Archive of SID

صفحات ۳۷ - ۴۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۷

بررسی ساختار دیداری فیلم‌های اصغر فرهادی*
(با بررسی سه فیلم «درباره الی»، «جدایی نادر از سیمین» و «گذشته»)

حمید رضا افشار[۱**]، **فرزین کمالی‌نیا**[۲]

[۱] استادیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
[۲] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۲/۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۲/۲۶)

چکیده

ساختار دیداری در یک فیلم، ساختمانی به هم پیوسته از عناصر بصری آن فیلم است که از آن برای پیشبرد قصه، تولید معنا و انتقال احساس استفاده می‌شود. از این رو برای شناخت آثار هر فیلمسازی، یکی از بهترین راه‌ها، شناخت ساختار دیداری آثار او و بررسی شگردهایی است که او برای آرایش عناصر دیداری مورد استفاده قرار می‌دهد. هدف از این پژوهش، دست‌یابی به چنین شناخت و تحلیلی در فیلم‌های اصغر فرهادی است. البته منظور از این تحلیل، فهم انتزاعی تصویر در آثار او نیست، بلکه همواره بر رابطه تصویر با قصه و معنای آن تاکید می‌شود. بنابراین در این مقاله با یک روش توصیفی-تحلیلی، از یک سو رابطه‌ای شرح داده می‌شود که میان تصویر و قصه گویی وجود دارد و از سوی دیگر دلایل تاثیرگذاری شگردهای بصری فرهادی در فیلم‌هایش تحلیل می‌شود. در نتیجه این پژوهش، مشخص می‌شود که فرهادی با بهره‌گیری از گونه‌ای رئالیسم تصویری، به ساختمان دراماتیک و قصه‌گوی فیلمش استحکام می‌بخشد و مخاطب را هرچه بیشتر به کاراکترهایش نزدیک می‌کند. به همین علت، شگردهای بصری چون عمق میدان زیاد، دوربین روی دست، چندگانگی نقطه دید، پالت رنگی محدود، درهم شدن فضاهای مثبت و منفی و نورپردازی روشن-مایه در فیلم‌های او به ابزارهای اصلی برای نمایش عناصر بصری و بیان سینمایی تبدیل می‌شود.

واژه‌های کلیدی

عناصر دیداری، ساختار دیداری، شگردهای بصری، ترکیب‌بندی تصویر، اصغر فرهادی.

*این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده دوم تحت عنوان: "ساختار و ترکیب‌بندی دیداری در سینمای معاصر ایران" به راهنمایی نگارنده اول می‌باشد.
**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۰۶۸۶۳۷، نمابر: ۶۶۴۹۸۲۸۰-۰۲۱، E-mail: hamidrezaafshar@ymail.com.

www.SID.ir

Archive of SID

نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۷

مقدمه

اگر این فرض را قبول داشته باشیم که سینما هنری تصویری است، آنگاه فهم جایگاه تصویر در سینما و نقش آن در تحقق اهداف یک فیلم، ضرورت می‌یابد. مثلاً اگر با فیلمی قصه‌گو روبرو هستیم، تصویر، چه نقشی در فرآیندهای قصه‌گویی دارد و چگونه از تصویر می‌توان برای دست‌یابی به آن اهداف استفاده کرد؟ این پرسش را البته می‌توان در مورد جایگاه تصویر در آثار هر فیلمسازی مطرح کرد. اصولاً بدون توجه به نقش تصویر در قصه‌گویی و بازنمایی معنا، نمی‌توان به شناخت دقیقی از آثار یک فیلمساز رسید.

البته وقتی از تصویر صحبت می‌شود، مفاهیم گوناگونی به ذهن متبادر می‌شود. هرکدام از این مفاهیم می‌تواند زمینه‌ساز پژوهشی بصری در باب فیلم باشد. اما شاید یکی از دیدگاه‌های موثر در باب تصویر سینمایی، بررسی آن به عنوان ساختاری هدفمند است. در این روش، عناصر دیداری، عناصری تک افتاده و انتزاعی نیستند، بلکه در هم‌نشینی و اثرگذاری روی یکدیگر، کلیت ساختمان دیداری فیلم را می‌سازند. هر عنصر بصری نه تنها به عناصر دیگر درون یک قاب سینمایی وابسته است، بلکه به کلیه عناصر دیداری قاب‌های دیگر فیلم نیز ارتباط دارد. یعنی وابستگی هم‌زمانی و در-زمانی میان همه عناصر بصری یک اثر سینمایی وجود دارد. این وابستگی متقابل عناصر بصری در یک فیلم سینمایی، در واقع معرف وحدت ساختاری آنهاست. تصویر سینمایی، یک ساختار است که مشخصاً در جهت دستیابی به برخی اهداف، مثلاً قصه‌گویی، عمل می‌کند.

اما پرسش‌های اصلی این است که تصویر سینمایی چگونه این اهداف را محقق می‌کند؟ چگونه اطلاعات را انتقال می‌دهد؟ چگونه در مخاطب احساس ایجاد می‌کند و معنایی را به او منتقل می‌کند؟ چگونه کشمکش را پیش می‌برد؟ چه نقشی در ساختمان دلالت فیلم دارد؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها و فهم نحوه عملکرد تصویر، شاید باید یک گام به عقب برداشت و سینما را نه از حوزه تصویر، بلکه از حوزه داستان مورد مطالعه قرار داد. بر ساختار قصه مسلط شد و مفهوم و محتوای درونی قصه را در یک اثر سینمایی ادراک کرد. تصویر سینمایی، نوعی ساختار دیداری است که به فرآیند انتقال قصه کمک می‌کند. از همین رو شناخت رابطه قصه و ساختار دیداری اهمیت اساسی دارد.

یکی از فیلمسازانی که بررسی ساختار دیداری آثار او می‌تواند به فهم بهتر رابطه تصویر و قصه‌گویی کمک کند، اصغر فرهادی است. تصویر و شگردهای بصری در آثار فرهادی، نقش بسیار بالایی در انتقال اطلاعات داستانی و ایجاد کشمکش دارند. شاید حتی می‌توان گفت که تصویر در آثار او در اثرگذاری بر مخاطب، از دیالوگ و عناصر دیگر قصه‌گویی پیشی می‌گیرد و جایگاه مرکزی دارد. برای مثال استفاده از فضای روشن-مایه و دوربین روی دست، عواملی در سینمای او هستند که هم اطلاعات را به مخاطب می‌دهند، هم حس می‌آفرینند، هم شخصیت‌پردازی می‌کنند و هم در ایجاد و پیشبرد تضادهای درون-داستانی موثر هستند. البته شگردهای بصری اصغر فرهادی به این دو مورد محدود نمی‌شود. برای فهم و بازشناسی ساختار دیداری آثار فرهادی، باید ابعاد بصری گوناگون آثار او مورد بررسی قرار داد.

بنابراین پرسش اصلی این پژوهش درباره شیوه‌های قصه‌گویی و بیان تصویری در سینمای فرهادی است. این‌که فرهادی چگونه از تصویر برای شخصیت‌پردازی، پیشبرد قصه و انتقال معنا در فیلم‌هایش استفاده می‌کند. او چه عناصر و شگردهای بصری را به کار می‌بندد؟

در این پژوهش برای پاسخ به این پرسش‌ها، ابتدا رابطه قصه و ساختار دیداری اثر مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این راستا، ابتدا طبق روش بوریس بلاک، عناصر بصری مناسب برای هر بخش از قصه معرفی می‌شوند. در فصل بعدی شگردهایی مورد بررسی قرار می‌گیرد که در انتقال معنای اثر موثر هستند. پس از این زمینه‌سازی شناختی، آثار فرهادی در زمینه رابطه ساختار دیداری با معنا و قصه مورد تحلیل قرار می‌گیرد. با چنین تحلیلی، نه تنها به درکی از نظام بصری آثار فرهادی دست پیدا می‌کنیم، بلکه به شکلی کلی هم از رابطه قصه و ساختار دیداری فیلم آگاه می‌شویم.

۱- قصه و عناصر دیداری

برخی نظریه‌پردازان روایت و درام، از جمله لاجوس اگری[۱] (Egri, 2009, 126-229)، یک اثر دراماتیک را دست کم به سه فصل تقسیم‌بندی می‌کنند. این سه فصل، آشکارسازی[۲]، کشمکش[۳] و حل و فصل[۴] نام دارند. آشکارسازی یعنی برملاکردن اطلاعاتی درباره شخصیت داستانی که مخاطب برای فهم قصه و کنش شخصیت بدان‌ها نیاز دارد. کشمکش، معرف چالش شخصیت بر ضد موانع و ضدقهرمان است و حل و فصل به اتفاقات و کنش‌های پس از اوج داستان اشاره دارد که معمولاً در آن، تکلیف قصه‌های فرعی مشخص می‌شود و تماشاگر فرصت می‌یابد به درکی عمیق‌تر از نقطه اوج دست یابد. البته بین همه این فصول، نقطه‌های عطفی وجود دارد که آنها را به هم متصل می‌کند. نقطه شروع بحران فیلم و نقطه اوج داستان، از جمله مهم‌ترین نقاط اتصال فیلم هستند.

به اعتقاد بروس بلاک[۵] (Block, 2008, 221-252)، هر کدام از این بخش‌های فیلم، دارای معادل‌های تصویری هستند. معمولاً بخش آغازین فیلم، دارای تصاویری است که زمینه‌های دیداری داستان را می‌سازد. اطلاعات مورد نیاز را به مخاطب ارائه می‌دهد و کشمکش را آغاز می‌کند. وقتی بحران[۶] شروع می‌شود، تصویر شکل دیگری پیدا می‌کند. آن آرامش

www.SID.ir

Archive of SID

دیداری موجود در بخش اول از دست می‌رود و یک فشار بصری شدید جانشین آن می‌شود. اگر بحران اثر سینمایی، یک بحران برونی باشد، تصویر متناظر با آن، به عینیت بحران می‌پردازد. اما اگر بحران درونی باشد، تصویر عینیت دیگری را جانشین آن می‌کند. مهم این است که تصویر بتواند بحرانی که در اثر سینمایی می‌آید را پردازش کند.

سپس نقطه عطف اول می‌آید. یعنی جایی که قهرمان تصمیم می‌گیرد با بحران مواجه شود. در این مرحله، فیلمساز باید راهی بیابد که این تصمیم را به شکل موثری به مخاطب انتخاب دهد. گاهی فیلمسازان از دیالوگ برای این بخش استفاده می‌کنند و گاهی از تصویر محض. گاهی قهرمانی تنها را می‌بینیم که خود باید برای مواجهه با بحران تصمیم بگیرد. در این حالت، یافتن تصویر متناظر سخت‌تر است.

مرحله بعدی، یعنی کشمکش‌های فزاینده از ریتم تشدید کشمکش‌ها پیروی می‌کند. هرچه کشمکش شدیدتر می‌شود، عناصر بصری باید به فضایی پرتنش‌تر شکل دهند. البته باید به این نکته دقت کرد که گاهی کشمکش اثر، یک کشمکش درونی و ذهنی است. از این رو فیلمساز باید معادل‌های تصویری برای این کشمکش بیافریند و عناصر تصویری را در جهت انتقال این کشمکش‌ها به کار گیرد.

نقطه عطف دوم نیز مانند نقطه عطف اول می‌تواند به شکل ارائه دیداری یک تصمیم باشد و در نهایت نقطه اوج[۷] داستان. این بخشی است که تنش تصویری نیز باید به اوج خودش برسد. ریتم سریع‌تر تدوینی با تصاویری متضاد معمولاً برای ایجاد نقاط اوج کاراتر هستند. در نهایت در گره‌گشایی، دوباره از تصویر تنش‌زدایی می‌شود. معمولاً ریتم درونی و برونی اثر، در این مرحله شباهت زیادی به بخش اول فیلم دارد. خیلی از فیلمسازان، فیلم خود را با همان نمایی به پایان می‌برند که فیلم را با آن آغاز کرده‌اند (نمودار ۱).

البته فرایندهای تصویری بالا، اموری قطعی و همیشگی نیستند. هر فیلمسازی بنا بر شرایط تغییرات زیادی در ماهیت دیداری فیلم خود می‌دهد. چه بسا فیلمسازانی که نقطه اوج فیلم را با تصاویری کم تنش پایان می‌برند یا اینکه در زمینه چینی، ریتم و تنش درونی را تشدید می‌کنند. اما شاید بتوان گفت که روش بالا، شکل معمول‌تری از فرایند دیداری هر فیلمی است. بنابراین معمولاً فیلمسازان، عناصر دیداری متناسب با هر فصل از فیلم خود را انتخاب می‌کنند (See Mascelli, 1998, 197-244) (نک به کیسبی‌یر، ۱۳۸۳، ۱۳-۶۱).

اما فیلمساز چگونه می‌تواند دست به انتخاب بزند و معادل‌های تصویری روایت را بیابد؟ از دید بلاک (Block, 2008, 225)، اولین وظیفه، انتخاب نقطه دید است. باید تعیین کرد که این داستان خاص از دید کدام شخصیت دیده می‌شود. این همان مرحله‌ای است که طرح در آن شکل می‌گیرد. می‌توان طرحی را بر مبنای نقطه دید قهرمان نگاشت و یا اینکه نقطه دید متنوع یا نقطه دید ناظر کل را مبنا قرار داد. انتخاب نقطه دید، مهم‌ترین مسئله در انتخاب فضای بصری کار است. در مرحله بعدی باید به فضا و زمان کار دقت کرد. داستان فیلم کجا اتفاق می‌افتد؟ در یک لنگرگاه یا کارخانه، در خانه شخصی کاراکتر اصلی یا فرعی، در فضا یا زیر اقیانوس. هر کدام از این محیط‌ها، انتخاب‌های دیداری خاص خود را دارند و البته سومین انتخاب هم انتخاب زمان اثر است. زمان را می‌توان به شکل امر لحظه‌ای، چون تفاوت روز و شب یا تفاوت فصول در نظر گرفت یا تفاوت تاریخی. مثل تاریخ روی دادن واقعه. یا می‌توان آن را به شکل یک زمان روانی و یا زمان سینمایی تصور کرد. لوییس جانتی[۸] (۱۳۸۱، ۱۱-۱۲) معتقد است که آرایش عناصر درون قاب در سینما به همان اندازه که امری فضایی است، یک امر زمانی‌ست. بنابراین مولفه‌های بصری، چون تعادل در زمان سینمایی جاری هستند. قوانین بصری سینما در حرکت و جانشینی عناصر، معنا می‌یابد.

در همه این موارد، قصه باید ساخته و تحلیل شود. فیلمساز باید بداند معنای قصه چیست؟ کاراکتر چه ویژگی‌ها و انگیزه‌هایی دارد؟ چرا به آن انگیزه‌ها و ویژگی‌ها دست یافته. چه ابعاد وجودی دارد؟ چه راهی برای دست یافتن به خواسته‌هایش دارد؟ موانع چیستند؟ او برای تحقق آرزوهایش به کجاها باید برود و با چه شخصیت‌هایی دیدار کند؟ تمامی این موارد، تاثیرات عمیقی در انتخاب عناصر دیداری اثر می‌گذارند.

در نهایت باید به آرایش عناصر دیداری[۹] و شگردهای این آرایش دقت کرد. عناصر دیداری را به هر شکلی می‌توان در صحنه قرار داد. اما هر شکلی به پیشبرد و تحول داستان کمک نمی‌کند. برای یک آرایش موثر، فیلمساز باید دارای معرفت بصری باشد. یعنی آگاهی عمیقی از مقولاتی چون عمق میدان تصویر، تعادل، کنتراست، فضای مثبت و منفی، خطوط هدایت کننده، نقطه‌های طلایی قاب، پرسپکتیو، رنگ، نور و مقولاتی مشابه داشته باشد تا بتواند عناصر دیداری قاب خود را به درستی انتخاب و در صحنه قرار دهد (See Ward, 2003, 1-16; Thompson & Bowen, 2009, 54-92; Wheeler, 2005, 160-185).

نمودار ۱- از دید بوریس بلاک تمامی فصل‌ها و نقطه‌های عطف فیلم، دارای معادل‌های بصری در ساختار دیداری اثر هستند.

www.SID.ir

Archive of SID

نکته مهم دیگر اینکه عبارت «در صحنه قرار دادن عناصر دیداری»، ممکن است تداعی‌کننده مفهوم میزانسن باشد. این مساله درست است، اما همانطور که سوزان اسپیدل (۱۳۹۰، ۳۷-۳۸) هم متذکر شده، دو طرز تلقی از مفهوم میزانسن در سینما وجود دارد که یکی از آنها متاثر از مفهوم میزانسن تئاتری و دیگری مبتنی بر میزانسن سطح تصویر سینمایی است. رویکرد اول به مقولاتی چون طراحی صحنه، فیگور بازیگران، نور و لباس می‌پردازد. بر طبق رویکرد دوم، عناصر صحنه در سینما، عناصر تصویری هم هستند. به بیان دیگر، فیلمساز صرفاً عناصر را در صحنه قرار نمی‌دهد، بلکه همزمان آنها را در قاب سینمایی خود قرار می‌دهد. از این لحاظ، نظریه‌پردازان یادشده تلقی جدیدتری از میزانسن ارائه می‌دهند که آن را به مفهوم ساختار تصویری فیلم پیوند می‌زند.

۲- معنا و نظام تصویری

در کنار داستان و ساختار، باید به درونمایه هم اشاره کرد. درونمایه و معنای یک فیلم هم تأثیرات بسزایی در انتخاب کارگردان می‌گذارد. بسیاری از فیلمسازان در تلاش هستند که از راه فیلم، مفاهیم ذهنی و باورهای خودشان را انتقال دهند. البته دیالوگ، گفتار متن و صدا به آنها کمک می‌کند. اما شاید هیچ چیزی به اندازه تصویر برای انتقال معنا موثر نباشد. اگر کارگردان برای انتقال درونمایه، نظام تصویری دقیقی در یک فیلم به کار ببرد، چه بسا دیگر نیازی به بازگویی آن معنا در دیالوگ‌ها نداشته باشد.

برای اینکه بفهمیم که یک فیلمساز، نظام تصویری[۱۰] درستی برای انتقال معنای فیلم خود به کار گرفته است یا نه، بهتر است در آغاز ببینیم درونمایه اثر او چیست؟ برای تحلیل درونمایه اثر می‌توان از روش رابرت مک‌کی (۱۳۸۵، ۸۰-۸۱) استفاده کرد. در این روش تم به سه جمله تقسیم می‌شود؛ یک جمله پایه، یک جمله پیرو و یک جمله علّی. جمله پایه که جمله‌ای شرطی است، فرض تماتیک اثر است. جمله پیرو نتیجه را در بر دارد و جمله علّی، به علت داستان اشاره می‌کند. مثلاً برای داستان اتللو این جمله را می‌توان به عنوان درونمایه داستان عنوان کرد: «اگر انسان، تابع شکاکیت خود شود، آنچه ارزشمند است را از دست می‌دهد. به این علت که شک روح انسان را می‌خورد و او را به اعمال نابخردانه‌ای برمی‌انگیزد.» در بسیاری از فیلم‌های سینمایی می‌توان درونمایه را به همین شکل ساده بیان کرد.

یکی از راه‌های انتقال درونمایه، بیان تصویری آن است. برای نمونه در فیلم‌های نوآر دهه چهل و پنجاه، فضای سیاه، نورپردازی تیره مایه، کنتراست‌های شدید، یک لایت‌های درخشان و عناصر دیداری مشابه یک فضای معنایی و احساسی خاص می‌آفرید. فضای سیاه خود مشخصه فیلم سیاه یا نوآر بود و درونمایه و تم سیاه این فیلم را به شکلی بصری بیان می‌کرد. همین قضیه در مورد انواع و اقسام دیگر سبک‌ها و ژانرهای دیگر سینمایی نیز صادق است. برای مثال فضای شهری در روز به رکنی در فیلمنامه‌های موج نویی و نئورئالیستی تبدیل شد. این فضای پرداخت نشده روز، خود بیانگر درونمایه فکری خاص بود که این جنبش‌ها در پی بازنمایی آن بودند.

اما چه تصویری می‌تواند معنا و احساس فیلمنامه را انتقال دهد؟ لیندا سیگر[۱۱] (۱۳۹۱، ۱۵۰) اعتقاد دارد «وقتی نویسنده با درونمایه به شکل تصویری آن سر و کار دارد باید از خود بپرسد که این درونمایه چگونه به نظر می‌رسد؟ چگونه می‌توان مفهومی انتزاعی را بصری کرد؟» این سوال یک سوال بنیادی در نگارش فیلمنامه و پس از آن در ساخت فیلم است. اینکه یک فیلم خوب سینمایی، اثری تصویری است، اعتقادی رایج است، اما اینکه چگونه می‌توان یک فیلم خوب تصویری ساخت، خود موضوع بسیار مهمی است. چراکه یافتن راهی برای بیان تصویری معنا و احساس کار دشواری است. معانی و احساسات، گاهی به سادگی از راه جملات قابل بیان هستند، ولی به راحتی نمی‌توان تصویری برای آنها یافت. بنابراین این فرایند، یک فرایند کاوشگرانه و طولانی است. یعنی فیلمساز باید طی یک فرایند طولانی راهی بیابد که هرچه بیشتر به بیان تصویری روشن از اندیشه‌ها و احساسات فیلم کمک کند.

نکته دیگری که سیگر (۱۳۹۱، ۱۵۵-۱۸۱) بر آن تاکید می‌کند این است که در یک فیلم نه تنها داستان به شکل تصویری بیان می‌شود، بلکه حتی نظام‌هایی تصویری آفریده می‌شود. منظور از نظام تصویری، ساختاری نظام‌مند از تصاویر و تغییرات آنهاست. مثلاً اگر فیلمساز، فصل خاصی را به عنوان فصل وقوع فیلم برمی‌گزیند، باید عناصر دیداری آن فصل را به کلیت اثر خود وارد می‌کند. نظام تصویری نه تنها فضای اثر، بلکه تغییرات آن را نشان می‌دهد.

اگر فیلمساز قصه و درونمایه را به خوبی ادراک کند، حالا پیش‌زمینه مناسب برای انتخاب تصاویر را در اختیار دارد. همین قضه در مورد تحلیل‌گر فیلم هم صادق است. او باید در ابتدا قصه و درونمایه را درک کند که در ادامه بتواند ساختار دیداری و نظام تصویری آن را شرح داد. تنها در این حالت است که او می‌تواند به سوال‌های اساسی در مورد تصویر سینمایی در یک فیلم پاسخ دهد. برای نمونه سوال‌هایی از این دست: آیا تصویر به قصه و درونمایه خدمت می‌کند؟ آیا شخصیت را برملا می‌کند و اطلاعات مورد نیاز را برای زمینه‌سازی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد؟ آیا کشمکش درون قصه را تولید می‌کند؟ آیا می‌توانند حسی متناظر با صحنه تولید کند؟ آیا در راه انتقال درونمایه موثر است و بالاخره آیا چینش و کاربرد تصاویر به تولید یک تصویر زیبا منجر شده است یا خیر؟

۳- بررسی ساختار و عناصر دیداری در فیلم‌های اصغر فرهادی

در این بخش بر اساس روش تقسیم بندی بصری بوریس بلاک که در بالا عنوان شد، سه فیلم اصغر فرهادی یعنی «درباره الی»، «جدایی نادر از سیمین» و «گذشته» مورد بررسی قرار خواهد گرفت. ابتدا داستان و درونمایه این آثار بررسی می‌شوند. سپس نقاط عطف و پرده‌های این فیلم‌ها از یکدیگر تفکیک می‌شوند. پس از آن ویژگی‌های بصری هر کدام از فصول فیلم در رابطه با یکدیگر مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۱- درباره الی

داستان «درباره الی»، درباره گروهی از زوج‌های جوان است که برای تفریح به شمال می‌روند. قهرمان داستان، الی، معلم مهد بچه‌های این زوج‌هاست. او از نیمه‌های فیلم ناپدید می‌شود و در پایان کاملاً معلوم می‌شود که او در دریا غرق شده است. ناپدید شدن و مرگ الی، مشکلات زیادی را برای همسفرانش می‌آفریند.

برای بیان درونمایه فیلم، اول باید بدانیم که قهرمان قصه کیست و چه خواسته‌هایی دارد؟ در ابتدا قهرمان الی است. اما پس از مرگ الی، ما با یک قهرمان جمعی روبرو هستیم. همه افرادی که به شمال رفته‌اند، قهرمانان قصه ما هستند. هرچند در این میان، تاکید بیشتر بر روی سپیده است، اما با این حال، خواسته او از گروه قابل تفکیک نیست. یا حداقل باید گفت گروه او را متقاعد می‌کند که از خواسته جمعی پیروی کند. خواسته جمعی در این اثر چیست؟ در آغاز که همه برای تفریح به شمال می‌روند. اما در ادامه وقتی با بحران مرگ الی روبرو می‌شوند، خواسته آنها، رهایی از بار مسئولیت مرگ اوست. آنها حتی در این راه، الی را داوری و محکوم می‌کنند و به این وسیله خود را موجه جلوه می‌دهند. به نظر می‌رسد که جمع، تابع منافع خود است و فرد غریبه در هر موقعیت و جایگاهی، قربانی منافع جمعی می‌شود. پس به سادگی می‌توان گفت که درونمایه فیلم این است: اگر زندگی، روش، اعمال یا حتی مرگ یک غریبه، باعث تهدیدی بر منافع جمعی یک گروه شود، گروه آن فرد غریبه را قربانی می‌کند. چراکه انسان‌ها به شکلی خودخواهانه تابع منافع خود هستند.

ساختار قصه هم اینجا بهتر مشخص می‌شود. پیش از ناپدیدشدن الی، هرچه می‌بینیم زمینه‌چینی برای شروع قصه است. البته قصه دیر شروع می‌شود. اما زیرطرح‌های فرعی جذابی، مثل داستان الی و احمد، توجه تماشاگر را تا شروع قصه به خود جلب می‌کنند. اما بحران قصه زمانی اتفاق می‌افتد که الی غرق می‌شود. حالا گروه باید تصمیم بگیرد. آنها یا باید مسئولیت مرگ الی را برعهده بگیرند و یا راهی پیدا کنند که از این مسئولیت شانه خالی کنند. این مرحله با بحران فزاینده‌ای روبروست و بالا-پایین‌های بسیاری دارد. با حضور نامزد الی، دوباره گروه باید تصمیم بگیرد. اینجا نقطه عطف دوم داستان است. آنها یا باید آبروی الی را بخرند یا اینکه خود را موجه جلوه دهند. آنها راه دوم را برمی‌گزینند و اوج داستان، با مواجهه نامزد الی و گروه همراه می‌شود. در گره‌گشایی هم، جسد الی کشف می‌شود، نامزد الی به تهران می‌رود و گروه هم سعی می‌کند، ماشین به گل نشسته خود را از ساحل نجات دهد.

با فرض قرار دادن ساختار و درونمایه‌ای که در بالا عنوان شد، حال می‌توان ساختمان دیداری فیلم درباره الی را بر طبق الگوی بوریس بلاک تشریح کرد. این فیلم، یک زمینه چینی بسیار طولانی دارد. از همین رو، تصاویر آغازین فیلم هم به این زمینه‌چینی طولانی کمک کرده‌اند. در این زمینه‌چینی، قرار است گروه را بشناسیم، اهداف آنها را دریابیم و قهرمان قصه یعنی الی را از دیگران تفکیک کنیم. از این رو فیلم با تصاویری از سفر آغاز می‌شود. دو نوع تصویر اینجا داریم. اول تصاویری که دنیای بیرون را از داخل ماشین نشان می‌دهد. لانگ شات‌هایی از مردم که برای تعطیلات به طبیعت آمده‌اند و همچنین تصاویری، ماشین و داخل آن، که الی و دوستانش را نشان می‌دهد.

همانطور که گفته شد، از دید بلاک، پایه‌ای‌ترین وظیفه در یک فیلم داستانی، ایجاد و معرفی نقطه دید اثر سینمایی است. به همین منظور فرهادی از روش خاصی در فیلم درباره الی استفاده کرده است. او در این فیلم، از همان آغاز از ترکیب‌بندی‌های ناپایدار استفاده می‌کند که در آنها کانون تصویر به سادگی قابل تشخیص نیست. یعنی نمی‌توانیم به راحتی سوژه اصلی را از جمع جدا کنیم. هیچ تمایزی میان فضای مثبت و منفی در اکثر پلان‌های آغازین وجود ندارد. به نظر گونه‌ای آشفتگی بصری می‌رسد. اما در واقع، فیلمساز دارد ما را متوجه جمع می‌کند. او در حال پردازش یک قهرمان گروهی برای فیلم است. از این رو یک گروه‌سازی بصری انجام می‌دهد و در آغاز، تمایزها را کنار می‌گذارد.

اما کم کم این رویه تغییر می‌کند و الی به عنوان یک عنصر بصری از جمع جدا می‌شود. اما چگونه؟ ما همواره گروه را در حال شادی و خنده می‌بینیم و در پس‌زمینه مدام الی در حال دور شدن از گروه است. بارها و بارها شاهد نماهایی هستیم که در آن افراد گروه با هم صحبت می‌کنند و الی در عمق کادر حرکت و از آن خارج می‌شود. اینجا فیلمساز کم‌کم دارد یک فضای بصری تازه می‌سازد که در آن آدم‌ها هر کدام نقاط بصری کادر هستند. اما یک نقطه از سایر نقاط، جداست و از آنها دور می‌شود. نقاط دیگر کنش و واکنش

تصویر ۱- الی در فیلم "درباره‌ی الی" مدام در پس‌زمینه از سایر اعضای گروه جدا می‌شود. این جدایی بر تنهایی و جدایی او از گروه دلالت دارد.

تصویر ۲- باز هم الی در پس‌زمینه از سایر اعضای گروه تفکیک می‌شود. در این تصویر، زمینه کمی محوتر است.

www.SID.ir

Archive of SID

آشکارتری دارند و الی در برابر، از جمع جدا می‌شود (تصاویر ۱و۲).

اینجا البته از نقطه وضوح و عمق میدان دید نیز استفاده شده است. در برخی از این صحنه‌ها، فرهادی از عمق میدان زیاد استفاده کرده است که هم گروه و هم الی را در دایره فوکوس خود داشته باشد و یکی را بر دیگری برتری ندهد (تصویر۱). البته در برخی از صحنه‌های مشابه هم، از عمق میدان کمتری استفاده کرده و بدین شکل بر غیاب سیمین از جمع تاکید کرده است (تصویر ۲).

نکته دیگر در این نماها، استفاده از پن دوربین به شکلی افراطی است. فرهادی بارها و بارها در اثرش از حرکت پن دوربین استفاده می‌کند. معمولاً با یک کاراکتر آغاز می‌کند، تا کاراکتر دیگری وارد کادر شود و سپس کانون تصویر خود را از نفر اول به دوم تغییر می‌دهد. حرکت پن دوربین در نماهای آغازین فیلم، از یک سو به فیلم ریتم حرکتی داده است و از سوی دیگر رابطه میان اعضای گروه را به شکلی آشکارتر هویدا کرده است.

اما زمینه‌سازی طولانی فرهادی، یک خصلت دیگر هم دارد. ما با الی همذات‌پنداری می‌کنیم و کم‌کم او را به عنوان عنصر داستانی و بصری متمایز می‌شناسیم. زمینه‌سازی طولانی، فرصتی می‌سازد که الی در کانون عاطفی قصه قرار گیرد و احساس تماشاگر معطوف به او شود. به لحاظ حسی هم پلان‌های آغازین همین کار را می‌کنند. تاکید بر روی معصومیت و رفتار صمیمانه الی با دیگران و همینطور بر روی تنهایی او با استفاده از پلان‌های تکی الی، این مقدمه داستانی و بصری را می‌سازد. مجموعه‌ای از این پلان‌های تکی که معمولاً مدیوم کلوزآپ و مدیوم شات هستند، به تماشاگر فرصت می‌دهد که کم‌کم به سمت الی به عنوان یک شخصیت ویژه گرایش پیدا کند. اما این پلان‌ها یک ویژگی دیگر هم دارند. کار آنها فقط این نیست که پلی میان تماشاگر و الی بزنند؛ بلکه آنها در روند قصه‌گویی هم بسیار اهمیت دارند و داستان الی را دراماتیزه می‌کنند. مثلاً در صحنه‌ای، الی از میان جمع خندان جدا می‌شود و به بیرون از ویلا می‌رود. آنجا کمی به سکو تکیه می‌دهد و نمایی از پشت او دیده می‌شود. سپس به سمت ماشین می‌رود و گوشی تلفن همراهش را برمی‌دارد. مدیوم کلوزآپ برداشتن گوشی، علاوه بر کانونی‌سازی الی به عنوان قهرمان، قصه را نیز پیش می‌برد. در نمای بعدی می‌فهمیم الی برای تلفن زدن به کنار جاده رفته است. عملی که موفق به انجامش نمی‌شود. اما همین تلاش؛ زمینه‌ای برای سکانس گفتگویی معروف الی و احمد است و تلفن الی به مادرش هم مقدمه‌ای از یک تحول داستانی دیگر را می‌سازد.

هرچه مقدمه‌چینی بصری درباره الی به پلان‌هایی فاقد تنش و تضاد متکی است، شروع بحران با آن تفاوت دارد. پیش از بحران، آخرین نمای الی را می‌بینیم که بادبادکی را در آسمان به اهتزاز درمی‌آورد. دوربین نیز همراه با او پن می‌کند. شروع بحران اما کاملاً متفاوت است. وقتی اعضای گروه در حین بازی والیبال، متوجه می‌شوند که بچه‌ها در حال غرق شدن هستند، به سمت دریا می‌دوند. دوربین هم روی دست به سرعت به دنبال آنها می‌رود. دوربین روی دست در حال دویدن، اعوجاج شدیدی تولید می‌کند. این اعوجاج کمک می‌کند اضطراب نماهای بحران به مخاطب منتقل شود. بچه‌ها نجات پیدا می‌کنند، اما الی ناپدید شده است. بازگشت گروه برای پیدا کردن الی در آب، با نماهای زیرآبی همراه است که بحران را تشدید می‌کند. دوربین مدام زیر آب می‌رود و بیرون می‌آید تا سپیده و احمد را نشان دهد. دوربین حالتی از خفگی را در مخاطب زنده می‌کند و تنش بصری را تا حد ممکن بالا می‌برد. آخرین نمای این سکانس، یک پلان از دریای آرامی است که نجات غریقی در آن به سمت ساحل می‌آید. این نمای آرام همه چیز را تمام می‌کند. به لحاظ بصری معنای سکانس کامل است. همینجا احساس می‌کنیم زمان زیادی گذشته است و الی قطعاً نمی‌تواند زنده باشد.

این سکانس تنش آلود به سکانس دیگری ختم می‌شود که در ابتدای آن، نماها آرام هستند. در این نماها، برخی از اعضای گروه را در مدیوم کلوزآپ می‌بینیم که منتظر قایق نجات هستند. از همان آغاز، به نظر می‌رسد که گروه به ناامیدی رسیده است. ترس در نگاه‌ها و صورت‌ها موج می‌زند. اینجا وارد پرده‌ای دیگر شده‌ایم. پرده‌ای که در آن، اعضای گروه با واقعیت تلخی روبرو می‌شوند. این واقعیت تلخ، مجموعه‌ای از کنش و واکنش‌ها و کشمکش‌های فزاینده را با خود دارد. بنابراین برخلاف دو بخش قبلی فیلم یعنی مقدمه‌چینی که بسیار آرام بود و بحران که بسیار پرتنش بود، فصل کشمکش پر از افت و خیز است. تصویر هم همانند همه عناصر داستانی دیگر از این قاعده پیروی می‌کند. یعنی مدام با تصاویر آرام و تصاویر پرتنش مواجه می‌شویم.

اوج قصه هم زمانی است که نامزد الی برمی‌گردد و با احمد و سایر اعضای گروه درگیر می‌شود. دوباره تصاویر دوربین روی دست دچار تنش هستند. اما به هر حال برخلاف یک فیلم کلاسیک که بحران نقطه اوج، از بحران اول داستان معمولاً شدیدتر است. درباره الی، نقطه اوجی خفیف‌تر از بحران دارد. شاید هم بشود گفت که بحران نهایی فیلم بیشتر درونی است و راهی هم برای حل و فصل و تعادل آن پیدا نمی‌شود. این بحران آدم‌هایی است که برای توجیه خود، هویت یک انسان را به دلخواه قضاوت می‌کنند. اما این بحران نه به شکل کلامی، بلکه به شکل تصویری دیده می‌شود. همانطور که سیگر گفته است مهم‌ترین نکته در یک فیلم، بصری کردن یک مفهوم انتزاعی است که در فیلم «درباره الی» به درستی انجام می‌شود. در همه بخش‌ها و نقاط بحرانی فیلم، این بصری شدن مفاهیم را می‌بینیم. در واقع فیلمساز یک نظام تصویری می‌سازد که هم قصه‌گو است و هم مفهوم‌ساز. این نظام تصویری در سکانس آرام و کم‌تنش گره‌گشایی تکمیل می‌شود. جایی که با نمایش جسد الی، همه در برابر یک حقیقت غیرقابل انکار تسلیم می‌شوند.

۳-۲- جدایی نادر از سیمین

این فیلم درباره زوجی است که قصد دارند از هم جدا شوند. سیمین تصمیم دارد به همراه دخترش ترمه به خارج از کشور برود. اما نادر مخالف این قضیه است. بنابراین کار آنها به جدایی و دادگاه خانواده می‌کشد. نادر مجبور می‌شود که برای نگهداری پدرش، یک پرستار خانگی استخدام کند. سوء تفاهم نادر در مورد راضیه، پرستار خانگی و درگیری با او، زمینه‌ساز بحران و کشمکش در طول فیلم می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

نقطه بحران اولیه فیلم، کاملاً واضح است. جایی که بین نادر و راضیه درگیری پیش می‌آید، بحران آغاز می‌شود. بحرانی که با یک کشمکش فزاینده بین او و حجت شوهر راضیه همراه است. اما پیش از این هم شاهد بحران دیگری هستیم که به طرح فرعی اثر شکل می‌دهد. یعنی بحران جدایی نادر از سیمین. بنابراین ساختار کشمکش و تعارض در آغاز فیلم وجود دارد. در برابر بحران سقط راضیه، نادر تصمیم می‌گیرد مسئولیت را تا حدی بپذیرد. اما حاضر نمی‌شود همه مسئولیت را به گردن گیرد. نقطه عطف دوم، زمانی است که نادر قبول می‌کند برای رهایی از بحران، پول را به راضیه و شوهرش بپردازد و پس از آن، نقطه اوج یعنی مواجهه نادر و همسرش از یک سو با راضیه و حجت است.

شاید به سختی بتوان درونمایه فیلم را به شکل تک‌خطی نگاشت. به نظر می‌رسد مجموعه‌ای از خطوط فرعی و اصلی معنایی با هم تداخل می‌کنند. مقوله‌هایی چون پذیرش مسئولیت، ناسازگاری و کتمان حقیقت در کانون معنایی فیلم قرار دارند. شاید پررنگ‌ترین این خطوط، مقوله کتمان حقیقت و دروغگویی است. آدم‌ها نمی‌توانند در همه وضعیت‌ها راستگو بمانند، چراکه دیگران قادر نیستند واقعیت را آنگونه که آنها تجربه و فهم می‌کنند، بفهمند.

با فرض ساختار و درونمایه بالا، فرایند بصری فیلم جدایی را تفسیر می‌کنیم. تیتراژ این فیلم از نمای داخلی یک دستگاه فتوکپی آغاز می‌شود. شناسانه‌هایی برای کپی، داخل دستگاه قرار می‌گیرند تا اینکه یک سند ازدواج در دستگاه گذاشته می‌شود و سپس یک نمای طولانی از گفتگوی نادر و سیمین با قاضی را داریم. در این سکانس-نما، به نظر می‌رسد که دوربین در جایگاه نقطه نظر[۱۲] قاضی نشسته است. استفاده از نقطه نظر، دو نتیجه به همراه دارد. از یک سو جدال و کشمکش میان نادر و سیمین را به دقت، به شکلی مداوم و با حضور هر دو می‌بینیم و دوم اینکه تماشاگر در جایگاه قاضی قرار گرفته است. فیلمساز از یک تکنیک بصری، برای انتقال معنا کمک می‌گیرد. وقتی مخاطب در جایگاه قضاوت کننده قرار می‌گیرد، به کنایه از او خواسته می‌شود که درباره این دو شخصیت قضاوت کند. یعنی یک تکنیک بصری به کنایه‌ای سینمایی تبدیل می‌شود و البته می‌توان آن را به کلیت فیلم تسری داد. این همان بصری کردن مفاهیم انتزاعی است که سیگر از آن سخن می‌گوید. به نظر می‌رسد که

تصویر۳- فرهادی با قرار دادن دوربین در زاویه نقطه نظر قاضی به شکلی کنایی به داوری مخاطب از شخصیت‌ها اشاره می‌کند.

فیلم از مخاطب می‌خواهد که مدام درباره شخصیت‌ها، باورهایشان، راست و دروغ‌هایشان و آرزوهایشان داوری کند (تصویر۳).

نکته‌ای که از همان آغاز جلب نظر می‌کند این است که دوربین همواره روی دست است. این دوربین روی دست که در تمامی بخش‌های فیلم دیده می‌شود، کارکردهای چندگانه‌ای دارد. اول اینکه دوربین به صورت کنایی به چشم مخاطب تبدیل می‌شود. دوم اینکه دوربین و شخصیت‌ها بدین شکل دارای پویایی هستند. تقریباً در اکثر نماهای فیلم، شخصیت‌ها در داخل نما حرکت می‌کنند. دوربین هم از کنار، روبرو و عقب، شخصیت‌ها را دنبال می‌کند. در نهایت، سبک بصری دوربین روی دست، به تنش موجود در صحنه افزوده است. یعنی بی‌قراری و کنش و واکنش‌های متقابل شخصیت‌ها با دوربین روی دست به شکلی پرفشارتر و پرتنش‌تر ترسیم می‌شوند.

در مقدمه‌چینی، چندین اتفاق مهم می‌افتد که فرهادی برای همه آنها معادل‌های بصری یافته است. مثلاً سیمین از پله‌ها بالا می‌رود، اما پیانو مسیر او را سد کرده است و باربران حاضر به بردن پیانو نیستند. آنها پول بیشتری برای بردن پیانو می‌خواهند که سیمین آن را از کشوی نادر می‌پردازد. این اتفاق اهمیت بسیاری در ادامه فرایندهای دراماتیک داستان دارد و تقریباً همه آن را فراموش می‌کنند. یعنی ریشه تهمت زدن نادر به راضیه به کل از یادها می‌رود. فرهادی هم از یک تکنیک بصری دقیق، برای معادل‌سازی این فراموشی صحبت کرده است. تمام نماهایی که سیمین، پول را از کشو برمی‌دارد و به باربرها می‌دهد، پول در نقطه خنثای کادر قرار دارد. همزمان سیمین در حال گفتگو با دخترش ترمه درباره بحران دیگر داستان یعنی جدایی است. آنچنان درگیر مقوله جدایی می‌شویم که عملاً پول برداشتن سیمین از کشو را نمی‌بینیم.

نکته دیگری که در این فیلم به لحاظ بصری جلب توجه می‌کند، پالت رنگی محدود فیلم است. فیلمساز از یک پالت رنگ همسان با رنگ‌های قهوه‌ای، کرم و زرد استفاده می‌کند و تقریباً همه عناصر داخل قاب به شکلی رنگ‌پریده ترسیم می‌شوند. در این فیلم قرار نیست که بر روی یکی از عناصر بصری، به شدت تمرکز شود و به این دلیل، پالت رنگ همسان به این هدف کمک کرده است.

نورها هم کاملاً روشن-مایه هستند. نورهای روشن-مایه، از یک سو به دوربین فرهادی پویایی داده‌اند؛ یعنی دوربین به راحتی می‌تواند کاراکترها را در صحنه دنبال کند و از سوی دیگر بر واقع‌گرایی بصری افزوده است. اصولاً فرهادی فیلمسازی واقع‌گراست. تمامی عناصر داستانی، صوتی و بصری در فیلم‌های او به واقع‌گرایی تصویری گرایش دارند. از این رو هیچ خبری از سایه‌پردازی‌های جذاب و فضاهای تیره-مایه در فیلم‌های او نیست.

در مقدمه‌چینی بصری و البته کلیت فیلم، خط نگاه اهمیت بسیاری دارد. خط فرضی نگاه، خطی است که شخصیت را به ابژه دیداری او متصل می‌کند. خط و نوع نگاه در همراهی با هم، معنا و احساس می‌سازند. ترمه در نماهای مدیوم کلوزآپ، مادرش را نگاه می‌کند که از خانه خارج می‌شود. او به سمت پدرش نیز نگاه می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

نگاه به مادر، اعلام این مسئله است که به شکلی روحی و درونی برای ترمه یک اتفاق بد در حال روی دادن است و نگاه به پدر به این مفهوم است که ترمه خواهان جلوگیری از بروز این اتفاق است. خواسته‌ای که در کلیت فیلم از سوی پدر نادیده انگاشته می‌شود. بنابراین آن وظیفه اساسی که بلاک از آن صحبت می‌کند، یعنی انتخاب نقطه نگاه شخصیت، در فیلم فرهادی به مهم‌ترین ابزار بیان سینمایی تبدیل می‌شود. فرهادی به جای انتخاب یک نقطه دید واحد، با تغییر نقطه دید، واقعیت سینمایی را به شکلی نسبی ترسیم می‌کند. یعنی انتخاب نقطه دید، خودش به فرآیند مفهوم‌سازی فیلم کمک می‌کند.

نکته دیگر در مورد مقدمه‌چینی فیلم این است که فرهادی با حذف واقعه تصادف، شروع بحران فیلم را به تاخیر می‌اندازد. البته زمینه‌های پیش‌بینی بحران به مخاطب داده است. صحنه بعد از تصادف، به بازی بچه‌ها و نادر با پدر کات می‌شود. از سلامتی پدر به شکلی تصویری اطلاع پیدا می‌کنیم. فضا به ظاهر مثبت است. اما راضیه پریشان است. اطلاعاتی تصویری به مخاطب داده می‌شود. اما کلید فهم این اطلاعات به آینده موکول می‌شود. بعدها وقتی راضیه به سیمین اعتراف می‌کند که روز قبل از دعوا با نادر، تصادف کرده است، واقعه را به یاد می‌آوریم. اینجا می‌فهمیم که صحنه تصادف حذف شده است. بنابراین فیلمساز واقعیت را به شکلی بصری حذف می‌کند و تنها نشانه‌هایی از آن را باقی می‌گذارد. این مسئله یک کارکرد معنایی و دراماتیک دارد. متوجه می‌شویم به همان اندازه که نادر حقیقت را کتمان می‌کند، راضیه هم حقیقت را کتمان می‌کرده و اصلاً پنهان‌کردن حقیقت، خودش نقشی فعال در پیدایش کل واقعه داشته است. فیلمساز هم به جای اینکه خود حقیقت را نشان دهد، نشانه‌هایی بصری به مخاطب می‌دهد و از او می‌خواهد خودش فعالانه حقیقت را کشف کند.

دعوای اصلی بخش کشمکش یعنی دعوای نادر و حجت، از بیمارستان شروع می‌شود. در آغاز، این دعوا، به شکل لانگ شات نشان داده می‌شود. بعد نماهای بسته‌تری می‌بینیم و متوجه می‌شویم این دعوا قرار نیست به این سادگی‌ها تمام شود. وقتی حجت و راضیه و نادر را در دادگاه می‌بینیم، متوجه می‌شویم کار به درازا می‌کشد. اینجا هم اصل اطلاعات به شکلی بصری به مخاطب انتقال می‌یابد.

نماهای نادر و پدرش، در برابر سایر نماهای فیلم به شدت تعدیل‌کننده‌اند. اگر بیشتر نماهای کشمکش فیلم، نماهایی پرتنش و پراضطراب است و تنوع بصری در آنها مشاهده می‌شود. جایی که نادر با پدرش تنهاست و او را می‌شوید یا او را برای معاینه به پزشکی قانونی می‌برد. این تصاویر فضای احساسی پدر و پسر را می‌سازند و در عین حال بعد دیگری از قصه را نشان می‌دهند.

در نهایت باید به یکی از تصویرهای تاثیرگذار فیلم اشاره کرد و آن تصویری است که ترمه در ماشین منتظر و نادر به خانه مادر سیمین می‌رود. اینجا تصویر ترمه را در حالت اضطراب و انتظار می‌بینیم. ماشین‌ها مدام از جلوی صورت او رد می‌شوند. انگار که رابطه مخاطب با ترمه مدام قطع می‌شود. وقتی پدر بازمی‌گردد، با دقت بیشتری مفهوم این انتظار اضطراب‌آمیز را می‌فهمیم. پدر قول داده بود که مادر را برگرداند، اما این کار را نمی‌کند.

۳-۳- گذشته

فردی به نام احمد به فرانسه می‌رود تا از همسر سابقش ماری، رسماً جدا شود. ماری قرار است با یک الجزایری به نام سمیر ازدواج کند. احمد به خانه ماری می‌رود و آنجا دو بچه ماری را پس از سال‌ها دوباره می‌بیند. پس از دو سه روز ماندن در خانه ماری، احمد می‌فهمد که لوسی بچه بزرگ ماری، با ازدواج مادرش و سمیر مخالف است.

فیلم به سبب درونمایه، از دو فیلم قبلی کمی پیچیده‌تر است. چراکه در کنار معنای اصلی، چند معنی دیگر هم با قدرت مطرح می‌شوند. برای مثال دقیقاً معلوم نیست که فیلم به مقوله تاثیر گذشته بر امروز انسان‌ها می‌پردازد، یا اینکه پنهان‌سازی و عدم توانایی انسان‌ها به شفاف بودن، موضوع اصلی فیلم است. در عین حال می‌توان تم‌های دیگری چون جداافتادگی انسان‌ها از یکدیگر و ناتوانی آنها در برقراری ارتباط قابل فهم، خودخواهی آنها و ابهام در مورد نقش انسان‌ها در گذر از گذشته به حال به عنوان تم‌های دیگری از این فیلم یاد کرد. اما شاید بتوان گفت تم اصلی فیلم این است: گذشته ما را رها نمی‌کند، چه آن را آشکار کنیم، چه پنهانش کنیم و دلیل این مسئله آن است که گذشته خود بخشی از امروز ماست و به شکلی مستقیم آن را در نتایج کنش خود مشاهده می‌کنیم.

اگر بخواهیم ساختار داستانی گذشته را بررسی کنیم. اول باید به چند نکته دقت کنیم. شخصیت اصلی داستان یعنی احمد، در هیچ کجای داستان در وضعیت بحرانی قرار ندارد. اطرافیان او دچار بحران‌های روحی و درونی می‌شوند. داستان، ضدقهرمان ندارد. ضدقهرمان در این فیلم، شاید همان حضور انکارناپذیر و تلخ گذشته است. البته فیلم، کشمکش‌های بسیاری دارد، اما چون شخصیت اصلی دچار بحران نمی‌شود، قطعاً فیلمی سه پرده‌ای به مفهوم رایج آن نیست و بیشتر به خرده‌پی‌رنگ و مینی‌مالیسم روایی گرایش دارد. البته در فیلم، نقاط عطف زیادی وجود دارد. وقتی لوسی مخالفت خودش را با ازدواج مادرش بیان می‌کند، یا وقتی او از خانه فرار می‌کند یا زمانی که اصل ماوقع را برای احمد بازگو می‌کند و یا حتی زمانی که سمیر تصمیم می‌گیرد اصل جریان را بفهمد، همگی نقطه‌های عطفی هستند که باعث چرخش داستان می‌شوند، اما به شکلی کلاسیک چرخشی مطلق در فیلم نداریم.

فیلم به گونه‌ای آشکار از سبک بصری دو فیلم قبلی فرهادی،

تصویر ۴- صحنه‌ای از فیلم گذشته که در آن دو دست، یک سوم طلایی راست کادر را پر کرده‌اند و بقیه فضا خالی است. به همین دلیل و خصوصاً با تداوم زمانی نما، فضای منفی قاب بر فضای مثبت غلبه می‌کند. اما چون انتظار ساختاری مخاطب، ریزکنشی در دستان شخصیت است، چشمان او بین فضای مثبت و منفی نوسان می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

جدا می‌شود. نماها بیشتر روی سه پایه هستند. حرکت‌ها اغلب نرم و آهسته صورت می‌گیرند. فیلم در اغلب صحنه‌ها دارای سبک نورپردازی تیره‌مایه است. اما سوال این است که چرا این فیلم تا این حد از سبک قبلی فرهادی جدا می‌شود؟ دلیل این مسئله شاید به شخصیت‌ها و نوع ساختار فیلم برمی‌گردد. در فیلم‌های درباره الی و جدایی، کشمکش‌ها اغلب بیرونی هستند و شخصیت‌ها بواسطه مواجهه خود با جهان بیرونشان، تحلیل و تفسیر می‌شوند. اما در گذشته، کشمکش درونی به همان قدرت کشمکش بیرونی است. شخصیت‌ها دچار بحران‌های درونی و زیرپوستی هستند. آنها با نتیجه اعمال خود در گذشته دست به گریبانند. شاید بهره‌گیری از حرکت‌های نرم و نورپردازی تیره مایه، بیشتر به فضاهای درون‌گرا و بحران‌های فردی نزدیک است تا فضاهای روشن و دوربین روی دست.

در آغاز فیلم، وقتی احمد به خانه ماری می‌رود با فضایی بسیار آشفته روبرو می‌شود. هیچ چیز سر جای خودش نیست. فضاها کوچک اما بسیار شلوغ‌اند. تفکیکی میان فضاهای مثبت و منفی وجود ندارد. همه فضاها مثبت هستند و تمامی عناصر با یکدیگر تداخل می‌کنند. کاراکترها در جاهای خالی قاب نمی‌ایستند، بلکه در برابر اشیاء قرار دارند. بنابراین با ذهن آشفته زنی مواجه می‌شویم که قادر به ایجاد رابطه‌ای صمیمانه با پسر نامزدش نیست.

پالت رنگی این فیلم هم غنی‌تر از فیلم‌های دیگر فرهادی است. البته هنوز پالت رنگی به یک پالت رنگی همسان و ساده گرایش دارد که در آن زرد و سبز و قهوه‌ای رنگ‌های اصلی هستند. اما در برخی از نماها، قرمز هم به عنوان یک رنگ مکمل وارد شده است. تمامی اینها کمک می‌کند که آشفتگی و پیچیدگی فضا افزایش یابد.

البته فرهادی همه خصوصیات بصری بالا را با حفظ واقع‌گرایی به کار برده است. یعنی علی‌رغم کنتراست‌های بالاتر تصویر، فضاهای تیره‌مایه‌تر و نورپردازی‌های سایه‌دار، همچنان احساس می‌کنیم که یک فضای واقعی طراحی و اجرا شده است. این فضای واقعی، کماکان با داستان واقع‌گرای فرهادی هم‌راستاست، فقط تفاوت آن، همانطور که گفته شد، اهمیت بیشتر روحیات و احساس و فضای درونی کاراکترهاست. روحیاتی که سخت‌تر از فیلم‌های قبلی فرهادی بالا می‌آیند و دیده می‌شوند. شاید بتوان گفت شخصیت‌های این فیلم فرهادی، درون‌گراتر هستند. احمد که به ندرت احساسات درونی خود را بیان می‌کند. لوسی مدت‌ها آنچه را عذابش می‌دهد، مخفی می‌کند. ماری دیر درباره احساسات خود لب می‌گشاید. سمیرا اصولاً با رفتارهای خود، باورها و احساساتش را انتقال می‌دهد و تقریباً از دیالوگ برای این کار استفاده نمی‌کند. حتی بچه سمیر هم درون‌گراست و تا مدت‌ها باور خود را در مورد وقایع اطرافش پنهان می‌کند.

یکی از ویژگی‌های فیلم، استفاده خوب فرهادی از محیط خانه ماری و ایجاد تنوع بصری است. او از روشی که مک‌کی (۱۳۸۵، ۱۹۲-۱۹۳) آن را صحنه فرانسوی می‌خواند، استفاده کرده است. در این روش، چون صحنه‌های بسیاری در یک محیط می‌گذرد، فیلمساز محیط را به بخش‌هایی تقسیم می‌کند و سعی دارد از تکرار پس‌زمینه‌ها جلوگیری کند. از آنجایی که در گذشته، صحنه‌های داخل خانه ماری بسیارند، ممکن بود عدم تنوع بصری، بیننده را خسته کند، اما استفاده از صحنه فرانسوی، راه را برای تنوع بصری گشوده است.

البته باید گفت که این فیلم فرهادی، یکی از دیالوگ‌محورترین فیلم‌های اوست. انتقال‌های تصویری خالص در این فیلم بسیار کم هستند و در صحنه‌ها، محور اصلی انتقال اطلاعات و پیشبرد داستان، دیالوگ است. با این حال فرهادی در این فیلم از تصویر برای انتقال احساس و معنا استفاده کرده است. یکی از بهترین صحنه‌های بصری فیلم، جایی است که ماری دست خود را روی دست سمیر در ماشین می‌گذارد. ترافیک سنگین است و ماشین‌ها توقف کرده‌اند. چهره‌های سه رخی از ماری و سمیر می‌بینیم و سپس کات به دست‌های آنها. ماشین‌ها شروع به حرکت می‌کنند. سمیر هم باید دنده را عوض کند. دست‌های آن دو از هم جدا می‌شوند. این صحنه، تلویحاً به اتصال و جدایی عاطفی ماری و سمیر اشاره دارد.

در صحنه دیگری سمیر و احمد رودرروی یکدیگر نشسته‌اند. فیلمساز به تعمد این صحنه بدون گفتگو را کش می‌دهد. پلان به ظاهر چیزی جز یک فول شات خنثی از دو مرد ساکت نیست، اما در زیرمتن تصویر، چیز دیگری در جریان است. این دو مرد نمی‌توانند احساسات درونی خود را بازگو کنند. احساسات هر دوی آنها معطوف به یک زن واحد است و هر دوی آنها احساس می‌کنند که فرد دیگر اینجا زیادی است.

اما فیلم چگونه پایان می‌یابد؟ معمولاً فیلمسازان، فیلم‌های خود را با شخصیت اصلی آغاز می‌کنند و به پایان می‌برند. اما این فیلم با تصویر ماری شروع می‌شود و با تصویر سمیر و همسرش به پایان می‌رسد. آخرین تصویر فیلم، بسیار زیباست. نمایی طولانی از سمیر در راهروهای بیمارستان دیده می‌شود. دوربین بدون قطع او را دنبال می‌کند تا وارد فضای اتاق همسرش می‌شود. عطر می‌زند و دست زنش را در دستش می‌گیرد. نمای دو دست که در یک سوم طلایی راست کادر قرار دارند، پایان بخش فیلم است. این پلان، فضای منفی را به تیتراژ اختصاص می‌دهد و همچنان و به شکلی طولانی دو دست را تا آخرین لحظات می‌بینیم. (تصویر چهار) بدون این صحنه آن نظام بصری که سیگر از آن سخن می‌گوید، کامل نمی‌شود. اما این صحنه با نمایش و تاکید بر روی پیوند دو دست، به گذشته‌ای دلالت می‌کند که هرچند قابل تکرار نیست، اما بی‌وقفه در حال جریان دارد. در کلیت فیلم هم این دلالت را می‌بینیم. تصاویر، مدام حضور گذشته را در حال پررنگ می‌کنند. شخصیت‌هایی که نمی‌توانند از گذشته و خاطرات خود فرار کنند و به همین سبب دچار آشفتگی روحی هستند.

برخلاف دو فیلم دیگر فرهادی که از تصویر صرفاً برای انتقال داستان و معنا و احساس استفاده می‌کردند، این فیلم زیبایی بصری را نیز به تصویر می‌کشد. فضاهای تیره‌مایه، کنتراست‌های بیشتر، نماهای روی سه پایه و تنظیم شده و حرکت‌های نرم دوربین باعث شده‌اند که علی‌رغم آشفتگی محیط، با تصویری زیبا مواجه شویم که دارای بعد و جذابیت بصری است. فیلم هرچند به گرایش اصلی فرهادی یعنی واقع‌گرایی بصری به شدت پایبند است، با این حال تعریف دیگری از واقع‌گرایی در یک فضای بصری طراحی شده ارائه می‌دهد.

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه

سینما، هنری تصویری است. یعنی تصویر مهم‌ترین ابزاری است که از راه آن، داستان، احساس و معنای فیلم به مخاطب منتقل می‌شود. البته دیالوگ، گفتار متن و سایر وجوه سینما نیز از اهمیت بسزایی برخوردارند. اما معمولاً تئوریسین‌های فیلم، آنها را به لحاظ اهمیت در مرتبه بعدی نسبت به تصویر قرار می‌دهند.

برای اینکه یک کارگردان بتواند قصه، معنا و احساس مورد نظر خود را از راه تصاویر بیان کند، نوعی دانش و آگاهی از تصویر و نحوه عملکرد آن لازم است. کارگردان باید مشخصات گوناگون تصویر سینمایی را بشناسد؛ مختصات فضای دیداری را بداند؛ از عمق میدان و نحوه کاربرد آن به دقت آگاه باشد؛ فضای مثبت و منفی را بشناسد؛ بر مفاهیم تعادل و تقارن و پرسپکتیو مسلط باشد؛ در زمینه آرایش عناصر دیداری خلاقیت داشته باشد؛ بتواند از تضاد و شباهت در آثار خود استفاده کند و به طور کلی بر شگردهایی تسلط داشته باشد که فضای عینی را به تصویری سینمایی بدل می‌کنند.

اصغر فرهادی، یکی از کارگردانانی است که در استفاده از تصویر و عناصر بصری، روشی هدفمند دارد. عناصر دیداری در آثار او، بر طبق اهداف معنایی و زیبایی‌شناختی خاصی در جایگاه خود قرار می‌گیرند. البته همانطور که نشان داده شد، فرهادی معمولاً از تصویر برای انتقال داستان و درونمایه اثر استفاده می‌کند و کمتر به فرم زیبا توجه دارد. فرم برای او، ابزار قصه‌گویی است و در این راه، زیبایی نما اهمیت چندانی ندارد. استفاده از دوربین روی دست، عمق میدان زیاد، پالت رنگ محدود، درهم شدن فضاهای مثبت و منفی و نورپردازی روشن-مایه به همین علت در فیلم‌های او به فنون و شگردهای اصلی بدل می‌شوند.

در نهایت باید گفت که ساختار بصری فیلم‌های فرهادی، در تطابقی کامل با اهداف فیلم‌های او هستند. نور، پرسپکتیو، رنگ و عمق میدان، همگی در آثار او در خدمت درونمایه و احساساتی است که فرهادی با فیلم‌هایش به مخاطب عرضه می‌کند. او با استفاده از یک روش رئالیستی بصری، به ساختمان دراماتیک و قصه‌گوی فیلمش استحکام می‌بخشد و مخاطب را هرچه بیشتر به کاراکترهایش نزدیک می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1 Lajos Egri.
2 Exposition.
3 Conflict.
4 Resolution.
5 Bruce Block.
6 Crisis.
7 Climax.
8 Louis Giannetti.
9 Juxtaposition of visual elements.
10 Semantic system.
11 Linda Seger.
12 P.O.V or Point of View.

فهرست منابع

اسپیدل، سوزان (۱۳۹۰)، *شکل و روایت فیلم*، ترجمه فرزین کمالی‌نیا، نگاره‌پرداز صبا، تهران

جانتی، لوییس (۱۳۸۱)، *شناخت سینما*، ترجمه ایرج کریمی، نشر روزگار، تهران.

سیگر، لیندا (۱۳۹۱)، *فیلمنامه‌نویسی پیشرفته*، ترجمه عباس اکبری، انتشارات نیلوفر، تهران

کیسبی‌یر، آلن (۱۳۸۳)، *درک فیلم*، ترجمه بهمن طاهری، نشر چشمه، تهران.

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۵)، *داستان*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: نشر هرمس.

Block, Bruce (2008), *The Visual Story: Creating The Visual Structure of Film*, TV And Digital Media, Elsevier, Burlington.

Egri, Lajos (2009), *The art of dramatic writing*. Simon & Schuster, New York.

Mascelli, Josephv (1998), *The Five C's Of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*, Silman-James Press, California.

Thompson, Roy and Christopher Bowen (2009), *Grammar of the Shot*, Elsevier, Burlington.

Ward, Peter (2003), *Picture Composition for Film and Television*, Focal Press Oxford, Oxford.

Wheeler, Paul (2005), *Practical Cinematography*, Elsevier, Burlington.

www.SID.ir