیوند بین خود و عالم واقعیت راگم نکند این است که عامل پیوستگی در خود اوست. خودآگاهی عاملی معنوی یا پیوندی روحانی است که فواصل میان اجزای واقعیت را پر می‌کند و به انسان در مجموع موجودیتی پیوسته می‌بخشد.

جواب مذکور را می‌توان برای پرهیز از پیچیدگی های مسأله حدوث، مسامحتاً پذیرفت. اگر چه موجودیت زمان و مکان و وقایع، در عالم واقعیت، موجودیت واحدی است و این ما هستیم که اجزا و ابعاد مختلف را از آن انتزاع می‌کنیم؛ «**و ما امرنا الاّ واحدة کلمح بالبصر**».(۱۱)

واقعیت سینمایی برخلاف واقعیت خارجی، متشکل از اجزای تقطیع شده‌ای است که در پیوند با یکدیگر به نمایشی از یک مجموعهٔ کلی دست یافته‌اند. بلاغت و فصاحت بیان سینمایی، تماماً مبتنی بر همین پیوستگی در بیان است که باکمک همهٔ عناصر و عوامل بیانی ایجاد می‌شود. بعضی از این عوامل پنهان‌اند مثل: سیر دراماتیک فیلم و یا سیر منطقی و دیالکتیک آن و بعضی دیگر ظاهرند مثل: قواعدی که برای بیان معانی از طریق تصویر وجود دارد (که نگارنده به طور اجمال به ریشه‌های حکمی این قواعد قبلاً اشاره کرد) و یا مونتاژ... ولکن عاملی که همواره از چشم‌ها پنهان می‌ماند و به اعتقاد نگارنده در جهت ادراک نحوهٔ عمل فیلم بر مخاطب، از همهٔ عوامل دیگر اهمیت بیشتری دارد، خود تماشاگر است؛ به مثابه انسانی صاحب روحی لطیف و مجرد که به توسط مجموعه‌ای از حواس ظاهری و باطنی با واقعیت بیرون از خویش اتحاد می‌یابد.

نقطهٔ پیوند انسان با خارج از او، همین روح مجرد است و آن چه تأکید نگارنده را بر این امر ظاهراً بدیهی باعث می‌شود این است که در مباحث مربوط به سینما، معمولاً تنها به تعلیم تکنیک و ذکر قواعد اکتفا می‌شود، بی‌آنکه به

تحقیق در نحوهٔ عمل این قواعد و چگونگی پیدایش آن ها بپردازند. حال آن که اصلاً این روش ها و قواعد و عنایت به آن که مخاطب سینما انسانی است ذی روح و ذی شعور و صاحب عواطف، تنظیم و تبیین گشته است. البته سینما، بعضاً به مثابه یکی از متعلقات علوم انسانی نیز مورد بررسی واقع می‌شود، ولکن در این گونه مباحث هم، تماشاگر یا مخاطب سینما، به مثابه یک شیء مورد عنایت قرار می‌گیرد؛ شیء جانداری که در برابر اعمالی خاص، عکس‌العمل های رفتاری متناسب با آن اعمال از خود نشان می‌دهد... در جستجوی علل بروز رفتارها نیز، از حد توجه به فعل و انفعالات شیمیایی یا فیزیولوژیک خارج نمی‌شوند، حال آن که اصلاً اگر روان به مثابه مرتبه‌ای از روح مجرد اعتبار نشود، علت و ریشهٔ حقیقی هیچ یک از رفتارهای آدمی تبیین نخواهد شد و وحدت و تشخص حقیقی نفس ـ من یا خود ـ به مثابه امری غیرحقیقی و انگاره‌ای ناشی از عادات، از دست خواهد رفت و انسان به یک شیء تبدیل خواهد شد... و البته مقتضای «اتمیسم» رایج چیزی جز این نیست.

حکمت مونتاژ به عنوان معماری سینما اجزا و عناصر واقعیت سینمایی باید نهایتاً از طریق مونتاژ به ترکیب نهایی خویش دست یابند و از این لحاظ، مونتاژ قابل قیاس با معماری است.

مونتاژ را، هم می‌توان به عنوان معماری سینما منظور داشت و هم به مثابه عملی غیر خلاقه براساس قواعدی معین، که در صورت اخیر حقیقت مونتاژ پوشیده خواهد ماند. اما اگر مونتاژ را همچون معماری سینما بنگریم، فعل آن دیگر تنها به مونتور بازگشت نخواهد داشت بلکه اصل مونتاژ توسط کارگردان است که صورت می‌گیرد.

آن چه که یک معمار را به سوی طرحی معین و مشخص می‌راند چیست؟ همچنان که معمار همواره پیش از طراحی، تصوری غایی و آرمانی از آن چه که می‌خواهد، در ذهن دارد، فیلم نیز محصول تلاش کارگردان برای دستیابی به یک تصور غایی و آرمانی مطلق است.

این تصور غایی، آرمانی و مطلق، نهایتاً از طریق ایجاد پیوند بین نماها تحقق می‌یابد. عمل فیزیکی مونتاژ همین ایجاد پیوند است، حال آن که ساده و صورت فیلم را کارگردان خلق کرده‌است.

برای درک حقیقت مونتاژ، باید آن را همچون معماری نگریست، اگر چه از لحاظ نتیجهٔ کار، فیلم‌سازی شاید با معماری قابل قیاس نباشد. فیلم ـ آن‌چنان که امروز هست، نه آن‌چنان که باید باشد ـ فضایی رؤیایی است که انسان را از خود و خدا غافل می‌کند و او را در غفلت دنیایی‌اش تثبیت می‌کند و تعمیق می‌بخشد. گرچه معماران امروز نیز فضاهایی با همین صفات تولید می‌کنند، حال آن که در حقیقت، کار معماران باید خلق فضاهایی باشد که در عین رعایت تشخصات وجودی انسان، او را به خدا نزدیک کند... و اگر این چنین شد، حاصل کار معمار در نظام غایی خلقت که عین حسن و بهاء حضرت حق است، جذب خواهد شد. پس معماری از این لحاظ هنر است، آن هم هنری که به مراتب، امکان انعکاس تجلّیات فیض مقدس را در جهان خواهد داشت.

محصول کار فیلم ساز نیز فضایی است که انسان در آن، برای مدتی کوتاه، زندگی می‌کند؛ اما فیلم از آن نظر که فضایی مثالی است، بیشتر با عالم رؤیا قرب دارد. معماری نیز براساس طرحی مثالی شکل می‌گیرد، و هر فعالیت خلاقه‌ای که بخواهد عنوان هنر بگیرد، لاجرم باید این چنین باشد.

مونتاژ به مثابه پیوند غایی نماها

واقعیت سینمایی برخلاف واقعیت خارجی، متشکل است از اجزایی تقطیع شده که با مونتاژ به هم پیوند خورده است. اگر انسان همواره از این برش خوردن واقعیت دچار ناراحتی و تحیّر می‌شود، سؤال این جاست که چرا مونتاژ را قبول کرده است و زبان آن را می‌فهمد؟ عادت؟ قرارداد؟

عادت، در تفهیم بیشتر زبان مونتاژ بی‌تأثیر نبوده است اما حقیقت امر را باید در جای دیگری جستجو کرد. قواعد مونتاژ نیز اکنون، به صورت دستورالعمل هایی قراردادی در آمده است اما باز هم جای این پرسش وجود دارد که ریشهٔ این قراردادها در کجاست؟ و چرا زبان سینما در سیر تاریخی خویش در این صورتِ دستوری خاص نظم گرفته است؟

آیا اجزا و لحظات واقعیت سینمایی در نسبت با طرح غایی و آرمانی و مطلق فیلم، از ارزش‌های یکسانی برخوردار هستند؟ اگر نه، این تفاوت های ارزشی چگونه باید در معماری کلی فیلم

ملحوظ شوند؟ این فیلم‌ساز است که نهایتاً اجزای تقطیع شده و لحظات پراکندهٔ فضای سینمایی را مطابق با آن طرح مثالی که در ذهن دارد، شکل می‌دهد و هر شیء در پردهٔ سینما تنها از آن وجه وجود دارد که نشانه‌ای برای دلالت به آن طرح مثالی و آرمانی باشد.

مادری به فرزندش می‌نگرد و شدت مهر و محبت او در لبخندی که بر چهره دارد، نمایان شده است. تصویر درشتی از این لبخند از یک زاویهٔ مناسب، می‌تواند نشان دهندهٔ تأکیدی باشد که مورد نظر فیلم‌ساز است.

حکمت مونتاژ را با توجه به تناظر میان کمّ و کیف و قابلیت بیانی تصویر، از آن لحاظ که در یک قاب مربع مستطیل محصور شده است، می‌توان دریافت. تصویری که همهٔ قاب را بپوشاند، یعنی همهٔ ذهن بیننده را اشغال کرده است؛ کاری که بیننده در عالم واقع با خیره شدن انجام می‌دهد. در عالم واقع، بیننده از این آزادی و اختیار برخوردار است که تصمیم بگیرد به چه خیره شود و یا از چه چیز چشم بپوشد، بلند شود یا بنشیند، سر بگرداند یا نه و... اما در سینما، امکانات بیانی سینماست که باید جانشین این احوال و اعمال شود. و بالاخره آن چه که بازتاب می‌یابد، واقعیت درونی فیلم‌ساز است. در واقعیت سینمایی، تماشاگر نمی‌تواند اشیا و اشخاص را آن‌چنان که خود می‌خواهد تماشا کند؛ او ناچار است که همه چیز را آن‌چنان که فیلم‌ساز اراده کرده است ببیند.

واقعیتی که از طریق مونتاژ در فیلم جلوه کرده است به کیفیت باطنی دیدن یعنی بصیرت ارتباط پیدا می‌کند، نه چگونگی عمل قوّهٔ باصره. قوّهٔ باصره انسان هرگز به عالم واقع آن‌چنان که در فیلم می‌بینیم نگاه نمی‌کند. این وجدان روحانی ماست که برای اجزای مختلفِ یک واقعه، ارزش های متفاوتی قایل می‌گردد (توجه شما به این نوشتار لاجرم با انصراف از سایر اجزای فضا امکان یافته است. بیان متناظر این توجه خاص در سینما، با یک تصویر درشت از این کتاب صورت می‌گیرد، تصویر درشتی که همهٔ کادر دوربین را به مثابه ذهن تماشاگر بپوشاند. هر شیء از لحاظ اندازه‌ای که در کادر دوربین یا پردهٔ سینما به خود می‌گیرد، با کوچکتر شدن، فی نفسه از توجه خاص دورتر می‌گردد و در قبال آن، جایگاه شیء در کل فضا، اهمیت بیشتری می‌یابد و

بالعکس...) مونتاژ در حقیقت، بیان نسبت فی مابین آن اجزا در درون فیلم‌ساز است و اگر انسان از روح مجرد با قوایی ملکوتی برخوردار نبود، هرگز امکان نداشت که زبان مونتاژ را بفهمد و بپذیرد.

اگر فیلم‌ساز ناچار است که ارزیابی باطنی خود را از واقعیت، از طریق قرب و بعد دوربین و تغییر زاویه‌اش نسبت به اجزای فضا و حرکت بیان کند، راه دیگری به جز برش نماها وجود دارد و آن این که دوربین به طور پیوسته و بلا انقطاع در فضای سینمایی حرکت کند و نسبت به اجزای فضا، قرب و بعد و تغییر زاویه بیابد.(۱۲)

از میان این دو راه کدام یک به واقعیت نزدیکتر است؟ برخلاف آنچه غالباً می‌پندارند از میان این دو راه، مونتاژ به واقعیت نزدیکتر است، چراکه ارزیابی روح مجرّد انسان از اجزای مختلف واقعیت، بی‌فاصله انجام می‌گیرد. انتقال روح به حالات و کیفیت های مختلف، مجرّد از فواصل و مقادیر کمّی انجام می‌شود و بنابراین، بهترین راه، همان راهی است که سینما خود، به طور طبیعی طی کرده است، یعنی تقطیع نماها و پیوند دیگر بارهٔ آن ها که مونتاژ باشد.

بیان سینمایی، در مجموع، با توجه به این خصوصیت پایه گذاری شده است که خود بیننده بین نماها و یا سکانس های متعدد مجزا از یکدیگر، پیوندی متناسب ایجاد کند که ممکن است زمانی، مکانی، معنوی، منطقی، دیالکتیک و یا دراماتیک باشد. البته از آن جاکه حضور انسان در عالم واقعیت پیوسته و بلاانقطاع است، عمل پیوند نماهای تقطیع شده به راحتی مورد قبول واقع نمی‌شود و بنابراین باید با تمهیدات گوناگون، چشم را به گونه‌ای فریب داد که حتی‌المقدور محل برش نماها را احساس نکند.

نسبت میان کلام، تصویر و موسیقی

هنرهای تجسمی و نمایشی لاجرم در بیان، متکی بر تجسم یا نمایش هستند و هنرمند ناگزیر است که معانی مجرّد را با تجسم بخشیدن و یا به نمایش در آوردن، به حیطهٔ عمل ادراکات حسی تنزل ببخشد، حال آن که کلام گذشته از آن که معانی را از غیر طریق ادراکات حسی انتقال می‌بخشد، می‌تواند در وسعت بیکران عالم خیال، به طور نامحدود بر مصادیقی مختلف دلالت کند. بنابراین سینما به مثابه تصویر متحرک، برای دست یافتن به عمق فرهنگی بیشتر، به ناچار کلام را پذیرفته است و از یک سو با ادبیات و از سویی

دیگر با تئاتر قرابت یافته است؛ هر چند باز هم باید این نکته مکرراً مورد تذکر قرار گیرد که در سینما بیان تصویری اصالت دارد و کلام، با وجود غنی و عمق فرهنگی بیشتر، باید تنها به وظیفه‌ای تکمیلی قناعت کند.

... و اما جایگاه موسیقی در واقعیت سینمایی کجاست؟ در سینما، در برابر هر یک از اجزای واقعیت، عنصری متناظر جای‌گزین شده است؛ زمان و مکان، حرکات، وقایع و اشخاص... آیا موسیقی فیلم نیز در عالم واقع متناظری دارد؟

استفاده از موسیقی در فیلم، غالباً به یک اشتباه رایج باز می‌گردد: «جبران نقص بیان عاطفی فیلم». بدیهی است که در غالب فیلم ها، موسیقی نقشی این چنین بر عهده دارد، اما هنوز جای این سؤال باقی است که: «چرا این کار اشتباه است؟» وقتی موسیقی از امکانی چنین گسترده، برای انتقال عواطف و احساسات برخوردار است، چرا نباید از این جهت در فیلم استفاده شود؟

در جستجوی جواب این سؤال، یک بار باید به ماهیت موسیقی ـ فی نفسه ـ رجوع کرد و بار دیگر به نسبت حاکم میان موسیقی و سایر عناصر بیانی در سینما...

آنان که غایت هنر را دستیابی به آبستراکسیون می‌دانند، معتقدند که: همهٔ هنرها می‌کوشند تا خود را به موسیقی نزدیک کنند. این مدعا اگر چه حقیقت ندارد، اما می‌تواند به گونه‌ای مؤدّی به حقیقت شود. زبان و بیان موسیقی، از آن جا که مجرّد از عقل است، سهل تر و سریع تر تأثیر می‌گذارد و تأثیرات آن نیز، بلاواسطهٔ تفکر به تأثیراتی خوش یا ناخوش تبدیل می‌گردد؛ بنابراین همواره امکان این اشتباه وجود دارد که سینماگر تأثیرات موسیقی را جای گزین بیان سینمایی کند و این چنین از حقیقت سینما فاصله بگیرد. موسیقی، آن‌چنان که مجرّد از فیلم وجود دارد، هنری است که زبان مستقلی دارد، بی‌نیاز از تصویر و کلام و غیرقابل ترجمان به هیچ یک از این دو.

ترجمهٔ زبان موسیقی به زبان کلمات یا زبان تصویر، هنگامی می‌توانست معنا داشته باشد که سنخیتی میان آنان وجود می‌داشت، حال آن که اصلاً بیان موسیقی و تأثیر آن بر روح، مجرد از عقل انجام می‌شود، اما ادراک معنای منطوی در کلام و تصویر موکول به تجزیه و تحلیل عقلایی

است.

فهم کلام و تصویر موکول به ادراک معانی محتوا در آن ها از طریق عقل است، حال آن که موسیقی بی‌واسطهٔ عقل، خود عیناً و مستقیماً به تأثیرات متناظر با خویش تبدیل می‌شود. نگارنده اصلاً نمی‌داند که سخن گفتن از تناظر در این جا صحیح است یا خیر، چراکه معنای موسیقی فهمیده نمی‌شود و بنابراین هرگز مناطی برای حکم یقینی موجود نیست که آیا تأثیرات ناشی از موسیقی، ذاتاً در ارواح مختلف یکسان است و یا نه. تفاوت تأثیر به این جا رجوع دارد که شنوندگان موسیقی احساسات خویش را در چه جهاتی پرورش داده باشند. نهایتاً شاید بتوان در میان تأثیرات ناشی از موسیقی بر افراد مختلف به تشابهاتی بسیار محدود قایل شد که در تحت عناوینی چون: طرب‌انگیز، غم‌انگیز، هیجان‌انگیز و... دسته‌بندی شوند.

البته چون موسیقی محصول مطابقتی است که انسان میان احساسات خویش و نسبت های خاصی از اصوات یافته است، می‌توان متوقع بود که خصوصیات مشترک روح قومی در آن امکان ظهور یافته باشد و اگر چه وجود موسیقی های خاص محلی، تأییدی است بر همین معنی... اما باز هم می‌توان مطمئن بود که این مشترکات، امکان ترجمه به زبان کلام یا تصویر نخواهد یافت، چراکه اصلاً همان طور که گفته شد، در نحوهٔ تأثیر، سنخیتی بین موسیقی و کلام و تصویر موجود نیست. موسیقی در حقیقت به توسط شنونده جذب می‌شود، حال آن که مخاطب کلام و تصویر، مفهوم محتوا در آن ها را مستقیماً، بی‌واسطهٔ عقل و تجزیه و تحلیل عقلایی، جذب نمی‌کند.

این تفاوت سنخی، موسیقی را از لحاظ سرعت تأثیر نیز از تصویر و کلام متمایز می‌سازد. چگونه می‌توان جایی سخن از ترکیب موسیقی و تصویر گفت که اصلاً ـ علاوه بر عدم سنخیت ـ اختلاف سرعت تأثیر، محلی برای ترکیب باقی نمی‌گذارد؟ وقتی موسیقی به محض رسیدن به گوش، پیش از آن که تصویر اصلاً فرصت عمل داشته باشد، جذب و به احساساتی متشابه تبدیل می‌گردد، دیگر چگونه می‌توان سخن از ترکیب موسیقی و تصویر گفت؟

غالب فیلم‌سازان، بی‌آن که در این مسائل تأمل داشته باشند، تنها می‌خواهند نقص بیان

هنری خویش را با موسیقی بپوشانند، که البته هر چند ظاهراً به این کار توفیق پیدا می‌کنند، اما در چشم اهل باطن، از این کار نتیجه‌ای جز ابتذال حاصل نمی‌شود.

موسیقی اگر آن‌چنان که فارغ از تصویر موجود است، بخواهد در سینما مورد استفاده قرار بگیرد، هرگز با تصویر و یا سایر عناصر بیانی سینما ترکیب نخواهد شد، چراکه تأثیر آن، مستقل از تصویر و بی‌نیاز از آن است. برای آن که موسیقی بتواند در فیلم مورد استفاده قرار بگیرد، باید با ترک برخی از خصوصیات استقلالی خویش، به مثابه یکی از عناصر بیان سینمایی ـ و نه مستقل از آن ـ به کار گرفته شود. بنابراین موسیقی فیلم ماهیتاً با موسیقی مستقل از فیلم تمایز پیدا می‌کند؛ تمایزاتی که لاجرم موسیقی را از استقلال در تأثیر خارج می‌کند و آن را به استخدام سینما در می‌آورد.

این تمایزات، اصالتاً باید در صحنه عمل و تجربه آزموده شوند، اما نه آن که امکان بحث اطراف آن ها وجود نداشته باشد. لکن از آن جا که ما قاعده را خصوصاً در این بخش بر اجمال نهاده‌ایم، لاجرم این کار باید در ادامهٔ یک بحث تفصیلی در باب موسیقی و موسیقی فیلم، انجام شود.

آیا با توجه به این مقدمات، امکان حذف کامل موسیقی از مجموعه عناصر بیانی در سینما وجود ندارد؟ جواب احتمالاً «خیر» است، چراکه موسیقی فیلم اگر بتواند به مثابه یک عنصر تکمیلی در سینما به کار گرفته شود، امکان ایجاد یک فضای عاطفی غنی و عمیق را به مراتب بیشتر خواهد کرد، اگر چه حفظ موسیقی، به مثابه یک عنصر تکمیلی در فیلم، بسیار کار مشکلی است و آن چه غالباً روی خواهد داد، همان است که اکنون در قریب به اتفاق فیلم‌های سینمایی می‌توان دید: فیلم‌ساز از موسیقی به مثابه نقابی برای پوشاندن ضعف‌های بیان هنری خویش استفاده خواهد کرد و نهایتاً، موسیقی با غلبه بر تصویر و دیگر عناصر، سینما را از ماهیت حقیقی خویش دور خواهد کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ مقطع یا نسبت طلایی... — $\frac{۲}{۳}$ - $\frac{۵}{۸}$ - $\frac{۸}{۱۳}$ - $\frac{۱۳}{۲۱}$ - $\frac{۲۱}{۳۴}$ -

۲ـ استخراج مفاهیمی مجرّد از تصاویر اگر چه تا حدّی خود به خود اتفاق می‌افتد اما در غایتِ مطلوب، محتاج به قرائن و

تمهید مقدماتی است که از ذکر آن خودداری کردیم.

۳ـ Pan.

۴ـ آیه مبارکه ۵۰ سوره قمر.

۵ـ آن‌چنان که در فیلم طناب اثر هیچکاک عمل شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی