اسطوره‌ی قهرمان تنها

نشانه‌ها و معنا در سینمای مسعود کیمیایی

نویسنده : علیرضا بهنام

انتشارات نصیـــرا
۱۳۹۵

www.ketab.ir

سرشناسه	:	بهنام ، علیرضا،۱۳۵۲
عنوان و نام پدیدآور	:	اسطوره‌ی قهرمان تنها/علیرضا بهنام
مشخصات نشر	:	تهران: نصیرا، ۱۳۹۵
مشخصات ظاهری	:	۷۰ص، مصور
موضوع	:	سینما،زیبایی شناسی
شابک	:	۹۷۸-۶۰۰-۷۶۳۵-۳۷-۷
رده بندی کنگره	:	۱۳۹۵ ک۹۸ب۹/ ۱۹۹۸/۳PN
رده بندی دیویی	:	۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره کتابشناسی ملی	:	٤١٧٣٨٠٥
وضعیت فهرست نویسی	:	فیپا

انتشارات نصیرا

اسطوره‌ی قهرمان تنها

نشانه‌ها و معنا در سینمای مسعود کیمیایی

نویسنده: علیرضا بهنام

صفحه آرا: احمد علی‌پور

طراح جلد: شروین [illegible]

چاپ اول: ۱۳۹۵

تیراژ: ۵۵۰ نسخه

قیمت: ۷۰۰۰ تومان

انتشارات نصیرا: تهران، خیابان انقلاب، روبروی دانشگاه تهران

پاساژ فروزنده، طبقه اول ، واحد۴۰۲

تلفن: ۰۹۱۹۹۶۰۲٤٦٤

www.ketab.ir

فهرست

سرآغاز ۹

با عشق به گذشته بنگر ۱۹

قهرمان تنها می‌خواهد بمیرد ۲۹

طیف مسلط خاکستری ۵۱

ملغمه شباهت‌ها ۶۱

فهرست اعلام ۶۹

www.ketab.ir

سرآغاز

آثار سینمایی مسعود کیمیایی همواره در تاریخ سینمای ما منشاء مناقشه‌های بسیار میان منتقدان و صاحبنظران بوده است. این کارگردان که از او با عنوان مشهورترین مؤلف سینمای ایران نیز یاد می‌شود در طول چهار و نیم دهه حضور در سینمای ایران توانسته است سنتی در سینمای این سرزمین ایجاد کند که با نام خودش پیوند خورده است. شاید مشهورترین جدال‌های قلمی سینمای ایران نیز جدال‌های قلمی پرویز دوایی و هرمز شاهنگ کاووسی باشد که در اوایل دهه ۵۰ شمسی در فضای تازه شکل گرفته موج نوی سینمای ایران ادبیات سینمایی را به دو جناح تقسیم کرده بود.

به هر روی و با هر رویکردی نقش مسعود کیمیایی در شکل گیری زبانی ملی در سینمای ایران انکار نشدنی است. اگرچه توجه جهانی به سینمای ایران جایی بیرون از گفتمان سینمایی این فیلمساز رقم می‌خورد اما تأثیر شگرف او در ساخته شدن سلیقه بصری سینما روهای روشنفکر ، پیش و پس از انقلاب ۵۷ انکار نشدنی است.

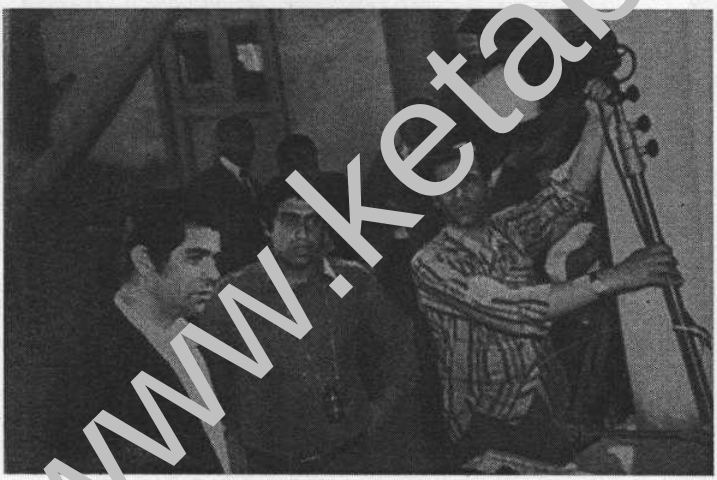
www.ketab.ir

به همین دلیل بررسی سینمای کیمیایی در یک رویکرد کلی به بوطیقای سینما در ایران امری ناگزیر به نظر می‌رسد.

رساله حاضر بر آن است که با تحلیل نمونه‌ای چهار فیلم از کیمیایی که در دو دهه گذشته اکران شده اند راهی برای ورود به جهان این فیلمساز پیشنهاد کند که از رهگذر آن می‌توان کلیدی زیبایی شناختی برای درک بوطیقای سینمای قصه گوی ایرانی پیدا کرد. هر کدام از فصل‌های کتاب به بررسی یک فیلم از کیمیایی می‌پردازد و این در حالی است که به دلیل نظام ارجاع فیلم به فیلم در آثار فیلمساز ناگزیر از بخش مهمی از کارنامه سینمای او به غیر از چهار فیلم پیش گفته سخن به میان خواهد آمد.

www.ketab.ir

در بررسی فیلم‌های کیمیایی مبنای اصلی در بررسی حاضر یافتن نظام‌های نشانه ایست که اثر این فیلمساز را برای جامعه فارسی زبان خوانا می‌کند.پیتر وولن معتقد است که در واقع، غنای زیبایی شناختی سینما از این امر ریشه می‌گیرد که در سینما سه بعد نشانه امکان‌پذیر است (نمایه‌ای، شمایلی، نمادین).او معتقد است که ضعف بزرگتر همه کسانی که درباره سینما نوشته‌اند، این است که یکی از این بعدها را در نظر گرفته، آن را ابتدا در زمینه زیبایی شناسی و سپس به‌عنوان ذاتی نشانه سینمایی دانسته، آن را مورد تحلیل قرار داده‌اند و در عین حال بقیه موارد را از نظر دور داشته‌اند.



حال آن که در حوزه متون سینمایی و در نظام دلالت‌های موجود در آن، ما همواره از چیزی موجود (دال)، به موردی غایب (مدلول، معنا و تصور ذهنی) می‌رسیم.

نکته‌ای که در اینجا حائز اهمیت است، توجه به سویه چند معنایی بودن دال است. به این معنا که دال هیچگاه سازنده تنها یک

www.ketab.ir

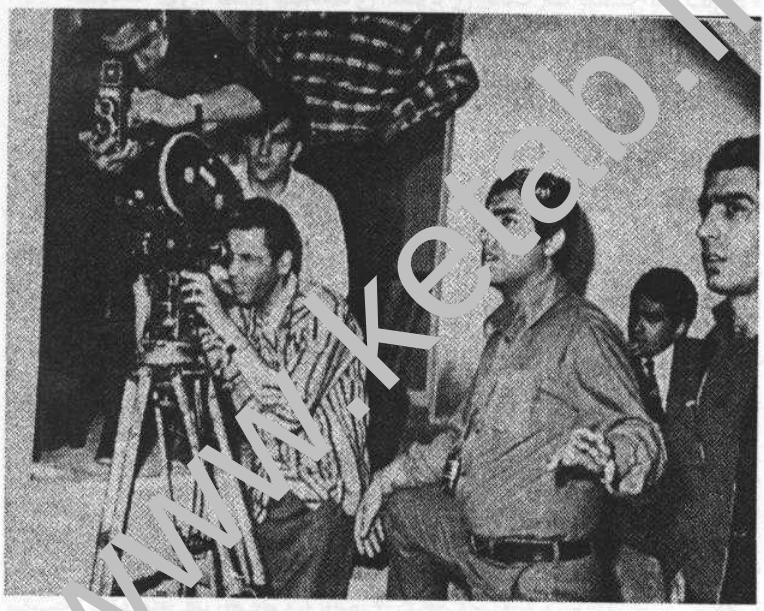
مدلول و معنای معین نیست. بلکه همواره سازنده مدلول‌های گوناگون و گاه متضاد است و همین بخش از نظام دلالت‌هاست که ویژگی تأویل پذیری آن را موجب می‌شود. این امر ما را به نگاه پسا ساخت‌گرا نزدیک می‌کند که البته صرفا محدود به حوزه مطالعاتی فیلم‌های سینمایی نیست. بلکه در متون نوشتاری و زبان شناسانه نیز صادق است. در فیلم‌های کیمیایی این نکته بیش از هر نکته دیگری به عنوان یک ویژگی بارز به چشم می‌خورد. او از یک سو با توسل به زبان شاعرگونه و استفاده پرشمار از استعاره‌های کلامی سبکی را در دیالوگ نویسی اش به وجود می‌آورد که بر وجه کنایی و استعاری کلام تأکید دارد و از سوی دیگر با استفاده از نشانه‌های بصری و موسیقایی تداخلی در حوزه نشانه شناسی به وجود می‌آورد که به ایجاد چند معنایی در نظام نشانه‌ای فیلم منجر می‌شود.

یکی دیگر از بحث‌های قابل مناقشه در حوزه نشانه شناسی سینما برخاسته از تقابل دوگانه سوسوری لانگ/ پارول است. سوسور، لانگ را ساختار عمومی زبان می‌دانست که جدا از استعمال‌های فردی آن در قالب پارول وجود دارد. بر این اساس در حوزه زبان شناسی فیلم دنبال آن است که جایگاه فیلم را به عنوان یک زبان در تحلیل‌های خود مشخص کند. بارت به نتیجه‌ای متفاوت از سوسور رسید. او معتقد بود که می‌توان به شکل بهتری، نشانه شناسی را بخشی از زبان شناسی دانست و نه بر عکس. بر این اساس زبان به ساده‌ترین و پیچیده‌ترین نظام بیانی تبدیل می‌شود که همه چیز را در خود

فرا می‌گیرد. با این حال تجربه هر شخصی نشان می‌دهد که پیچیدگی معنا را می‌توان از طریق تصویر و به شکلی متفاوت انتقال داد.بر این مبنا است که کریستین متز که از مریدان بارت به حساب

www.ketab.ir

می‌آید،سینما را یک زبان می‌داند نه یک نظام زبانی(لانگ) و معتقد است این زبان فاقد واحد کمینه است و مانند زبان ملفوظ نمی‌توان آن را به یک رمزگان از پیش موجود ارجاع داد. بر اساس دیدگاه متز، زبان فیلم فاقد واژگان و یا نحو از پیش موجود است اما از پنج نوار مجزا تشکیل شده است: صدای ضبط شده گفتار، صدای ضبط شده محیط، صدای ضبط شده موسیقی و نوشتار(تیتراژ و میان نوشته‌ها).



با تمام این تفاسیر، نظام مفهومی متز و تلاش او در شکل‌دهی به یک نظام نشانه شناسی منتظم در مطالعه سینما با ناکامی مواجه می‌شود و او درگیر خیل عظیم پرسش‌هایی می‌شود که چنین نگاهی ایجاد می‌کند. یکی از این موارد، در دسته بندی دوگانه بارت از معانی صریح/ ضمنی ایجاد می‌شود که متز قادر به مفهوم پردازی آن

www.ketab.ir

نمی‌شود و خود همین دوگانه متضاد از ایجاد یک نظم مفهومی جلوگیری می‌کند. چرا که اساساً به واسطه معانی ضمنی است که می‌توان یک متن غنی را از متنی ساده و پیش پا افتاده تشخیص داد.

نظریه پردازان نشانه شناسی معتقدند، شش نظام نشانه شناسی در سینمای گویا موجود است که بررسی کارکرد آن در شناخت سینما و دلالت‌های سینمایی بسیار راهگشاست:

۱. دسته اول، نظام نشانه‌های تصویری است که بیشتر به کارکرد نشانه‌های شمایلی اشاره دارد.

۲. دسته دوم، نظام نشانه‌های حرکتی است که بیشتر به حرکت دوربین، تقطیع و تدوین در سینما اشاره دارد.

۳. دسته سوم، نظام نشانه‌های زبان شناسانه گفتاری است که بخش جایگاه کلام، ربار گفتار، مکالمه و تفسیرهای خارجی را در سینما دارد.

۴. دسته چهارم، نظام نشانه‌های زبان شناسانه نوشتاری است که بخش وسیعی از کارکرد نوشتار در سینما از عنوان بندی فیلم، زیر نویس تا عنوان فیلم و نشانه‌های نوشتاری درون ساختار فیلم را در نظر دارد.

۵. دسته پنجم، نظام نشانه‌های آوایی غیر زبان شناسانه است که بیشتر به اشکال گوناگون اصوات و جایگاه صداهای طبیعی در سینما اشاره دارد.

۶. دسته ششم، نظام نشانه‌های موسیقایی است که بخش‌های مورد نظر آن موسیقی متن، موسیقی فیلم نامه و هرگونه موسیقی موجود در فیلم است.

www.ketab.ir

به این ترتیب و با بررسی حوزه‌های متداخل این نظام‌های نشانه شناسی می‌توان به نوعی جمع بندی برای تحلیل هر اثر سینمایی دست یافت که مبنای آن نه بر مسائل مجرد بلکه بر رابطه‌ای است که هر دسته از این نشانه‌ها به تنهایی و همه آنها در کنار یکدیگر با بینندگان اثر برقرار می‌کنند.

در سینمای ایران کمتر سینماگری توانسته است به شکلی آگاهانه از امکانات هر شش نظام نشانه‌ای فوق برای خلق هنری خود استفاده کند اما چنان که خواهیم دید در سینمای مسعود کیمیایی حتی اگر نتیجه به لحاظ زیبایی شناختی ناساز به نظر برسد لااقل در همه این سطوح نظامی فکر شده در کار است.

سکانس آغازین فیلم اعتراض به عنوان یکی از سکانس‌های نمونه‌ای کیمیایی می‌تواند مورد مناسبی برای این بررسی باشد. این سکانس از نماهای تک نفره مرد و زن و نماهای معرف دو نفره تشکیل می‌شود و دوربین تنها یک مورد نقطه شخصیت سوم را ایفا می‌کند و آن زمانی است که با یک تیلت از دسته‌های زن به زیر پاهایش می‌رسد و تماشاگر خون‌های ریخته شده بر زمین را می‌بیند و به این ترتیب به کنجکاوی تماشاگر در مورد سرنوشت زن پاسخ می‌دهد. تأکید بر چهره مرد در حال مونولوگ گفتن در ابتدای فیلم و در انتهای سکانس و با توجه به این حقیقت که او در واقع با خودش حرف می‌زده است معنایی خاص پیدا می‌کند و آن مؤکد کردن تنهایی و فردیت مرد است.

در این سکانس قاب‌های انتخاب شده برای ساختن فضای اتاق با نورپردازی پر کنتراست و سایه روشن‌های ایجاد شده از حرکت پره‌های پنکه سقفی فضایی مشابه صحنه پردازی بازجویی در فیلم‌های

www.ketab.ir

جنایی کلاسیک ایجاد می‌کند. از طریق این تداعی کیمیایی در پی آن است که با نشانه‌های آشنای تصویری تأثیری کلیشه‌ای اما گول زننده در تماشاگر به وجود آورد که در انتهای سکانس و مشخص شدن مرده بودن زن تحت بازجویی معنایی مضاعف برای صحنه ایجاد کند. موسیقی این صحنه نیز با تأثیر پذیری از موسیقی برنارد هرمن که برای هیچکاک ساخته شده بود عادت‌های موسیقایی مخاطب را در جهت تقویت فریب پیش گفته به بازی می‌گیرد. با توجه به حرکات دوربین که در سطور بالا توصیف شد می‌توان به این نتیجه رسید که کارگردان در این سکانس برای هر شش نظام نشانه‌ای ممکن برنامه‌ریزی کرده و همه آنها را در راستای دو هدف غافلگیری و ایجاد معانی مضاعف برای این سکانس به خدمت گرفته است.

می توان نشان داد که چگونه اتفاق مشابهی در بسیاری از سکانس‌های دیگر این فیلم و فیلم‌های دیگر کیمیایی او را به فیلمسازی مسلط به زبان سینما تبدیل می‌کند که لحنی شخصی در به کاربردن عناصر تشکیل دهنده زبان سینما دارد. در سینمای ایران

www.ketab.ir

چنین نگاهی را به جزء کیمیایی تنها در ساخته‌های فیلمسازان بسیار معدودی نظیر بیضایی، کیارستمی، مهرجویی ، مخملباف و در میان نسل جوان‌تر اصغر فرهادی می‌توان جست و جو کرد . این در حالی است که در سینمای جهان حتی در میان آثاری که برای فروش گسترده و توسط غول بزرگ سرگرمی سازی یعنی هالیوود ساخته شده‌اند یافتن چنین رویکرد فکر شده‌ای ابدا کار دشواری نیست.

بررسی سینمای کیمیایی از این رو اهمیت دارد که این فیلمساز در عین آشنایی با دستور زبان و شکل روایت سینمای جهان از این ابزار برای ایجاد دستور زبانی بومی در سینمای ایران سود می‌جوید. المان‌های شهری در فیلم‌های این فیلمساز کارکردی منطقه‌ای دارند و با قرار گرفتن در متن فیلم‌های شهری جهانی چیزی اینجایی به رمزگان سینما می‌افزایند که این امر فیلم‌های این فیلمساز را در کنار فیلم‌های معدودی از دیگر فیلمسازان سینمای ایران از انبوه فیلم‌های بی-هویت و بی زمان و مکان بدنه سینما جدا می‌سازد.

تحلیل سینمای کیمیایی فارغ از قضاوت درباره کیفیت این آثار تا حدودی چند و چون رسیدن به این زبان سینمایی را در آثار این فیلمساز مؤکد می‌کند و این وظیفه‌ای است که رسالت حاضر بر عهده گرفته است. بدیهی است که در اینجا نه قرار است به بررسی تاریخمند همه آثار این فیلمساز بپردازیم و نه از خلال این نوشتار حکمی درباره کلیت کارنامه سینمایی این فیلمساز به دست می‌آید. امید آن که بررسی ویژگی‌های زبان سینمایی کیمیایی بتواند در ایجاد درکی بهتر از زبان سینمای ایران مفید واقع شود.

علیرضا بهنام

www.ketab.ir