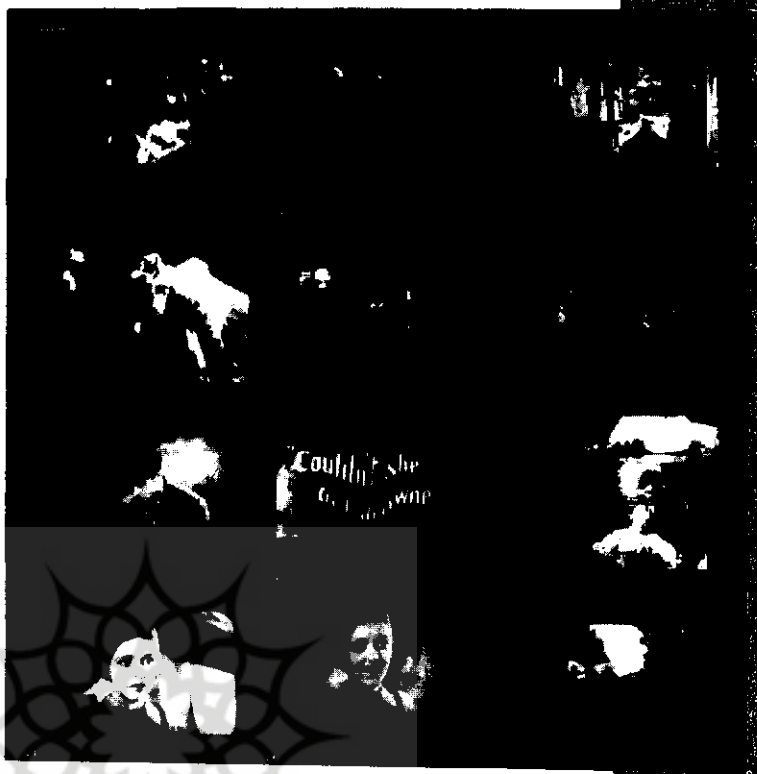
چند تصویر از فیلم طلوع از دوران صامت



تصویر: سرشار از معنا و مفهوم

لوییس جیکوبس
ترجمهٔ آرش معیریان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

آنچه که سینما را به هنر تبدیل می‌کند، شکل‌ها و فرم‌هایی است که واقعیت را خلق می‌کنند. ما باید از درون همین فرم‌ها، محتوای حقیقی آن‌ها را بیابیم.
آلن رب گریه

شاید آشکارترین عنصر ملموس در یک فیلم، همان تصویری باشد که روی پردهٔ سینما نقش می‌بندد. این عنصر ضروری‌ترین عامل وجودی بیان سینمایی است، یعنی همان هستهٔ نظام‌بخشی که دیگر عناصر ملموس فیلم بدان وابسته‌اند. اگرچه، درنهایت آنچه که تماشاگر را به خود جذب می‌کند موضوع اصلی فیلم است، اما پیش از هر چیز، این تصاویر فیلم هستند که در وهلهٔ اول حواس بیننده را تسخیر می‌سازند و پس از جذب وی، تمایلات او را کنترل می‌کنند و بدان جهت می‌دهند. تصاویر، تماشاگران را وا می‌دارند تا با اندکی تأمل به بررسی جزییات بپردازند و توجه‌اشان به چشم‌اندازی گسترده هدایت شود؛ یا این‌که با ماشین زمان به مکان‌هایی مختلف سفر کنند. بنابراین هر تصویر حتی اگر برای لحظه‌ای کوتاه روی پرده نقش ببندد، از آن‌جا که موضوع اصلی فیلم را به وضوح منتقل می‌کند، احساسات و

علایق بیننده را زنده نگاه می‌دارد و آن را تداوم می‌بخشد، از اهمیت خاصی برخوردار می‌شود.

در این رابطه، کادربندی عناصر بصری تصویر، عمل مهمی است که به درک و استنباط تصاویر روی پرده صراحت می‌بخشد و میزان تأثیرگذاری آن را بر مخاطب تعیین می‌کند. کادربندی تصویر، همواره بر پنج عامل استوار است:

۱. نحوهٔ نورپردازی سوژه.

۲. رابطهٔ سوژه با قاب تصویر.

۳. فاصلهٔ میان دوربین و سوژه.

۴. زاویهٔ دید دوربین نسبت به سوژه.

۵. کنش بصری متقابل بین دو یا چند تصویر در نماهای متوالی.

اولین عامل کادربندی که توجه بیننده را به خود جلب می‌کند، نور است. بدون وجود نور، دوربین فیلم‌برداری نمی‌تواند تصویری را بر روی نوار فیلم ثبت کند. بنابراین نور و کادربندی به یکدیگر وابسته‌اند. نور در طبیعت آمیزه‌ای از رنگ‌مایه‌ها، سایه‌روشن‌ها، نقاط درخشان و بازتاب‌هاست که باعث می‌شوند اشیا و اشکال، در عین ادغام‌شدگی، متمایز و جدا از هم به نظر آیند و یا به گونه‌ای غیرقابل تشخیص، با قرارگرفتن در سایه‌ها و تیرگی‌ها، بدون هیچ رابطهٔ متناسبی دیده شوند. تنوع نور و سایه و تجلیات آن‌ها در زندگی واقعی آن‌چنان پیچیده است که بازآفرینی آن، گاه منجر به سردرگمی خواهد شد. گاهی اوقات این تأثیر، همان چیزی است که مورد نظر بوده و بنا به دلایلی کاملاً طراحی شده است و گاهی نه. اما معمولاً کنترل، هماهنگی و تنظیم نور رکنی مهم و اساسی در خلق و بازآفرینی نظم بصری از بی‌نظمی است.

با ترکیب کیفیات مختلف نور و مکمل آن یعنی سایه، کارگردان می‌تواند موضوع اصلی فیلم را به گونه‌ای که مدنظر دارد، ارائه دهد. اگر نور و سایه با در نظرگرفتن زوایا، میزان روشنی، تاریکی و ماتی به دقت و با استادی به کار روند، می‌توانند به عوامل بیانی مؤثری در ایجاد فضا، فرم، حالت، احساس و هیجان بدل شوند و به تصویر وضوح، قدرت و انسجام ببخشند.

علاوه بر این، نور می‌تواند به خلق شرایطی برای کادربندی تصاویر متوالی کمک کند. هنگامی که دیگر عواملی چون شکل، اندازه و زاویهٔ تابش، به نحوی هنرمندانه با نور و سایه ترکیب شوند، می‌توانند عامل ایجاد ارتباط میان تصاویر از نظر تضاد و تشابه الگوها، رنگ‌مایه‌ها، بافت، اندازه و وسعت باشند. چنین شیوه‌هایی نه تنها امکان برانگیختن احساسات و ادراک فردی گوناگونی را از تاریکی و روشنی کادر فراهم می‌سازد، بلکه علاوه بر آن به ابزاری بیانی برای ایجاد حس حرکت در چشمان تماشاگر شده و از نمایی به نمای دیگر او را هدایت می‌کنند.

همچنان که تصاویر فیلم در محدودهٔ مستطیل شکل پردهٔ سینما به نمایش درمی‌آیند، موضوع مهم دیگری در ارتباط با کادربندی مطرح می‌شود که همانا شکل و ریخت است. اضلاع کادر در عین حال که محدودهٔ مشخصی از سطح پردهٔ نمایش را دربرمی‌گیرد که باید به نحوی پُر شود، شامل شکل به‌خصوصی نیز است که موضوع اصلی باید در آن گنجانده شود. در چنین وضعیت محصورشده‌ای، طراحی و جای‌دهی فیزیکی موضوع در کادر، با میزان روشنی و تاریکی‌اش، خطوط و حجم‌هایش، توازن و تناسب که با توجه به توالی منظم تصاویر به گونه‌ای منسجم با یکدیگر ترکیب می‌شوند، قدرت تأثیرگذاری پردهٔ نمایش را بر بیننده به مراتب بیش‌تر می‌کنند.

فرم مستطیل شکل پردهٔ نمایش خود می‌تواند به اشکال مختلف در تنوع بخشیدن به نحوهٔ کادربندی و استفادهٔ به‌جا و مناسب تصویر از شکل فیزیکی‌اش مؤثر باشد. استفاده از شیوهٔ نورپردازی متمرکز و سایر شگردهای بصری مانند قاب‌های پوششی (mask)، آیریس‌ها، منشورهای نورشکن، تقسیم پرده به تصاویر چندگانه و تمهیدات دیگر می‌تواند تغییراتی را در شکل تصویر به وجود آورد که فرم معمول کادر مستطیل شکل پرده را بر هم زند و فرصت‌هایی را برای گزینش و ترکیب لحظات در قالبی دراماتیک به وجود آورد. بدین ترتیب با آشنایی‌زدایی از قواعد آشنای پرده، فیلم‌ساز می‌تواند به تصاویر فیلم، طراوت و تازگی، شور و نشاط و سرزندگی ببخشد و در نهایت به صحنه‌های فیلم شدت و جنبش بیش‌تری بیفزاید. عالی‌ترین نمونه در این رابطه فیلم تعصب (۱۹۱۶) ساختهٔ دیوید وارک گریفیث است که با

جسارتی ذاتی، از پردهٔ چهارگوش، نمایش، صفحه‌ای می‌سازد که گاهی تمامی آن را با تصاویری خاص پُر می‌کند و گاهی صفحه را به‌تدریج از نقطهٔ خاصی از آن باز می‌کند. او فرم قاب تصویر را با اندازهٔ سوژهٔ موجود در تصویر، به نحوی با یکدیگر ترکیب می‌کند که چشمان تماشاگر مسحور حرکت از تصویری به تصویر دیگر می‌شود. گریفیث فضای پرده را به دو قسمت تقسیم می‌کند تا در قسمت پایین آن با ایجاد یک کادر مستطیل کشیده، سوژه‌هایی راکه در امتداد افق گسترده‌اند به نمایش گذارد، یا این‌که فضای پرده را به گونه‌ای اُریب به دو نیم می‌کند تا با تأکید بر مایل بودن تصویر، جزییاتی از تصویر راکه حسی از تنوع و پویایی در خود دارند، با تأثیری افزون‌تر ارائه دهد. اندازهٔ نما نیز همانند شکل و ریخت می‌تواند تغییر کند، چراکه فاصلهٔ دوربین تا سوژه با ابعاد اندازهٔ تصویری که روی پرده به‌وجود می‌آید، متناسب است. طبیعی است که اگر دوربین به سوژه نزدیک باشد، جزییات بزرگ‌تر می‌شوند و با دقت بیش‌تری به نمایش درمی‌آیند؛ و آنچه دیده می‌شود اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. هرچه دوربین در فاصلهٔ بیش‌تری از سوژه قرار گیرد، بخش‌های عمده‌تری از سوژه نشان داده خواهد شد. مفاهیمی تکنیکی چون کلوزآپ، مدیوم شات، فول شات و لانگ شات که هرکدام نشانگر دوری و نزدیکی دوربین نسبت به سوژه هستند، از همین نمودهای بصری سرچشمه می‌گیرند.

بر روی پرده سینما، اندازهٔ نما به جنبه‌های ماهیتی و کیفیتی بستگی دارد. اندازهٔ یک شئ می‌تواند هم بر احساس ما و هم بر تشخیص و ادراک ما از آن شئ تأثیر داشته باشد. کلوزآپ می‌تواند با بزرگنمایی جزییات و حذف بخش‌های ناخواسته توجه بیننده را به چیزی که مهم است متمرکز کند؛ و یک نمای عمومی با دربرگرفتن تمامی ابعاد سوژهٔ مورد نظر، تشخیص و شناسایی کلیت آن را آسان می‌کند. از طرفی توالی منظم تغییرات در اندازهٔ نماهای سوژه (خواه با قاعده یا بی‌قاعده و یا بدون نظم و ترتیب خاص) می‌تواند به عنوان ابزاری در جهت هدایت دید تماشاگر در درک و استنباط نوعی انتقال آگاهانه در زمان به کار گرفته شود. تأثیراتی که تماشاگر از تغییر پی‌درپیِ اندازهٔ نما، مقیاس‌ها و ابعاد سوژه دریافت می‌کند، چشمان او را وامی‌دارند گاه با سرعت و گاه آهسته با تصاویر حرکت کند، گاهی با مکث بدان دقیق شود؛ و گاهی هم از آن گذر کند. حتی اگر سوژه وضعیتی ثابت و ساکن داشته باشد، محرک‌های بصری می‌توانند همواره در حرکت و جابه‌جایی باشند. به‌واسطهٔ چنین عملکردی است که نیروهای هدایت‌کننده‌ای که از تنوع در اندازهٔ تصویر پدید می‌آیند، می‌توانند پویایی بیش‌تری به تصاویر ثابت و ساکن روی پرده ببخشند.

علاوه بر این اندازهٔ سوژه و نما در ارتباط تنگاتنگی با یکی دیگر از جنبه‌های مهم کادربندی دارد که آن را نقطهٔ دید دوربین یا زاویهٔ دید می‌گویند. همان‌طور که اندازه، به فاصلهٔ دوربین تا سوژه بستگی دارد، زاویه نیز وابسته به ناحیه‌ای است که دوربین از آن‌جا به سوژه نگاه می‌کند؛ مثلاً بالا، پایین، روبه‌رو یا مایل. بدین ترتیب نه تنها زاویهٔ دید دوربین توجه تماشاگر را به نقطه‌ای که از آن‌جا سوژه دیده می‌شود جلب می‌سازد، بلکه حواس او را نیز به بعضی جنبه‌ها و یا مشخصات خاص سوژه که از آن زاویه دیده می‌شوند، جلب می‌کند. همین‌طور می‌تواند توجه او را از چیزی بگیرد و یا او را متوجه رابطه‌ای میان دو تصویر کاملاً مجزا و جداگانه کند و یا بخشی از منطق ساختاری فیلم را موجه جلوه دهد. به عنوان مثال، فرض کنیم که فیلمسازی می‌خواهد توجه به سوژه را به حداقل کاهش دهد؛ یک زاویهٔ رو به پایین می‌تواند سوژه را بسیار کوچک و ناچیز جلوه دهد و از شأن و مقام آن بکاهد. از طرف دیگر، زاویهٔ معکوس آن، یعنی زاویهٔ روبه بالا، می‌تواند در نشان دادن بلندی‌ها اغراق کرده به یک شئ نیرو و تسلطی غیرمنتظره ببخشد. تغییر زاویهٔ دید دوربین، خود می‌تواند در غیرعادی ساختن و یا تأکید کردن بر محتوای فیلم عمیقاً اثرگذار باشد؛ می‌تواند شیوهٔ معمول در نگرش به دنیای پیرامون را بشکند و با مایه‌دار کردن جنبه‌های دراماتیک، کمیک و یا روان‌شناسانه، بدون آن‌که کوچک‌ترین لطمه‌ای به انسجام و پکپارچگی موضوع اصلی وارد آورد، تبدیل به وسیله‌ای برای روح بخشیدن به تصاویر و درک بهتر تماشاگر شود.

زاویهٔ دید دوربین نه تنها در کادربندی، بلکه در حفظ تداوم و یکپارچگی اثر نیز از اهمیت به سزایی برخوردار است.

زاویهٔ دید می‌تواند شاخصی برای نقطهٔ دید دوربین و یا تماشاگر باشد؛ این‌که آیا این تصاویر از نقطهٔ دید کارگردان به نمایش گذاشته می‌شوند یا از دید شاهدی بی‌طرف یا شاید از دیدگاهِ ذهنی یکی از شخصیت‌های فیلم؟! بنابراین توانایی تشخیص دیدگاه اول شخص، سوم شخص و یا نقطهٔ دیدهای چندگانه، به موضوعی در سینما بدل می‌شود که بسیار اهمیت دارد. هر نمای نقطهٔ دید، بالقوه نظرگاه متفاوتی از آنچه را که از طریق زوایای گوناگونِ دوربین ارائه می‌شود در خود دارد. بنابراین هر نمای نقطهٔ دید تنها در صورتی می‌تواند با شیوه‌ای نو و متفاوت ارائه شود که بیننده بداند از کدام زاویهٔ دید به رویدادهای فیلم نگریسته است.

هر فیلمساز با به‌کارگیری نور و سایه، اندازه، شکل و زاویهٔ دید می‌تواند جزییات را درهم آمیزد و هدف و انسجام لازم را به پردهٔ نمایش ببخشد. اما نباید فراموش کرد که تصویر یک فیلم، هر اندازه هم که از کادربندی خوبی برخوردار باشد و خوشایند به نظر رسد، بدین معنا نیست که مثل نقاشی یا عکاسی، منفرد، مستقل و مجزاست؛ چراکه دستیابی به هر معنا و مفهومی در سینما، حقیقتاً تابع مجموعهٔ متوالی و پیوسته‌ای از تصاویر است که در پی هم جریان می‌یابند؛ به این معنا که تنها زمانی مفهوم کامل خود را می‌یابند که با دیگر جنبه‌ها در هم‌آرایی و تداومی زمانی واقع شوند. از آن‌جاکه این خاصیت بر انتخاب و تصمیم‌گیری دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری تصاویر، طراحی و ترکیب‌بندی آن‌ها تأثیر می‌گذارد، باید آن را نه به صورت منفرد، بلکه در هماهنگی و ترکیب با کلیت لحظه‌ها بررسی و مطالعه کرد. بنابراین طراحی و نحوهٔ به‌کارگیری مهارت‌های کادربندی تبدیل به رویکردی برای تلفیق این روابط و یکی کردن تصاویر فیلم در روند تداومی آن می‌شود. به همین دلیل است که در کادربندی تصاویر، حرکت عاملی بسیار ضروری و حیاتی محسوب می‌شود.

از اولین روزهای شکل‌گیری سینما، فیلم‌هایی ساخته و عرضه شده‌اند که قدرت و توان تأثیرگذاری آن‌ها، ماحصل قوهٔ انتقال تأثیر بصری بسیار شدید آن‌ها بوده است. اغلب این فیلم‌ها از تأثیرات بصری فراوانی آکنده‌اند که بر ضعف‌های دیگر فیلم غلبه کرده و به یک سبک خاص شخصی دست یافته‌اند. در اوج دوران صامت فیلم‌های استودیویی از قبیل ***دفتر دکتر کالیگاری*** (۱۹۱۹)، ***زیگفرید*** (۱۹۲۵)، ***متروپلیس*** (۱۹۲۵)، ***آخرین خنده*** (۱۹۲۵)، ***واریته*** (۱۹۲۵)، ***طلوع*** (۱۹۲۷)، همگی از این جهت نسبت به دیگر فیلم‌های آن دوره برجسته و شاخص به نظر می‌آیند که از شگردهای تکنیکی بالایی در نورپردازی، کادربندی و زاویه دوربین برخوردارند. سینمای شوروی نیز که در آن زمان، از آموزه‌های هنری دیگران بهره می‌جست، با فیلم‌هایی از قبیل ***رزمناو پوتمکین*** (۱۹۲۵)، ***ده روزی که دنیا را تکان داد*** (۱۹۲۷)، ***خاک وطن*** (۱۹۲۸)، ***توفان بر فراز آسیا*** (۱۹۲۸) نوع دیگری از طراوت پرشور تصاویر و تجسم والای بصری را به معرض نمایش می‌گذاشت. فیلمسازان شوروی دوربین‌های خود را از استودیوها خارج کردند و آن‌ها را به جنگل‌های واقعی، خیابان‌ها، شهرها، کوه‌ها، مزارع، قصرها، برج‌ها، کارخانه‌ها و خانه‌های دهقانی بردند و توان تصویری خود را آکنده از واقعیتی ناب و پویا کردند تا درخشش آن‌ها چشم‌ها و احساسات را مبهوت سازد. با آمدن سینمای ناطق، فیلم‌هایی که از توانایی‌ها و استعدادهای بی‌نظیر سرشار بودند ـ ***ونوس موطلایی*** (۱۹۴۲) ـ و زیبایی احساس‌انگیز بصری‌شان ـ ***آواز آوازها*** (۱۹۳۲) ـ با کادربندی چشمگیر دراماتیک ـ ***رعد بر فراز مکزیکو*** (۱۹۳۳) ـ بیش از هر چیز چشم‌ها را به خود خیره می‌کردند، به دلیل اثرات تصویری خود به شاخصه‌های معروف سینمایی بدل شدند. و سرانجام بعد از همهٔ این‌ها فیلم‌های ارسن ولز، آکیرا کوروساوا، میکل آنجلو آنتونیونی، اینگمار برگمان، آلن رنه و فدریکو فلینی، حاوی حساس‌ترین و پیچیده‌ترین تخیلی هستند که تا به حال بر پردهٔ سینما نقش بسته است. ظرافت هنرمندانه و غنای محتوایی و مفهومی این فیلم‌ها، با زیبایی‌های بصری بی‌نظیرشان نشانگر این واقعیت است که روی پردهٔ سینما می‌توان هر مضمونی را با هر نوع فیلمی و با هر سبک و شیوه‌ای به‌گونه‌ای توجه‌برانگیز و منحصر به فرد به معرض تماشا گذاشت. ❑

از:

The Meaningful Image