نیاز سادگی شکل در بیان

سید احمد پایداری

در نقد و تحلیلهایی که در سینمای ایران وجود دارد، هر فیلم همچون پدیده‌ای خلق الساعه درنظر گرفته می شود. در کمتر نوشته‌ای با بررسی سنتهای سینمایی یك دوره، سعی در بررسی ویژگیهای یك فیلم خاص می شود. این ضعف در بررسیهای *شماتیك* بیشتر به چشم می خورد، درحالی که در زمینهٔ بررسیهای *تماتیك* اصطلاحاتی مانند: «سینمای خانوادگی»، «سینمای جنگی»، . . . نشان از تلاشی نه‌چندان شکل یافته برای این گونه از بررسیها دیده می شود. در این نوشته سعی خواهد شد ضمن بررسی شماتیك فیلم **نیاز** به سنت تصویری چنین شیوه‌ای در سینمای بعد از انقلاب به طور اجمال اشاره شود.

نیاز فیلمی است که به نوعی *سادگی* در بیان بصری موضوع ساده‌اش دست یافته، به همین دلیل هم بررسی چگونگی رسیدن به این *سادگی* مهمتر از بررسی موضوع سادهٔ فیلم (بررسی تماتیك) می باشد. این *سادگی* در جهت رسیدن به مفهومی از «رئالیته» است، که در آخر بیشتر به آن خواهیم پرداخت. **نیاز** فیلمی است که بیشتر با استفاده از «سکانس-پلان» روایت می شود. فیلم به صحنه‌های مستقلی تقسیم شده است. در یك صحنه به مفهوم یا کُنش مستقلی دست می یابیم که بر روی صحنهٔ دیگر گذارده می شود. چنین تقسیم بندیهای صحنه‌ای فیلم، باعث تقید به اجرای مفهوم و کُنش خاص آن صحنه در یك زمان و مکان واحد می باشد. برای نمونه می توان به صحنهٔ اول [تشییع جنازهٔ پدر] و یا صحنهٔ صحبت مادر و پسر بعد از تیتراژ اشاره داشت. این صحنه‌ها به لحاظ مفهوم، زمان و مکان، واحد و مستقل

می باشند، که ارتباطشان درکل فیلم معنی می یابد. این گونه از روایت باعث می شود موضوع به صورت خطی به اوج برسد. بدین ترتیب پیش آگاهیها وتنشهای موضوع، با این شیوهٔ روایت، سیر واقعی رویدادها را در عالم واقع دارد.

از سویی با استفاده از «سکانس ـ پلان» که مفهوم یك صحنهٔ مستقل را بازمی نماید، تلاشی را در جهت حفظ *استقلال بصری* صحنه‌ها می بینیم. نقش *نظاره‌گر*، دوربین، استفاده از نماهای بلند وحرکت دوربین و میزانسن درون قاب در مقابل تدوین وتقطیع یك صحنه به نماهای کوتاهتر، نشان از سعی کارگردان دردستیابی به مفهومی از *واقعیت* است که حضور فیزیکی کارگردان در آن محسوس نباشد. استفاده از نماهای بلند این امکان را می دهد که بازیگر بدون قطع، یك حس را به انجام برساند، امکانی که در تقطیع صحنه به

نماهای نزدیکتر کمتر وجود دارد. در صحنه‌هایی که به دلیل موقعیت صحنه، این روند شکل گیری بصری امکان پذیر نبوده [صحنهٔ آمدن عمو به خانه و صحنه اوّل ورود بچه‌ها به چاپخانه] ـ کارگردان سعی داشته با تلفیق برش نماها با حرکات درون کادر، احساس قطع شدن صحنه‌ها را بکاهد. تلفیق این شیوهٔ دکوپاژ که به نوعی استیلیزه کردن و ساده کردن واقعیت است با موضوع سادهٔ فیلم در کل بافت مناسبی را برای فیلم حاصل کرده است. به همین دلیل در نگاه اول، فیلم نیاز ساده می نماید؛ اما برای رسیدن به این سادگی باید درك صحیحی از زبان سینما داشت.

این شیوه از کارگردانی در سینمای پس از انقلاب بخوبی قابل تشخیص است. اولین تلاش در این زمینه را می توان در فیلم جاده‌های سرد مسعود جعفری جوزانی دید، تلاشی که در فیلمهای بعدی او نیز دیده شد.

این نوع از کارگردانی در فیلم **بخاطر همه چیز** (رجب محمدین ـ ۱۳۶۹) و **ریحانه** (علیرضا رئیسیان ـ ۱۳۶۸) هم دیده می شود. با نگاهی اجمالی به این چند نمونه می توان علل اصلی استفاده از چنین شیوه‌ای را یافت. یکی از این دلایل، ایجاد حس «واقع گرایی» است به مفهومی که جریان زندگی و تنشهای آن بدون ایجاد گره‌افکنیها و اوج و حضیض سینمای داستانی باشد. فاصلهٔ دوربین با وقایع، انتخاب بازیگران و نوع گریم و نورپردازی با کمی تفاوت در این فیلمها، این گرایش به «واقع نمایی» را بیشتر نمود می دهد. این تلاش در نیاز بخوبی قابل تشخیص است. یك وجه شاخص و مشترك این فیلمها موضوع آن است، که عموماً مضامین ساده از نوع ملودرام را شامل می شود. اما این نحوه از برخورد با موضوع که در ساخت صوری این آثار دیده می شود، در پرهیز از عوامل ساخت یك *ملودرام* است. «تمپو» ی نماها، عموماً آرام و دوربین نظاره‌گر است و با فاصله‌ای بعید به وقایع می نگرد و این تقریباً خلاف سنت ساخت ملودرام می باشد. در این میان مسلماً دیدگاههای شخصی سازندگان این آثار نیز در شیوه‌ای که برمی گزینند مهم می باشد ـ که در یك تحلیل جامعتر باید مدنظر باشد ـ دیدگاههایی که تمایز این آثار نسبت به یکدیگر را حاصل کرده است. برای نمونه در **جاده‌های سرد** جوزانی ـ تك نماهایی ـ وجود دارد که نقشی نمادین دارند، درحالی که این نمادگرایی در فیلم **نیاز** به مفهوم کلی یك صحنه باز می گردد. مانند: «شستشوی دست زخمی علی در آب، دف زدن در پسزمینهٔ تصویر و آتش»، یعنی وجه نمادین تصویر در ترکیب عوامل صحنه [میزانسن] و نه گزینش یك عامل [همچون جاده‌های سرد] دیده می شود.

مؤخره:

این شیوهٔ کارگردانی در سینمای جهان به مفهومی دیگر در آثار کارگردانانی همچون تارکوفسکی و آنجلوپولوس دیده می شود. به همین دلیل باید دید که چرا چنین شیوه‌ای در سینمای ایران با واقعیت گرایی و واقع نمایی مفهوم یافته؟ چه سنت تصویری در نقاشی و در روایت ما وجود دارد که به این طرز تلقی منتهی شده؟ آنچه مهم است، شکل گرفتن یك سنت تصویری است که با شناخت عناصر آن می توان به نقاط قوت و ضعف آن فکر کرد.