صفحات ۱۰۳-۱۱۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی ● دوره ۲۲ ، شماره۲ ، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

تحول بیانِ تصویری در لحظه‌های گفت‌وگویی سینمای ایران در دهۀ ۱۳۸۰*

سجاد ستوده **[۱]، احمد الستی[۲]، محمدجعفر یوسفیان کناری[۳]

۱. کارشناس‌ارشد سینما، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۲. استادیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۳. استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکدۀ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۹/۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۷/۵)

چکیده

یکی از بخش‌های مهم در زیبایی‌شناسی تصویر در سینمای ایران لحظه‌های گفت‌وگویی است. یکی از قراردادهای مسلط و غالب در تصویرسازیِ لحظه‌های گفت‌وگویی نما/ نمای معکوس است. در این پژوهش تلاش شده به تحلیلِ مواجههٔ فیلم‌سازان ایرانی با لحظه‌های گفت‌وگویی پرداخته و نحوهٔ تحولِ بیان تصویری در این لحظه‌ها نمایان شود. از همین روی، ده فیلم از سینمای ایران در دهۀ ۱۳۸۰ به منزلهٔ جامعهٔ آماری گزینش شده‌اند؛ این آثار عبارت‌اند از: *سگ‌کشی* (بهرام بیضایی، ۱۳۸۰)؛ *من ترانه پانزده سال دارم* (رسول صدرعاملی، ۱۳۸۱)؛ *شب‌های روشن* (فرزاد مؤتمن، ۱۳۸۱)؛ *گاوخونی* (بهروز افخمی، ۱۳۸۲)؛ *آتش سبز* (محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۶)؛ *شبانه‌روز* (امید بنکدار و کیوان علی‌محمدی، ۱۳۸۷)؛ *دربارۀ الی* (اصغر فرهادی، ۱۳۸۷)؛ *جدایی نادر از سیمین* (اصغر فرهادی، ۱۳۸۹)؛ *پرسه در مه* (بهرام توکلی، ۱۳۸۸)؛ *یه حبه قند* (رضا میرکریمی، ۱۳۹۰). نخست ماهیت نما/ نمای معکوس و ویژگی‌های آن بررسی می‌شود. سپس، دو مفهومِ «می‌شود و شده در تصویر» تعریف می‌شوند و این دو مفهوم در لحظه‌های گفت‌وگویی واکاوی می‌شوند. سپس، به نمونه‌های تکراری این الگو در جامعهٔ آماری پرداخته می‌شود. سرانجام، به فیلم‌هایی اشاره می‌شود که از الگوی نما/ نمای معکوس فراتر رفته و آن را به پرسش گرفته‌اند. این پژوهش آشکار می‌سازد که به‌رغم آنکه غالب فیلم‌های ایرانی دهۀ ۱۳۸۰ در سیطرۀ نما/ نمای معکوس بوده‌اند، آثاری نیز وجود دارد که از این سیستم خارج شده و آن را به چالش کشیده‌اند.

واژه‌های کلیدی: زیبایی‌شناسی تصویر، سینمای ایران، شده در تصویر، لحظه‌های‌گفت‌وگویی، می‌شود در تصویر، نما/ نمای معکوس.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامۀ کارشناسی‌ارشد نگارندۀ اول با نام «*تحلیلی انتقادی بر زیبایی‌شناسی تصویر در سینمای ایران از ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۰*» است که به راهنمایی نگارندۀ دوم و مشاورۀ نگارندۀ سوم در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران انجام پذیرفته است.

**نویسندۀ مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۴۰۸۹۴۴۰، نمابر: ۰۲۱-۲۲۲۸۰۹۶۶، E-mail:sajadsotoudeh@yahoo.com

مقدمه

در پژوهش‌های مختلف دربارهٔ سینمای ایران در غالب موارد از پرداختن به جنبه‌های تصویری پرهیز شده است. در این مطالعه تلاش شده تا غیابِ این نگاه در پژوهش از سینمای ایران پوشش داده شود. از همین روی، لحظه‌های گفت‌وگویی، به منزلهٔ یکی از بخش‌های مهم در بروز ویژگی‌های تصویر، محور این مطالعه است. در آغاز، تاریخچهٔ نما/ نمای معکوس و ریشه‌یابی پیدایش آن بررسی می‌شود. سپس، ویژگی تصویری نما/ نمای معکوس تحلیل می‌شود؛ بدین معنی که تصویر از منظر سیالیتِ زمانی در نما/ نمای معکوس چگونه است. پس از آن، دو مفهومِ بنیادین «می‌شود» و «شده» در تصویر سینمایی در مواجهه با لحظه‌های گفت‌وگویی واکاوی می‌شود. سرانجام، «می‌شود» و «شده» در لحظه‌های‌گفت‌وگویی در فیلم‌های برگزیدهٔ سینمای ایران در دههٔ ۱۳۸۰ تحلیل می‌شود تا از یک سو نمونه‌های تکراری برآمده از قراردادها مشخص شود و از سویی دیگر رویکردهای نو و بدیعِ حاصل‌شده در این لحظه‌ها- که موجب گسترشِ بیان تصویری در سینمای ایران شده‌اند- آشکار شود.

پیدایش نما/ نمای معکوس و توسعهٔ آن در سینما

صحنه‌های گفت‌وگویی همواره جزئی جدانشدنی از ساختار فیلم‌های سینمایی است. تکثر و گستردگی این صحنه‌ها به حدی است که به‌ندرت می‌توان فیلمی را یافت که از صحنه‌های گفت‌وگویی بی‌بهره باشد، زیرا این بخش‌ها می‌توانند در پیشبرد درام از یک سو و نزدیک‌کردن شخصیت‌ها به مخاطب از سوی دیگر مؤثر باشند. این فصل‌ها همواره صحنه‌هایی مهم در جهت بروز اندیشه‌ها و احساسات شخصیت‌ها به‌شمار می‌روند. در اغلب موارد، فیلم‌سازان، با توجه به رویکردهای گوناگونی که در اصول سبکی خود دارند، صحنه‌های گفت‌وگویی را پردازش و تصویرسازی می‌کنند. اما، به‌رغم تنوع دیدگاه، طبیعی‌ترین و متداول‌ترین شیوه و رویکرد در ارائهٔ صحنه‌های گفت‌وگویی نما/ نمای معکوس[۱] است (Pearson and Simpson, 2001: 125).

برای ورود به بحث، اشاره به تاریخچهٔ نما/ نمای معکوس و روند پیدایشِ آن ضروری به‌نظر می‌رسد. با نگاه به گذشته، ریشهٔ شکل‌گیری این الگو را برای نخستین بار می‌توان در نقاشی بازیافت. بدین معنی که پیش از ظهور و اختراعِ سینما، به نما/ نمای معکوس در نقاشی توجه می‌شد. نقاشان برای ترسیم نما/ نمای معکوس به رویکردهای مختلفی اقبال نشان دادند که رایج‌ترین آن‌ها نقاشی‌کردنِ شخصیت‌ها به شکلی بود که پشت به مخاطب قرار گرفته باشند. از همین روی، «فیگورِ پشت به تصویر اولین مرحله از گسترش نما/ نمای معکوس بود» (Spadoni, 1999: 320). تاریخ‌نگار برجستهٔ هنر، هنریش ولفلین[۲]، پژوهشی متفاوت را دربارهٔ تغییراتِ سبکی در نقاشی از دورهٔ رنسانس تا باروک انجام داده است. او در نقاشی *شام آخر*[۳]، اثر لئوناردو داوینچی[۴]، یک فشردگی دیوارمانند[۵] را کشف می‌کند که باعث ایجادِ فشارِ سطح[۶] بر مخاطب می‌شود. ولفلین، با تحلیل این نقاشی، بیان می‌کند که همهٔ شخصیت‌ها رو به سوی تصویر/ مخاطب در یک سطح ایستاده‌اند و چهرهٔ همهٔ آن‌ها برای بیننده آشکار است (Ibid: 321) (تصویر ۱). او این اثر را یکی از مهم‌ترین نمایندگان عصر رنسانس می‌پندارد که از تکنیک تخت‌کردنِ تصویر بهره برده است. همهٔ افراد برای تابلوی نقاشی آرایش یافته‌اند و به گونه‌ای میزانسن داده شده‌اند که تماشاگر چهرهٔ آن‌ها را به‌راحتی مشاهده کند. پس از آن، ولفلین به عصر باروک می‌رسد و بر رویکرد عمق‌دادن به تصویر در این دوره متمرکز می‌شود. او، برای تحلیلِ خود، نقاشی *شام آخر*، اثر تیه پولو[۷]، را برمی‌گزیند. موضوع این نقاشی هم همانند اثر داوینچی است (تصویر ۲)، اما ولفلین بیان می‌کند که در این نقاشی سطح در هم شکسته و متلاشی شده است، زیرا نقاش افرادی را در پیش‌زمینه و پشت به تصویر/ مخاطب ترسیم کرده است (Ibid: 322). این شخصیت‌ها موجبِ عمق‌دادن به تصویر شده و موقعیتی را پدید آورده‌اند که گویی نمایی از روی شانه[۸] محسوب می‌شود؛ نمایی پشت به تصویر که می‌تواند جزئی از الگوی نما/ نمای معکوس به‌شمار آید. در این پرده، دیدنِ همهٔ چهره‌ها اهمیت ندارد و مخاطب شاهد شخصیت‌هایی است که صورت‌های آن‌ها نمایان و آشکار نیست.

تصویر۱. شام آخر، لئوناردو داوینچی مأخذ: (en.wikipedia.org)

تصویر ۲. شام آخر، تیه پولو مأخذ: (wikipaintings.org)

نمونه‌ای دیگر از توسعۀ نما/ نمای معکوس در نقاشی *ندیمه‌ها*[۹]، اثر ولاسکوئز[۱۰]، قابل مشاهده است. «ساختار شکلی این نقاشی یک مارپیچ از خود ارجاعی تصویری است. تأثیر متقابلْ میانِ تماشاگر، خالق، و شی یا مدلِ ترسیم شده» (Mitchell, 1994: 58). این رابطۀ متقابل، تصویری پیچیده را خلق می‌کند که هم‌زمان بازتاب‌دهندۀ خالقِ اثر (ولاسکوئز) به عنوان پدیدآورندۀ نقاشی و مخاطب به عنوان ناظر و مدل‌های نقش‌شده در نقاشی است (تصویر ۳). به همین دلیل، از منظر میشل فوکو[۱۱]، این نقاشی «بازنمایانندۀ بازنمایی کلاسیک است» (Foucault, 2002: 17)، زیرا همواره نقاشی کلاسیک در تلاش است تا رخدادهای پشتِ نقاشی را پنهان سازد و دنیای تصویرشده را دنیایی کامل و تمام‌شده معرفی کند. اما در این نقاشی وضعیت به گونه‌ای متفاوت است. تماشاگر/ مخاطب به وسیلۀ آینه‌ای که در مرکز تصویر قرار گرفته است پادشاه و ملکه را، که ناظر صحنه‌اند، مشاهده می‌کند (پشتِ صحنۀ نقاشی). نکتۀ مهم در اینجاست که اغلب اوقات تماشاگر در نقاشی غایب است و حضور او دیده یا احساس نمی‌شود، اما در این جا خودِ تماشاگر به نقاشی وارد شده است. در نتیجه، به دلیل وجود مخاطب در این اثر، می‌توان آن را نمونه‌ای ارجاع‌دهنده به بازنمایی نقاشی کلاسیک به‌شمار آورد، زیرا در حال افشاکردنِ ماهیت پنهانگرِ آن است. این نقاشی فضای پنهانی را که به صورت مستمر در آثار پیش از خود انکار می‌شده است پدیدار می‌کند. دانیل دایان[۱۲] در تحلیل این نقاشی بیان می‌کند که، بر اساس اصطلاح سینمایی، آینه نمای معکوسِ نقاشی را بازتاب می‌دهد (Dayan, 1974: 26). صحنۀ ترسیم‌شده، *نما* و صحنۀ روی‌داده در آینه *نمای معکوس* است. بنابراین، نقاشی ندیمه‌ها از نمایش‌دادنِ یک صحنه خروج می‌کند و به ترسیمِ دو صحنه (تصویر/ پشتِ تصویر یا نما/ نمای معکوس) می‌پردازد.

توسعۀ الگوی نما/ نمای معکوس در نقاشی، به دلیلِ ماهیت ساکن آن، چندان گسترده نبوده است، زیرا هر پردۀ نقاشی در تعدادِ استفاده از قاب با محدودیت روبه‌روست. حال آنکه سینما، به دلیلِ ماهیت متحرک خود و تکثرِ استفاده از قاب، که به صورت متوالی پدیدار می‌شوند، ظرفیت‌های فراوانی برای بهره‌برداری از این الگوی ساختاری در اختیار دارد. با بررسی تاریخ سینما مشخص می‌شود که توسعۀ این شیوه حوالی سال‌های ۱۹۱۵ به‌وقوع پیوسته است و برخی از فیلم‌سازان، همچون رجینالد بارکر[۱۳] و رالف اینس[۱۴]، نخستین افرادی بوده‌اند که از تعداد درخور توجهی نما/ نمای معکوس در آثار خود بهره برده‌اند (Salt, 1977: 51). پس از آن استفاده از این الگوی دکوپاژی در سینما مقبول واقع شد تا جایی که بین سال‌های ۱۹۱۶ ـ ۱۹۱۷ این شیوه کاملاً فراگیر و شایع شد (Bordwell and Thompson, 2008: 446). پژوهشگران سینما دلایل گوناگونی را برای توسعۀ نما/ نمای معکوس در میان فیلم‌سازان مطرح کرده‌اند. دیوید بردول[۱۵] اعلام می‌کند که قدیمی‌ترین ایده دربارۀ توسعۀ این الگو بر این مبنا استوار شده که «این شیوه نوعی مشابهت با دیدِ طبیعی را پیشنهاد می‌دهد» (Bordwell, 2008: 58). نظریه‌پردازان استفادۀ مکرر از این روش را، به دلیلِ آنکه با دید و نظرگاه طبیعی انسان شباهت‌های فراوانی دارد، منطقی می‌دانند. زیرا در بیشتر موارد، سینما برای نزدیک‌کردن دنیای خود به جهان واقعی تلاش بسیار کرده است و این الگو (نما/ نمای معکوس) می‌تواند راهی مناسب در جهتِ نیل به این هدف باشد. اما مسئله در همین‌جا متوقف نمی‌ماند. بری سالت[۱۶] باور دارد که خوانشِ حسِ یک چهره و درک احساسِ یک فرد به هنگام دیدنِ چهرۀ او از روبه‌رو در مقایسه با زمانی که چهرۀ او از پهلو نمایش داده می‌شود آسان‌تر است. بازیگران به هنگامی که از روبه‌رو نشان داده می‌شوند رابطۀ بهتری با مخاطب برقرار می‌کنند. نما/ نمای معکوس نقطه‌ای است که بازیگر می‌تواند به صورت پیوسته در آن از روبه‌رو دیده شود. از سویی دیگر، در این الگو، تغییرِ زاویۀ دوربین برای هر نما کاهش می‌یابد و هماهنگ‌کردن موقعیت بازیگران در هر نما آسان‌تر خواهد بود (Salt, 1977: 52-53)، زیرا در این شیوه در اغلب موارد از تعدادی زاویۀ محدود برای دوربین استفاده می‌شود و به همین سبب دوربین کمتر تغییر مکان می‌یابد. این مسئله موجب افزایش سرعتِ کار و در نتیجه ساده‌کردن کارگردانی این صحنه‌ها می‌شود.

تصویر ۳. ندیمه ها، ولاسکوئز مأخذ: (en.wikipedia.org)

«می‌شود» و «شده» در لحظه‌های گفت‌وگویی سینمای ایران

در این بخش الگوی نما/ نمای معکوس در سینمای ایران مطالعه می‌شود تا رویکرد فیلم‌سازان ایرانی در مواجهه با لحظه‌های گفت‌وگویی[۱۷] در دهۀ ۱۳۸۰ مشخص شود. از میان آثار فراوانی که در دهۀ ۱۳۸۰ ساخته شده‌اند، ده فیلم به عنوان نمونۀ مطالعاتی این پژوهش گزینش شده است. فیلم‌هایی که از میان نسل‌های مختلف فیلم‌سازان برگزیده شده‌اند: نسل اول که فیلم‌سازی را پیش از انقلاب آغاز کرده‌اند (بهرام بیضایی و محمدرضا اصلانی)؛ نسل دوم که اولین کارگردان‌های ظهوریافتۀ پس از انقلاب‌اند (رسول صدر عاملی و بهروز افخمی)؛ نسل دوم انقلاب (اصغر فرهادی، فرزاد مؤتمن، و رضا میرکریمی)؛ و در نهایت فیلم‌سازان نسل جدید (امید بنکدار، کیوان علی‌محمدی، و بهرام توکلی). از سوی دیگر، این آثار یا برگزیدۀ جشنواره‌های معتبر داخلی و خارجی بوده‌اند یا فیلم‌هایی هستند که منتقدان و صاحب‌نظران سینمایی به آن‌ها توجه ویژه‌ای کرده‌اند. در جدول ۱ فیلم‌های گزینش‌شده حضور دارند؛ با بررسی دقیق، تعداد لحظه‌های گفت‌وگو و میزان استفاده از الگوی نما/ نمای معکوس در این لحظه‌ها برای هر فیلم به صورت جداگانه محاسبه شده است. در فیلم *من ترانه پانزده سال دارم* (رسول صدرعاملی، ۱۳۸۱) از بین ۴۰ لحظۀ گفت‌وگویی روی‌داده میان شخصیت‌ها، ۳۶ لحظه بر اساس شیوۀ نما/ نمای معکوس شکل گرفته است. یعنی ۹۰ درصد از این لحظه‌ها بر اساس سیستم مرسوم و متداول تصویر شده است. در *سگ‌کشی* (بهرام بیضایی، ۱۳۸۰) نیز وضعیت مشابهی وجود دارد. از ۳۵ لحظۀ گفت‌وگویی، ۳۴ لحظه بر اساس نما/ نمای معکوس شکل گرفته است. بهرام بیضایی ۹۷٫۱۴ درصد از بخش‌های گفت‌وگویی در فیلم را بر اساس نما/ نمای معکوس کارگردانی کرده است. دو فیلم اصغر فرهادی (*دربارۀ الی* و *جدایی نادر از سیمین*) هم نمایش‌دهندۀ کاربردِ مکرر این سیستم است. *دربارۀ الی* بیش از ۷۹ درصد و *جدایی نادر از سیمین* بیش از ۹۰ درصد از لحظه‌های گفت‌وگویی را در قالب همیشگی به مخاطب عرضه می‌کنند. این آمار نشان می‌دهد که فرهادی ترجیح داده به هنگام رودررویی بازیگران با یکدیگر در قالبِ همیشگی فرورود و مسیرِ بارها امتحان‌شده را دوباره طی کند.

پرسه در مه (بهرام توکلی، ۱۳۸۸) در ابتدا فیلمی متفاوت به‌نظر می‌رسد. این اثر، به جای تمرکز بر داستان، الگوی ساختاری خود را بر شخصیت بنا کرده است و به همین دلیل فیلمی شخصیت‌محور به‌شمار می‌رود. جدول ۱ نشان می‌دهد که از ۱۹ لحظۀ گفت‌وگویی در این فیلم، ۱۸ لحظه بر اساس نما/ نمای معکوس کارگردانی شده است؛ فیلمی که در آن کارگردان تلاش کرده تا در روایت خود از الگوی غالب داستان‌پردازی دوری کند و به ذهنیت شخصیت اصلی (امین) نزدیک شود. در این فیلم، صحنه‌های گفت‌وگو بر الگوی متداول استوار شده و در آن از تجربه‌های تازه اجتناب ورزیده شده است. یه *حبه قند* (رضا میرکریمی، ۱۳۹۰) هم از این سیستم تا حدود زیادی بهره برده است، اما، به سبب استفاده از دوربین روی دست و برداشت‌های بلند، درصدِ استفاده از این شیوه (۶۴٫۱۰) از پنج فیلم قبلی کمتر است، اما همچنان درصدی بسیار بالا برای یک فیلم محسوب می‌شود؛ به‌ویژه فیلمی که قصد دارد ساختارِ صحنه‌های خود را در نماهای بلند پی‌ریزی کند. با نگاه به شش فیلم مطرح‌شده در بالا مشخص می‌شود که نیازمندی این آثار به نما/ نمای معکوس به حدی است که دیگر محلی برای ظهور رویکردهای جدید باقی نمانده است. هر لحظۀ گفت‌وگویی حامل هدفی خاص است که آن هدف از طریق رویکردی خاص در استفاده از دکوپاژ و میزانسن به مخاطب عرضه می‌شود. اما این آثار بی‌توجه به رویکردهای احساسی حاکم بر هر بخش و دلالت‌های معنایی پنهان در هر صحنه در اغلب مواقع از دکوپاژی یکسان استفاده کرده‌اند: از نمای نزدیک یک چهره به نمای شخصیتی دیگر. در صورتی که اگر سینما بر سلسله‌نماهایی که در یک روند مطلق ترسیم می‌شوند اصرار ورزد، این روند و عملکرد خود به موقعیتی ایدئولوژیک تبدیل خواهد شد (Dayan, 1974: 28)؛ از همین روست که کریستین تامسون[۱۸] هم این الگو را مرسوم‌ترین روش در سیستم سینمای کلاسیک می‌داند (Thompson, 1985: 303). اما همۀ فیلم‌های گزینش‌شده در این قالب محدود نمی‌مانند. دو فیلم *شب‌های روشن* (فرزاد مؤتمن، ۱۳۸۱) و *شبانه‌روز* (کیوان علی‌محمدی و امید بنکدار، ۱۳۸۷)، به‌رغم به‌کارگیری فراوان این سیستم، قدم‌های مؤثری در جهت تازه‌کردن الگوی نما/ نمای معکوس برداشته‌اند که در ادامه توضیح داده خواهد شد.

جدول ۱. تعداد لحظه‌های گفت‌وگو و درصد استفاده از نما/ نمای معکوس در فیلم‌های برگزیدۀ دهۀ ۱۳۸۰

نام فیلم	لحظه های گفتگو	نما/ نمای معکوس	درصد
سگ‌کشی (۱۳۸۰)	۳۵	۳۴	۹۷ /۱۴
من ترانه ۱۵ سال دارم (۱۳۸۱)	۴۰	۳۶	۹۰
شب‌های روشن (۱۳۸۱)	۲۸	۱۷	۶۰ /۷۱
گاوخونی (۱۳۸۲)	۱۲	۳	۲۵
آتش سبز (۱۳۸۶)	۲۶	۸	۳۰ /۷۶
شبانه‌روز (۱۳۸۷)	۳۷	۲۶	۷۰ /۲۷
دربارۀ الی (۱۳۸۷)	۲۹	۲۳	۷۹ /۳۱
جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹)	۳۶	۳۳	۹۱ /۶۶
پرسه در مه (۱۳۸۸)	۱۹	۱۸	۹۴ /۷۳
یه حبه قند (۱۳۹۰)	۳۹	۲۵	۶۴ /۱۰

مسئلۀ مهم و بنیادین در برخورد با نما/ نمای معکوس این است که مخاطب در این الگو همواره از فیلم‌ساز جلو خواهد افتاد: در نمای اول شخصیت «الف» و در نمای دوم شخصیت «ب» و در نمای بعد دوباره بازگشت به شخصیت «الف» که مخاطب پیش‌تر او را دیده است.[۱۹] «نمای اول سؤالی را به‌وجود می‌آورد: این نگاه متعلق به چه کسی است؟ نمای دوم خودش را به عنوانِ پاسخِ این سؤال حاضر کرده و معنای نمای اول را آشکار می‌سازد» (Rothman, 1975: 45-46). این رابطه تا پایان نما/ نمای معکوس وجود دارد و همواره نمای بعد پاسخِ نمای قبل را با خود حمل می‌کند. از آنجا که نما/ نمای معکوس یک الگوی تدوینی است، تکرار در آن عنصری بنیادین به‌شمار می‌رود. رفت و برگشت میان نماها در چندمین بارِ روی دادن خود تکراری می‌شود و به سیستمی قابل پیش‌بینی تبدیل می‌شود. تماشاگر همواره منتظرِ دیدنِ بخشِ غایبِ تصویر است (نمای دوم). او انتظار می‌کشد و در نهایت این الگو انتظارِ او را برآورده می‌کند. این برآورده‌کردن انتظارها در تمامیت خود ماهیتی مصرفی دارد، زیرا حضور فعالانۀ مخاطب را به کمترین میزانِ خود تقلیل می‌دهد. استفادۀ مکرر و فاقد نوآوری از نما/ نمای معکوس در لحظه‌های گفت‌وگویی و تأکید بیش از حد بر آن به جای آنکه موجبِ پیش‌برندگی تصویر شود، سبب مصرف آن خواهد شد. زیرا گویی فیلم‌ساز تصاویر خود را بر اساس یک خطِ تولیدی صنعتی بنا کرده است؛ همچون کارخانه‌ای که بی‌وقفه در حالِ تولیدِ محصولی مشابه و یکسان است. استفادۀ فیلم‌سازان از این الگوی دکوپاژی- تدوینی گاه به چنان حدی از افراط می‌رسد که سببِ ظهورِ پدیدۀ *ابتذال تصویر* می‌شود. گویی گفتۀ گی دُبور[۲۰] مصداق می‌یابد که زمان مصرفِ تصاویر به‌مثابۀ جایگاه و چهرۀ اصلی همۀ مصارف فرارسیده است (Debord, 2002: 44). از سوی دیگر، مخاطب در نما/ نمای معکوس پیش از روی‌دادن هر نما از آن آگاه است و می‌داند که چه کسی را در نمای بعد خواهد دید. در واقع، تصویرِ پدیدآمده از نما/ نمای معکوس روندِ مستمر و سیال خود را از دست می‌دهد. در نتیجه، این جنسِ تصویر در حالِ شدن نیست و ماهیتی رونده ندارد، زیرا آگاهی مخاطب از خودِ تصویر جلوتر قرار دارد. بنابراین، تصویر در نما/ نمای معکوس «می‌شود»[۲۱] نیست بلکه «شده»[۲۲] است: تصویر قبل از آنکه روی دهد، حدس زده خواهد شد.[۲۳] بدین معنی که تصویر به گذشته تعلق دارد، زیرا مخاطب همواره از آن پیش است.[۲۴] «می‌شود» واژه‌ای فلسفی است که به حرکتِ مستمر در زمان اشاره می‌کند. حرکتی سیال بی هیچ قطعیت و موقعیت ثابت (Kennedy, 2002: 16). «می‌شود» روندی ادامه‌دار است؛ روندی که همواره معاصر و در جریان است و هیچ‌گاه به گذشته تبدیل نخواهد شد. این مفهوم به حرکتی مستمر جدای از قطعیت و موقعیت ثابت اشاره می‌کند، زیرا این دو می‌توانند ماضیِ بودنِ «می‌شود» را بگیرند و آن را مضارع کنند. در نتیجه، با بودنِ این دو ویژگی، تصویر ماهیتِ کشف‌کنندگی خود را از دست می‌دهد. اما مسئله در اینجاست که در نما/ نمای معکوس هم قطعیت وجود دارد و هم موقعیتِ ثابت. قطعیت از آنجا پدیدار می‌شود که تکرار در این سیستم زمینۀ پیشرو بودنِ بیننده از تصویر را فراهم می‌سازد و او قادر خواهد بود باقی نماها را حدس بزند. موقعیت ثابت هم جزئی جدانشدنی از الگوی دکوپاژی نما/ نمای معکوس است. در اغلب موارد میزانسن نیز وارد موقعیت ثابت می‌شود و آن را تشدید می‌کند.

تصویر۴. نما در اولین ملاقات

تصویر۵. نمای معکوس در اولین ملاقات

تصویر۶. نما در آخرین ملاقات

تصویر۷. نمای معکوس در آخرین ملاقات

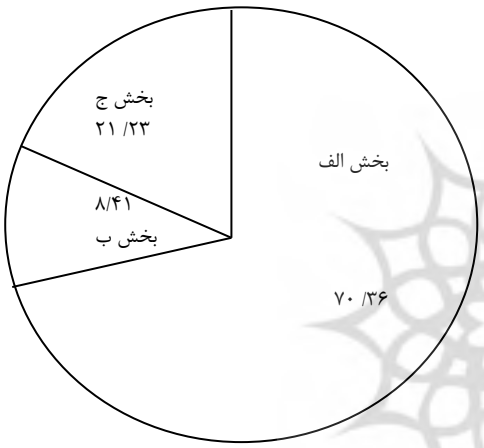
برای فهم بهتر «می‌شود» و «شده» در لحظه‌های گفت‌وگویی، تحلیل این مفاهیم در فیلم‌های جامعهٔ آماری ضروری است. در *سگ‌کشی*، گلرخ کمالی از هشت مرحله عبور می‌کند تا چک‌های برگشتی شوهرش را بازپس گیرد. در هر هشت مرحله، گفت وگوها بر اساس نما/ نمای معکوس شکل گرفته است. کارگردانی بیضایی در همهٔ مراحل در سیطرهٔ سیستم غالب قرار دارد و هیچ‌گاه از آن تخطی نمی‌کند. در من *ترانه پانزده سال دارم* نیز وضعیتی مشابه حضور دارد. شخصیت محوری (ترانه) در طی فیلم ده بار پدرش را در زندان ملاقات می‌کند. ساختار کارگردانی این لحظه‌ها بی هیچ خللی همواره نما/ نمای معکوس است. در ابتدای فیلم او به ملاقات پدرش می‌رود (تصویرهای ۴ و ۵). این بخشِ آغازین فیلم است؛ لحظه‌ای که روحیهٔ هر دو شخصیت خوب است و ترانه مشتاقانه با پدر خود حرف می‌زند. از تصویرِ ترانه به تصویرِ پدر می‌رسیم و این چرخه تکرار می‌شود. میزانسن آن‌ها ثابت است (روبه‌روی یکدیگر ایستاده‌اند) و ترانه هنوز با مشکلات خود برخورد نکرده و به پختگی نرسیده است. فضای صحنه در کلیت خود آرام و صمیمی است. در پایان فیلم، ترانه برای دهمین بار به دیدار پدر می‌رود؛ در حالی که این بار فرزند خود را نیز همراه دارد. او مشکلات فراوانی را پشت سر گذاشته و به پختگی رسیده است. فضای صحنه جدّی است و هر دو شخصیت، به دلیل برخورد با دشواری‌های زندگی، در وضعیتی متفاوت با اولین صحنهٔ ملاقات‌اند. اما الگوی دکوپاژی همان است که در صحنهٔ اولین ملاقات روی داده بود. بدین معنی که نما/ نمای معکوس همچنان رویکرد کارگردانی رسول صدر عاملی برای این صحنه است (تصویرهای ۶ و ۷). فیلم‌ساز همهٔ ده صحنهٔ ملاقات در زندان را بر اساس الگویی مرسوم بی هیچ تحول بیانی تصویر کرده است؛ در صورتی که احساسِ شخصیت‌ها در تک‌تک صحنه‌ها دچار تغییر شده و با یکدیگر متفاوت است. به دلیل همین تکرارِ افراطی و فاقد رویکرد، مخاطب در همهٔ صحنه‌ها از فیلم‌ساز جلوتر خواهد بود و می‌فهمد که پس از نمای ترانه شاهد تصویری از پدر خواهد بود و دوباره به نمای ترانه بازخواهد گشت. در نتیجه، تصویر در همهٔ این صحنه‌ها «شده» است و قبل از تکامل، توسطِ مخاطب و در ذهنِ او شکل گرفته است. در این صحنه‌ها جریان مستمر و ادامه‌داری در تصاویر یافت نمی‌شود و قطعیت و موقعیتِ ثابت هستهٔ مرکزی آن‌ها را تشکیل داده است. فیلم‌ساز فراموش کرده که جابه‌جایی مداوم تصاویر در نما/ نمای معکوس باعث ظهور الگوهای تکراری می‌شود (Pramaggiore and Wallis, 2008: 209).

تنوع در ترسیم لحظه‌های گفت‌وگویی

در بخش قبل، با گزینش ده فیلم از دههٔ ۱۳۸۰، درصد بهره‌برداری و استفادهٔ هر یک از آن‌ها از نما/ نمای معکوس تحلیل شد. اکنون، با توجه به نمودار ۱، میانگین درصدِ استفاده از این سیستم در فیلم‌های گزینش‌شده بررسی می‌شود. این نمودار از سه بخش الف، ب، و ج تشکیل شده است. بخش الف مربوط به لحظه‌های گفت‌وگویی است که تحت تسلط نما/ نمای معکوس قرار دارد. همان گونه که آشکار است، بخش عمدهٔ نمودار توسط این بخش پوشیده شده است (۷۰٫۳۶) و نشان‌دهندهٔ آن است که کارگردان‌های سینمای ایران بسیار از این الگو استفاده می‌کنند. بخش ب مربوط به لحظه‌های گفت‌وگویی است که از نما/ نمای معکوس بهره‌ای نبرده‌اند، اما

غالب آن‌ها تک‌نماهایی فاقد رویکردِ تصویری‌اند (۸/۴۱). این لحظه‌ها به بخش‌هایی اشاره می‌کنند که کارگردان کلیتِ لحظۀ گفت‌وگویی را در یک نما تجسم می‌بخشد تا همۀ افرادِ حاضر در این لحظه‌ها در شفاف‌ترین موقعیت ممکن تصویر شوند. نکتۀ مهم این است که صحنه‌های این بخش نه‌تنها الگوی دکوپاژی خارج از نما/ نمای معکوس معرفی نمی‌کنند، بلکه خود به نوعی ادامه‌دهندۀ همان تکرار و فقدان تنوع‌اند. با ترکیب‌کردن دو بخش الف و ب، مشخص می‌شود که ۷۸/۷۷ درصد از لحظه‌های گفت‌وگویی در سینمای دهۀ ۱۳۸۰ ایران بر اساس رویکردهای غالب و کلیشه‌ای تصویر شده است که حکایت از اجتنابِ فیلم‌سازان در شکستنِ قالب‌های تثبیت‌شده دارد. اما در بخش ج (۲۱/۲۳) فصل‌هایی وجود دارد که فیلم‌سازان توانسته‌اند برخوردی خارج از الگوی مرسوم و مسلط ارائه دهند.[۲۵]

از میان فیلم‌های برگزیده می‌توان به دو فیلم *شب‌های روشن* و *شبانه‌روز* اشاره کرد که موفق شده‌اند، به‌رغم استفادۀ فراوان از نما/ نمای معکوس (۶۰/۷۱ و ۷۰/۲۷)، پا را فراتر بگذارند و با بهره‌گیری از تمهیدهای گوناگون ساختاری، همچون به‌کارگیری ترکیب‌بندی‌های متفاوت، از تکرارِ بیش از حد در این لحظه‌ها امتناع و دوری کنند. برای شفاف‌شدن مطلب، یک لحظۀ گفت‌وگویی از *شب‌های روشن* تحلیل می‌شود. دوربین با حضور در کافه از کنار جمعیت عبور می‌کند تا استاد و رؤیا را، که روبه‌روی هم نشسته‌اند، بیابد (تصویر ۸). رؤیا از استاد می‌خواهد که دربارۀ گذشتۀ خود بیشتر صحبت کند. تصویر، به جای برش به چهرۀ استاد، به نمایی از روی شانۀ او قطع می‌شود که رؤیا را نشان می‌دهد (تصویر ۹). استاد از گذشتۀ خود صحبت می‌کند و مخاطب بر اساس الگوی متداول نما/ نمای معکوس انتظار دارد که نمای بعد نمایی از روی شانۀ رؤیا باشد که استاد را نمایش می‌دهد. اما، برخلاف تصور، به نمایی نامتعارف از پشتِ سرِ استاد می‌رسد که با رؤیا گفت‌وگو می‌کند (تصویر ۱۰): اولین قدم در ایجاد شکاف میانِ انتظارهای قراردادی و رویدادِ اتفاق‌افتاده. برش به نمای نزدیک از استاد که جهتِ نگاه او تغییر کرده است. پیش از آن او به سمت راست کادر و اکنون به سمت چپ نگاه می‌کند (تصویر ۱۱- ۱). دوربین به‌آرامی به سمت چپ پَن می‌کند تا به نمای نزدیک چهرۀ رؤیا می‌رسد (تصویر ۱۱- ۲). اندازۀ قاب در نمای آخر به صورتی است که نزدیکی استاد و رؤیا را بیش از پیش نمایان می‌سازد. فرزاد مؤتمن در شیوه‌ای هدفمند، بدون استفاده از برش، فاصلۀ میانِ دو چهره را با حرکت نرم دوربین می‌پیماید. پیوستگی این نما در جهت تأکید بر نزدیکی رابطۀ میان استاد و رؤیا و پیوستگی عاطفی است که به‌تدریج میان آن‌ها شکل می‌گیرد. اگرچه این لحظه همچنان در الگوی نما/ نمای معکوس رخ می‌دهد، فیلم‌ساز موفق شده با انتخاب ترکیب‌بندی‌های نامتعارف تا حدود زیادی از تکرار این صحنه‌ها عبور کند و فاصله بگیرد. کارِ ارزشمند رخ‌داده در این صحنه اجتنابِ کارگردان در بهره‌گیری از سیستم استاندارد نما/ نمای معکوس است؛ روشی که به دلیل جای‌گزینی در فرهنگِ دیداری ما به‌راحتی مخاطب را به درون صحنه می‌کشاند و او را با دنیای فیلم همراه و همدل می‌کند (Chisholm, 1989: 16). کارگردان *شب‌های روشن* مسیر راحت و آسانی را گزینشِ نکرده است و به جای آن مسیرِ متفاوتی را در جهت پیچیده‌نمودنِ ارتباط با تماشاگر پیموده است تا در ارتقای شعور بصری مخاطب مؤثر جلوه کند.



نمودار ۱. میانگین درصد استفاده از الگوهای متفاوت در لحظه های گفت و گو

بخش ب درصدِ تک‌نماهای فاقدِ رویکرد را مشخص می‌کند؛ بخش‌هایی که فیلم‌سازان از نمای دو یا چند نفره استفاده می‌کنند. در میان جامعۀ آماری گزینش‌شده از سینمای ایران، *یه حبه قند* نمونه‌ای است از کاربرد نماهای فاقد رویکرد که در بخش الف قرار نمی‌گیرد. ساختار کارگردانی در لحظه‌های گفت‌وگویی این فیلم بر اساس نمای عمومی از صحنه بنا شده است و رویکرد فیلم‌ساز با الگوی غالب تفاوتی ندارد. از یک سو، برخی از این لحظه‌ها بر اساس نما/ نمای معکوس ساختار یافته و در بخش الف جای گرفته‌اند. از سوی دیگر، لحظه‌های گفت‌وگویی تک‌نما در این فیلم دارای برخوردی معنازا، که حاصل نگاهی بدیع باشد، نیست. این صحنه‌ها در اغلب اوقات توسط یک نما به واضح‌ترین شکل ممکن پردازش شده‌اند. در اینجا، نما حاملِ هدفی زیبایی‌شناسانه نیست و فقط کلیت صحنه را به صورتی شفاف عرضه می‌کند. به معنایی دیگر، مفهومِ تک‌نمایی برای بالابردنِ شفافیت به‌کار رفته است. در نتیجه، غالبِ لحظه‌های گفت‌وگویی مبتنی بر یک نما در فیلم *یه حبه قند* در بخش ب از نمودار ۱ حضور دارند.

تصویر۸. گفت وگوی رؤیا و استاد

تصویر۹. نمای روی شانه از رؤیا

تصویر۱۰. ایجاد شکاف میان انتظار مخاطب

تصویر۱۱-۱. استاد به رؤیا نگاه می‌کند

تصویر۱۱-۲. دوربین رؤیا را در قاب می‌گیرد

با بررسی فیلم‌های گزینش‌شده، آشکار می‌شود که درصد بالایی از بخش ب مربوط به فیلم‌های *یه حبه قند*، *پرسه در مه*، *من ترانه پانزده سال دارم*، *جدایی نادر از سیمین*، *درباره الی*، و *سگ‌کشی* است. اما، در میان چهار فیلم دیگر، صحنه‌های تک‌نمایی یافت می‌شود که، برخلاف مثالِ بالا، از رویکردی تازه‌تر برخوردارند و به همین دلیل در بخش ج از نمودار ۱ قرار گرفته‌اند. از باب نمونه، فصل گفت‌وگوی تاج‌السلطنه و سلیمان در فیلم *شبانه‌روز* که در یک نما روی می‌دهد. در ابتدا سیاهی مطلق تصویر را پوشانده است. نوری موضعی، که حاصل بازتاب نور در آب است، بخشی از تصویر را روشن می‌کند و تاج‌السلطنه در سمت راست هویدا می‌شود. او با کسی صحبت می‌کند که چهره‌اش پیدا نیست. پس از ادای جمله توسط تاج‌السلطنه، چهرهٔ او به سیاهی فرومی‌رود و تصویرِ سلیمان به وسیلهٔ نور موضعی در سمت چپ قاب روشن می‌شود. در ادامه، صورتِ تاج‌السلطنه هم روشن می‌شود و بیننده هر دو را در تصویر نظاره می‌کند که دربارهٔ گذشتهٔ تاج‌السلطنه و رابطهٔ شکست‌خوردهٔ او با شوهرش گفت‌وگو می‌کنند. این برخورد با لحظهٔ گفت‌وگویی در یک نما و بر اساس بازی با نورهای موضعی برای سینمای ایران بدیع و تازه می‌نماید. این نوآوری توانسته از تکرار نماهای معرف، که فقط در صددِ ترسیم هر چه آشکارترِ ماجرا هستند، جلوگیری کند (*یه حبه قند*). اما باید خاطرنشان کرد که تصویر در این لحظهٔ گفت‌وگویی از فیلم *شبانه‌روز* همچنان «شده» است نه «می‌شود». زیرا برای مخاطب قابل حدس است در چه لحظه چه تصویری روشن خواهد شد. شخصیتی که قرار است جمله‌ای را بر زبان آورد از پسِ سیاهی بیرون می‌آید. پس تماشاگر درخواهد یافت که، پس از تاج‌السلطنه، سلیمان از دلِ تاریکی بیرون می‌آید و آشکار می‌شود. در نتیجه، این تصویر، به‌رغم نوآوری خود، از مستمربودن و در جریانِ زمان شکل گرفتن به دور است.

پس از پیدایش و تثبیتِ نما/ نمای معکوس در کارگردانی لحظه‌های گفت‌وگویی، این الگو فراگیر شد و افراط در استفاده از آن تا جایی پیش رفت که بسیاری از فیلم‌سازان تصور کردند بدون استفاده از این روش در لحظه‌های گفت‌وگویی نمی‌توان بر مخاطب تأثیر نهاد و صحنه‌های اثرگذاری پدید آورد. در حالی که می‌توان در تاریخ سینما فیلم‌هایی را مشاهده کرد که بدون استفاده از این الگو در جذب تماشاگر موفق عمل کرده‌اند؛ یکی از نمونه‌های مشهور آن در سینمای امریکا *تولد یک ملت* است (Heath, 1978: 65). در نتیجه عدم استفاده از نما/ نمای معکوس دلیلی بر دورشدن مخاطب از فیلم نیست. در سینمای ایران نیز فیلم‌هایی وجود دارد که در آن‌ها کم‌تر از این سیستم استفاده شده است. با بررسی در بخش ج از نمودار ۱ به دو فیلم *آتش سبز* (محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۶) و *گاوخونی* (بهروز افخمی، ۱۳۸۲) می‌رسیم که در برخورد با لحظه‌های گفت‌وگویی از سایر آثار پیشروترند و در جهت رسیدن به ساختارهای جدید می‌توان آن‌ها را تحلیل و بررسی کرد.

برخوردهای تازه در مواجهه با لحظه‌های گفت‌وگویی

گاوخونی فیلمی است دربارهٔ یک راوی که خاطرات گذشتهٔ خود را مرور می‌کند. بیش از ۸۰ درصد از این فیلم از نمای نقطه‌نظر[۲۶] راوی تصویر شده است. هر جا که او می‌رود مخاطب هم حضور دارد و همراه راوی خاطرات، رؤیاها، و کابوس‌هایش را نظاره می‌کند. این الگوی ساختاری پیش از این در تاریخ سینمای جهان نمونه‌های کمی داشته که مشهورترین آن *بانویی در دریاچه*[۲۷] (رابرت مونتگمری، ۱۹۴۷) است. در این فیلم راوی کارآگاهی است که در مسیرِ حل‌کردن پرونده‌ای مهم قرار گرفته است. در این اثر، به دلیل

استفاده از نمای نقطه‌نظر راوی، از نما/ نمای معکوس در تمامی لحظات اجتناب شده است؛ اتفاقی که در ۸۰ درصد از فیلم *گاوخونی* نیز روی می‌دهد. پیش از آنکه در *گاوخونی* در انتها لحن و سبک روایی تغییر کند، همواره دنیای فیلم از منظر دیداری راوی ترسیم می‌شود. بازی با عاداتِ تثبیت‌شدۀ مخاطب در لحظه‌های گفت‌وگویی این فیلم نیز نمایان می‌شود. بنا به نظر کاترین ویلیامسون[۲۸]، فیلم *بانویی در دریاچه* لذتِ مرسومِ دیدن را در مخاطب به وسیلۀ تلفیقِ نظرگاه‌های سینمایی مختل می‌کند: در تلفیقِ نگاهِ تماشاگر، نگاهِ قهرمان و نگاهِ دوربین (Williamson, 1996: 21) و این دقیقاً همان اتفاقی است که در *گاوخونی* هم پیش از تغییر لحن روی می‌دهد. در صحنه‌ای از فیلم، راوی با همسرش به رستوران می‌رود. تماشاگر از نقطه‌نظر او همسرش را مشاهده می‌کند (تصویر ۱۲-۱). گفت‌وگوی آن‌ها حالت متداولِ سایر فیلم‌ها را ندارد. راوی مکالمۀ خود با زنش را برای بیننده بازگو می‌کند؛ در حالی که صدای زن شنیده نمی‌شود. به‌تدریج و از صدای راوی دریافت می‌شود که او از بودن در کنار همسرش کلافه و سردرگم است. در ادامه دوربین/ راوی/ مخاطب به پایین حرکت می‌کند و بیننده دست‌های راوی را می‌بیند. او دستِ چپ خود را بالا می‌آورد تا بهتر دیده شود. دوربین/ راوی/ مخاطب حلقۀ ازدواج را در دست‌های راوی مشاهده می‌کند (تصویر ۱۲-۲). برجسته‌شدنِ حلقۀ نامزدی در بافتِ بصری فیلم نشانه‌ای است از تردید و سردرگمی راوی. در طول این صحنه مسیری که دوربین طی می‌کند برای مخاطب پیش‌بینی‌ناپذیر است و او هیچ‌گاه لحظۀ خیره‌شدنِ راوی به حلقۀ نامزدی را حدس نخواهد زد. فیلم‌ساز موفق شده با تمرکز بر نمایی ذهنی برگرفته از شخصیتِ محوری فیلم به ساختِ یک لحظۀ متفاوت از گفت‌وگو دست یابد.

تصویر ۱۲-۱. نگاه خیره به دوربین/ مخاطب

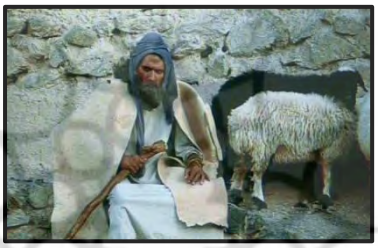
تصویر ۱۲-۲. حلقه نامزدی در دست راوی.

تحققِ «می‌شود»در تصویرِ لحظه‌های گفت‌وگویی در یکی از فصل‌های فیلم *آتش سبز* ظهور می‌یابد و به صحنه‌ای مربوط می‌شود که موبدان برای ساخت شهر با هفتواد به گفت‌وگو می‌نشینند. تمام این صحنه در یک نما روی می‌دهد و فیلم‌ساز، بدون استفاده از برش، کلِ گفت‌وگو را تصویرسازی می‌کند. برای درک بهتر این صحنه، تشریحِ دقیق و کاملِ آن ضروری می‌نماید. موبدان در سمت راست، هفتواد در وسط، و زنِ او همراه دخترش در سمت چپِ تصویر نشسته‌اند. میزانسنِ شخصیت‌های این صحنه هم، مانند نمونه‌های بررسی‌شده از آثارِ دیگر، ساکن است. آن‌ها در میزانسنی خطی با فاصله‌ای یکسان نسبت به دوربین قرار گرفته‌اند و دوربین با ترکیب‌کردنِ حرکت پَن و تراولینگ به سمت چپ و راست می‌رود. دوربین در تمام طولِ صحنه حرکتی در عمق تصویر ندارد. این تمهید در راستای دوری از قضاوت دربارۀ شخصیت‌ها یا اهمیت‌دادن به یکی در برابر دیگری است، زیرا هر حرکت در عمقِ تصویر به سوی یکی از شخصیت‌ها می‌تواند حاملِ قضاوتی تعیین‌کننده باشد و یکی از آن‌ها را به دیگری برتری دهد. از همین روی، محمدرضا اصلانی از حرکت‌دادنِ دوربین در عمق اجتناب می‌کند تا بدین وسیله همۀ شخصیت‌ها با اهمیتی یکسان در بافتِ تصویری اثر گنجانده شوند.

در ابتدا دوربین موبدان را در قاب گرفته است (تصویر ۱۳-۱). یکی از آن‌ها از هفتواد درخواست می‌کند که کدخدا شود. دوربین به سمت هفتواد حرکت می‌کند (تصویر ۱۳-۲). او جمله‌اش را می‌گوید. دوربین به سمت موبدان باز می‌گردد و پیش از آنکه آن‌ها را در قاب گیرد یکی از موبدان پرسشی دارد: آیا باید شهری ساخت؟ (تصویر ۱۳-۳). تصویر به سوی زنِ هفتواد می‌چرخد که معتقد است باید شارستان را برای ساخت یک شهر تصرف کنند (تصویر ۱۳-۴). دوربین به سوی هفتواد می‌رود و پیش از آنکه به او برسد، هفتواد جملۀ زنش را تأیید می‌کند (تصویر ۱۳-۵). دوربین به سمت موبدان حرکت می‌کند. آن‌ها می‌خواهند بدانند که آیا باید برای این کار جنگید؟ (تصویر ۱۳-۶). تصویر از آن‌ها دور شده و به سمت زن هفتواد می‌رسد که پرسشِ آن‌ها را با پاسخ مثبت تأیید می‌کند (تصویر ۱۳-۷). به سوی هفتواد می‌رویم که معتقد است پس از پیروزی قلعه‌ای خواهند ساخت (تصویر ۱۳-۸). دوربین به سمت موبدان بازمی‌گردد و آن‌ها را در قاب می‌گیرد، اما صدای زنِ هفتواد را می‌شنویم (تصویر ۱۳-۹). در پایان به سوی دخترِ هفتواد رهسپار می‌شویم که از جمع آن‌ها فاصله می‌گیرد و دور می‌شود (تصویر ۱۳-۱۰). بر اساس تصویرهایی که شرح داده شد، این

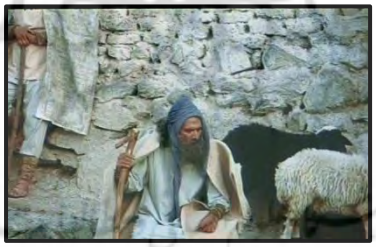
صحنه می‌توانست حداقل از ده نما تشکیل شود، اما محمدرضا اصلانی از برش دوری می‌کند و تداومِ فضایی کار را حفظ می‌نماید. دوربین همچون جستجوگری میان شخصیت‌ها در حرکت است و به محضِ شنیدن صدا به سوی منبع آن رهسپار می‌شود. به همین دلیل در برخی از لحظات (چنان که در بالا شرح داده شد) به‌موقع به شخصیتی که در حال گفتنِ جمله است نمی‌رسد و او را هنگام گفت‌وگو به صورت کامل و مشخص در تصویر/ قاب نمی‌گیرد. گویی دوربین هم همانند مخاطب نمی‌داند که چه کسی قرار است سخن بگوید. بنابراین، دوربین همواره در حال کشف‌کردن است و از سیالیت و استمرار بازنمی‌ایستد. اصلانی در مصاحبه با *مجلهٔ فیلم* به‌خوبی بر این نکته انگشت می‌گذارد. «دوربین یک جستجوگر است. به همین جهت، با صداها می‌رود در تصویر. یعنی حتماً قبلاً یک صدایی اتفاق افتاده که دوربین می‌رود به سمت آن تصویر که می‌خواهیم. برای سکانس گفت‌وگوی موبدان برای ساختِ شهر به پورصمدی (فیلم‌بردار) نگفتم چه چیزی را فیلم بگیرد و گفتم صداها را تعقیب کن» (راستین، ۱۳۸۷: ۷۹). یعنی فیلم‌بردار هم نمی‌دانسته که چه چیزی در تصویر خواهد بود و این همان «می‌شود» در تصویر است. مخاطب نمی‌داند و نمی‌تواند حدس بزند که چه چیزی در چه زمانی وارد قاب خواهد شد؛ به همین دلیل، از تصویرهای فیلم پیش نخواهد افتاد و همیشه تصویر در این لحظهٔ گفت‌وگویی در زمان حال استمرار دارد و به صورت پیوسته در حالِ شدن است. فیلم‌ساز با خلاقیت خود موفق شده از بند الگوی مصرفی نما/ نمای معکوس رهایی یابد و تصویر را به امری معاصر و همیشه در جریان تبدیل کند تا این گونه «می‌شود» در تصویرِ لحظه‌های گفت‌وگویی تحقق یابد.

تصویر ۱۳-۱. موبدان، آغازکننده گفت و گو


تصویر ۱۳-۲. هفت‌واد در قاب تصویر

تصویر ۱۳-۳. بازگشت دوربین به موبدان

تصویر ۱۳-۴. همسر و دختر در قاب


تصویر ۱۳-۵. بازگشت تصویر به هفت‌واد

تصویر ۱۳-۶. تردید موبدان درباره جنگیدن

تصویر ۱۳-۷. تأکید همسر به جنگیدن

تصویر ۱۳-۸. سومین تصویر از هفت‌واد

تصویر ۱۳-۹. حضور موبد

تصویر ۱۳-۱۰. دور شدن دختر از مکان گفت وگو

نتیجه

استفادۀ مکرر و پی‌درپی از نما/ نمای معکوس در لحظه‌های گفت‌وگویی سبب شده از یک سو بیانِ تصویری فیلم‌ها به قالب کلیشه فرورود و از سویی دیگر روندِ استمراری زمان یا معاصربودنِ امر تصویری از میان برود و به گذشته تعلق پیدا کند. تماشاگر، به هنگام برخورد با نما/ نمای معکوسِ متعارف، همواره از آن پیش است و اتفاقات تصویری نمای بعد را حدس خواهد زد. به معنایی دیگر، به هنگام حضورِ یک نما، مخاطبِ عادت‌کرده می‌داند که نمای بعد چه خواهد بود و چه ابژه‌ای در تصویر حضور خواهد داشت. از همین روی، تصویر در نما/ نمای معکوس، که عنصری غالب در شکل‌گیری لحظه‌های گفت‌وگویی است، «شده» است. تصویر در این الگوی سینمایی، قبل از تکامل و ظهور به امری متعلق به گذشته تبدیل می‌شود؛ امری که در آن از استمرار و سیالیتِ زمان خبری نیست. اما می‌توان با انتخاب رویکردهای جدید در تصویرسازی لحظه‌های گفت‌وگویی از کلیشه عبور نمود و تصویر را به امری معاصر و همیشه در جریانْ تبدیل کرد. در نتیجه، با روش‌های مبتنی بر تصویرسازی بدیع و خلاقانه و دوری‌گزیدن از رویکردهای مسلط، می‌توان تصویر را به «می‌شود» تبدیل کرد. این پژوهش آشکار می‌سازد که به‌رغم آنکه برخی از فیلم‌های سینمای ایران در دهۀ ۱۳۸۰، همانند غالبِ آثار سینمایی در جهان، با محوریت رویکردهای متداول شکل گرفته‌اند، در این سینما آثاری یافت می‌شود که به بیان تصویری اهمیت می‌دهند و می‌کوشند تا سیستم متداولِ تصویرسازی در لحظه‌های گفت‌وگویی را به پرسش بگیرند و متحول نمایند.

پی‌نوشت‌ها

1. shot/ reverse shot
2. Heinrich Wolfflin
3. *Last Supper*
4. Leonardo da Vinci
5. Wall-like Compactness
6. plane
7. Tiepolo
8. over shoulder shot
9. *Las Meninas*
10. Velazquez
11. Michel Foucault
12. Daniel Dayan
13. Reginald Barker
14. Ralph Ince
15. David Bordwell
16. Barry Salt

۱۷. دلیل کاربردِ اصطلاح «لحظه‌های گفت‌وگو» به جای «صحنه‌های گفت‌وگو» آن است که لحظه‌های گفت‌وگو در بسیاری از موارد بخشی از یک صحنه‌اند نه کلیت آن. بدین معنی که ممکن است طول زمانی یک صحنه چهار دقیقه باشد، اما لحظه‌ای که گفت‌وگو در آن صحنه برقرار می‌شود دو دقیقه است. بنابراین، کلمۀ صحنه (Scene) گویایِ مطلب نبود و «لحظه‌های گفت‌وگو» مناسب تشخیص داده شد.

18. Kristin Thompson

۱۹. این مسئله در لحظه‌های گفت‌وگوی سه‌نفره یا بیشتر هم روی می‌دهد، زیرا در این صحنه‌ها نیز روندِ حرکتِ گفت‌وگوها به گونه‌ای است که مخاطب پس از مدتی متوجه خواهد شد سیر الگویی نماها چیست و چه نمایی از پسِ نمای دیگر ظهور می‌یابد.

20. Guy Debord
21. becoming
22. became

۲۳. این پدیده برای لحظه‌هایی که به الگوی نما/ نمای معکوس بر اساس ترکیب‌بندی‌ها و قاب‌بندی‌های متفاوت تنوع می‌دهد نیز صدق پیدا می‌کند. اگرچه وضوح آن‌ها نسبت به نما/ نمای معکوس استاندارد و متعارف کمتر است و ممکن است در برخی از این صحنه‌ها پیش‌افتادن مخاطب به تأخیر بیفتد، اما هیچ‌گاه متلاشی نخواهد شد. در این بخش‌ها، فیلم‌ساز دیر یا زود به دام تکرار و «شدن» در تصویر خواهد افتاد.

۲۴. می‌شود (becoming) واژه‌ای مهم و بنیادین در علوم انسانی معاصر است. متفکران فراوانی از این واژه به منظور تبیین اندیشه‌های خود بهره‌برداری کرده‌اند. این کلمه در دستگاه واژه‌شناسی این اندیشمندان حامل معناهای مختلفی است. نگارنده در استفاده از این واژه، با آگاهی از بهره‌وری متکثر آن، تعریف خود را مد نظر دارد. اگرچه ممکن است این تعریف با آرای برخی متفکران همپوشانی داشته باشد، در نهایت از آن‌ها کاملاً متفاوت و متمایز است.

۲۵. بخش عمده‌ای از بالابودن درصد در بخش ج مربوط به دو فیلم *گاوخونی* و *آتش سبز* است. این دو اثر به‌ترتیب ۳۰٫۷۶ و ۲۵ درصد از لحظه‌های گفت‌وگو را به نما/ نمای معکوس اختصاص داده‌اند. بنابراین، در ۶۹٫۲۴ درصد از فیلم *آتش سبز* و ۷۵ درصد از *گاوخونی* از نما/ نمای معکوس استفاده نشده است و دو فیلم‌ساز شیوه‌های متفاوت‌تری برای این بخش‌ها پیشنهاد کرده‌اند. با حذف این دو فیلم از نمونه‌های مطالعاتی، درصد خروج از الگوی نما/ نمای معکوس در بخش ج از نمودار ۱ از ۲۱٫۲۳ درصد به زیر ۱۰ درصد خواهد رسید که خود نشانی از فراوانی استفاده از نما/ نمای معکوس در سینمای ایران در دهۀ ۱۳۸۰ است.

26. point of View
27. *Lady in the Lake*
28. Cathrine Williamson

منابع

راستین، شادمهر (۱۳۸۷)، به یاد بیاور، این خود تویی؛ مصاحبه با محمدرضا اصلانی، *مجلۀ فیلم*، ۳۸۸: ۷۷- ۸۰.

Bordwell, David (2008), *Poetics of Cinema*, Routledge, New York.

Bordwell, David and Kristin Thompson (2008), *Film Art an Introduction*, Eight Edition, Published by McGraw-Hill, New York.

Chisholm, Brad (1989), On-Screen Screens, *Journal of Film and Video*, 41(2): 15-24.

Dayan, Daniel (1974), The Tutor-Code of Classical Cinema, *Film Quarterly*, 28(1): 22-31.

A Critical Introduction, Second Edition, Laurence King Publishing Ltd, London.

Rothman, William (1975), Against the System of the Suture, *Film Quarterly*, 29(1): 45-50.

Salt, Barry (1977), Film Style and Technology in the Forties, *Film Quarterly*, 31(1): 46-57.

Spadoni, Robert (1999), The Figure Seen from the Rear, Vitagraph, and the Development of Shot/Reverse Shot, *Film History*, 11(3): 319-341.

Thompson, Kristin (1985), The Formulation of the Classical Style 1902-28, in *The Classical Hollywood Cinema Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London.

Williamson, Catherine (1996), You'ill See it Just as I Saw it: Voyeurism, Fetishism, and The Female Spectator in Lady in the Lake, *Journal of Film and Video*, 48(3), Film and Television History, pp.17-29.

Debord, Guy (2002), *The Society of the Spectacle*, Trans Ken Knabb, Hobgoblin Press, Canberra.

Foucault, Michel (2002), *The Order of Things An Archaeology of the Human Sciences*, Routledge, London and New York.

Heath, Stephen (1978), Notes on Suture, *Screen*, 18(4): 48-76.

Kennedy, Barbara M. (2002), *Deleuze and Cinema the Aesthetics of Sensation*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Mitchell, W.J. Thomas (1994), *Picture Theory Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago.

Pearson, Roberta E. and Philip Simpson (2001), *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Routledge, London and New York.

Pramaggiore, Maria and Tom Wallis (2008), *Film*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی