صفحات ۵ - ۱۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۱، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

زیبایی‌شناسی قاب‌بندی و قاب‌زدایی در سینمای ایران دهه ۸۰*

سجاد ستوده **[۱]، میلاد ستوده[۲]، احمد الستی[۳]، محمدجعفر یوسفیان[۴]

[۱] کارشناس ارشد سینما، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۳] استادیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
[۴] استادیارگروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۳/۳)

چکیده

قاب‌بندی یکی از مباحثی است که در زیبایی‌شناسی تصویر دارای اهمیت فراوانی می‌باشد. اما علی‌رغم اهمیت این مبحث، تا کنون کمتر پژوهشی را درباره سینمای ایران می‌توان مشاهده نمود که به قاب‌بندی و جنبه‌های آن پرداخته باشد. این مقاله تلاش دارد تا با رویکردی توصیفی- تحلیلی، به زیبایی‌شناسی قاب‌بندی و ظرفیت‌های تصویرسازی آن بپردازد. از همین روی در گام اول، هشت فیلم از سینمای ایران در دهه ۸۰ به عنوان جامعه آماری گزینش شده است: *سگ‌کشی* (بهرام بیضایی، ۱۳۸۰)؛ *شب‌های روشن*(فرزادموتمن، ۱۳۸۱)؛ *گاوخونی* (بهروزافخمی، ۱۳۸۲)؛ *آتش سبز* (محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۶)؛ *شبانه‌روز* (امید بنکدار و کیوان علی‌محمدی،۱۳۸۷)؛ *درباره الی* (اصغر فرهادی،۱۳۸۷)؛ پرسه در مه (بهرام توکلی، ۱۳۸۸) و *جدایی نادر از سیمین* (اصغر فرهادی، ۱۳۸۹). در ابتدا برای رسیدن به نتیجه‌ای آشکار، چندین نظریه برگرفته از آرای متفکرانِ متفاوت به عنوان چارچوب نظری مورد استفاده قرار می‌گیرد تا با تحلیل این نظرگاه‌ها در آثار سینماییِ گزینش شده، ماهیتِ کاربردی این مقاله افزایش یابد. در آغاز پژوهش، ماهیت قاب‌بندی و روند توسعه آن بررسی می‌شود. سپس به تصاویرِ درونْ قاب اشاره می‌شود. در ادامه تصاویری واکاوی می‌شوند که خارج از محدوده‌های بستهٔ قاب حضور دارند و علی‌رغم پنهان بودن، فهمیده می‌شوند. در انتها به شیوه‌ای منحصربفرد و کمیاب در قاب‌بندی اشاره می‌شود و ویژگی‌های آن مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی

قاب‌بندی، قاب‌زدایی، سینمای ایران، خارج از قاب، زیبایی‌شناسی تصویر.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارندهٔ اول تحت عنوان " *تحلیلی انتقادی بر زیبایی‌شناسی تصویر در سینمای ایران از ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۰*" می‌باشد که با همکاری نگارنده دوم، به راهنمایی نگارنده سوم و تحت مشاوره نگارنده چهارم در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران انجام پذیرفته است.

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

مقدمه

تحلیل آثار منتخبِ سینمای ایران در دهه ۸۰ از منظر قاب‌بندی ضرورتی است که این مقاله به عنوان هدف بنیادین خود در نظر گرفته است. دهه ۸۰ به این دلیل برگزیده شده تا از یک سو تازه‌ترین فیلم‌های ساخته شده در این سینما بررسی شوند و از سوی دیگر، نتایج حاصل، نشانگر رویکردهایی باشد که فیلمسازان ایرانی در جدیدترین آثار خود پدید آورده‌اند تا بدین‌طریق به درکی بهتر از زیبایی‌شناسی قاب‌بندی در سینمای ایران دست یابیم. علاوه بر این در دهه ۸۰، فیلمسازان جوانی به عرصه سینما وارد شده‌اند که با توجه به توزیع گسترده رسانه‌های دیداری، دارای رویکردهای متنوعی می‌باشند که در برخی از ابعاد، وام‌دار دانشی بصری است که در سینمای جهان وجود دارد. به همین دلیل هشت فیلم از کارگردان‌های متفاوت انتخاب شده تا جامعیتِ نتایج این متن به حداکثر ارتقاء یابد. انتخاب دهه ۸۰ به عنوان بازه زمانی به معنای این نیست که این زیبایی‌شناسی تنها در دهه مذکور وجود دارد، بلکه می‌تواند در برخی از آثار دهه‌های پیشین سینمای ایران نیز حضور داشته باشد که با مطالعه‌ای دقیق و موشکافانه می‌توان به تحلیل آنها پرداخت. لازم به ذکر است که برای رسیدن به هدف مورد نظر، چندین نظریه برگرفته از آرای متفکرانِ متفاوت به عنوان چارچوب نظری مورد استفاده قرار می‌گیرد تا با تحلیل این نظرگاه‌ها در آثار گزینش شده، ماهیتِ کاربردی این مقاله افزایش یابد.

قاب و امر تصویری

تصویرسازی و قاب‌بندی، همواره با گزینش‌کردن رابطه‌ای بنیادین دارد. هنگامی که فیلمساز تصویری را برای فیلم خود برمی‌گزیند، یک جزء از مجموعه‌های فراوانی را که پیش روی او وجود دارد انتخاب کرده است. فرآیندِ انتخاب‌کردن، توسط حاشیه‌های بسته‌ای صورت می‌پذیرد که به آنها قاب[1] می‌گویند و از همین‌روی، گزینش یک سیستم بسته را قاب‌بندی می‌نامند. "سیستم نسبتاً بسته‌ای که همهٔ عناصرِ حاضر در تصویر را – صحنه‌ها، شخصیت‌ها و لوازم صحنه – شامل می‌شود" (Deleuze, 1986, 12). با ظهور مدرنیسم و کیفیتِ زندگی در عصر مدرن، نگاهِ نقاشان - که غالباً در راستای تشدیدِ سیستم بسته عمل می‌کردند - دگرگون گردید و آنها موفق شدند مسیرهای متفاوتی را در مقایسه با گذشته بپیمایند. اولین مرحله در تعریفِ موقعیتِ مدرن متجلی شد که هنرمندان در آن حضور داشتند. شارل بودلر[2] در مقالهٔ "*نقاش زندگی مدرن*"[3] بیان می‌دارد که منظور از مدرنیته، کیفیتی ناپایدار و تصادفی است (Baudelaire, 1964, 13). نوعی سیالیت و روندِ استمراری که در سرتاسر هنر مدرن رواج دارد. خصیصه‌های مهمِ مطرح شده را می‌توان به مکاتب نقاشی‌ای که به مدرنیسم وابسته هستند و سرآغاز رشد آنها در این بازهٔ زمانی رخ داده، نسبت داد. "امپرسیونیسم نخستین جریان هنری‌ای بود که می‌شد آن را با تجربهٔ مدرن در ارتباط دانست؛ نه فقط به لحاظ مضمونی، بلکه همچنین از نظر سبک و سیاق آن در بازنمایی" (ناکلین، ۱۳۹۰، ۴۹). امپرسیونیسم در سبک بصری خود با بهره‌گیری از ویژگی‌های مدرنیسم، ماهیت رونده و سیال آن دوران را به شیوه‌های مختلف بازنمایی کرد. این مکتب، برای نمایشِ ناپایداری از ضربه‌های آزادانه قلم بهره گرفت، ضربه‌هایی که با سرعت به بوم نقاشی برخورد کرده و از آن جدا می‌شد تا بدین‌طریق، تصویر در ارایهٔ لحظهٔ رونده و ناپایدار موفق عمل کند.

دست‌یابی به کیفیات بخارگونهٔ زمان و سیالیّتِ زندگی، تنها به آنچه که در درون قاب حضور داشت محدود نشد. برخی از نقاشان در تلاش برآمدند تا با تاثیرپذیری از اختراعاتِ عصر مدرن – همچون عکاسی –، به ظرفیت‌های بیانیِ نقاشی اضافه نموده و آن را گسترش دهند. در نتیجه مدرنیسمِ تصویری علاوه بر خودِ تصویر، به قاب و لبه‌های آن نیز توجه نشان داد. هنرمندی که با فعالیت در آن دوره، نقشی مهم و اثرگذار در سازمان‌دهی مدرنیسم تصویری ایفا کرد، ادوارد مانه[4] بود. او از جمله نقاشانی بود که برای نمایشِ ناپایداری و بخارگونگی، به لبه‌های قاب و مرز تصویر در تابلو اهمیت داد. " ترکیب‌بندی‌های بریده[5]، ترکیب‌بندی‌هایی که در آنها برخی از فیگورها به صورت ناکامل ظاهر می‌شوند، در سرتاسر دوران کاری مانه خودنمایی می‌کنند و به یکی از خصیصه‌های سبکی او بدل می‌شوند" (همان،۴۹و۵۰). در این دوران، قاب‌بندی معنای متفاوتی پیدا کرده و خارج از قاب به مرکز توجه نقاشان تبدیل می‌شود. دیگر نقاشی محدود و محصور در قاب نیست بلکه به خارج از آن گسترش می‌یابد و این تحول، یکی از ویژگی‌های مدرنیسمِ تصویری است که مانه، نمونه‌ای مناسب در نمایش این تغییر نگاه است. می‌توان با تحلیل یکی از آثار او به نام *باری در فولی‌برژه*[6]، به درک مناسب‌تری از مقولهٔ گسترش قاب دست یافت. در بالای تصویر، سمت چپ، تنها دو پا دیده می‌شود که بدنِ صاحبِ آن خارج از قاب قرار دارد. این بریدگی بدن، تاکیدی شدت‌زا به لبه‌های قاب بخشیده و حضورِ قاب‌بندی را برای مخاطب آشکارتر می‌سازد. پاهای قطع شده در این تابلو، بیننده را به طور ضمنی به دنیای آن سوی محدوده‌های تصویر می‌کشاند. تا پیش از این، قراردادنِ بخشی از بدنِ شخصیت در خارج از قاب، کاری نامتداول و چه بسا ناشیانه قلمداد می‌شد، اما در نقاشیِ مانه، این تمهید در جهت ماهیت مدرنیسم است که معنای خود را باز می‌یابد. لیندا

ناکلین[۷]، علتِ استفادهٔ ادوارد مانه از ترکیب‌بندی بریده را از دو زاویه تحلیل می‌کند : ۱) رخدادگیِ تمام‌عیار: مابه‌ازایی از جریانِ بی‌معنای خودِ واقعیتِ مدرن، واقعیتی اتفاقی که فاقد هرگونهَ آغاز، میانه یا پایان روایی است. ۲) تعین‌بخشیِ تمام‌عیار: قطع یا برشِ تصویر نتیجهٔ خواستِ آگاهانه و گزینشِ زیبایی‌شناختی هنرمند ارزیابی می‌شود. بدین‌ترتیب قطع یا بریدگی‌تصویر را باید در چارچوب مقولهٔ "*آشکار ساختنِ تمهید*" که جایگاهی مرکزی در خلاقیت مدرنیستی دارد، مورد توجه قرار داد (همان، ۵۴ و۵۵ و۵۶). نظرات ناکلین در باب ترکیب‌بندی بریده، تنها به آثار امپرسیونیستی محدود نمی‌شود. این روند همواره در نقاشی بنا به رویکردهای متفاوت حضور داشته است. از دیگر نمونه‌ها که تلاشی موفق در جهتِ گسترش قاب به فراسوی دیده‌ها محسوب می‌شود، می‌توان به ردیفِ اولِ ارکستر[۸] اثر ادوارد هاپر[۹] اشاره کرد. در این نقاشی، همانند تابلوی مانه، اندام شخصیت‌ها بریده شده و در خارج از قاب قرار گرفته است: نشانه‌ای از سیالیّتِ مدرن و آشکارسازی تمهیدْ توسطِ نقاش.

با اختراع سینما به عنوان یکی از مهم‌ترین نمودهای مدرنیته، نظریه‌پردازان به تعریف عناصر سینمایی همت گماشتند که یکی از این بخش‌ها به آشکارسازی ماهیت قاب در سینما و تفاوت آن با نقاشی بازمی‌گشت. آندره بازن[۱۰] در نوشته‌های خود به تحلیل این مسئله پرداخته و اعلام می‌دارد که "پرده[۱۱]، قابی همانند قابِ یک تصویر نیست، بلکه نقابی[۱۲] است که بخشی از حرکت را نمایش می‌دهد" (Bazin, 1967, 105). بدین‌معنی که اگر در سینما شخصیتی خارج از پرده قرار داشته باشد، در هر لحظه امکان ورود او به پرده وجود دارد حال آنکه این ظرفیت برای قابِ نقاشی ممکن نیست. در نتیجه قاب، تمرکزگراست[۱۳] اما پردهٔ سینما تمرکزگریز[۱۴] است (Ibid, 166). جرالد مَست[۱۵] هم به نوعی دیگر به این نکته مهم اشاره می‌کند: برخلاف قاب در نقاشی، قاب در سینما و مرزهای میان آنچه در درون و بیرون از آن قرار گرفته، ماهیتی جابجاشونده و متغیر دارد. چیزی که در بیرون از قاب حضور دارد، می‌تواند لحظه‌ای بعد به درون قاب ورود یابد و برعکس (Mast, 1984, 83). قاب در سینما به نسبت نقاشی، انعطاف‌پذیری بیشتری دارد و به دلیل ماهیت دینامیک سینما می‌توان برخوردهای متنوع‌تری با قاب و لبه‌های آن انجام داد چرا که هر قاب با سرعت به دیگری متصل می‌شود و روند مسلسل‌وار قاب‌ها تا انتهای فیلم ادامه می‌یابد. از همین‌روی "مرزهای قاب سینمایی به صورت ذاتی سیال هستند" (Rodo-wick, 1997, 26). ویژگی‌ای که نحوهٔ مواجهه با قاب در سینما را به امری مشکل و پیچیده مبدل می‌کند.

تصویرِ درونْ قاب: فشردگی و گستردگی

قاب‌بندی به معنای گزینش یک جزء و جداکردن آن از دیگر بخش‌ها است. بنابراین، این فرآیند از مهم‌ترین موقعیت‌هایی است که حضور فیلمساز عینیت می‌یابد، چرا که قاب‌بندی از چندین منظر قادر به تاثیرگذاری بر تصویر است: اندازه و شکل قاب وابسته به قاب‌بندی است. می‌توان از طریق آن، فضای درون و بیرون از قاب را متمایز کرده و فاصله‌ی شی یا شخصیت را از تصویر مشخص کرد (Bordwell and Thompson, 2008,183). به همین دلیل انتخابِ قاب، مسئله‌ای چندوجهی است که آشکارکنندهٔ ابعاد بصری فیلم و سبکِ کارگردان است. نکته مهم و قابل تامل این است که همواره در غالب آثار سینمایی، اشیاء و شخصیت‌ها در مرکز ترکیب‌بندی قرار می‌گیرند تا در برخوردِ اولیه، توجه بیننده را جلب نمایند. در واقع رابطهٔ قاب‌بندی و مرکزیت در سینما، رابطه‌ای دوسویه و متداول است و به این موضوع بازمی‌گردد که غالبِ کارکردِ قاب در مرکز آن حضور دارد (Aumont,1997,109). رویکردی کلاسیک و متعارف که در نهایت، مرکز قاب را دارای اهمیت می‌داند. قاب‌بندی به عنوان رویکردی تصویری در سینما، به چهارگونهٔ متفاوت تقسیم می‌شود: قاب‌بندی می‌تواند دیده‌نشدنی[۱۶] باشد، بدین‌معنی که قاب به صورتی شکل داده شود که حضور خود را به عنوان تمهیدی تصویری برجسته نکند. در این نوع از قاب‌بندی، اشیاء و شخصیت‌ها به صورتی قرار داده می‌شوند که توجه مخاطب را جلب نکنند. از همین‌روی، این نوع از قاب‌بندی در کارهای متعارف و آثار تبلیغاتی ظهور پیدا می‌کند. نوع دیگر از قاب‌بندی را تمثیلی[۱۷] می‌نامند و در نماها و سکانس‌هایی پدید می‌آید که موقعیتِ قاب در مرکز توجه نیست و رابطهٔ تصویر با بیننده را به دلیلِ دست‌یابی به تاثیراتِ استعاری و مجازی قطع کرده است. نوع دیگر، واکنشی[۱۸] است که در آثار هنری و آوانگارد به وجود می‌آید و اصول و قوائد قاب‌بندی متعارف در آن کمترین نقش را ایفا می‌کند. نوع آخر را می‌توان قاب‌بندی تصادفی[۱۹] نامید و در زمانی روی می‌دهد که قاب‌بندی سینمایی، بر لحظه[۲۰] منطبق است و براساس تصادف و شانس شکل می‌گیرد (O'Rawe, 2011, 2).

براساس نظر ژیل دلوز[۲۱]، قاب از دو گرایش تفکیک‌ناپذیر است: گرایش به اشباع شدن[۲۲] و گرایش به خلوت شدن[۲۳]. به عقیدهٔ او، تصاویرِ اشباع به صورت‌های مختلفی پدید می‌آیند که یکی از آنها استفاده از عمق میدان و جای دادنِ داده‌های اطلاعاتی در سطوح متفاوت تصویر است. این در حالی است که تصاویر خلوت، هنگامی به وقوع می‌پیوندند که یا تاکید بر یک شی یا شخصیتی تنها است و یا مجموعه و قاب از بعضی از عناصر تهی شده است[۲۴] (Deleuze,1986,12). نمونه‌ای مناسب از تصویر اشباع‌شده در فیلم *شبانه‌روز* مشاهده می‌شود. مرجان (نیکی کریمی) به همراه فرخ (پارسا پیروزفر)، به نمایشگاه نقاشی آمده و از او دربارهٔ گذشته‌اش پرسش می‌کند چرا که مرجان معتقد است چیز چندانی از گذشتهٔ فرخ نمی‌داند. قاب، هر دو را مقابل یکدیگر در بر گرفته است (تصویر۱). پیش‌زمینه توسط شیشه‌ای که بر روی آن خطاطی‌شده، پوشیده گشته است. خطوط نوشته‌شده به داخل قاب آمده و قسمتی از فضای تصویر را به خود اختصاص داده‌اند. در میان‌زمینه، مرجان و فرخ حضور دارند و در پس‌زمینه هم نقاشی‌های نمایشگاه دیده می‌شوند. حجم‌ها و خطوطِ هر

سه سطح تصویر چنان در هم فرو رفته و ترکیب شده‌اند که گاه، حجم یک سطح، مانع دیده‌شدن سطح دیگر می‌شود. به معنای دیگر، حجم اطلاعات بصری به حدی است که به مرز اشباع‌شدگی رسیده و کلیت فضایی قاب توسط عناصر مختلف اشغال شده است. اما نمونه‌ای از تصویر خلوت‌شده نیز در همین فیلم وجود دارد: بابک (حمیدرضا پگاه)، عامدانه گوشی موبایل خود را در کیف فوژان (مهناز افشار) جا می‌گذارد تا از این طریق موقعیتی مناسب را جهت آشنایی فراهم کند. بابک با موبایل خود تماس می‌گیرد و فوژان تلفن را در کیف خود پیدا کرده و پاسخ می‌دهد. بابک در کنار باجهٔ تلفن ایستاده و صحبت می‌کند. در ابتدا نمای متوسط چهره او به صورت واضح در قاب قرار دارد (تصویر۲-۱). در یک لحظه، خورشید وارد قاب شده و نور آن تمام تصویر را پُر می‌کند. شدت نور به حدی است که قاب برای لحظه‌ای سفید می‌شود (تصویر۲-۲). این تصویر تمام سفید، نمونه‌ای است مناسب از آنچه دلوز، تصویر خلوت‌شده می‌نامد. تصویری که تنها نور را به عنوان دادهٔ اطلاعاتی به بیننده عرضه می‌کند. اما تنها راه رسیدن به این جنس از تصویر، بالا بردن شدت انتزاع نیست. بهرام توکلی در پرسه در مه، از تصاویری بهره می‌گیرد که در دنیای بصری فیلم حضور دارد. او بخشی از دست بازیگر را برای دست‌یابی به تصویر خلوت برگزیده است: نمای نزدیک از قرصی کوچک که کف دست رویا (لیلا حاتمی) قرار گرفته است (تصویر۳). این تصویر خلوت برخلاف نمونه قبل، براساس تمرکز تصویر بر یک شی (قرص) حاصل شده است. نحوهٔ قرار گرفتن قرص در دست و رنگ متمایز آن با پیش‌زمینه، سبب جلب توجه بیشتر بیننده نسبت به آن می‌گردد.

در برخی از مواقع، حضور یک شخصیت در قاب تصویر می‌تواند به تمهیدی سینمایی در جهت تشدید و تاکید تبدیل شود. بدین‌معنی که با حضور مستمر و پی‌درپی شخصیت در قاب، به برجسته‌کردن ماهیت فیزیکی او در دنیای فیلم دست یافت. در اغلب موارد برای پایدار نگه‌داشتن حضور یک شی یا یک جسم، باید اطراف آن را قاب‌بندی کرد و قاب را بدون تغییر نگه داشت (Arnheim, 1982, 42). این رویکردی است که در صحنه‌ای از *درباره الی* روی می‌دهد: الی تصمیم دارد به تهران بازگردد اما با مخالفت همسفران خود مواجه می‌شود. او در ساحل نشسته و به بازی کودکان نگاه می‌کند. الی، بادبادک را از بچه‌ها گرفته و مشغول دویدن در ساحل و بازی با آن می‌شود. دوربین، نمایی نزدیک از چهرهٔ او را قاب گرفته است. قاب‌بندی، چهرهٔ خندان او را در تمام طول صحنه در درون قاب قرار می‌دهد و هیچ‌گاه چهرهٔ الی به خارج از قاب فرستاده نمی‌شود (تصاویر ۴-۱و۴-۲). در بدنه اصلی این صحنه، مخاطب نمایی از بادبادک را نمی‌بیند و تنها بر چهره بازیگر متمرکز شده است. ماهیت این میزانسن به گونه‌ای است که می‌توان در رویکردی تکاملی و متعارف، به الگوی دکوپاژی نما/ نمای‌معکوس، میان الی و بادبادک متوسل شد: نمایی از الی به نمایی از بادباک و برگشت دوباره به نمای‌اولیه. اما فرهادی از این شیوه دوری کرده و بر الی به عنوان عنصر تصویریِ این فصل متمرکز مانده است. این رویکرد، زمانی معنادار می‌شود که مخاطب می‌فهمد این صحنه آخرین بخشی است که الی را زنده دیده و پس از پایان یافتن این صحنه دیگر از دختر و چهرهٔ خندان او خبری نخواهد بود. نمایش تصویر الی با جزئیات تمام و تمرکز بر چهرهٔ او در قابی بسته، تلاشی است برای حافظه‌کردن این شخصیت. قاب‌بندی در این صحنه تاکیدی است بر حضور فیزیکی الی در فیلم. با این تمهید، وجود تصویری او در ادامهٔ فیلم - که دیگر حضور جسمانی ندارد- فراموش نمی‌شود و علی‌رغم غیبت فیزیکی، حضوری معنادار

تصویر۱- تصویر اشباع در شبانه‌روز.

تصویر۲-۱- بابک به هنگام صحبت با تلفن.

تصویر۲-۲- تصویر خلوت در شبانه‌روز.

تصویر۳- تصویر خلوت در پرسه در مه.

تصویر ۴-۱- الی در حال بادبادک بازی.

تصویر ۴-۲- الی در فضای بسته قاب.

می‌یابد. این صحنه مرزی است میان آنچه که *پایانِ حضورِ فیزیکی الی* و *آغاز حضورِ غیرفیزیکی او* در فیلم به شمار می‌رود.

قاب در قاب[۲۵]، از تمهیداتی است که فیلمسازان برای متنوع‌کردن تصویر سینمایی در درون یک قاب استفاده می‌کنند. بوسیله این شیوه، می‌توان به لایه‌های مختلف تصویری رسید و هر لایه را برای هدفی دراماتیک مورد استفاده قرار داد. این تمهید در ابتدا توسط نقاشان بزرگ ابداع شد. آنها با به کارگیری تصاویری که در درون یکدیگر شکل گرفته بودند، به تابلوهایی پیچیده و متفاوت دست یافتند. نقاشی‌کردن تصویر در تصویر[۲۶] برای اولین‌بار در قرن پانزدهم میلادی تجسم یافت و "در قرن هفدهم و عصر باروک، متداول و مرسوم گشت" (Carrier, 1979, 197). اولین مسئله در مواجهه با قاب در قاب، نوع برخوردِ متفاوت و متنوع با هر آن چیزی است که در تصویر دیده می‌شود. به معنایی دیگر در این رویکرد، جنس و ماهیت آن چه که قاب گرفته می‌شود، اهمیت فراوانی دارد. برخی از اشیاء یا شخصیت‌ها دارای اهمیتی بیشتر هستند و به همین دلیل به شیوه‌ای متفاوت‌تر از دیگران قاب‌بندی می‌شوند. به عنوان مثال، شخصیت مهم‌تر در میانهٔ قاب جای می‌گیرد تا بدین‌طریق برای بیننده نمایان‌تر گردد. در نتیجه، این شیوه می‌تواند نوعی ارزش‌گذاری در میان سوژه‌ها برقرار سازد و به تنوع ترکیب‌بندی تصویری در بافتِ اثر کمک کند (Ward, 2003, 87). نمونه‌ای از قاب در قاب در *آتش سبز* روی می‌دهد: ناردانه (مهتاب کرامتی) از کودکی به نزد مشتاق آمده تا نواختن سه‌تار را فراگیرد. سال‌ها می‌گذرد و میان آن دو رابطه‌ای عاطفی برقرار می‌شود. در ابتدای صحنه، ناردانه از علاقه خود نسبت به مشتاق سخن می‌گوید و سپس خانه را ترک می‌کند. او وارد مسیری می‌شود که بوسیله طاق‌ها احاطه شده است. وضعیت ترکیب‌بندی طاق‌ها در هر نما به گونه‌ای است که هر طاق یک قاب محسوب می‌شود. ناردانه در مسیر حرکت خود جمله‌ای را به طور مکرر خطاب به مشتاق تکرار می‌کند: "*متبرک باد نام تو*" (تصاویر ۵ و۶ و۷). ناردانه برای دورشدن از معشوق از میان قاب‌ها می‌گذرد و هر طاق، ترسیم‌کنندهٔ مسیرِ دورشدن اوست. طاق‌ها/ قاب‌ها از یک سو تاکیدی است بر ساختار معماری ایرانی- اسلامی و از سوی دیگر راهی است که ناردانه به دلیل شرم شرقی خود، از آن استفاده می‌کند تا از مشتاق دور شود. از سوی دیگر طاق‌ها با تعددِ فراوان، سبب تکرار شکل‌های نیم‌دایره شده‌اند. این تمهید موجب شده تا تکراری تصویری در شکل‌های سینمایی رخ دهد. نکته مهم در اینجاست که تکرارها تنها به بُعد تصویر محدود نمی‌شوند. خروج ناردانه از خانه بوسیله تدوین، به میزانسنی تکراری تبدیل می‌شود. او در طاق‌ها حرکت می‌کند و سپس تصویرِ او با استفاده از تدوین به نمایی دیگر برش می‌خورد که ناردانه در مکان ابتدایی قرار دارد و به عقب بازگشته است. این نماها چندین بار تکرار می‌شوند و در هر تکرار، ناردانه در همان مکان ابتدایی حضور دارد. در واقع با تکرار میزانسن در هر نما، حرکتِ پیش‌روندهٔ ناردانه، به حرکتی تکراری تبدیل می‌شود، گویی او در مسیر گذر از قاب‌ها/ طاق‌ها گیر افتاده و علی‌رغم تلاش فراوان، قادر به دورشدن از مشتاق نیست. استفاده مکرر از جملهٔ "*متبرک باد نام تو*" نیز آشکارکنندهٔ تکراری است که در بُعد واژه‌ها صورت می‌پذیرد. مشابهتِ شکل‌های نیم‌دایره در موازات با تکرار میزانسنِ حرکتی ناردانه و تکرار استفاده از واژه‌ها توسط او، سبب پدیدار شدن شکل‌های متغیری از تکرار در صحنه‌ای عاشقانه شده است. گویی ناردانه می‌خواهد/ نمی‌خواهد و می‌تواند/ نمی‌تواند از مشتاق دور شود. در این صحنه از آتش سبز، ایستادن بر سرِ دوراهی توسط رویکردهای مکررِ تصویری/ میزانسنی/ ادبی متجلی شده است.

تصویرِ برونْ قاب: از غیاب به حضور

آشکار است که تصویرهای پدید آمده در یک فیلم، تنها در درون قاب سینمایی رخ نمی‌دهد بلکه در برخی از مواقع، تصاویر، فضای بستهٔ قاب را شکسته و به ورای مرزهای آن دست می‌یابند. از همین‌روی، فضای خارج از قاب[۲۷]، به اندازهٔ فضای داخل قاب دارای ارزش زیبایی‌شناسی است. "بیرون از قاب اشاره دارد به آنچه نه دیده و نه فهمیده می‌شود اما با این حال کاملاً حاضر است" (Deleuze, 1986, 16). فضای خارج از قاب در سینما برخلاف نقاشی و عکاسی ثابت نیست. یک عکس یا یک نقاشی، از قابی ثابت تشکیل شده و این در حالی است که سینما دارای قاب‌های فراوانی است که به صورت مداوم در کنار هم جای گرفته‌اند. در نتیجه، فضای خارج از قاب در سینما، اساسی و محکم[۲۸] است درحالی که این فضا در عکاسی ظریف و ضعیف[۲۹] است. به دلیل تداوم قاب‌ها در سینما، تصویرِ خارج از قاب می‌تواند به داخل آمده و در درون آن قرار گیرد، اما تصویرِ خارج از قاب در عکاسی همواره خارج از آن خواهد بود و هیچ‌گاه به درون قاب نخواهد آمد[۳۰] (Metz, 1985, 86-87). نوئل برچ[۳۱]، اولین نظریه‌پردازی است که در دهه ۶۰ میلادی به

تصویر۵- دور شدن ناردانه از مشتاق.

تصویر۶- حرکت در میانِ طاق‌های مشابه.

تصویر۷- ناردانه در وضعیت مکررِ میزانسنی.

بررســـی فضای خارج از قاب پرداخت. او این فضا را به شش بخش تقسیم می‌کند: "مرزهای چهار بخشِ اول از فضای خارج از قاب را چهار ضلع قاب تشکیل می‌دهد، به عبارت دیگر این بخش‌ها منطبق هســـتند بر چهار رویهٔ یک هرم فرضیِ ناقص(قطع شده در راس) که در فضای دور و بر قاب گســـترده است. پنجمین بخش از فضای خارج از قاب که کاملاً متمایز از چهار فضای مماس بر کناره‌های قاب است، فضای پشت دوربین است ... و بالاخره یک بخش ششم وجود دارد که شامل فضاهایی است که دکور و اشیاء روی صحنه از دیده پنهان می‌کنند" (برچ،۱۳۶۳، ۳۵). فضاهای خارج از قابِ مطرح شده توسط برچ، به فراخور میزانســـن، در هر فیلم استفاده می‌شوند. به همین دلیل دو ضلع چپ و راستِ قاب کاربرد بیشتری دارند چرا که میزانسن‌های ورود و خروج بازیگران اغلب بر محوری افقی و از چپ به راست (یا برعکس) طراحی می‌شود. اما در برخی از مواقع، فیلمساز علی‌رغم طراحی میزانسنِ خطی مبتنی بر حرکتِ بازیگر به سمت چپ یا راست، فضای خارجِ از قاب را به زمینهٔ تصویری اثر خود اضافه نمی‌کند. از همین زاویه، دو نگاه کلی در برخورد با لبه‌های قاب وجود دارد. رویکرد اول باور دارد که قاب مانند نقابی متحرک عمل می‌کند که هر مجموعه براســـاس آن به یک مجموعهٔ همگن و بزرگ بسط می‌یابد و در رویکرد دوم، قاب همانند یک قابِ تصویری عمل کرده که یک سیســـتم را جدا و محیط اطرافش را خنثی جلوه می‌دهد[۳۲] (Deleuze, 1986, 16). در برخورد اول، تصویر به فراســـوی قاب و محـــدودهٔ آن گذر می‌کند و در برخورد دوم، همه چیز در دلِ قاب و در حصار آن معنا می‌یابد.

برای درک بهتر این مطلب، تحلیل دو صحنه از *شب‌های‌روشن* و سگ‌کشی ضروری به نظر می‌رسد، صحنه‌هایی که دارای میزانسنی کاملاً مشابه هستند. در *شب‌های‌روشن*، استاد جوان در حال گفتگو با رویا اســـت. در نمای مورد نظر، رویا در میزانسنی خطی به سمت چپ و راســـت تصویر حرکت کرده و از لبه‌های قاب گذر می‌کند، از آن خارج شده و دوباره به محدودهٔ قاب بازمی‌گردد (تصاویر ۸-۱و۸-۲و۸-۳). دوربینْ ثابت اســـت، حرکتِ رویـــا را دنبال نمی‌کند و به او اجـــازهٔ عبور از مرزهای قاب را می‌دهد تا بدین‌طریق بر گســـترهٔ فضای تصویری فیلم بیفزاید. با این شیوه، فضای خارج از قاب هم به عنوان جزئی از دنیای فیلم معرفی می‌شود. این نما، بازنمود تصویریِ جمله‌ای اســـت که باور دارد فضای خارج از قاب می‌تواند به عنوان فضای داخلِ قابِ نادیدنی[۳۳] قلمداد شـــود (Wolf, 1997, 21). اگر چیزی با چشم دیده نمی‌شود، به این معنا نیست که حضور ندارد. در لحظه‌هایی که رویا مشاهده نمی‌شود، زندگی و میزانسن حرکتی او ادامه دارد و عبور از مرزهای قاب به معنای پایانِ حضور شخصیت نیست. رویکرد دوم در سگ‌کشی متجلی می‌شود. گلرخ (شخصیت اصلی فیلم)، براساس میزانسنی خطی به سمت چپ و راستِ تصویر حرکت کرده و با یکی از طلب‌کاران شوهرش صحبت می‌کند. این‌بار دوربین برخلاف *شب‌های‌روشن* حرکت کرده و اجازه نمی‌دهد گلرخ از قابِ تصویر خارج شـــود. او همواره در درون محدوده‌ای متناهی حضـــور دارد (تصاویر ۹-۱و۹-۲ و۹-۳). در این نما، فضای تصویریِ فیلم به لبه‌های قاب محدود شده و همهٔ عناصر بصری در محدودهٔ آن قرار داده شده‌اند، گویی بیرون از آن چیزی وجود ندارد. اگر چه عنصری که خارج از قاب ســـینمایی وجود دارد، ممکن است هرگز دیده یا فهمیده نشود، اما این مسئله دلیلی بر نبودِ آن نیست. فضایی که در خارج از قاب قرار گرفته، می‌تواند علی‌رغم دیده نشـــدن، یک تصویر باشد. در نتیجه می‌توان گفت که تصویر سینمایی به عناصری که حضور فیزیکی ندارند وابسته است و از همین‌روی در اکثر موارد تحت تاثیر و نفوذِ غیاب قرار دارد. ساختار پردهٔ سینما تنها این نیست که به ما اجازهٔ دیدن دهد، بلکه ما را از واقعیت، پنهان می‌کند (Bo-nitzer, 1990, 293). به معنایی دیگر، پرده همزمان آشکارکننده

تصویر۸-۱- رویا به هنگام ورود به قاب.

تصویر۸-۲- خروج از سمتِ دیگر قاب.

تصویر۸-۳- ورودِ مجدد پس از غیاب.

تصویر۹-۱- گلرخ در محدوده بسته قاب.

تصویر۹-۲- عدم خروج از لبه‌های تصویر.

تصویر۹-۳- توقف در مرکز تصویر.

و پنهان‌گر است و عناصر نادیدنی، هم‌ارزش با عناصرِ قابل مشاهده بر پرده، کارکردهای تاثیرگذار خود را دارند. در نتیجهَ "فضای خارج از قاب به صورت بنیادی به فضای داخل قاب وابسته است چرا که فضای خارج از قاب تنها در رابطه با فضای داخل قاب است که وجود و معنا می‌یابد" (Aumont et al, 1992, 13).

فضای بیرون از قاب می‌تواند به سه روشْ مشخص و آشکار شود: ورود به قاب و خروج از آن؛ نگاه کردن به فراسوی پرده؛ دربرگیری ناقص اشیاء و اشخاص در قاب (برچ،۱۳۶۳، ۳۹). از طریق نمایشِ ورود و خروج بازیگر از قاب تصویر، توجه مخاطب به فراسویِ کادر معطوف می‌شود. پس از خروجِ بازیگر از قاب، تخیّل مخاطب فعال‌شده و ادامهٔ زندگی و میزانسنِ بازیگر را در ذهن خود تصویر می‌کند. اما برای اشاره به خارجِ قاب، الزامی همیشگی در نمایشِ ورود و خروج بازیگر نیست. اینَ روش، به دلیل تکرار به کلیشهَ تبدیل شده و در بسیاری از موارد، کمتر قادر به تحریک‌کردن ذهنِ بیننده است. یکی از برخوردهای متفاوت با ورود بازیگر به قاب در *آتش سبز* دیده می‌شود: ناردانه وارد قلعه‌ای قدیمی شده است. با تعجب به اطراف می‌رود تا به اتاقِ مرد مُرده می‌رسد. تصویر از نمای نزدیکِ ناردانه به نمای مورد نظَر برش می‌زند و مردِ مُرده را که بر تختِ خوابیده در قاب می‌گیرد (تصویر ۱۰-۱). در ابتدا از ناردانه خبری نیست و براساس شیوه متداول در کارگردانی به نظر می‌رسد که این نما از نقطه‌نظرِ ناردانه تصویر شده است. در نتیجه بیننده انتظار دارد که ناردانه اَز خارج قاب وارد تصویر شده و به سمت مُرده حرکت کند، اما این اتفاق روی نمی‌دهد. مخاطب، ورود ناردانه به قاب را نظاره نمی‌کند بلکه به جای آن، دختر با یک برشِ ناگهانی در قاب ظاهر می‌شود، بی‌آنکه بیننده شاهد ورود او به تصویر باشد (تصویر ۱۰-۲). ورود و خروج بازیگر، روندی استمراری در راستای حاضر کردن فیزیکی یک شخصیت در قاب است. با این تمهید، فیزیک و جسم بازیگر به تدریج به درون تصویر سرازیر می‌شود. اما در این صحنه، فیلمساز از آن اجتناب کرده و به صورت ناگهانی ناردانه را وارد تصویر می‌کند. همین مسئله سبب می‌شود که حضور ناردانه با شدت دراماتیک‌تری روی دهد و بودنِ بازیگر به امری آگاهانه مبدل شود. روش دوم (نگاه کردن به فراسویِ پرده) همواره در فیلم‌ها اتفاق می‌افتد و مسئله‌ای ساده و همیشگی است. اما روش سوم شامل دربرگیری ناقص اشیاء و اشخاص در قاب است. روشی مناسب در تجلیِ رابطه میانِ درون و بیرون قاب که می‌توان نمونهٔ آن را در ترکیب‌بندی‌های بریده مشاهده کرد. این تمهید مسئله‌ای است که از دوران رنسانس به عنوان یک رویکرد به تثبیت رسیده است[۳۴] (Arnheim, 1982, 58). این شیوه، در سینمای ایران هم مورد استفاده قرار گرفته است مانند نمایی از شب‌های روشن که رویا از استاد می‌خواهد نامه‌ای عاشقانه را از زبان او برای عاشقِ خود بنویسد. استاد، نامه‌ای را که نوشته برای رویا می‌خواند. بخشیَ از کاغذِ نامه در پس‌زمینهٔ قاب قرار دارد، چهرهٔ رویا که بخشی از پیش‌زمینه را پُر کرده توسط لبهٔ کاغذ، بریده شده و قسمتی از آن خارج از تصویر است (شکل ۱۱). این ساختارِ قاب‌بندی، به وضوح بر خارج از قاب و لبه‌های آن تاکید می‌کند. رویکرد قراردادن بخشی از سوژه در خارج از تصویر، به فیلم‌هایی بازمی‌گردد که لئو برادی[۳۵] آنها را فیلم‌های باز[۳۶] می‌نامد. آثاری که در آنها قاب همانند یک پنجره عمل کرده و بخشی از فیزیکِ شخصیت یا سوژه را پدیدار می‌سازد. در این گونه از فیلم‌ها، بازیگر می‌تواند به خارج از قاب رفته و در جایی حضور یابد که دوربین قادر به تعریفِ موقعیت آن نباشد[۳۷] (Braudy, 1977, 51).

متفاوت‌ترین نمونه از هم‌آمیزیِ درون و بیرون از قاب را می‌توان در صحنه‌ی ملاقاتِ مرجان با همسر سابق‌اش در فیلم *شبانه‌روز* مشاهده کرد. همسر سابقِ مرجان (شاهرخ فروتنیان)، پس از مدت‌ها بی‌خبری برای دیدار با او به کتابفروشی می‌آید. کتاب‌های فراوانی بر روی هم چیده شده تا حدی که ستون‌هایی از کتاب به وجود آمده است. همسر سابق مرجان از پشتِ ستونِ کتاب‌ها حرکت کرده و با او صحبت می‌کند. برای ثانیه‌ای چهره‌اش در میان ستون‌ها نمایان شده و در لحظه‌ای دیگر پشتِ آنها گم می‌شود (تصویر۱۲-۱و۱۲-۲). این رویکرد به صورت الگویی بصری در این صحنه تکامل و گسترش می‌یابد تا بدین‌طریق در راستای دلالت معنایی فیلم موثر واقع شود: فضای درونْ قاب و برونْ قاب درهم آمیخته‌شده و تصویرِ سوژه به صورت لحظه‌ای، موقعیتِ زیبایی‌شناسانه خود را تغییر می‌دهد. بدین‌معنی که برای لحظه‌ای در درونِ قاب و لحظه‌ای دیگر بیرون از آن قرار دارد. از منظر معنایی، این الگو نمودی تصویری از ماهیتِ شخصیتی همسرِ سابق مرجان است. او در این میزانسن به صورت متوالی پیدا و پنهان می‌شود، درست همان‌گونه که در زندگیِ مرجان، غایب و اکنونْ حاضر شده است. پنهان شدنِ لحظه‌ای همسر از دیدِ مخاطب، موجب توجه بیشتر به خارج از قابَ و لبه‌های آن می‌شود چرا که "صحنه‌های خالیِ محصور در قاب فیلم، توجه ما را به آنچه که خارج از قاب اتفاق می‌افتد، سوق می‌دهد و ما را از فضای خارج از قاب آگاه می‌سازد. چرا که در یک صحنه خالی پیش از هر ورود یا پس از هر خروج، چیزی که چشم را سرگرم کند وجود ندارد" (برچ،

تصویر۱۰-۱- قابِ خالی پیش از ورود ناردانه.

تصویر۱۰-۲- ورود ناگهانی نادرانه با یک برش.

تصویر۱۱- نمونه‌ای از ترکیب‌بندی بریده.

۱۳۶۳، ۳۶). اما تاکید بر خارج از قاب، همواره به دراماتیک‌کردن آن منتهی نمی‌شود. در اولین صحنه از فیلم *جدایی نادر از سیمین*، با دو شـــخصیت اصلی در دادگاه آشنا می‌شویم. این صحنه از یک نما تشکیل شده است. آن دو برای ملاقات با قاضی به دادگاه آمده‌اند تا دلایل حقانیت خود را برای حضانت دخترشان مطرح نمایند. در این صحنه، هیچ‌گاه تصویرِ قاضی نمایش داده نمی‌شود و تنها مخاطب صدای او را می‌شـــنود (تصویر۱۳). تمرکز بر شخصیت‌های اصلی و پرهیز از نمایش تصویرِ قاضی، می‌تواند موجب تاکید بر فضای خارج از قاب شود اما وضعیتِ این نما، به گونه‌ای کاملاً متفاوت است. این تمهید (بیرون قراردادن تصویر قاضی و تمرکز بر صدای او در خارج از قاب) در جهت دراماتیک کردن فضای بیرونِ قاب نیســـت، بلکه برعکس در راستای تاکید و تمرکز هرچه بیشتر بر صحنه و فضای درونِ قاب است. دوربین و قاب از نمایش نادر و سیمین غافل نمی‌شود چرا که نمی‌خواهد موقعیت احساسی صحنه برای مخاطب مخدوش گـــردد. ارائهٔ نمایی از قاضی، موقعیت فضایـــی این صحنه را دوپاره می‌کند و توجه بیننده را از شـــخصیت‌ها منحرف می‌سازد. در واقع این نما به صورتی آشـــکار و محسوس تمرکزگراست نه تمرکزگریز.

قاب‌زدایی[۳۸] و پیشروی بیان تصویری

در ایـــن بخش، قاب‌زدایـــی به عنوان مفهومـــی منحصربفرد و نامتعارف در قاب‌بندی بررسی می‌شود. این مفهوم برای نخستین‌بار به صورتی نظریه‌مند توســـط پاســـکال بونیتزر[۳۹] مورد تحلیل قرار گرفـــت. او در اولین مرحله، نقاطی را که موجبِ تمایز این مفهوم از دیگر مفاهیم می‌شوند مشخص کرده و قاب‌زدایی را کاملاً متفاوت از دیدِ مایل[۴۰] در نقاشی کلاسیک می‌داند (Bonitzer, 2000, 198). بدین‌معنی که هر زاویهٔ نگاهِ مایل و مورب به سوژهٔ تابلو را نمی‌توان با این مفهوم برابر دانســـت. یکی از مواردی که موجب دور شـــدنِ نقاش‌های کلاسیک از مفهوم قاب‌زدایی می‌شود، نحوهٔ برخوردِ آنها با قاب است. این هنرمندان، همواره شخصیت یا سوژهٔ مورد نظرِ خود را در مرکزیت قاب قرار می‌دهند تا مخاطب با اولین نگاه متوجه آن شود. در نتیجه، مرکزیت و قاب‌بندیِ متعارف در رویکرد کلاسیک، عناصری مهم و انکارناپذیر هســـتند. این در حالی اســـت که آنچه پاسکال بونیتزر به عنوان قاب‌زدایی معرفی می‌کند، تلاشی است در جهت مخدوش‌کردنِ رابطهٔ دوسویه و برابر میان قاب‌بندی و مرکزیت (Sevin, 2007, 17). از میان برداشتن این ارتباط سبب می‌شود که در مرکز بودنِ سوژه کنار رفته و فضاهایی خالی و مُرده در درون قاب پدید آید که این امر، روندی برخلاف سینمای کلاسیک و رایج است، چرا که در این سینما، ترکیب‌بندی‌ها در مرکز قرار گرفته‌اند و تلاش دارند تا توجه مخاطب را از لبه‌های قاب دور سازند (Bordwell et al., 1985, 55). ترکیب‌بندی‌های متعارفِ مبتنی بر پیش‌ذهنیت، همواره در جهت ثبات بخشیدن به قاب‌بندی عمل می‌کنند. در این وضعیت، اگر گوشـــه‌ای از تصویر خالی شـــود، این خالی بودنِ فضا برای دست‌یابی به رویکردی مخالف‌خوان مورد استفاده قرار نگرفته، بلکه فضایی اســـت که لحظه‌ای بعد توسط یک شی یا شخصیت پُر خواهد شد. به معنایی دیگر، این فضاهای خالی، فی‌نفسه برای خودِ قاب‌بندی نیستند، بلکه برای سوژه‌ای هستند که در آینده‌ای نزدیک وارد آن شـــده و فضا را اشغال می‌کند. از همین‌روی، قاب‌زدایی در وهله اول نوعی انحراف[۴۱] اســـت، انحـــراف از الگوهای ثابت و بارها آزموده شده (Bonitzer, 2000, 200). نکته اصلی در اینجاست که هدف اصلی از قاب‌بندیِ مخالف‌خوان[۴۲]، ویران نمودنِ رابطهٔ متعارفْ میانِ قاب‌بندی و نمای نقطه‌نظر است. ترکیب‌بندیِ سنتی همواره بر مرکز تصویر تاکید می‌کند، در نتیجه زمانی که سوژه از مرکزیت خارج می‌شود، تماشاگر براساس ذهنیت همیشگی منتظر است تا فضای خالی پُر شود. اگر در این وضعیت، انتظارات متعارف برآورده نشود و مرکزیتِ تصویر بوسیلهٔ شی یا شخصیت اشغال نگردد، توجه

تصویر۱۲-۱- خارج شدن بازیگر از قاب.

تصویر۱۲-۲- آشکار شدن بازیگر در قاب.

تصویر۱۳- خارج از قاب به مثابه تمرکز بر تصویر.

تصویر۱۴- قاب‌زدایی برآمده از زاویه دوربین.

تصویر ۱۵-۱- قابی نامتعارف از لوستر و سقف.

تصویر ۱۵-۲- قاب‌زدایی به هنگام چرخش دوربین.

بیننده به سوی لبه‌های قاب جلب شده و آگاه می‌شود که چیزی ورای قاب وجود دارد که توسط لبه‌های تصویر بُریده شده است. در نتیجه، قاب به نشانه‌ای بر ارزشِ تصویر تبدیل شده و آشکار می‌سازد که مرکزیت می‌تواند در جایی خارج از نمای نقطه‌نظر وجود داشته باشد. از منظر دلوز، مفهوم قاب‌زدایی به وجود آمده تا نقطه دیدهایی را مشخص کند که با پرسپکتیوهای موّرب یکی نیستند و به بُعد دیگری از تصویر اشاره دارند. او نمونه مناسبِ قاب‌زدایی در سینما را، قاب‌های برش‌دهندهٔ درایر[۴۳] در مصائب ژاندارک[۴۴]، فضاهای خالی ازو[۴۵] و فضاهای منقطع و از هم‌گسیخته فیلم‌های برسون[۴۶] می‌داند. برای اثبات این نکته که *تصویر بصری ورای کارکرد دیداری خود، کارکردی خواندنی و خوانا نیز دارد* (Deleuze, 1986, 15). به بیانی دقیق‌تر، قاب‌زدایی روایت را بوسیله پنهان‌کردن چیزی جذاب، قطع می‌کند. بدین‌معنی که تلاش دارد به جذابیتی دست یابد که فراتر از ریشه‌های روایی است و در قالب روایت جای نمی‌گیرد بلکه در محدودهٔ بیان تصویریِ فیلم معنا می‌یابد.

با توجه به ویژگی‌های خاص و نامتعارفی که در مفهوم قاب‌زدایی وجود دارد، نمی‌توان نمونه‌های فراوانی از آن را در آثار سینمایی یافت. *گاوخونی*، از معدود فیلم‌های جامعهٔ آماری این پژوهش است که ردپای قاب‌زدایی در آن مشاهده می‌شود و نمونه آن در صحنه‌ای رخ می‌دهد که راوی فیلم به همراه پدرش برای آب‌تنی به زاینده‌رود می‌رود. پدر، راوی را به درون آب پرتاب می‌کند و او نیز لباس‌های پدر را به دلیل عصبانیت در آب رودخانه می‌اندازد و فرار می‌کند. راوی برای تلافی، ماجرای شنا کردن پدر در آب‌های زاینده‌رود را برای مادر بازگو می‌کند و همین مسئله موجب دعوایی سخت میان پدر و مادر می‌شود. پدر از راوی ناراحت شده و برای حمام رفتن به تنهایی خانه را ترک می‌کند. نمای مورد بحث از نقطه‌نظرِ راوی صورت می‌پذیرد. او در حالی که خوابیده است، به آهستگی گوشهٔ پتو را کنار می‌زند و رفتنِ آهستهٔ پدر را نظاره می‌کند (تصویر۱۴). زاویه‌بندی این نما در موقعیتِ تصویریِ نامتعارفی جای گرفته و چشمگیر بودن آن به میزانی است که در سینمای متعارف استفاده نمی‌شود. وضعیت دوربین (زیر پتو) و ترکیب‌بندی قاب به گونه‌ای شکل گرفته که به طرزی محسوس آشنایی‌زدا است. از سوی دیگر، این نما پس از حذف روایی بخشی از داستان فیلم روی داده است. بیننده صحبتِ راوی با مادر و سپس دعوای مادر با پدر را نمی‌بیند. بدین‌معنی که کنش‌های دراماتیکِ مذکور حذف شده و برآیند آن در نمایی قاب‌زدا ظاهر شده است. گویی بخشی جذاب از فیلم و روایت بیرون گذاشته شده و به جای آن نتیجهٔ کلی این صحنه‌ها (پدر خسته با اندامی قوزکرده از خانه بیرون می‌رود)، در قالبی تصویری تجسم یافته است. قابی دیگر که به مفهوم قاب‌زدایی نزدیک شده در صحنه‌ای بروز می‌یابد که راوی پس از کابوسی هراسناک از خواب بیدار می‌شود. در این نما، هم دوربین از منظرِ نقطه‌نظر راوی به اطراف خیره شده است. راوی از خواب پریده، چشم‌اش را باز می‌کند و سقف را می‌بیند: محصول، نمایی است که سقف و لوستر را در قاب گرفته است (تصویر ۱۵-۱). این تصویر هم همچون نمونهٔ قبلی، از زاویه‌بندی‌ای نامتعارف و غریب ساخته شده است. آشنایی‌زدایی این نما هنگامی افزایش می‌یابد که تصویر به هنگام چرخشِ راوی در رختخواب می‌چرخد و تصویرهایی لحظه‌ای و گاه تصادفی را در کادر قرار می‌دهد (تصویر ۱۵-۲). تصاویری که تنها به دلیل دینامیک بودنِ ماهیت تصاویرِ سینما اتفاق می‌افتد. ترکیب‌بندی‌هایی لحظه‌ای و تصادفی، برآمده از میزانسنِ نامتعارف فیلمساز.

نتیجه

نتایج این پژوهش آشکار می‌سازد که برخی از فیلم‌های مورد مطالعه، تنها به یک جنبه از ظرفیت‌های بیانیِ قاب‌بندی توجه نشان می‌دهند و از ابعاد دیگر آن اجتناب ورزیده‌اند. به عنوان مثال *سگ‌کشی* و *درباره الی*، دو فیلمی هستند که بیان تصویری خود را به درونِ قاب محدود ساخته‌اند و کمتر صحنه‌ای را می‌توان در آنها یافت که بنای خود را بر خارج از قاب استوار ساخته باشد. در تعارض با این نگرش، آثاری همانند *شب‌های روشن* و *شبانه‌روز* وجود دارند که علی‌رغم توجه به تصاویر پدیدآمده در درونِ قاب، از آنچه که در خارج از لبه‌های قاب نیز شکل می‌گیرد غافل نبوده‌اند. از سوی دیگر در این پژوهش با بررسی دو صحنه از *درباره الی* و *جدایی نادر از سیمین* آشکار می‌شود که اصغر فرهادی همواره به آنچه در درون محدوده‌های قاب روی می‌دهد، اهمیت بیشتری داده است. او با رویکردی تمرکزگرا و کلاسیک، از محدوده‌های قاب خارج نمی‌شود و ساختار بیان تصویری اثر خود را در همان حیطه استوار می‌سازد. در انتها مشخص می‌شود که *گاوخونی* در شیوه نگرش خود به قاب‌بندی از مفاهیم تثبیت شده و متعارف منحرف شده و در تلاش است براساس تعاریف ساختارشکن و آشنایی‌زدا، ساختار بصری خود را بنا سازد. این پژوهش با جمع‌آوری نتایج حاصل از هر بخش، نمایان می‌سازد که برخی از آثار سینمای ایران در دهه ۸۰ از قابلیت‌های متفاوتِ قاب‌بندی استفاده کرده‌اند تا از آن در جهت ارتقای خوانش‌پذیری خود بهره گیرند.

پی‌نوشت‌ها

1 Frame.
2 Charles Baudelaire
3 The Painter of Modern Life.
4 Edouard Manet.
5 Cropped Composition.
6 A Bar at the Folies- Bergere.

7 Linda Nochlin.
8 First Row Orchestra.
9 Edward Hopper.
10 Andre Bazin.
11 Screen.
12 Mask.
13 Centripetal.
14 Centrifugal.
15 Gerald Mast.
16 Indiscernible.
17 Figurative.
18 Reflexive.
19 Aleatory.
20 Moment.
21 Gilles Deleuze.
22 Saturation.
23 Rarefaction.

۲۴ دلوز، نمونه‌های مناسب از تصاویر اشباع را در آثار فیلمسازانی همچون ویلیـام وایلر و رابرت آلتمـن می‌بیند و تصاویر خلـوت را در کارهای آلفرد هیچکاک از یک سـو (تاکید بر شی و شخصیت) و آثار آنتونیونی و یاسوجیرو ازو از سوی دیگر(خالی‌کردن مجموعه از برخی از عناصر).

25 a Frame Within a Frame.
26 a Picture Within a Picture.
27 Off-Screen Space.
28 Substantial.
29 Subtle.

۳۰ در ترجمـه انگلیسـی مقالـه کریسـتین متـز، از دو اصطـلاح Substantial و Subtle اسـتفاده شده است که با توجه به توضیحات او در ادامه مطلب، در زبان فارسـی معادل‌هـای "محکم" و "ضعیف"، گویا و شفاف تشخیص داده شد.

31 Noel Burch.

۳۲ ژیل دلوز، برخورد ژان رنوار را با قاب، نمونه‌ای مناسب برای رویکرد اول و برخورد هیچکاک با قاب‌بندی را جزو رویکرد دوم محسوب می‌کند. او معتقد است که فضا و کنش در فیلم‌های رنوار همواره فراتر از قاب می‌رود، حال آنکه در آثار هیچکاک، قاب، "تمام اجزا را به بند می‌کشد".

33 Unseen On-Screen Space.

۳۴ درباره این مقوله در بخش اول با ذکر نمونه‌هایی از ادوارد مانه و ادوارد هاپر صحبت شده است.

35 Leo Braudy.
36 Open Film.

۳۷ لئـو برادی، دو اصطلاح فیلم باز و فیلم بسـته(Close Film) را برای دو رویکرد متفاوت سـینمایی مورد استفاده قرار می‌دهد. فیلم بسته از منظر او فیلمی اسـت که در خود تمام می‌شود و قاب، فضایی بسته و تمام شده را نمایان می‌سازد. در فیلم بسته، دنیای فیلم تنها چیزی است که وجود دارد. در حالی که فیلم باز، در بیرون از قاب و دنیای روایی ادامه پیدا می‌کند.

38 Deframing.
39 Pascal Bonitzer.
40 Oblique View.
41 Perversion.
42 Deviant Framing.
43 Carl Theodor Dreyer.
44 The Passion of Joan of Arc.
45 Yasujiro Ozu.
46 Robert Bresson.

فهرست منابع

برچ، نوئل (۱۳۶۳)، *زمان و مکان در سـینما*، ترجمه حسن سراج زاهدی، انتشارات وزارت ارشاد اسلامی، تهران.

ناکلین، لیندا (۱۳۹۰)، *بدن تکه تکه شـده قطعه به مثابه اسـتعاره‌ای از مدرنیته*، ترجمه مجید اخگر، چاپ دوم، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.

Arnheim, Rudolf (1982), *The Power of the Center A Study of Composition in The Visual Arts*, University of California Press, Berkeley.

Aumont, Jacques; Alain Bergala; Michel Marie; Marc Vernet (1992), *Aesthetics of film*, Translated and Revised by Richard Neupert, University of Texas press, Austin.

Aumont, Jacques (1997), *The Image*, Translated by Claire Pajackowska, British Film Institute, London.

Baudelaire, Charles (1964), The Painter of Modern Life, in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Translate and Edit by jonathan mayne, Phaidon, London.

Bazin, Andre (1967), *What is Cinema? Vol I* , Essays Selected and Translated by Hugh Gray, University of California Press, Berkeley.

Bonitzer, Pascal (2000), Deframings, in *Cahiers du Cinema Volume Four 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle*, Edited by David Wilson, Routledge, London and New York, pp197- 203.

Bonitzer, Pascal (1990), Off-Screen Space, Trans by Lindley Hanlon, in *Cahiers du Cinema Volume Three 1969-1972: The politics of Representation*, Edited by Nick Browne, Routledge, London and New York, pp291-305.

Bordwell, David; Janet Staiger; Kristin Thompson (1985), *The Classical Hollywood Cinema Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London.

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

Braudy, Leo (1977), *The World in a Frame: What We See in Films*, Anchor Press, New York.

Carrier, David (1979), On the Depiction of Figurative Representational Pictures within Pictures, *Leonardo*, Vol.12, No.3, pp197-200.

Deleuze, Gilles (1986), *Cinema1- The Movement-Image*, Translated by Hugh Tomlinson and Brbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Mast, Gerald (1984), On Framing, *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 1, pp 82-109.

Metz, Christian (1985), Photography and Fetish, *October*, Vol. 34, pp 81-90.

O'Rawe, Des (2011), Towards a Poetics of the Cinematographic Frame, *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol.3, pp1- 13.

Rodowick, D. N (1997), *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham and London.

Sevin, Ayda (2007), *Margins of the Image: Framing and Deframing in the Graphic Novel and the Film V For Vendetta*, A Thesis for the Degree of Master of Arts, Bilkent University, Turkey.

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

Wolf, Mark J. P (1997), Inventing Space: Toward a Taxonomy of On- and Off-Screen Space in Video Games, *Film Quarterly*, Vol. 51, No.1, pp11-23.