اصغر یوسفی‌نژاد

شکل فیلم، هنر فیلم

شکل به مثابه نگرشی خلاقه به واقعیت

در طول تاریخ سینما، اساسی‌ترین انگیزه گرایش به شکل از سوی کارگردانان، یافتن مفری برای گریز از تنگنای واقعیت مطلق و عادی و ارائه دیدگاهی جدید از آن، و منطبق ساختنش با معیارهایی است که سینما را از خصوصیات یک هنر برخوردار می‌کنند. در برابر تمایل کارگردانان و نظریه‌پردازان سینما به شکل فیلم که در اغلب موارد به سبب افراط و کج‌روی منجر به خلق آثاری بی‌محتوا و قواعدی بی‌روح می‌شود، صف مستحکمی از هنرمندان معتقد به واقع‌گرایی هم وجود دارد که آن‌ها هم به جهت ابرام متعصبانه در پرداختن به واقعیت صرف راه به جایی نمی‌برند. اما نزاع بی‌وقفه افراد معتقد به این دیدگاه‌های متفاوت و برخورد آراء و نظرات آن‌ها در نهایت ظهور نظریات و آثاری را به دنبال دارد که در یک ارزیابی کلی، تأثیرات مثبتی را در تعالی زیبایی‌شناسی هنر سینما به جا می‌گذارند.

ساختار یک اثر هنری، در صورت تفکیک شکل و محتوا و گرایش افراطی به یکی از آن‌ها از کمترین قوامی برخوردار نمی‌شود. بنابر این در خلق اثری با بافت محکم، توجه کافی به هر دو بعد شکل و محتوا به شدت ضروری است. ایزنشتاین که خود پرچمدار کارگردانان شکل‌گراست، از توجه به محتوا غافل نمی‌ماند و آن را عاملی معرفی می‌کند که با جلب‌نظر تماشاگر، او را متأثر می‌سازد و شکل فیلم، این تأثیرات را در قالب تصویر عرضه می‌دارد.

نقد ساختاری نیز که محصول توهم جداسازی شکل و محتواست معمولاً از حد ارائه نظراتی کلی درباره ویژگی‌های فنی فیلم فراتر نمی‌رود و ابعاد زیبایی‌شناسانه آن را که مستلزم بررسی یکسان شکل و محتواست، مورد توجه قرار نمی‌دهد.

محتوای یک اثر هنری ممکن است مانند شکل آن از درونیات و تفکرات انسانی نشأت گرفته باشد و یا معلول مقتضیات زمانه، بدون دخالت مستقیم عامل

انسانی باشد. محتوا، دیدگاه ویژه‌ای است که هنرمند تحت تأثیر وقایع پیرامون به آن دسترسی پیدا می‌کند، در حالی که رسیدن به شکلی هنری در عدم متابعت از منطق وقایع معمولی میسر می‌شود. حضور چنین تناقضی در ساختار اثر هنری به ظاهر مانعی در جهت استحکام آن است. اما در اصل آن چه نتیجه کوشش یک هنرمند را به اثری درخور مبدل می‌سازد، بهره‌گیری از شکل مناسبی است که تناقض موجود را در متن اثر هنری به سمت هماهنگی سوق دهد. این ویژگی، شکل را یکسره از مفاهیم خشک مربوط به فن متمایز می‌کند و به آن ابعادی زیبایی‌شناسانه می‌دهد. چنین شکلی در حکم برداشت خلاقه‌ای است که هنرمند از وقایع مختلف به عمل می‌آورد و دست‌یابی به آن در واقعیت عادی امکان‌پذیر نیست. با این وجود شکل یک اثر در نهایت یکی از عوامل مؤثر مجموعه‌ای است که به پیدایش واقعیت می‌انجامد. بلابالاش، نظریه‌پرداز سینما در تبیین اهمیت شکل در ساختار اثر هنری به مقایسه دو تکه سنگی می‌پردازد که یکی در بیابان افتاده و دیگری تبدیل به مجسمه بسیار معروفی شده است. بالاش تفاوت این دو تکه سنگ را نه در ماده اولیه آن‌ها، بلکه در شکلی می‌داند یکی از آن‌ها را تبدیل به اثر هنری ماندگاری می‌کند و ماده خام در واقع تکامل خود را در شکل اثر هنری بازمی‌یابد.

برهمین اساس، هدف هنرمند نه ارائه محتوای خام، بلکه عرضه آن در شکلی مؤثر است تا از طریق آن توجه مخاطب را به محتوا جلب کند. استفاده از شکل هماهنگ با محتوا، مخاطب اثر هنری را واجد دیدگاهی نو نسبت به محتوای ملموس آن می‌کند و ابعادی غریب از سوژه‌ای آشنا را در پیش چشم او به نمایش درمی‌آورد که لذت حاصل از آن به واسطه دیدگاهی فارغ از شکل هرگز حاصل نمی‌شود، همچنین مخاطب با استفاده از این زاویه دید تازه، امکان تعمیم بخشیدن به محتوای مورد نظر را در مورد نمونه‌های مشابه کسب می‌کند واین خصیصه اثر هنری را در حد پدیده‌ای جهانی و همه فهم ارتقاء می‌دهد. پس جوهره یک اثر هنری تبلور واقعی خود را در شکل آن پیدا می‌کند و این مسأله در ارتباط با هنر سینما اهمیت افزون‌تری می‌یابد.

در سینما، شکل فیلم تبدیل به نیروی قدرتمندی می‌شود که درهای تخیل و تعقل را تواماً می‌گشاید و با بیانی مؤثر، هنر سینما را با دور کردن از عالم تفاسیر خشک و عاری از تخیل تا حد آفرینش‌های پر رمز و راز هنر شعر تعالی می‌بخشد. پس انگیزش محتوا و اندیشه ذهنی در سینما به سبب تلاشی است که برای دست‌یابی به صورت عینی، توسط شکل فیلم صورت می‌پذیرد و با تحریک اندیشه ذهنی آن را به سمتی غیر قابل تصور هدایت می‌کند. شکل فیلم در سینما عاملی خلاق و فعال است که محتوا را متأثر می‌سازد و به هیچ‌وجه انعکاس دهنده خنثی و فاقد تأثر محتوا نیست چنین ارتباط فعالی که گاه به دگرگونی کامل محتوای اثر منجر می‌شود، در زمینه‌های زندگی اجتماعی نیز قابل ردیابی است.

شکل، نظام جامعی از عناصر فیلم

شکل فیلم، نتیجه نهایی ترکیب مناسبت‌های گوناگونی است که در میان عناصر تشکیل دهنده یک فیلم وجود دارد، و این عناصر طیف گسترده‌ای را پدید می‌آورند که نشانه‌های تصویری، حرکتی، صوتی، موسیقایی و... از عناصر برجسته آن به‌شمار می‌روند. البته اطلاق واژه شکل فیلم به تعداد محدودی از عناصر فیلم، به منزله تحریف کامل مفهوم واقعی آن است زیرا هر عنصری که در ارائه برداشتی هنری و خلاقه از واقعیت دخالت کند در مقوله شکل فیلم می‌گنجد، لذا آنچه که به عنوان نمونه از عناصر شکل فیلم مورد بحث

قرار می‌گیرد، آینه تمام‌نمای این مقوله به حساب نمی‌آید.

فیلمنامه

نوشته‌ای که یک فیلم بر اساس آن خلق می‌شود، از مرحله ایده تا فیلمنامه کامل، نخستین تجلی‌گاه شکل فیلم است و بیان سینمایی اثر باید از همین مرحله شکل گیرد. فیلمنامه مانند سایر عناصر، در پدیدآمدن شکل خاص یک فیلم مؤثر است. به عنوان نمونه شکل مخصوص فیلمی پویا و پر تحرک که در طول زمان بسط می‌یابد توأم با گذشت زمان حوادث فیلم، از طریق تسریع روند حوادث و حرکت صعودی آن‌ها حاصل می‌شود و بررسی خطوط مربوط به حوادث نوشته شده در فیلمنامه، شکل فیلم را مشخص می‌کند.

تقطیع

دخالت کارگردان به عنوان مؤثرترین عامل انسانی در شکل فیلم، در روند تولید یک فیلم، اصولاً پس از نگارش فیلمنامه آغاز می‌شود. مهم‌ترین مرحله‌ای که کارگردان تفسیر خلاقه خود را از محتوای اثر ارائه می‌دهد، مرحله تقطیع فیلمنامه است که تا حد زیادی کیفیت شکل نهایی فیلم آنجا مشخص می‌شود. تنوع سبک‌های سینمایی و روش‌های کارگردانی مسأله دیگری است که معمولاً ریشه در همین مرحله دارد و ارائه دیدگاهی ویژه از جانب کارگردان، محمل مناسبی برای شکل‌گیری و رشد نظریات گوناگون از سوی نظریه‌پردازان است. به عنوان مثال نظریه‌های مربوط به تفوق پیوند یا صحنه‌پردازی در ساختار فیلم که از اساسی‌ترین عناصر شکل فیلم هستند، جایگاه ممتازی در میان نظریه‌های اساسی فیلم پیدا می‌کنند.

حرکت

هنر سینما برحرکت استوار است و حرکت اساسی‌ترین جلوه شکل فیلم است که هر دو عنصر شکلی پیوند و صحنه‌پردازی در ایجاد آن مؤثرند، حرکات مختلف فیلم ـ دوربین و سوژه ـ در صورتی که در مسیر ذهنیت کارگردان فیلم قرار گیرند، صحنه‌پردازی آن استحکام لازم برای رسیدن به شیوه بیانی متعالی را پیدا می‌کند. البته هدف نهایی کارگردانان معتقد به اصالت پیوند هم ایجاد حرکت از طریق برش است، اما در اغلب مباحث مربوط به حرکت، این مسأله تحت‌الشعاع حرکات مختلف دوربین فیلمبرداری، مانند چرخش افقی حول محور سه پایه که حرکت یکنواخت و بی‌وقفه‌ای را در طول یک سوژه فراهم می‌کند و یا چرخش عمودی حول محور سه پایه و تلفیق آن‌ها و سایر حرکات ساده و پیچیده دوربین، قرار می‌گیرد.

زاویه دید

زاویه دید به عنوان عنصر شکلی به دو بخش کاملاً مجزا تفکیک می‌شود: زاویه دید دوربین که از طریق چشمی و سه پایه دوربین و با هماهنگی میان کارگردان و فیلمبردار به دست می‌آید، ضمن ارائه کامل محتوای اثر، از نظر شکل و زیبایی‌شناسی نیز واجد گویایی لازم است. ارائه تصویری از زاویه پایین یا بالا از سوژه‌ای یکسان، ممکن است تبدیل به بیانیه مؤثری در افشای خصوصیات متفاوت و درونی سوژه یا شخصیت مقابل دوربین شود. کاربرد زوایای نامتعارف دوربین، مانند بهره‌گیری یک نویسنده ادبی از صفتی مؤثر در متنی که می‌نگارد، موضع کارگردان را نسبت به موضوع و محتوای اثرش آشکار می‌کند و در تکوین سبک ویژه او مؤثر واقع می‌شود. به عنوان ـ نمونه در فیلم‌های کارگردانان سبک اکسپرسیونیسم ـ که محدودیتی از لحاظ ارائه

تصاویر غیرمعمولی ندارند ـ بیان جوهره محتوای آثار، توأم با سایر عناصر شکلی نامتعارف، با استفاده از زوایای غیر متعارف نیز صورت می‌پذیرد و ابعاد درونی و جنبه‌های روانشناسانه واقعیت تصویر می‌شود. حال آنکه پرهیز از این‌گونه زوایا و ارائه زاویه دید منطبق بر ارتفاع دید انسان تبدیل به یکی از ویژگی‌های کارگردانان واقع‌گرا می‌شود.

زاویه دید سوژه، ریشه در ادبیات دارد و در سینما نیز معمولاً نظیر ادبیات زاویه دید به عهده راوی، خود کارگردان فیلم و یا یکی از شخصیت‌ها گذاشته می‌شود، و یا اینکه روایت فیلم به وسیله چند عامل صورت می‌گیرد و حوادث از چند زاویه مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد. نحوه روایت وقایع یکی از عناصر شکل فیلم است که در بسیاری موارد مانند پیوستگی روایت از نظر مراعات زمان و ترتیب وقوع آن‌ها، انسجام یا پراکندگی ساختار فیلم و کیفیت ارائه شخصیت‌ها نقشی اساسی به عهده دارد.

قاب تصویر

تصاویر مختلف یک فیلم در چارچوبی محدود ارائه می‌شوند به دلیل ذاتی بودن این محدودیت در بیان سینمایی، آثار برجسته سینما با استفاده زیبایی‌شناسانه از آن، محدودیت قاب تصویر را به یکی از عناصر اساسی شکل فیلم تبدیل کرده‌اند. قاب تصویر اجزاء فاقد اهمیت و بی‌ارتباط با محتوا را خارج از محدوده اثر نگه می‌دارد و یا با حذف موقت برخی اجزاء مؤثر و وارد کردن تدریجی یا ناگهانی آن‌ها به حریم اثر، تأثیر شگرفی بر جای می‌گذارد.

البته فضای خارج از قاب تصویر هم در برخی فیلم‌ها مورد توجه خاص کارگردانان قرار گرفته است و اغلب تأثیرات نیرومند نمایشی از واکنش‌های خارج از قاب تصویر نشأت گرفته‌اند. در چنین مواردی قاب تصویر مبدل به بستر مناسبی برای بخش‌های خارج از تصویر می‌شود که به‌طور کلی در هفت بخش بالا، پایین، راست و چپ قاب تصویر، در فاصله‌ای دور که در قاب دیده نشود، داخل قاب اما پشت یک مانع و پشت دوربین اتفاق می‌افتند. از آنجاکه احساس حضور این فضاها غالباً به وسیله عوامل صوتی میسر می‌شود، بنابر این، عنصر شکلی مزبور بیشتر به دوران سینمای ناطق مربوط می‌شود.

صدا

حاشیه صوتی فیلم از سه بخش گفتگو، جلوه‌های صوتی و موسیقی تشکیل می‌شود و در این میان کاربرد موسیقی به عنوان شکل بیانی مؤثر، از سایر عناصر صوتی بارزتر است. در واقع وظیفه موسیقی در یک اثر سینمایی از وقتی آغاز می‌شود که واژه‌ها و حتی تصاویر قدرت بیانی خود را از کف می‌دهند. به عبارت دیگر وقتی موسیقی در خدمت تکامل روانشناسانه یک فیلم قرار گیرد و محتوایی را که از طریق کلام به مرحله‌ای از تکامل رسیده به سرانجام برساند، توانسته است مناسب‌ترین تأثیرش را به عنوان شکلی سینمایی در متن اثر به جای گذارد. چنین خصوصیتی در موسیقی فیلم از آنجا ناشی می‌شود که موسیقی خود به عنوان تجریدی‌ترین شکل هنر، دارای گرایش عمیق‌تری نسبت به تبدیل شدن به هنری ناب و خالص است، بنابر این نباید از آن به عنوان عنصری فرعی که ضعف‌های بیانی تصویر فیلم را مرتفع می‌سازد بهره‌گیری کرد.

امروزه، موسیقی فیلم که با حفظ تمامیت خود در متن اثر و حتی با غلبه بر تصاویر تبدیل به عنصر تکامل اثر سینمایی شده است. به چنان جایگاهی دست پیدا کرده که به آسانی سبک‌های گوناگون آن از یکدیگر قابل تشخیص هستند. سبک ایتالیایی از سبک فرانسوی و سبک آمریکایی از سبک روسی و به‌طور کلی همه سبک‌ها از هم جدا شده‌اند و با موسیقی موقعیت مکانی

و زمانی فیلم معلوم می‌شود. همچنین در کنار این تفکیک کلی، خود هر سبک نیز خصوصیاتی دارد، که آشنایی با آن‌ها شناخت آهنگساز را پس از شنیدن اثر امکان‌پذیر می‌سازد.

رنگ

هنگام پرداختن به مسأله رنگ به عنوان عنصری شکلی و زیبایی‌شناسی، بیش از هر چیزی، توجه به محتوایی که به وسیله رنگ بیان خواهد شد ضروری است، با این وجود رنگ نیز مانند دیگر عناصر شکلی فقط در بعد زیبایی‌شناسی آن خلاصه نمی‌شود و ویژگی‌های فنی آن نیز باید مورد بررسی قرار گیرد. در آثار کارگردانان صاحب سبک، استفاده از رنگ به عنوان عنصر زیبایی‌شناسی در کاربردهای خاص و شخصی متجلی می‌شود. از کاربردهای دیگر رنگ خلق احساس روانشناسانه در متن اثر سینمایی است، به‌گونه‌ای که ایجاد توازن رنگی در ترکیب‌بندی تصاویر به درک محتوا کمک فراوانی می‌کند. به عنوان نمونه سنگینی و وقار در رنگ‌های روشن به نسبت رنگ‌های تیره محسوس‌تر است. در یک ترکیب‌بندی که با نسبت‌های مساوی از تلفیق رنگ‌های تیره و روشن پدید آمده، قسمت روشن بزرگ‌تر از تیره و جلوتر از آن به نظر می‌رسد و احساس می‌شود که رنگ‌های تیره متمایل به عقب هستند.

سایر عناصر شکل فیلم

تعیین محدوده‌ای مشخص برای عناصر به وجود آورنده شکل فیلم چندان منطقی نیست. زیرا فیلم خام مصرفی در فیلمبرداری هم می‌تواند در صورت کاربرد دقیق و حساب شده تبدیل به عنصری اساسی در شکل فیلم شود و سایر موارد نیز هکذا. حساسیت فیلمبردار در مرحله انتخاب نوع نسخه منفی، علاوه بر رعایت مسائل فنی، می‌تواند ریشه در مسائل زیبایی‌شناسی و شکلی فیلم نیز داشته باشد. این مسأله از مرحله تفکر پیرامون انتخاب فیلم سیاه و سفید یا رنگی، بر اساس محتوای فیلم شروع می‌شود و به موارد ریزتری مانند انتخاب نسخه منفی یا مثبت، ریزدانه یا درشت‌دانه و دارای تضاد بالا یا پایین تعمیم پیدا می‌کند. عنصر بازیگری خود دربرگیرنده روش‌های گوناگونی است که انتخاب روش هماهنگ با سایر عناصر فیلم در بازیگری در تعیین شکل نهایی فیلم بسیار مؤثر است. در کنار تمام مواردی که در آفرینش فضای مطلوب فیلم مؤثرند، عنصر نور نیز حائز اهمیت است. انواع شکست‌ها، انحرافات و تغییراتی که در مسیر تابش نور، توسط عدسی‌ها به وجود می‌آیند علاوه بر ایفای نقش در ساختار کلی فیلم، خصوصیت شکلی موردی چون انتخاب نوع عدسی را هم آشکار می‌سازد و این مسأله به مورد ریزتری مانند انتخاب نوع صافی برای روایت بهتر محتوای فیلم نیز تعمیم پیدا می‌کند.

سینمای فارغ از شکل فیلم

به رغم اهمیت فراوانی که عناصر شکلی ساختار فیلم در طول تاریخ سینما کسب کرده‌اند، در دوران اولیه پیدایش سینما توجه به شکل به قدری خام و ابتدایی است که قابل مقایسه با شکل تکامل یافته بعدی نیست. اطلاق سینمای فاقد شکل به این دوران، شاید از این دیدگاه چندان دشوار نباشد، اما باید توجه داشت که ارائه هر ذهنیت و محتوایی به تماشاگر فیلم به ناچار همراه با شکل متناسبی صورت می‌پذیرد، اگر چه این شکل به تبع محتوا نارس و صیقل نیافته باشد. پس با چنین استدلالی بررسی شکل فیلم در هر مقطعی از تاریخ سینما امکان‌پذیر است.

دورنمای شکل فیلم در سینمای ایران

به جرأت می‌توان ادعا کرد که در طول تاریخ سینمای ایران به جز تعداد انگشت‌شماری کارگردان، که توجه کمی به شکل فیلم نشان داده‌اند و آثار اکثریت قریب به اتفاق آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است، بقیه کارگردانان فعال در سینما از درک مقوله‌ای به نام شکل فیلم عاجزند و یا هنوز پی به اهمیت چنین مسأله‌ای نبرده‌اند.

نگاهی گذرا به حضور عناصر شکلی در حدود هزار فیلم تهیه شده در سینمای پیش از انقلاب و البته تعداد کثیری از آثار سینمای بعد از انقلاب (هر چند این سینما، حداقل از نظر زمانی دارای عمر چندانی نیست و برخلاف برخی ادعاها، هنوز چنانکه باید، به مرحله مشخصی جهت ارزیابی کلی دست پیدا نکرده است) و تلاش ناکام برای یافتن بدعت‌هایی در زمینه شکل فیلم، نشان می‌دهد که سینمای ایران با استفاده از تعدادی عنصر به اصطلاح شکلی و تکرار مداوم آن‌ها آثاری فاقد هویت و ساختار منسجم پدید آورده است. این دیدگاه که هنر سینما پدیده‌ای غیر ایرانی است و ساختار آن نیز به ناچار متأثر از بینش غیر ایرانی حاکم بر آن است، موقعی می‌تواند توجیه کننده عدم وقوف کامل به شکل فیلم باشد که وجود شکل در سایر هنرهای غربی که به ایران آمده‌اند و شکلی ایرانی به خود گرفته‌اند، قابل نفی باشد، در حالی که در عرصه این هنرها، تلاش جدی و پی‌گیری برای رسیدن به شکلی ایرانی دیده می‌شود. بنابر این ناتوانی در ادراک کامل شکل غربی فیلم و تسامح در دست‌یابی به شکل بومی، عامل اصلی وضعیت بی‌شکلی در سینمای ایران است که البته خود تبدیل به نوع ویژه‌ای از شکل فیلم در ساختار آثار آن شده است.

نظریه‌ای رسمی که در مورد این معضل اساسی سینمای ایران رواج دارد، ریشه آن را در فقدان اتکاء به نفس کارگردانان سینما و تأثیرپذیری ناقص آن‌ها از فرهنگ بیگانه و بی‌توجهی به فرهنگ اصیل ایران جست و جو می‌کند. بنابر این چنین نظریه‌ای بالطبع راه‌حل آن را در توجه بیشتر و عمیق‌تر به فرهنگ خودی و ریشه‌های اصیل هنر بومی معرفی می‌کند. نوع نگرش به پیرامون، اساس فرهنگ را تشکیل می‌دهد و این فرهنگ در هیأت پدیده‌های مادی تجلی می‌یابد، ولی رسیدن به فرهنگ، با تکیه بر تجلیات مادی آن و نیز نیل به جهان‌بینی اصولی از طریق فرهنگ میسر نمی‌شود بنابر این هر کوششی که در جهت چنین هدفی از سوی کارگردانان انجام می‌گیرد در نهایت منجر به پیدایی اشکالی گنگ و نامفهوم می‌شود، زیرا این شکل‌ها از نحوه نگرش او به پیرامونش نشأت نگرفته و اثر پدید آمده نشانی از جهان‌بینی هنرمند را در خود ندارد، کارگردانانی که با استناد به آثار و مظاهر فرهنگی سعی در ارائه دیدگاه‌هایشان و وصول به شکلی بومی و ملی در سینما دارند، متأسفانه با انباشتن فیلم از نمودهای عینی، آداب و رسوم و فرهنگ سنتی میهنی، تنها موفق به ارائه لایه بسیار سطحی و فاقد عمق از فرهنگ ملی در آثارشان می‌شوند و ضمن سوق دادن فیلم‌ها به سمت ارزش‌های یک سینمای غیرحرفه‌ای، با عدم پرداخت صحیح عینیت‌های موجود در دامان ذهن‌گرایی‌های فراواقع‌گرایانه می‌افتند.

با توجه به روند کلی تولید فیلم در سینمای ایران، اگر هم توجهی به مقوله شکل فیلم به چشم می‌خورد، به واسطه کارگردانانی است که می‌کوشند به سبکی شخصی در بیان سینمایی برسند و این هرگز روالی همه‌گیر و دامنه‌دار پیدا نمی‌کند. چنین روندی عملاً سینمای ایران را از دارا شدن هرگونه مکتب سینمایی خاصی محروم می‌سازد و از آنجا که موجودیت سینمای یک کشور بیشتر در گرو یک سنت فیلمسازی مشخص است، به جرأت می‌توان گفت، سینمای ایران به جز در جرقه‌های زودگذری که هر از گاهی مسیر دشوار فیلمسازی را روشن می‌کنند، قابل تشخیص و شناسایی نیست.