کادر سینمایی چیست؟

مهتاب منصور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تعریفی که به طور کلی از کادر داده می شود، این است که کادر، عامل محدود کنندهٔ فضایی مشخص است که در آن یک تصویر بصری، شکل می گیرد. تمامی دنیای مرئی و تخیلی به طور اجبار، روی یک سطح ارائه می شود و به نمایش درمی آید که به آن «بدنه، پیکر» (Support) می گوییم. استحاله واقعیت به تصویر روی این فضای دو بعدی محدود شده و به وسیله کادر، به وقوع می پیوندد.

باید اینجا متوجه تفاوت کادر و قاب که یک عامل «mimetique» است، باشیم که اکثراً در نقاشی یک عامل بیرونی است. باید در نظر داشت که کادر از زمانی مطرح می شود که ما فضای تصویر را بر مبنای دنیای واقعی قرار می دهیم یا تصویر را در ارتباط با فضای تماشاگر، عرضه می کنیم. پس، می توان کادر را به این شکل هم تعریف کرد: کادر، یک عامل «non - mimetique» است و محدود کننده فضایی مشخص که در آن تصویری شکل می گیرد. در میان تعریفهای معتبر در مورد کادر، باید به تعریف لاکومبر (Lacomber) اشاره کنیم که مقاله کادر در لاروس نقاشی را نوشته است:

«کادر، یک راه حل مادی قابل لمس است که پاسخ به نیاز کلی است برای مشخص کردن حدود یک فضای به نمایش آمده.»

این موضوع را کنی از بعد تاریخی بررسی می کنیم. از چه زمانی در تاریخ نقاشی، مسأله کادر مطرح می شود؟ در حالی که امروزه، کاملاً واضح است که ما اکثراً روی یک فرم یا سطح هندسی مستطیل شکل، نقاشی می کنیم. یا می نویسیم.

در نقاشیهای دورهٔ کهن سنگی، فقدان کادر را می بینیم. در

ناپلئون ـ اثر گانس

دورهٔ نوسنگی است که ابزارها کامل تر می شوند و هنرمند، نیاز به یک سطح صاف و یکدست را پیدا می کند و اولین سفالها، ساخته می شوند. به وجود آمدن یک سطح صاف، نمی تواند قابل تصور باشد، مگر این که این سطح محدود شده باشد. بنابراین، اولین ظروف سفالی را که سطح آن شکل و نقش دارد، حامل یک بدنه محدود شده است که فضای خودش را با این نقوش از دنیای واقعی جدا می کند. شاید در این جداسازی است که می توانیم به وجود آمدن کادر را در یک وجه کلی، تصویر کنیم.

شاپیرو (Schapiro)، نظریه پرداز هنر، فکر می کند که با شواهد موجود، فقط قبل از دومین هزارهٔ قبل از مسیح است که ما به فکر محدود کردن یک تصویر می افتیم که کادر آن متوالی است و دیواره های یک شهر، نمایانگر آن است.

شاپیرو، در برخوردش با یک تابلو، از کادر به عنوان یکی از پنج عامل اساسی صحبت می کند. عوامل دیگر، عبارتند از عمیق، جهت، اندازه، بافت حامل و بالاخره، کادر.

به هنگام تماشای یک تابلو یا یک تصویر، کادر از زمانی برای ما مطرح می شود که ما فضای مربوط به تابلو را در قیاس با دنیای واقعی، قرار می دهیم. عاملی که در نقاشی این دو فضا را جدا می کند، کادر از دو دید است: یکی به سمت خارج، که رابطهٔ تصویر را با چارچوب آن در مرحلهٔ اول مشخص می کند، و نیز دنیای واقعی که مربوط به تماشاگر است. دیگری به سمت داخل، یعنی فضای خود تصویر. در تاریخ نقاشی غربی، باید منتظر دورهٔ رنسانس شد که معماری از ارکان اصلی آن است.

این نقاشی، کم کم از بافت اجتماعی اش فاصله می گیرد. نوع قابها نیز این دور شدن را یاری می دهد تا جایی که به خود نقاشی موجودیت و عاملیت می دهد و در بعضی از دوره ها نیز کادرش را مشخص می کند.

از این زمان، فرم مستطیل شکل غالب است. اما فرمهای دیگر هم به وجود می آیند. یک مسألهٔ مهم دیگر، این که قرن نوزدهم، دورهٔ نیمه صنعتی شدن صنعت قاب سازی یا بوم نقاشی است. به همین دلیل، تأثیرات اندازه و شکل آنها در کار هنرمندان محسوس است. باید به پیدایش کادر در عکاسی نیز توجه داشت. این کادر عکاسی که خود متأثر از کادر در نقاشی است، بعضی از مشخصه های کادر سینمایی را نیز به وجود می آورد.

اگر در نقاشی، پیکره و بدنه بوم نقاشی است؛ در سینما این پیکر «فیلم» است. در این نوع مقایسه، یک مسأله مطرح می شود؛ سینما به دلیل شکل ارائه اش دارای دو پیکر است: یکی حامل و دربرگیرنده فیلم است که به آن «مادهٔ فیلم» (Objet film) گفته اند و دیگری، «فیلم دریافت شده» (Film percu)، یعنی همان فیلمی که ما می بینیم. در واقع، برای اولی، از فیلم واقعی حرف زده می شود. یعنی، همان پوزتیف که واحد آن یک فتوگرام است و روی پلیکول کشیده می شود. دومی از اکران صحبت می شود؛ یعنی، یک سطح صاف و سفید. اگر در این دو مورد نسبت ابعاد و اندازه برای دو کادر، مشابه بماند، باز دو اندازهٔ مختلف، خواهیم داشت. یعنی، در مورد کادر «مادهٔ فیلم» اندازه اش تغییر نمی کند. ولی آنچه در مورد اکران است، نسبت

به فاصله دستگاه نمایش با پرده تغییر می کند. یعنی، همان مسألهٔ پیچیدهٔ خواندن فیلم و دیدن یک تابلو با توجه به فاصله ای که از آن می گیریم، مطرح می شود.

گفتیم، چگونه صنعت با ساختن قابها و بومها به شیوهٔ صنعتی نقاشی را تحت تأثیر قرار می دهد. در سینما، که در مرحله شکوفایی صنعت زاده شده، از همان آغاز تولد، مستقیماً با آن رابطه داشته است. البته، منظور در اینجا، از نظر تکنیک و بخصوص، صنعتی شدن اندازهٔ کادر است. بین کادر نقاشی و کادر سینمایی، کادر عکاسی وجود دارد. در مراحل تحول کارد عکاسی، باید منتظر زمان زیادی شد تا آن صفحه های فلزی اولیه، جای خودشان را به کادر فیلم عکاسی استاندارد امروز که در بازار جهانی است، بدهد. اما توجه کنیم که در عکاسی، هنگام چاپ نیز دوباره کردن نیز مطرح می شود. در حالی که در سینما، جدا از تجربه های سینمای «تجربی» کادر یک فتوگرام، نمی تواند تغییر کند. جالب است که همان اندازهٔ ادیسون در ۱۸۸۹، با وجود تمام این تحولات و پیشرفتها، ثابت مانده است؛ یعنی، همان اندازهٔ استاندارد «۳۵» میلمتری که به همان اندازه اصلی و اولیهٔ خود است و امروزه در تمام لابراتوارها و استودیوهای دنیا استفاده می شود.

اگر کادر فیلم، طی این سالها، تغییر نکرده است، کادر اکران پخش، تغییراتی کرده است. جالب است، بدانیم که اولین تالارهای پخش فیلم و سینما شبیه تالارهای تئاتر بوده است و تصویر سینمایی در واقع، مثل عکسهای متحرك، روی یک تابلو مشخص می شده که دور آن نیز قابها و چارچوبهای خیلی باشکوه بوده است.

البته، با به وجود آمدن حاشیهٔ صدا، تغییراتی در درون کادر فیلم داده شده است. یعنی، تصویر روی یک اندازهٔ جهانی «۱۶» روی «۲۲» میلیمتر شکل می گیرد که نسبت آن، ۱/۱۰۳۳ است. البته در سینما اسکوپ این کادر و اندازه، تغییر می کند و بعضی از پخش کننده های سالهای پنجاه، می خواستند تصویر بزرگتری را پخش کنند؛ یعنی، همان «پرده عریض». البته، این فکر و ابتکار جدیدی نبود. چرا که برادران لومیر در نمایشگاه بین المللی ۱۹۰۰ به این طریق، فیلم خود را پخش کردند. چند نمونه از فیلمهای پردهٔ عریض: Tad. A. O که یک فیلم «۷۰» میلیمتری است. در فیلم «دور دنیا برای هشتاد روز» استفاده شده است. سوپر تکنی راما، در فیلم «ال سید» و سوپرپاناویزیون «۷۰» که با Tad. A. O برابری می کند، برای فیلم «ادیسهٔ ۲۰۰۱» استفاده شده است.

به طور خلاصه، اندازه های دیگر، از این قرارند: اندازهٔ «۱۶» میلیمتری که در ۱۹۲۳ در امریکا به وجود آمد، با اختراع تلویزیون ارزش بیشتر پیدا کرد. اندازهٔ «۹» میلیمترونیم که در ۱۹۳۳ در فرانسه به وجود آمد، امروزه، کاملاً فراموش شده است و اندازهٔ «۸» و سوپر «۸» امروزه از اهمیت کمی برخورد هستند.

رنه پاسرون (Passron) می گوید: «باید آثار نقاشی را مانند یک ضابطهٔ تجسمی در نظر گرفت و به همین جهت، چشم تبدیل به یک اپتیک می شود» می توانیم بفهمیم که اصل کمپوزیسیون از یک طرف با فضای نقاشی ارتباط دارد و از طرف دیگر، با دید ذهنی چشم. حاصل عینی این دو ارتباط کادر است و در مورد کادر سینما نیز صدق می کند. کادر، عامل اصلی این ضابطهٔ تجسمی است که با کمپوزیسیون داخلی تصویر درارتباط است.

آنچه در مورد مباحث زیبایی شناختی و روان شناختی و جامعه شناختی تصویر مطرح می شود، بلافاصله، به کادربندی تصویر نیز اشاره می شود. به طور مثال، آنچه در پرسپکتیو علمی «کواترچنتو»[۲] خوانده می شود، می توانیم بگوییم کادر مستطیلی سینمایی که ارتباط دو بعد آن نزدیک به عدد طلایی (nombred'or) است، مشابه همان دید در پرسپکتیو کواترچنتو است و این موضوع تصادفی نیست.

هم چنین وقتی ژان میتری، می نویسد: «دستگاه فیلمبرداری، یک دستگاه خنثی است؛ یعنی از خودش هیچ تفکری را بروز نمی دهد و به طور مکانیکی، آنچه را که چشم به طور طبیعی می بیند، تولید می کند.» البته، می توان از خود پرسید: آیا میدان دید این پرسپکتیو با کادر سینمایی مطابقت می کند یا نه؟

در یک بحث قدیمی در آغاز سالهای هفتاد، ژان لویی بودری (BAUDRY) در مقابل گفتهٔ میتری، می نویسد که: «دستگاه فیلمبرداری، یک دستگاه صددرصد ایدئولوژیکی است که پرسپکتیوی را تولید می کند که الهام گرفته و ساخته شده بر مبنای

● در نقاشیهای دورهٔ کهن سنگی، فقدان کادر را می بینیم. در دورهٔ نوسنگی است که ابزارها کامل تر می شوند و هنرمند، نیاز به یک سطح صاف و یکدست را پیدا می کند و اولین سفالها ساخته می شوند.

● خارج از کادر در عکاسی و نقاشی هم نقش ارزنده ای دارد، ولی سینما به خاطر حرکت و نیاز به تداوم یک فضا، بعد دیگری به خارج از کادر می دهد.

پرسپکتیو کواترچنتو است.»

می دانیم که در کشورهای شرقی، مثلاً در نقاشی چینی یا اسلامی، مبنای زیبایی شناسی پرسپکتیو، تابع آنچه در نقاشی غربی الهام از کواترچنتو گرفته شد، نیست. ولی آیا می توانیم به طور خیالی، سینمایی را تجسم کنیم که ساختار تصویری و ضابطه تجسمی در آن، چیزی خارج از پرسپکتیو آلبرتی (Alberti)[3] باشد؟ آیا کادرها، مشابه کادر سینمایی فعلی خواهند بود؟

موریس مرلوپونتی (Merleu - Ponty) در کتاب خود به نام «پدیده شناسی ادراک» تصدیق می کند که: «در درون پرده سفید سینما، هیچ حط افقی یافت نمی شود.» کریستیان متز (METZ) می گوید: «هر پلانی از فیلم، حتی جزیی ترین و کوچکترین آن، بخشی کامل از واقعیت است.»

اولین برداشتی که ما از این دو گفته می توانیم داشته باشیم، این است که کادر را به عنوان یک عامل مشخص کنندهٔ حدود در نظر بگیریم. می توانیم گفتهٔ آندره با زن را نیز به آن بیفزاییم:

«چهار طرف اکران، یعنی کادر، فقط یک اصطلاح تکنیکی نیست، بلکه یک قاب پنهان کننده است که بخشی از واقعیت را آشکار می کند. کادر، فضا را به سمت داخل تحت الشعاع قرار می دهد. در حالی که اکران، خلاف آن را به ما نشان می دهد و در واقع می خواهد تصویر را به طور نامشخص در جهان غرق کند. کادر تصویر را به مرکز سوق می دهد و اکران آن را از مرکز می رهاند.»

اگر به گفته با زن، کادر فضا را به سمت داخل منعکس می کند، به همان اندازه، آنچه را که خارج از کادر هم هست، مطرح می کند. از همین جا مسألهٔ و اهمیت خارج از کادر و خارج از زمینه، مطرح می شود. البته، خارج از کادر در عکاسی و نقاشی هم نقش ارزنده ای دارد ولی سینما به خاطر حرکت و نیاز تداوم یک فضا، بعد دیگری به خارج از کادر می دهد.

مارك ورنه (Vernet) می اندیشد که کادر به تنهایی، عامل این تداوم در فضاست. او اضافه می کند که تماشاگر با دیدن موقعیت قرارگیری شخصیتها یا اشیاء بر مبنای کادر فیلم، قضاوت می کند و نه بر مبنای فضای واقعی.

در یک بررسی، نوئل برش تحلیلی جالب دربارهٔ فیلم «نانا» ساخته رنوار به دست می دهد؛ فیلمی که اساس آن بر پایه مسأله زمینه (champ) و فرازمینه(hors - champ) است. او در تحلیل خود می نویسد که شش نوع رابطه در فیلم وجود دارد که در هر تصویر دیده می شود. چهار ارتباط، چهار طرف کادر است. یعنی، بالا، پایین، شرق و غرب اکران. ارتباط پنجم با آنچه پشت دکور است و ارتباط ششم با آنچه پشت دوربین است.

حال با تمام این تعاریف و گفته ها، می توانیم تعریف کامل تری برای کادر سینمایی بدهیم: کادر، عاملی است که فضای فیلم را مشخص می کند و تمام ساختار فضا بر مبنای آن برقرار می شود و خاصیت مشخص کردن حدود آن، نگاه ما را به سمت داخل و همچنین، همزمان به سمت آنچه دیده نمی شود، آنچه پنهان است، می کشاند. کادر ارتباطهای مستقیمی با عوامل دیگر دارد. از قبیل عمق میدان، درشتی نماها، مرکزیت تصویر، خط اصلی کمپوزیسیون و ارتباطهای غیرمستقیمی با عوامل دیگر، از جمله رنگ دارد. □

○ پی نوشت ها:

۱. تقلید و تولید سری ژست یا حرکات به شکل غیرارادی که باعث همرنگی با محیط می شود.

۲. کواتر چنتو یا چهارصد، اصطلاحی است که با آن، دوره رنسانس ایتالیا و تمام جریانات هنری ایتالیا را در قرن پانزده مشخص می کنند.

۳. آلبرتی (Alberti) آرشیتکت، نقاش و مجسمه ساز ایتالیایی (۱۴۷۲ـ۱۴۰۴) پیرو جریان نو افلاطونیون که تأثیر آن برای تعریف هنر مدرن به عنوان ارزش هنری مدت بسیار بوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی