



کیانوش عیاری؛ فراسوی سینما

نویسنده ♦ سعید احمدی علیایی



سرشناسه: احملى علياى، سعيد. ۱۳۶۴ -،

عنوان و نام پديدآور: كياتوش عيارى؛ فراسوى سينما / نوشته سعيد احملى علياى

شماره: ۷-۲۳-۸۹۸۷-۶۰۰-۹۷۸. وضعيت فهرست نويى: فيبا

موضوع: عيارى. كياتوش - ۱۳۳۰ - نقد و تفسير

موضوع: سينماى ايران، تهيه كنندگان، كارگردانان.

رده بندي كننگروه: ۳/۱۹۹۸.PN

رده بندي ديويى: 791/430233092. شماره كتاب شناسى ملى: 5711657



کیانوش عیاری؛ فراسوی سینما

نویسنده ♦ سعید احمدی علیایی

کیانوش عیاری؛ فراسوی سینما

نوشته سعید احمدی علیایی

نقاشی روی جلد؛ الهام یثیری، طراح جلد؛ محمد رهبری

چاپ اول، ۱۳۹۹، ۷۰۰ نسخه

تهران، خیابان انقلاب، چهارراه کالج، ساختمان ۴۰۰، طبقه دوم، واحد ۵، نشر لگا

تلفن تماس: ۹۹ ۶۵ ۹۶ ۶۶ (۰۲۱)

«کلیه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است»



www.legapress.ir



@lega.press

فهرست مطالب

۷	 پیش‌گفتار
۱۵	 مقدمه
۲۳	 بخش اول: قواعد سینمای عیاری
۲۵	 فصل اول: نظم در عناصر کادر
۲۶	 برای‌گذاری
۳۳	 تفاوت‌گذاری
۳۹	 اشیاء
۴۴	 دیالوگ
۵۰	 عنصر پنهان
۵۲	 جمع‌بندی
۵۵	 فصل دوم: توالی نماها
۵۶	 نماهای آغازین
۵۹	 نمای آشنا
۶۱	 مدت نماها
۶۳	 ترتیب سکانس‌ها
۶۹	 جمع‌بندی

۷۱	بخش دوم: اصول زیباشناختی سینمای عیاری
۷۳	هندسه و شهود
۹۲	پینامتیت
۹۴	منطق رؤیا
۹۸	قصه
۱۰۲	واقع گرایی
۱۰۵	جمع بندی
۱۰۷	بخش سوم: فیلم های سینمایی
۱۱۱	شبح کزدم
۱۲۱	آن سوی آتش
۱۳۱	آبادانی ها
۱۳۹	خانه پدری
۱۴۷	کاتاپه
۱۵۷	جمع بندی
۱۵۹	تصاویر

پیش‌گفتار

نوشتن دربارهٔ فیلم‌سازها شیوه‌های گوناگونی دارد؛ روش رایج مرور زندگی هنری کارگردان‌هاست. در این حالت تمرکز نویسنده روی ترتیب آثار، جوایز، بازیگران و همکاران فیلم‌های اوست. در روش دوم فیلم مصداقی است برای تشریح نظریهٔ اجتماعی، روان‌کاوی یا فلسفی. معمولاً چنین متن‌هایی توسط جامعه‌شناسان و فلسفه‌دان‌ها نوشته می‌شود. با اینکه تأکید این تحلیل‌ها در ظاهر بر عناصر دیداری فیلم است، اما به این/جزء به‌عنوان سازندهٔ یک کل فلسفی یا روان‌کاوانه نگاه می‌کنند. نوع سوم نوشته‌ها مربوط به نقدهای ژورنالیستی است که در نشریات یا وب‌سایت‌ها منتشر می‌شود. این مطالب یکی از نکات فیلم را برجسته می‌کنند، تا از طریق آن نکته، سایر عناصر فیلم ذیل یک تأویل معنایی قرار گیرد. در چنین گونه‌ای احتمال دخالتِ نظر شخصی منتقد بسیار زیاد است. چراکه معنا پیش‌تر توسط او اخذ شده و نقد این معنا را بر فیلم تحمیل می‌کند. اما نوع دیگر، بررسی سبک فیلم‌ساز بر اساس قواعد و اصول زیباییشناسی سینما است؛ هر اندازه سه نوع

قبلی را از ذات سینما دور بدانیم، به همان اندازه نوع اخیر به سینما نزدیک است. چراکه در سه نوع قبلی چند مشکل اساسی وجود دارد: توجه کردن به زندگی نامه هنری فیلم ساز بخش نادیدنی و ذهنی او را نادیده می گیرد. حال آنکه فعل و انفعالات مهم جایی در جریان است که خود هنرمند هم از آن مطلع نیست. همین طور اگر از فیلم به عنوان مورد مطالعاتی برای تشریح نظریه ای فلسفی استفاده شود، این فلسفه است که بررسی می شود نه سینما. چه بسا تلاش برای الصاق مفاهیم و نظریات علوم انسانی به فیلم، ناخواسته سینما را ابزار توخالی و در خدمت بقیه نظام های فکری قلمداد کند. در حالی که می دانیم این طور نیست و سینما هم یک شیوه یبانی است و هم برخوردار از محتوای هستی شناسانه و عاطفی منحصربه فرد.

برای شناخت محتوای هستی شناسانه آثار هنر سینما تنها یک راه وجود دارد: تحلیل سبک سینمایی فیلم ها. سبک یک مفهوم دکوراتیو نیست. مقوله ای نیست که بتوان با تحلیل تکنیک ها با آن آشنا شد. چراکه سبک هر فیلم سازی ناآگاهانه/ایجاد می شود و محصول ایده های زیباشناختی اوست. این ایده ها، گزاره های مبهمی هستند که فقط از طریق فرم هنری آشکار می شوند. اما حتی پس از پدیدار شدن فرم هم امکان تشخیص ایده وجود ندارد. ما تنها می توانیم ایده زیباشناختی را حس کنیم. همین نکته اثر هنری را از فهمیده شدن بی نیاز و محدود به درک حسی می کند. هستی شناسی جاری در یک فیلم، با هستی شناسی فیلسوفان و عارفان تفاوت دارد. در آثار هنری هستی از طریق حس شناخته می شود نه معنا. اینکه این ایده هستی شناختی چگونه شکل گرفته به نقدهای تکوینی مربوط است؛ اینکه چگونه خودش را در فرم متجلی کرده به نقدهای فرمالیستی؛ و اینکه متن نهایی چگونه در مواجهه با دنیای اطراف رفتار می کند به نقدهای معناشناسانه. نقدهای تکوینی از سبک دور می شوند و ما را به سوی تاریخ و جامعه می برند. اما نقدهای فرمالیستی در خود اثر می مانند؛ در چنین نقدی است که به ارتباطات جدید میان عناصر دقت می کنیم تا موفق به شناسایی ساختمان متن شویم. همین طور نقدهای فرمالیستی از آن جهت که بر اساس اندیشه های کانت بنا شده، تلاشی است برای حذف غرض

منتقد و پیش‌داوری. ورود به نقد اثر با پیش‌داوری ما را به همان نتایج اولیه برمی‌گرداند: فیلم‌سازی که از قبل برچسب نمادگرایی برپیشانی دارد، منتقدها را در دام نمادگرایی گرفتار می‌کند. به سختی می‌توان منتقدی پیدا کرد که آثار او را از دیدگاه دیگری جز نمادگرایی بررسی کند. به همین دلیل فیلم‌هایش کشف نشده باقی می‌مانند؛ همچنین اگر منتقد بخواهد شرایط سیاسی حاکم بر فیلم را تحلیل کند، بازهم خود سینما مغفول می‌ماند. بنابراین برای درک ایده‌های زیباشناختی هر هنرمندی بهترین راه تحلیل سبک یا چگونگی آثار اوست.

باید دانست اگر عواملی مانند جامعه، تاریخ، سیاست، جنبش‌ها و علوم در تکوین یک فیلم نقش دارند، این تأثیر در فرم فیلم است، نه مضامین آن؛ تاریخ فرم متن را می‌سازد نه پیام آن را. جامعه مجموعه‌ای است از نهادهای آشکار و پنهان که در حال ساخت شکل‌های بنیادین زندگی هستند؛ فرم مشترک زندگی برای همه مردم جهان. فرمی که در آن خطوط تولید رفتار جاگذاری شده. این خط تولیدها دستگاه پیچیده فردی-اجتماعی هستند که هر ماده‌ای را به عنوان ورودی می‌پذیرند و هنگام تولید از ماده اولیه به عنوان نقاب محصول خروجی استفاده می‌کنند. محصولات در ظاهر با هم فرق دارند اما همگی با یک ماهیت تولید شده‌اند. به طور مثال می‌توان به این دستگاه داستان‌های کافکا یا آلبوم موسیقی پاپ را داد. محصول خروجی در هر دو مورد تعصب خواهد بود. یعنی خط تولید، یک رفتار یکسان برای هر دو ورودی تولید می‌کند. این رفتار هم می‌تواند ذهنی باشد، همانند تعصب و حسادت؛ هم می‌تواند عملی باشد مانند پرخاشگری و خشونت. اگر ورودی آثار کافکا باشد، عکس کافکا را بر صفحه نمایش لپ‌تاپ خواهند گذاشت و اگر کسی از آلبوم خواننده پاپ استقبال کند، با عکس او چنین رفتاری می‌کنند. هیچ تفاوت ماهوی بین این دو نیست. در ذهن ما مجموعه‌ای از خطوط تولید گنجانده شده و برای انواع ورودی‌ها دستگاه‌های مشخص وجود دارد تا تمامی روزه‌های آگاهی فرد کنترل شود و همه اطلاعات در جهتی که آن نهادهای آشکار و پنهان می‌خواهند، حرکت کنند. اینکه این رفتارها چه سرانجامی خواهند داشت بحث مفصلی است که باید در مقاله یا کتاب

دیگری به آن پرداخت. نکته قابل توجه برای ما اهمیت تاریخ، اجتماع و رسانه‌ها در جاگذاری این خطوط است. آن‌ها وانمود می‌کنند در حال تزریق ارزش و باور به ذهن ما هستند. اما در لایه‌های پنهان، ساختار کلی ذهن را می‌سازند. ارزش‌ها به عنوان تفاله تاریخ وارد خطوط تولید رفتار پیش‌بینی شده می‌شوند تا مشخص شود همه چیز از قبل کنترل شده و اختیاری در کار نیست. این فرم‌های بنیادین زندگی به ما نمی‌گویند نسبت به چه چیزی تمایل داشته باشیم، بلکه عمیق‌تر از آن، ساختار تمایل‌های ما را می‌سازند.

مرحله بعد پنهان کردن خطوط تولید است. برای چنین کاری آگاهی کاذب را گسترش می‌دهند؛ آگاهی کاذب آن واکنش به ظاهر روشنفکرانه است که در ادامه رفتارهای مذکور ظهور می‌کند و هیچ سنخیتی با آگاهی ندارد. اما به شدت فراگیر است. رسانه‌ها مشغول تولید این نوع از آگاهی هستند. آن‌ها ذهن را به بیراهه می‌برند تا از درک کنش واقعی دور شود؛ کنشی که می‌تواند علیه آن خطوط تولید عمل کند. جان کلام! آگاهی کاذب همان خط تولید رفتار است. نظام سلطه دام را آن چنان واضح پهن می‌کند که در نگاه اول راه به نظر می‌رسد. این تله هم رفتارها را می‌سازد، هم وجود خودش را به عنوان یک تله انکار می‌کند. به طور مثال محافل هنری. ظاهر روشنفکرانه‌ای دارند اما در عمل جزوی از همان خطوط تولید رفتار هستند؛ حسادت، تنفر و طمع را بین هنرمندان رواج می‌دهند. در ظاهر آگاهی دهنده هستند، در باطن نه.

آثار هنری با دو شیوه با ساختار تحمیلی برخورد می‌کنند؛ برخی از آن‌ها مبلغ همین فرم‌های کذائی می‌شوند؛ یعنی جزوی از آگاهی کاذب هستند. در سینما، به جز موارد بسیار کمیاب، همه فیلم‌ها در این دسته قرار می‌گیرند. حالت دوم تکرار همان فرم با لحن انتقادی است؛ به عنوان مثال کافکا در قصه فرم پرور کراسی را تکرار می‌کند، نه برای ترویج آن. بلکه برای مشخص کردن حفره‌های ویژانگر این فرم. تا مخاطب متوجه نفوذ این دستگاه غول‌آسا در ذهن شود. در سینما آثار فیلم‌سازهایی مانند کوروساوا چنین ویژگی ممتازی دارند. البته این طور نیست که چنین آثاری بخواهند ساختار جدیدی برای زندگی معرفی کنند یا خط تولید خودشان را بنا کنند. نه! تنها می‌خواهند ذهن را برای چند ساعت با پیچیدگی‌های بنیادینش آشنا کنند.

شناسایی همین خطوط تولید اولین قدم برای ماست تا از شر آن‌ها خلاص شویم و متوجه شویم هرکس می‌تواند طراح ساختار زندگی خود باشد. البته نباید فراموش کرد که بزرگ‌ترین ابزار ترویج خطوط تولید همین مردم هستند؛ مردم مناسبات لازم برای توسعه این رفتارها را به صورت مداوم گسترش می‌دهند. همین مسئله کار هنرمند اصیل را بی‌نهایت دشوار می‌کند؛ باید برای افرادی که مسخ شده‌اند، فرآیند مسخ شدن را نشان دهد. احتمال شکست بسیار زیاد است اما در صورت نفوذ بر جان مردم، تأثیری عمیق خواهد داشت. پس آثار هنری ناب علیه هیچ ارزشی نیستند و به هیچ سیاستی اعتراض نمی‌کنند؛ تنها فرمی خلق می‌کنند که فرم زندگی مبتذل را رسوا می‌کند. دقیقاً در چنین ساحتی فیلم‌های به‌ظاهر معترض ظهور می‌کنند؛ فیلم‌های بسیاری هستند که فرمی هماهنگ با جامعه دارند اما مضامین سطحی‌شان را به صورت شعارگونه علیه باورها انتخاب می‌کنند. بدیهی است در چنین حالتی تنها نمایش خلاقیت و جسارت را می‌بینیم. و نمی‌توان انتظار آگاهی‌بخشی داشت.

پس مشخص شد که مضمون یا پیام فیلم اهمیت بسیار کمی دارد. نکته مهم نسبتی است که فیلم با ساختارهای پنهان جامعه دارد؛ یا با آن‌ها هماهنگ است یا علیه آن‌ها قدم برمی‌دارد. این ضدیت محصول یک شناخت ویژه است. شناختی که تنها به صورت شهودی کسب شده و از طریق فرم بیان می‌شود. فرم هنری تکرار نحوه چیدمان خطوط تولید رفتارهاست به گونه‌ای که این خطوط ماهیت مخرب خود را نشان دهند. تا مخاطب بداند این راه نیست، بلکه دام است. اگر فیلمی چنین کاری نکند اما به رفتارها معترض باشد، تأثیر سطحی خواهد داشت. (وظیفه جشنواره‌ها و مراسم‌های سینمایی این است که با تقدیم جوایز آن‌ها را از سطح به عمق کاذب ببرند)

بنابراین این فرم فیلم است که در مواجهه با تاریخ و جامعه ایستاده نه مضامین سطحی آن. برای بررسی تأثیرات جامعه، باید فرم اثر هنری را تحلیل کرد نه مضمونش را. اگر فرم فیلم به درستی تحلیل شود، جامعه و تاریخ عمیق‌تر درک می‌شوند. همین‌طور فیلم خلاقانه از آثار شبه خلاقانه تشخیص داده می‌شود. چراکه فیلم فرهیخته فیلمی است که در فرم تاریخ و جامعه به کشف و شهود رسیده باشد. در مقابل، آثار کلیشه‌ای نه تنها فرم پنهان جامعه را برملا نمی‌کنند بلکه

خودشان هم جزوی از آن هستند.

پس مایک فرم بیشتر نداریم. فرمی که تاریخ و جامعه در حال ساخت دائمی آن در ذهن مردم هستند. هنر اصیل سراغ شناساندن این فرم می‌رود تا مخاطب نسبت به اوضاع ذهنیش آگاه شود؛ در مقابل هنر کاذب جزوی از همین فرم ویرانگر است. البته باید توجه داشت که این فرم، از آن جهت که فرم است، وجوه بی شماری دارد. (فرم شکلی چند لایه و چندوجهی است که محتواهای گوناگون را به سوی خود فرامی‌خواند) برای همین آثار روشن‌نگر بسیاری ساخته شده‌اند و هنوز هم امکان خلق آثار دیگر وجود دارد؛ وجوه این فرم کذائی بی شمار است و دائم لایه‌های جدید تولید می‌کنند.

کتاب حاضر تلاش کرده بر همین اساس به مطالعه آثار کیانوش عیاری برود. آثاری که هر یک به نوبه خود سعی می‌کنند وجوه جدیدی از شکل زندگی رایج را نشان دهند. آثاری که در قدم اول به جنگ هنر کاذب می‌روند و در قدم‌های بعدی ساختارهای پنهان را رسوا می‌کنند. با این حال شاید عنوان کتاب کمی اغراق‌آمیز به نظر برسد. آیا کیانوش عیاری فراسوی همه فیلم‌سازان تاریخ سینما است؟ آیا در جایگاهی بالاتر ایستاده است؟ نه! اساساً در هنر کلمات بالاتر و پایین‌تری معنا هستند. واژه *فراسو* در عنوان کتاب به جایگاهی اشاره دارد که از آن سینما به دقیق‌ترین شکل ممکن دیده می‌شود؛ اگر کسی سینما را از همان جایی که کیانوش عیاری ایستاده ببیند، دید بسیار عمیق‌تر و دقیق‌تری از فیلم‌سازهای مهم تاریخ خواهد داشت. وظیفه این کتاب رساندن خواننده به این جایگاه است. برای این کار ابتدا در مقدمه روش کار توضیح داده شده، سپس در بخش اول سراغ شناسایی قواعد سینمای عیاری می‌رویم. بخش دوم اصول زیباشناختی حاکم بر این قواعد را توضیح می‌دهد؛ البته لازم به ذکر است که در عمل اصول بر قواعد مقدم هستند، اما تنها با بررسی قاعده می‌توان به اصل رسید. این بخش نشان خواهد داد قواعد مطرح شده در بخش اول جزء ذاتی آثار عیاری است و به بینش نگارنده ارتباطی ندارد. در بخش سوم بر اساس یافته‌های دو بخش قبلی، از بطن فیلم‌های سینمایی جهان‌بینی او روشن شده است. این بینش همان بستری است که اصول زیباشناختی را پرورانده است.

آثار بررسی شده در این کتاب شامل مجموعه روزگار قریب و پنج فیلم سینمایی از کیانوش عیاری است. اگر خواننده گرامی ده قسمت ابتدایی روزگار قریب و فیلم‌های تحلیل شده را قبل از خواندن کتاب ببیند، کار بسیار ساده‌تری در درک اشارات متن خواهد داشت. از آثار سینمایی به جز *کاناپه* بقیه در دسترس هستند. همچنین شایسته است به رسم ادب از مدیر محترم نشر لگا بابت پیگیری مداوم مراحل انتشار این کتاب صمیمانه تشکر کنم.

سعید احمدی علیایی

فروردین ۱۳۹۹

مقدمه

معمولاً فیلم نگاه می‌کنیم تا لذت ببریم. از سریال‌های تلویزیون تا شاهکارهای تاریخ سینما برای سرگرم شدن یا لذت بردن ساخته شده‌اند. حتی وقتی به فیلمی مانند آینه ساخته آندره تارکوفسکی نگاه می‌کنیم، بازهم هدفی جز لذت بردن نداریم. مسئله‌ای که موضوع را چندبعدی می‌کند، نفس لذت نیست، بلکه انواع لذت است. درواقع نوع لذتی که از فیلمی مانند بر باد رفته می‌بریم، با نوع لذتی که از داستان توکیو می‌بریم متفاوت است. برای فهم بهتر تفاوت مذکور باید از انواع لذت‌هایی که حین فیلم دیدن به مخاطب دست می‌دهد، تصویری جامع داشته باشیم.

سوالی که قصد دارم به آن جواب دهم این است: بیننده حین تماشای یک فیلم چند نوع از لذت‌ها را تجربه می‌کند و منشأ این لذت‌ها در کدام یک از عناصر اصلی یا فرعی سینما نهفته است؟ ابتدا باید دانست که چه عناصری در سینما همانند تارو بود درهم تنیده شده‌اند و آیا می‌توان آن‌ها را از یکدیگر جدا کرد و به صورت مجزا نحوه تأثیرشان

را بر مخاطب فهمید؟ در واقع لذتی که مردم از فیلم‌ها می‌برند محصول یک فرآیند ناخودآگاه است و ما می‌خواهیم تا حدودی بر این پروسه آگاهی پیدا کنیم.

تا جایی که به ادراک قوای حسی مربوط است، سینما دو وجه دارد: تصویر و صدا. نمی‌توان عنصری در سینما یافت که شامل تصویر و صدا نباشد. چه چیزی باعث می‌شود تصویرها و صداهای متفاوت لذت‌های مختلف ایجاد کنند؟ این هم به محتوای تصویر و صدا ربط دارد و هم به نحوه نشان دادن آن محتوا. محتوای برخی فیلم‌ها طوری انتخاب می‌شود که فیلم‌ساز برای لذت بخش کردن اثرش به کار بیشتر نیاز چندانی ندارد. به طور مثال فیلم‌هایی که از بازیگران سوپرستار یا موضوعات تاریخی استفاده می‌کنند. اگر بیننده بر پرده سینما اسکندر مقدونی را ببیند، همین نکته تا حد زیادی برای او کافی خواهد بود و زحمت بیشتری لازم نیست. و یا در مواردی که از بازیگران خوش چهره به صورت اروتیک بهره می‌برند به چنین هدفی می‌رسند. پس می‌توان این گروه از علت‌های لذت را «علل غیرهنری» دانست. این دسته شامل مواردی است که منشأ بیرونی داشته و ربطی به عالم هنر ندارند. از نمونه‌های دیگری می‌توان به درونمایه‌هایی مانند عشق، انتقام یا غیره اشاره کرد. فردی که دائم پیگیر فیلم‌های عاشقانه است، در جست‌وجوی تماشای عشق در قاب سینماست. او فیلم را نگاه نمی‌کند، بلکه یک بازنمایی از موضوع مورد علاقه‌اش را می‌بیند. همین‌طور می‌توان به فیلم‌هایی اشاره کرد که قصد تبلیغات برای جریان خاصی را دارند. این‌ها از ابتدا برای لذتی که غیرهنری است، ساخته می‌شوند. البته نباید خیال کرد تنها آثار مبتذل در این گروه قرار می‌گیرند. تصور کنید فیلمی با دیالوگ‌های فلسفی یا عرفانی داشته باشیم، به دلیل جدایی فلسفه از هنر، لذت فلسفی را هم باید لذتی غیرهنری دانست. مبادا فیلمی دربارهٔ هگل یا نیچه فقط به این خاطر که دربارهٔ این افراد است، هنری دانسته شود. پس لذت‌های غیرهنری محصول علاقه مخاطب به موضوعی خارج از هنر و کسب لذت از بازنمایی این موضوع است.

اما شکی نیست که لذت مخاطب از سینما تنها به این علل وابسته نیست. گاه پیش می‌آید که موسیقی متن فیلم کیفیت بالایی دارد. مانند پدرخوانده. وقتی از موسیقی این

فیلم لذت می‌بریم، لذت هنری برده‌ایم. همین‌طور می‌توان به فیلم‌هایی اشاره کرد که قالب‌هایی مانند تابلوی نقاشی دارند. اینجا مخاطب نوعی از لذت را تجربه می‌کند که پیش از اختراع سینما هم وجود داشت. پس می‌توان این گروه از علل را با نام «علل هنری غیر سینمایی» نام‌گذاری کرد. این عوامل آن نشانه‌هایی هستند که فیلم‌ساز از باقی هنرها وام گرفته است. به‌طور مثال بازیگری خوب از تئاتر، طرح داستان از ادبیات، کادربندی از نقاشی و عکاسی، صدا از موسیقی و طراحی دکور از معماری. وقتی از بازی خوب بازیگری لذت می‌بریم، این سرخوشی ارتباطی با ساختار سینمایی خود فیلم و فیلم‌ساز ندارد. وصله‌هایی هستند جور یا ناجور با فیلم. پس وقتی منتقدی از بازی بازیگرها یا تصاویر دوربین حرف می‌زند، درباره‌ی این وصله‌ها حرف می‌زند نه خود فیلم. چنین اشتباهی در میان نقدهای امروزی بسیار رایج است. اشتباه به این دلیل که اگر قرار بر تحلیل وجوه غیر سینمایی یک فیلم باشد، باید متخصص آن رشته در این مورد نظر دهد. چطور ممکن است یک منتقد فیلم هم زیباشناسی تصویر بداند هم هارمونی موسیقی. (صد البته همین مسائل جانبی بسیار خام تحلیل می‌شوند) این اشتباه به این دلیل رخ می‌دهد که منتقد وظیفه‌ی اصلی خود را آن‌طور که باید بلد نیست. وظیفه‌ی اصلی منتقد تحلیل وجوه سینمایی است.

سینما با وجود صورت تلفیقی‌اش، ماهیت منحصربه‌فرد دارد. شکی نیست که از همه‌ی هنرهای پیش از خود وام می‌گیرد، اما اگر خصوصیتی منحصربه‌فرد نداشت، به‌عنوان هنری جدید پذیرفته نمی‌شد. جوهره‌ی سینما توسط قوای دوربین و دستگاه تدوین تعریف شده است. اگر بخواهیم بدانیم ذات ویژه‌ی سینما چیست، باید بدانیم این دستگاه‌ها چه کاری می‌توانند انجام دهند. دوربین کادر مشخص را با عناصر محرک نشان می‌دهد. اولین مورد تحرک عناصر در تصویر است. دوربین این قابلیت را دارد که کادر را بدون کات خوردن تغییر دهد، دومین مورد کادر متغیر است. این دو، لزوماً مورد سوم را شکل می‌دهند. عناصر متحرک در کادر متغیر. از طرفی دستگاه تدوین می‌تواند این کادرها را به یکدیگر بچسباند طوری که در ادامه‌ی یکدیگر نمایش داده شوند، مورد چهارم امکان تداوم کادرهای

مقاطع است. پس مخاطب می‌تواند از نحوهٔ چیدمان عناصر کادر، حرکت دوربین، برش خوردن نما، توالی نما و حرکت عناصر در قاب لذت ببرد. به این گروه از علل لذت بخش «علل هنری سینمایی» می‌گوییم.

بنابراین در تماشای آثار سینمایی سه نوع لذت وجود دارد: اول. علل غیر هنری؛ شامل موضوع، بازیگران و حواشی. دوم. علل هنری غیر سینمایی؛ مهارت‌هایی که از سایر هنرها به سینما ارت رسیده. سوم. علل هنری سینمایی؛ جوهرهٔ سینما.

ذهن چند بعدی انسان کاری می‌کند که مخاطب به ندرت تحت تأثیر یکی از علل سه‌گانه فوق باشد. به‌طور مثال در صحنهٔ قتل حمام فیلم *روانی* تدوین و محل دوربین (علل سینمایی)، بازیگر (علل غیر هنری) و موسیقی (علل هنری غیر سینمایی) به صورت یک پارچه لذت بخش هستند. لذتی که از یک فیلم می‌بریم مجموعه‌ای ست از همهٔ این نشانه‌ها که در فیلم جاگذاری شده‌اند. البته آثاری هستند که از علل سینمایی بی‌بهره‌اند. مانند فیلم‌های بالیوودی یا سریال‌های مبتذلی که در دههٔ اخیر بسیار رواج پیدا کرده‌اند. فیلم‌هایی هم هستند که تنها علل هنری غیر سینمایی دارد. مانند فیلم‌هایی که کارگردان ناپخته اما عوامل حرفه‌ای دارند. فیلم‌هایی هم هستند که درون‌مایه‌های فلسفی و عرفانی دارند و از این طریق توهم فرهیختگی برای فیلم ایجاد می‌کنند؛ یک فیلم تنها زمانی فرهیخته است که صاحب علل هنری سینمایی باشد. یعنی تمهیداتی در عناصر صحنه، زاویهٔ دوربین و تدوین به کار گیرد که به مخاطب فارغ از موضوع و حواشی فیلم سرخوشی تقدیم کند. پس بیایید فیلم‌هایی را تصور کنیم که از علل غیر هنری و علل هنری غیر سینمایی خالی باشند. نه در موضوع آن‌ها مسئله‌ای جذاب وجود داشته باشد، نه در بازیگری و موسیقی. ولی در علل سینمایی سرشار از خلاقیت باشند.

علل سینمایی در دو بعد تعریف می‌شود: اول نظام عناصر کادر؛ دوم توالی نماها. برای توضیح مورد اول باید از ادبیات کمک گرفت. می‌گویید ادبیات برای توصیف یک اتاق چند صفحه نیاز دارد و سینما با چند نمای کوتاه از عهدهٔ این کار برمی‌آید. این مقایسه ساده لوحانه است اما سرنخ‌های مفیدی می‌دهد: هدف نویسنده از توصیف اتاق فضا سازی داستان

است. از دل لیوان‌ها و میزها و صندلی‌ها و کتاب‌ها و شیشه‌ها به حس درونی شخصیت‌ها می‌رسد. نویسنده قصد ندارد معماری اتاق را برای ما بازسازی کند، او به دنبال قرینه حس درونی انسان‌ها در فضای عینی است. در سینما هم فیلم‌سازها تلاش می‌کنند در انتخاب و نحوه چیدمان وسایل صحنه به بُعد روانی داستان و شخصیت‌ها توجه کنند: چیزهایی که می‌بینیم به شناخت ما از روحیات انسان‌ها کمک می‌کند. پس کار هر دو فضاسازی است، نه توصیف صحنه. ابزار ادبیات و سینما برای فضاسازی به ترتیب ویژه و تصویر است. این دو تفاوت‌های مهمی با یکدیگر دارند. کلام به صورت ذاتی از استعاره و مجاز سود می‌برد. معنای هر لفظی، فقط یک کلمه دیگر است. این مخاطب است که باید به کمک کلمات صحنه را تخیل کند. به طور مثال به تعداد افرادی که محاکمه کافکا را خوانده‌اند، تصویر متفاوت از صحنه دادگاه ساخته شده است. اما در سینما بیننده حداکثر می‌تواند با دیدن مزرعه گندم، به یاد خانه روستایی دوران کودکش بیفتد. ولی نمی‌تواند ادعا کند کلبه فیلم، خانه‌ای است که آنجا بزرگ شده. سینما واقعیت شیء را نشان می‌دهد و قدرت تخیل را از ما می‌گیرد و اگر گاهی با دیدن حیوانی به یاد یکی از شخصیت‌ها می‌افتیم به دلیل قرینه‌ای است که خود فیلم ایجاد کرده. پس هم سینما و هم ادبیات تلاش می‌کنند چیزی را طوری به ما نشان دهند که به چیز دیگری فکر کنیم؛ آن دلالت‌های ثانوی کاری نمی‌کنند جز فضاسازی حسی و روانی صحنه. بنابراین در همه هنرها اطلاعات خامی که نشان داده می‌شود ارجح نیستند، بلکه هدف فضاسازی است. در چنین حالتی سینما امتیاز خود را، مبنی بر توصیف صحنه در چند ثانیه، از دست می‌دهد. شاید نویسنده‌ای بتواند در یک پاراگراف چنان فضاسازی گیرایی ایجاد کند که یک کارگردان با ده‌ها پلان نتواند. سرعت انتقال اطلاعات صحنه اهمیتی ندارد، بلکه مهم بار روانی صحنه است؛ ادبیات و سینما روش‌های خودشان را برای ایجاد آن دارند. ادبیات اصلاً قصد توصیف ندارد که به خاطر آن محتاج چند صفحه باشد؛ رمان نیازمند چند پاراگراف برای فضاسازی است. سینما هم برای اینکه بتواند به فضاسازی لازم برسد، نیازمند نماهای متعدد است و کاری نیست که در چند ثانیه انجام شود. اساساً هنر ارتباطی با انتقال اطلاعات توصیفی ندارد. این کار تاریخ است.

اگر ادبیات عناصر اصلی را توسط جمله‌ها نشان می‌دهد، سینما با نما چنین کاری می‌کند. دو نکته اساسی در مقایسه بین جمله و نما وجود دارد. اول اینکه نویسنده می‌تواند گلدان را طوری توصیف کند که ما هیچ اطلاعی درباره میز یا طاقچه به دست نیاوریم، اما سینما به ندرت توان چنین کاری دارد. حتی اگر دوربین با نزدیک‌ترین فاصله گلدان را نشان دهد، باز هم فضایی بین دوربین و گلدان دیده می‌شود. به عبارت بهتر دوربین امکان توصیف تجربیدی از یک شیء را به دست نمی‌آورد حال آنکه چنین کاری در ادبیات به سادگی انجام می‌شود. دوم اینکه هر نمایی فقط یک کادر است. حتی اگر نما را دوربین مدار بسته ضبط کرده باشد، باز هم فقط یک کادر می‌بینیم نه همه اتاق را. دوربین فقط مجموعه‌ای از عناصر معین را به مخاطب نشان می‌دهد. این مسئله زمانی مهم می‌شود که به یاد آوریم هر فیلمی مجموعه‌ای از کادرهاست. یعنی فیلم‌ساز برای روایت، شخصیت‌پردازی، فضا سازی و سایر کارها هیچ ابزاری ندارد جز همین قاب‌های محدود. شبیه نویسنده که فقط کلمات و جملات را دارد. فیلم‌ساز در انتخاب عناصر همه کادرها به همان اندازه وسواس دارد، که یک نویسنده در انتخاب واژه‌ها.

اینجاست که با مفهوم نظام تصویر آشنا می‌شویم. هر کادر یک نظام است و کل فیلم یک این نظام. هر کادر یک ساختمان است با عناصر دیداری معین که سه نقش برعهده دارند: ۱- نقش انفرادی ۲- نقش نسبت به سایر عناصر. ۳- نقش نسبت به کل کادر. به طور مثال نمایی از فیلم *دستان توکیو*. چراغ به تنهایی همان نقش معمول خود را ایفا می‌کند، اما نقشی که در قبال دو شخصیت حاضر دارد کاملاً متفاوت است. برای دختر جوان روشنی آورده ولی برای نیم رخ مادر بزرگ تاریکی. اوست که عناصر صحنه را واضح یا تار می‌کند. پس هر کادر نظامی از عناصر تصویری و قدم اول مطالعه همین نظام‌هاست.



داستان ترکیو (۱۹۵۳)

بعد دوم به توالی نماها مربوط است. هر نما با توجه به عناصرش، حس ویژه خود را دارد اما وقتی نماها از پی هم می آیند، این تداوم حس دیگری ایجاد می کند. این موردی نیست که بتوان از هنرهای دیگر برای توضیح آن کمک خواست. چراکه تنها مختص هنر سینماست و از دهه دوم قرن بیستم شکل گرفت. شاید بتوان گفت تنها نمونه مشابه آن رویای شبانه است. کابوس حس دلهره آور خود را مدیون کادرهای ترسناک نیست؛ معمولاً کابوش رویایی را با یک پنجره، میز یا چهره ساده می ترسانند. اما آن پنجره به تنهایی رعب آور نیست. بلکه توالی تصاویری که به پنجره ختم می شود این حس را ایجاد می کند. تدوین به خودی خود و تا حدود زیادی فارغ از نماها توان تأثیرگذاری حسی دارد. سینما تدوین را از رؤیا آموخت و به صورت خودآگاه به کار بست. وقتی نمای مضطرب به نمای خنثی برش می خورد، نمای دوم هم حس اضطراب به خود می گیرد. اگر حس نماها در تضاد باهم باشد، نمای سوم حس اصلی را تولید خواهد کرد. و همین طور این روند با صدها نما ادامه پیدا می کند و هر نما حس خود را به دیگری وام می دهد، تا اینکه در انتهای فیلم مخاطب به اوج لذت هنری می رسد. نکته مهم در این ساحت توجه به دستور تدوین سینما و بُعد روانشناسی آن است. در سینما هم همانند زبان کلام قواعدی وجود دارد برای تداوم نماها.

این قوانین بر اساس اصول بصری و روانشناختی تنظیم شده‌اند. و عدم رعایت آن‌ها فیلم را به نظر ناخوشایند جلوه می‌دهد. همانطور که در پیش‌گفتار گفتم در کتاب حاضر قصد من بررسی چگونگی رعایت اصول سینما در آثار کیانوش عیاری است. شناخت سبک و فرم سینمایی آثار اوست. آثاری سرشار از علل سینمایی؛ به گونه‌ای که علل غیر هنری و علل هنری غیر سینمایی محو شده‌اند. طوری که لذت از علل سینمایی بر علل دوگانه قبلی تقدم دارند. این تقدم هم ناخودآگاه است هم خودآگاه. یعنی هم برای مخاطب عام اتفاق می‌افتد هم برای منتقد. منتقدی که بخواهد آثار کیانوش عیاری را مطالعه و تحلیل کند، نمی‌تواند به بازیگری و موسیقی و زیبایی تصاویر بسنده کند. چون فیلم‌ساز همه این موارد را در ساده‌ترین شکل خود عرضه کرده است. در واقع اینجا ما با نوعی صداقت هنری مواجه هستیم. فیلم‌سازی که همه راه‌های اغوای تماشاگر را از فیلم گرفته و تنها جوهر سینما را در رعایت خود عرضه کرده است. برای تحلیل چنین آثاری باید قدم به قدم پیش رفت. از کلی‌گویی، پیچیده‌نویسی، استدلال‌های عجولانه و غرض شخصی پرهیز کرد. پس ابتدا در بخش اول چگونگی نظم‌دهی به عناصر کادر و توالی نماها در مجموعه روزگار قریب بررسی خواهد شد تا القبای زبان سینمایی این کارگردان را بشناسیم و توان تحلیل آثار سینمایی را داشته باشیم.