شکل‌گرایی در سینمای ایران

اصغر یوسفی‌نژاد

سینمای ایران در سومین دورهٔ خود (۵۷-۱۳۴۷) به موقعیتی دست می‌یابد که در مقایسه با دوران بی‌شکلی سپری شده بی‌شباهت به یک نوزایی هنری نیست و موج تازه‌ای را به دنبال دارد که با ایجاد تغییرات بنیادین در مناسبات سینمای حرفه‌ای، نفس تازه‌ای را در کالبد سینمای کشور می‌دمد. از عمده عوامل پیدایی چنین موج پایداری توجه نسبی برخی کارگردانان ایرانی به جریان سینمایی پیشرو فرانسه موسوم به موج نو در صدر قرار می‌گیرد که در پی دل‌زدگی این افراد از اشکال کلیشه‌ای و بی‌شکلی سینمای ایران، تأثیرات این موج، شکستن تدریجی قواعد بی‌روح و فاقد خلاقیت را آغاز می‌کند. به عبارت دیگر، ظهور این کارگردانان نوگرا و تلاش آنها برای تعویض یا بازسازی شکل‌های کلیشه‌ای مصادف با اواخر حیات بی‌ثمر دورانی است که قواعد و سنت‌های رایج آن، نقش عاملی بازدارنده را در مسیر حرکت پیشروی سینما از سطح توقع تماشاگران عادی ایفاء می‌کند و با حفظ متعصبانه از عناصر بی‌شکلی بارقه‌های سقوط و ورشکستگی مطلق سینمای ایران را آشکار می‌سازد. حصول به آگاهی کارگردانان از مشکلات و یا فقدان شکل فیلم در سینمای ایران خود ثمره تحصیل آنان در عرصه سینما، گسترش آموزش‌ها و انتشارات سینمایی و نیز برگزاری جشنواره‌های مختلف سینمایی در این دهه است که ضمن آشنا ساختن عمیق‌تر آنها به زبان تصویر، فرصت تجزیه و تحلیل و شناخت آثار برتر سینمایی را برای آنان فراهم می‌سازد.

ادبیات اجتماعی ایران دیگر عامل مهمی است که شکوفایی هم‌زمان آن با دوره سوم سینمای ایران، از طریق انتشار آثار نویسندگان و شعرای نوپرداز به صورت اقتباس‌های مستقیم و آزاد کارگردانان و آثار موج نو را تحت تأثیر قرار می‌دهد. البته در این بین تأثیر تجارب پراکنده تعدادی از کارگردانان دوره گذشته از جمله فرخ غفاری، ابراهیم گلستان، فریدون رهنما و داود ملاپور هم در روند شکل‌یابی موج نوی سینمای

ایران غیر قابل انکار است و برخی از این افراد در این دوره هم آثار قابل قبولی عرض می‌کنند.

مهم‌ترین مسئله در مورد موج نوی سینمای ایران این است که این نهضت سینمایی به واسطه کنش متفاوت کارگردانانی که در تکوین آن صاحب نقش هستند از همان بدو تولد به دو شاخه اصلی و جدا از هم تفکیک می‌شود. شاخه اول موج نوی سینمای ایران که با کارگردانی فیلم قیصر (۱۳۴۷) توسط مسعود کیمیایی موجودیت پیدا می‌کند، عمدتاً استوار به آثار و نظرات کارگردانانی هستند که حذف عناصر کلیشه‌ای یا استفاده از اشکال غیرمتعارف سینمایی را به تنهایی برای پدید آمدن موج جدید کافی نمی‌دانند و تلفیق عناصر اصلی شکل فیلم با عناصر شکلی رایج در دوره قبل را برای ماندگاری هر نهضت سینمایی ضروری قلمداد می‌کنند. البته مسعود کیمیایی یک سال پیش از ساختن فیلم قیصر، در نخستین اثرش فیلم بیگانه بیا (۱۳۴۶) هم تا حدی دقت نظر خود را در مورد شکل فیلم نشان می‌دهد. اما محتوای ضعیف و مشابه با آثار رمانتیک همان دهه فیلم، پی‌ریزی این شاخه از موج نو را یک سال به تعویض می‌اندازد. افرادی چون امیر نادری، علی حاتمی کارگردانانی هستند که در پی استقبال تماشاگران خاص و عام از فیلم قیصر، به همراه کیمیایی در تداوم این شاخه موج نو گام‌های مؤثری برمی‌دارند.

طبیعی به نظر می‌رسد که توفیق نسبی کارگردانان شاخه اول موج نو و مقبولیت فیلم‌هایشان در نزد تماشاگران، افراد دیگری را نیز به پیروی از اصول این نهضت تشویق نماید، لذا عده قابل توجهی از کارگردانان با ساخت فیلم‌هایی به ظاهر متفاوت سعی می‌کنند توانایی‌های خود را در این عرصه به بوته آزمایش بگذارند و تعداد معدودی از آنها به موفقیت‌هایی هم نایل می‌شوند. جلال مقدم در فیلم پنجره (۱۳۴۹) تحت تأثیر ساختار متکی به گفت و گوی قصه تراژدی آمریکایی نوشته تئودور درایزر، نقطه برش نماهای غالباً درشت و متوسط فیلمش را براساس طول گفت و گوهای شخصیت‌ها تعیین می‌کند و بالاخره کامران شیردل هم متأثر از آثار سینمای نئورئالیسم ایتالیا و موج نوی فرانسه، در تنها اثر بلند سینمایی‌اش فیلم صبح روز چهارم (۱۳۵۱) با ساختاری دوگانه ضمن پیاده کردن موضوع فیلم از نفس افتاده (۱۹۵۹) ساخته ژان لوک گدار در فضایی ایرانی، سعی می‌کند ضرباهنگ حرکات آرام بازیگران و موضوعات را در نماهای ساکن با برش‌های پرشی و سریع هماهنگ سازد و بدون اعتنا به نقاط برش متناسب با نماهای فیلم، تعیین این نقاط را به حس و حال درونی و تاثیرات ترکیب‌بندی، فضا و ضرباهنگ نماها موکول نماید.

شاخه دوم موج نوی سینمای ایران که به لحاظ گرایش به شکل موفق‌تر و از نظر توسعه و ماندگاری ناکام‌تر از شاخه اول آن است، با کارگردانی فیلم گاو (۱۳۴۸) توسط داریوش مهرجویی که هم زمان با فیلم قیصر به نمایش عمومی درمی‌آید، به منصه ظهور می‌رسد و تداوم خود را مدیون آثار کارگردانانی می‌شود که معتقد به استفاده از گونه اصیل‌تر عناصر شکل فیلم در سینمای ایران و تغییر ذایقهٔ تماشاگران به سمت چنین سینمایی هستند در واقع کارگردانانی چون ناصر تقوایی، بهرام بیضایی، سهراب شهید ثالث و پرویز کیمیاوی با ساختن اولین فیلم‌های غیرمتعارف خود در این دوره گرایش چندانی به تسلیم در مقابل خواسته‌های تماشاگران عادی نشان نمی‌دهند و خود مهرجویی هم مانند مسعود کیمیایی، پیش از فیلم گاو، با کارگردانی فیلم الماس ۳۳ (۱۳۴۴) تلاشش را برای رسیدن به شکل بیان جدیدی آغاز می‌کند هرچند که به دلیل ناهماهنگی محتوای کلیشه‌ای فیلم با این شکل به توفیق چشمگیری نایل نمی‌شود.

سهراب شهید ثالث از کارگردانان مطرح این دوره، پس از به یادگار گذاشتن تجاربی در زمینه کارگردانی

چند فیلم کوتاه با ساخت نخستین فیلم بلندش یک اتفاق ساده (۱۳۵۲) به موج نو می‌پیوندد و تا هنگامی که در ایران به سر می‌برد، دو فیلم طبیعت بی‌جان (۱۳۵۳) و در غربت (۱۳۵۵) را هم کارگردانی می‌کند. ثالث با اعتقاد به هماهنگی هرچه بیشتر شکل و محتوا و با تکیه بر تجربیات قبلی خود، در فیلم‌هایش به شدت از حرکات مختلف و عجیب و غریب دوربین مانند حرکت زوم یا تراولینگ پرهیز می‌کند و با دیدی عینی و متمایل به واقعیت که در عین حال نظیر یخ، سرد است، به نظارهٔ پیرامون می‌نشیند، بر همین اساس وی با استفاده از رنگ آبی در هوای ابری شمال کشور که گاه با رنگ‌آمیزی تعمدی در و دیوار حاصل می‌شود به تأثیر محیط در ارایه موقعیت شخصیت‌ها در فیلم یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان کمک می‌کند و مانند یک نقاش که الگوی ذهنی‌اش از محیط پیرامون به رنگ آبی است، این نشانهٔ ذهنی را در کل فیلم عینیت می‌بخشد. در همین راستا برخورد شهید ثالث با شخصیت‌های فیلم هم بسان مواجه با شئ بی‌جانی است که با تحرک ناگهانی خود دارای ابعادی انسانی می‌شود. در صحنه‌ای از فیلم یک اتفاق ساده پسربچه که بعد از مرگ مادر توانایی گریستن ندارد چراغ اتاق را خاموش کرده و در حالی که قادر به خوابیدن نیست بدون حرکت دراز می‌کشد اما بعد از چند لحظه وقتی به طرف چراغ برمی‌گردد، مردمک درخشان و غمناک او آشکار می‌شود.

محتوای سادهٔ آثار شهید ثالث گرچه تا حدی موجبات گرایش او شکل بیانی سادهٔ مکتب سینما حقیقت را هموار می‌سازد، اما اتخاذ شیوه‌ای که نتیجه نهایی فیلم را به دستکاری‌های روی میز پیوند واگذار می‌کند و نیز نحوه به کارگیری عناصری از قبیل دوربین بدون حرکت، نماهای طولانی و صحنه‌پردازی‌های دقیق، در مجموع تا حد زیادی منحصر به فرد بودن روش او را نشان می‌دهد. در واقع به تبع چنین روشی است که شهید ثالث تلاش عمده خویش را صرف برابرسازی زمان نمایش با زمان واقعی حوادث آثارش می‌کند و با انتخاب ضرباهنگی کند که از طریق نماهای تکراری از زوایای آشنا با زمان مرده ابتدا و انتهایشان تقویت می‌شود، به زعم خود ضرباهنگ واقعی زندگی ایرانی را در آثارش بازتاب می‌دهد و حتی نقطه برش نماها را نیز صرفاً با عطف به زمان واقعی آنها تعیین می‌کند. عنصر دیگری که در سبک ویژه شهید ثالث مورد تاکید فراوانی است و تا حد زیادی قوام شیوه او را تضمین می‌کند، صداهای محیط و جلوه‌های صوتی هستند که مثلاً در صحنه‌ای از فیلم یک اتفاق ساده که پسربچه در کنار دریا منتظر بازگشت پدر است، به صورت صدای وزغ‌ها و سوت بخار قایق گشتی مأموران که در تصویر دیده نمی‌شود، خطر موجود در اطراف او را ملموس می‌سازد.

فیلم طبیعت بی‌جان اثری است که به عنوان نقطه اوج شکل‌گرایی در فیلم‌های شهید ثالث، به صورت جامع‌تری توانایی‌های شهید ثالث را در قلمرو شیوهٔ بیانی خاص او به فعل درمی‌آورد، زیرا وی در این فیلم نه مانند اولین اثرش گرفتار خام‌دستی‌های ناشی از برداشتن گام‌های نخستین به سمت شکل‌گرایی است و نه مانند فیلم در غربت، در ورطهٔ تکرار غیر متکامل کردن شکل بیانی آثار اولیه‌اش سقوط می‌کند. شهید ثالث در فیلم طبیعت بی‌جان با انتخاب مقاطع خاصی از یک زندگی معمولی که به‌رغم حرکت مداوم ساعت در آن و شنیده شدن صدای آن به منزله یک جلوه صوتی مؤثر در سرتاسر فیلم، حرکت طبیعی سپری شدن شب‌ها و روزها کمترین تأثیری در روند ایستا و ساکن آن ندارد، و حذف آگاهانه عنصر حرکت از سایر نشانه‌های تصویری و کنش شخصیت‌ها، به صحنه‌پردازی خاصی که بی‌شباهت به عکاسی و نقاشی نیست دست می‌یابد و با پذیرفتن و ملموس جلوه دادن فضای بسته و محدود این زندگی، نمونه‌ای مثال‌زدنی از

تطابق شکل و محتوا را در سینمای ایران تدارک می‌بیند و برای جبران فقدان تحرک در ساختار فیلم خود که ویژگی ذاتی شیوه بیانی عکاسی و نقاشی است، سعی می‌کند که مانند آنها در اجزای درون هر قاب تصویر را از نظر بصری به سمت بیان سینمایی سوق دهد. همچنین عنصر ترکیب‌بندی هم در فیلم طبیعت بی‌جان با قرار گرفتن در کنار عناصر مختلفی چون طول و اندازه نماها، نماهای تکرار شونده، زمان‌های مرده، صدای سر صحنه و گفت و گوها به ضرباهنگ نهایی فیلم که کندتر و درونی‌تر از فیلم نخست کارگردان است، یاری می‌رساند. در صحنه‌ای از همین فیلم که سوزنبان پیر پس از عبور قطار به اتاقک خود بازمی‌گردد و دست بر زانو، رو به دوربین می‌نشیند، شهید ثالث برای اینکه در تصویر بعدی پیرمرد را در حال خواب نشان دهد، به صحنهٔ عبور تعدادی گوسفند از روی خط آهن برش می‌زند و برخلاف اکثر صحنه‌های فیلم خود در مقام راوی فیلم مستقر می‌شود که چنین اغتشاشاتی در زاویه دید فیلم به همین نمونه منحصر نمی‌شود.

فیلم در غربت هم اگرچه از امتیازات شکلی کافی برای مقایسه با دو فیلم قبلی شهید ثالث برخوردار نیست، اما از یک حیث اهمیت لازم برای بررسی را پیدا می‌کند و آن اینکه ادعای شهید ثالث مبنی بر نشات گرفتن ضرباهنگ کند آثار او از زندگی واقعی ایرانی، با ساخت این فیلم کاملاً خدشه‌پذیر می‌شود. زیرا علی‌رغم اینکه حوادث این فیلم در جامعهٔ صنعتی و سریع آلمان به‌وقوع می‌پیوندند، اما شهید ثالث باز هم به ضرباهنگ کند فیلم‌هایی که در ایران جریان داشته‌اند وفادار می‌ماند و این مسئله تبیین کننده این واقعیت است که توسل شهید ثالث به چنین ضرباهنگی پیش از اینکه نتیجه تأمل وی در خصوصیات زندگی ایرانی باشد، نتیجه دیدگاه جزمی اوست که به تمام ابعاد زندگی و فضاهای مختلف تعمیم‌پذیر است.

پرویز کیمیاوی دیگر کارگردان وابسته به شاخه دوم موج نو که کارگردانی سه فیلم بلندش را در زمان اقامت در ایران، تحت تأثیر موج دوم شکل‌گرایی در سینمای فرانسه به انجام می‌رساند و با پرهیز آگاهانه از عناصر بی‌شکلی و تمسک به شکل و محتوایی غامض، نقش کارگردانی سنت‌شکن، پیشرو و شکل‌گرا را متقبل می‌شود، پیش از این هم با ارایه مجموعه‌ای از آثار کوتاه داستانی و مستند ضمن آشکار ساختن توانایی‌های خود در برقراری ارتباط با تماشاگران، نشانه‌هایی از گرایش به شکل را هم از خود بروز می‌دهد. البته ریشه چنین گرایشی در آثار کیمیاوی بیش از همه نشات گرفته از تناقضی است که بین محتوای سنت‌گرایانه و متضاد با نوگرایی آثار او و شکل بیانی متفاوت با چنان محتواهایی دیده می‌شود. کیمیاوی همه حوادث فیلم مغول‌ها (۱۳۵۲) را در حد فاصل دو لحظه ذهنی تصویر می‌کند و سه رخداد اصلی را که دو تایش ذهنی است و شامل مأموریت کارگردان تلویزیونی برای احداث و توسعه شبکه تلویزیونی زاهدان و استخدام چند نفر ترکمن برای همین منظور، و تلفیق آن با موضوع رساله همسرش درباره حمله مغول‌ها به ایران و نیز صحنه‌هایی از نخستین فیلم کارگردان پیرامون تاریخ سینما می‌شود، به شکلی موازی و با شکستن مرزهای بین واقعیت و تخیل درهم می‌آمیزد و اغتشاش حاصل از این وضعیت را در قالب تصاویر پراکنده و موزاییک‌وار، با تلفیقی مناسب در کنار هم قرار داده و ساختار فیلم را انسجام می‌دهد.

کیمیاوی در فیلم مغول‌ها از نظر استفاده از دو عنصر فاصله‌گذاری و فضای نامتعارف شدیداً تحت تأثیر ژان لوک گدار است. با این وجود وی تلاش زیادی به‌عمل می‌آورد تا فیلم‌هایش در نهایت به کپی‌های ناشیانه‌ای از آثار گدار بدل نگردند. اندیشه فاصله‌گذاری به عنوان یکی از عناصر غالب در آثار کیمیاوی، در این فیلم با حذف وحدت زمان و مکان و

ادغام نشانه‌های تاریخی در قالب تصاویری کولاژگونه، به نوع خاصی از فاصله گذاری دست می‌یابد که با آشکارسازی پیوندهای نامریی بین سوژه‌های مختلف فیلم، آنها را به سمت نوعی فضای ضد قصه رهنمون می‌شود و در عین حال هماهنگی عناصر شکلی فیلم را نیز نفی نمی‌کند. از این‌رو در فیلم «مغول‌ها» کیمیاوی با اتخاذ شیوه‌ای مستندگونه که نظیر شیوه مقاله‌نگاری گدار در مقابل روش قصه‌پردازی قرار می‌گیرد و به کار بردن شکل بیانی نامتعارف و نمادین به شکل داستانی فرصت ظهور نمی‌دهد و به جای آن بیان گرافیکی و کولاژگونه را در ساختار فیلم نفوذ می‌دهد. کیمیاوی در ابتدای اثر بعدی خود فیلم باغ سنگی (۱۳۵۵) با نظاره رخدادها به شکلی فرا واقعی به کشف ریشه واقعیت‌های عینی نهفته در واقعیت‌های ذهنی می‌پردازد، درخت‌هایی را تصویر می‌کند که به جای میوه از شاخه‌هایشان جمادااتی آویخته شده است. کیمیاوی در واقع مانند نقاشان فراواقعگرا، منتهی با تعمدی آگاهانه، از طریق چنین فاصله‌گذاری‌هایی ماهیت جهان پیرامونش را از دریچهٔ تخیل متلاطم خود متحول می‌سازد. البته وی در ادامه فیلم با چشم واقعیت‌نگر که روان متعارف رویدادهای قابل لمس را تعقیب می‌کند، با تصویر کردن صحنه‌هایی چون مبادله پارچه‌های رنگارنگ، پختن نان خانگی و مشک دوغ، به شکل متفاوتی هم در متن اثر دست پیدا می‌کند.

فیلم‌های کیمیاوی به لحاظ فضاسازی هم تا حد زیادی شبیه به گدار در آثارش به ویژه فیلم آلفاویل (۱۹۶۵) متجلی می‌شوند. او در آثارش از طریق اعمال وسواس و دقت‌نظر در انتخاب مکان‌ها و نیز صحنه‌پردازی‌های غیرمعمول سعی می‌کند تا مکان‌های آشنا و ملموس را در قالب تصاویری مبهم و نامتعارف ارایه دهد. کیمیاوی در فیلم «مغول‌ها» با ارایه تصاویری زیبا و باشکوه از کویر و بیابان با حضور دری چوبی که نام گدار بر آن نقش بسته و تصاویر متعددی از آسیاب‌های بادی و حضور مغول‌ها در آبادی، فضایی مبهم و رمز آلود خلق می‌کند و یا در صحنه مینیاتورگونه شب در کاروانسرا که از طریق صحنه‌آرایی و نورپردازی به ترکیب‌بندی متقارن و موزونی رسیده و نیز در صحنه‌ای که اتاقی سفید رنگ و جاده‌ای عظیم در کویر از طریق برهم‌گذاری تصاویر به لحظه ورود زن و مرد به اتاق مرتبط می‌شوند، فضایی خیال‌انگیز، فراواقعی و رویاگونه ایجاد می‌کند. در فیلم باغ سنگی هم که نخستین فیلم سینمای ایران است که بازیگران آن شخصیت‌های واقعی ماجرا هستند و فیلم همان‌قدر که محصول زحمات کارگردان آن است، مرهون ایفای نقش شخصیت اصلی آن در زندگی واقعی و صحنه‌هایی چون دویدن و بریدن سیم تلگراف است. کیمیاوی به‌رغم وجود چنین گرایش عمیقی نسبت به واقعیت، تصاویری از شخصیت اصلی را که دست به خلق آثاری انتزاعی و غیرواقعی می‌زند و نیز مردمی که بر سنگ‌های باغ یا هنر انتزاعی وی رنگ سفید می‌زنند در فیلم می‌گنجاند و از همان ابتدای فیلم با پرداختی دووجهی شامل واقع‌گرایی و فراواقع‌گرایی که البته وجه فراواقع‌گرایانه آنهم برخلاف نمونه‌های غربی سعی در واقع‌گریزی ندارد و ترکیبات غیرواقعی حاصل از آن در ذرات خود انتقادی اجتماعی و گاه سیاسی بر جریانات حاکم روز هستند، ساختار فیلمش را سروسامان می‌دهد.

البته حضور چنین تصاویر ناآشنایی از سوژه‌های آشنا و حتی وجود فاصله‌گذاری‌ها، که در طول آثار کیمیاوی منجر به خلق شکل پیوسته زمانی می‌شوند، نباید اهمیت عنصر پیوند را در این فیلم‌ها مورد غفلت قرار دهند، زیرا کیمیاوی جزء معدود کارگردانان ایرانی است که در کنار صحنه‌پردازی‌های دقیق و چرخش‌های روان دوربین در صحنه‌های مختلف، فیلم‌های خود را با تقطیع بسیار دقیق تهیه کرده و شکل نهایی آنها را هم در مرحله پیوند مشخص می‌کند. وی

در فیلم مغول‌ها، متاثر از اثر کوتاهش فیلم پ مثل پلیکان که از نظر ضرباهنگ و برش نماها از آثار قابل اعتنای سینمای ایران است و بدون استفاده از تأثیرات انتقال بصری، پیوند فیلمش را با استفاده از نماد، به صورت حلقه‌های زنجیری جدا از هم، به عنوان نمایندگان صحنه‌های مختلف فیلم، طرح‌ریزی می‌کند و آن را براساس محتوای فیلم دچار چنان هویت مغشوش و نااستواری می‌کند که در عین حال ضرباهنگ پویایش با ضرباهنگ موسیقی فیلم در تعادل و تناسبی استثنایی قرار می‌گیرد. فیلم اوکی مستر (۱۳۵۷) که با محتوای آشنای تضاد با نوگرایی و با شکلی کاریکاتورگونه که طنز آن همچون فیلم «مغول‌ها»، از طریق ایجاد تضادی در ساختار عناصر ترکیب شده بصری از نظر پیشینه فرهنگی آنها به‌دست آمده، به هجو فرهنگ وارداتی نیز می‌پردازد. اما برخلاف فیلم «مغول‌ها»، کیمیاوی در فیلم اوکی مستر چنان در قید محتوای اثر می‌ماند که از بذل توجه کافی به شکل فیلم غافل می‌شود و البته فیلمی به مراتب ساده‌تر و همه‌فهم‌تر می‌سازد.

کوشش در جهت دستیابی به عناصر اساسی شکل فیلم در دوره سوم، علاوه بر این آثار در آثار برخی کارگردانان دیگر هم دنبال می‌شد و کارکرد واقعی ابزار فنی سینما را از طریق موارد مختلف چون پرهیز از استفاده بی‌رویه از عدسی زوم، قرار دادن اساس پیوند فیلم‌ها، بر ارزش‌های نمایشی آنها، بهره‌گیری از حرکات متنوع دوربین و استفاده مناسب از موسیقی متن، گفت و گوها و صدای زمینه و رنگ در تحکیم ساختار سینمایی آثار موج نو مشخص می‌نماید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی