

تبیین کارکردهای معنایی گرافیک سایه در سینما مطالعه موردی: فیلم شاهین مالت

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۴

کد مقاله: ۱۰۵۳۸

غزاله اکبری^{۱*}، پژمان دادخواه^۲، امیرحسین ندایی^۳

چکیده

سایه در فیلم، یک مفهوم تکنیکی و محتوایی است که به بیان‌گرترین عنصر سینمایی بدل شده و مفهومی گسترده دارد. این مسئله که سایه پدیده‌ی قابل خوانش بوده و همچنین تحلیل آن از اهمیت و ضرورت بالایی برخوردار است، مساله کلیدی این مقاله می‌باشد. بسیاری از سبک‌های سینمایی از قابل خوانش بودن این ابزار برای انتقال سریع مفاهیم درونی فیلم به مخاطبان‌شان استفاده کرده‌اند. در این مقاله با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی سعی شده است، مفاهیم و کارکردهای ساختاری سایه در فیلم مورد تامل قرار گیرد. بنابراین در این راستا ضمن بررسی کارکردهای معنایی سایه، به تحلیل مفاهیم سایه و کارکرد آن در فیلم نوآر پرداخته شده و در نهایت فیلم شاهین مالت به عنوان نمونه‌ای مطرح در این سبک، با تأکید بر فرم و اندازه سایه که در برگیرنده مفاهیم پنهان در ارتباط با کاراکترها هستند، تحلیل و بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: نور و سایه، گرافیک سایه، فیلم نوآر، فیلم شاهین مالت، جان هیوستون

۱- کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، موسسه آموزش عالی ناصر خسرو ساوه، ایران (نویسنده مسئول) akbari@hnhk.ac.ir

۲- دکتری فلسفه هنر، مدرس مدعو موسسه آموزش عالی ناصر خسرو، ساوه، ایران

۳- دکتری پژوهش هنر، استادیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۱- مقدمه

تاریک و روشن یکی از عوامل بصری می‌باشد. در واقع روشنی یا همان پدیده‌ی به نام نور، اشعه‌ی فام‌دار است که باعث مرئی شدن جهان پیرامون می‌شود و همین پدیده‌ی مهم منشاء بوجود آمدن سایه است. هرگاه مانعی بر سر راه نور بوجود آید، سایه تشکیل می‌شود. سایه که از کودکی برای ما یک معما بوده؛ معمایی گاه شیرین و گاه ترسناک، و به قدری آشنا که در نظر انسان-های عادی شاید پدیده‌ای طبیعی باشد و مانند هر پدیده‌ی طبیعی دیگری دلیلی علمی و عادی برای آن وجود دارد. پدیده‌ای که با وجود تجسم مادی، برای ما نمایی ماورایی ایجاد می‌کند. سایه از دید یک هنرمند ابزار فوق‌العاده و جادویی برای به تصویر کشیدن آمال و آرزوها، ترس و وحشت، آرامش و تنهایی، توجه و حمایت و هر مفهوم غیرعادی دیگری می‌تواند باشد که به کمک آن احساس خود را می‌تواند به بهترین شکل ممکن بیان کند. در این پژوهش به نقش گرافیکی سایه در سینما پرداخته می‌شود، چراکه سایه یک مفهوم محتوایی و تکنیکی دارد و یکی از بیان‌گرترین مفاهیم زیبایی‌شناسانه‌ی سینماست. بنابراین ابتدا ضمن کنکاش در باب سایه و مفاهیم آن، به کارکردها و ساختار گرافیکی سایه در سینما پرداخته شده و پس از شرحی بر ژانر نوار، کارکردهای معنایی گرافیک سایه در فیلم شاهین مالت تحلیل می‌گردد.

۲- روش تحقیق

این پژوهش در حوزه‌ی پژوهش‌های کیفی است که برای دستیابی به اهداف تعریف شده از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی استفاده شده و اطلاعات ضروری آن به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده است. در این مقاله به نقش ساختار گرافیکی سایه برای پیشبرد معنا در سینما بر اساس نشانه‌های فرهنگی آن در دوره‌های تاریخی پرداخته می‌شود.

۳- پیشینه تحقیق

طبق گواهی پایگاه‌های ایران‌دک، سیکا و نورمگز پژوهش‌های مرتبط به شرح زیر است:

الف- پایان‌نامه:

«زیبایی‌شناسی سایه‌پردازی در سینما»، دانشگاه هنر، ۱۳۹۰، دانشکده سینماتاتر، کارشناسی‌ارشد سینما، کیانوش جهانپدیده در این پایان‌نامه به تحلیل چگونه آفریده شدن سایه در سینما از لحاظ ابعاد فرهنگی و تحولات تاریخی آن در سده بیستم میلادی و همچنین به نقش سایه در ژانرهای مختلف همچون گانگستری، وحشت، رئالیسم شاعرانه و فیلم نوار پرداخته و قبل از بررسی سایه در مدیوم سینما، نخست به طور مختصر به بررسی ریشه‌های سایه در ادبیات و فرهنگ عامه مردم ایران و جهان نیز پرداخته شده است.

ب- مقالات:

«آلمان زیر سایه ترس تاریخ روان‌شناختی سینمای آلمان»، مجله کتاب ماه هنر، آذر ۱۳۷۷ (از صفحه ۱۶ تا ۲۰). پرویز جاهد در این مقاله به بررسی سینمای آلمان بعد از جنگ جهانی اول می‌پردازد و گفته می‌شود که سینمای واقعی آلمان بعد از جنگ بوجود آمد. همچنین با بررسی ویژگی‌های این سبک از قبیل نورپردازی، استفاده از خطوط اریب و زیگزآگی در طراحی صحنه و قاب‌بندی دکورهای غیرواقعی و تخیلی که باعث بوجود آمدن استعاره در فیلم می‌شود، مفاهیم سینمای آلمان بعد از جنگ را شرح می‌دهد.

«سبک‌های سینمایی در دوره‌ی فیلم صامت»، مجله هنر، تابستان ۱۳۸۱، شماره ۵۲ (از صفحه ۱۸۴ تا ۲۱۲).

احمد ضابطی چهرمی در این مقاله به سینمای صامت و ویژگی‌های این نوع سینما که حتی آثار بعضی از کارگردان‌های این دوره تاریخی بر روی سینمای ناطق هم تاثیر گذاشته است، می‌پردازد.

«اکسپرسیونیسم در سینما»، مجله هنر، پاییز ۱۳۶۴، شماره ۹ (از صفحه ۱۸۴ تا ۱۸۷).

لوتر آیزنر (مترجم: امیر مینایی) در این مقاله به بررسی سینمای اکسپرسیونیسم و هدف اصلی آن که نمایش برونی دنیای درونی بشر است، با عناصری چون احساس ترس، نفرت، عشق و اضطراب می‌پردازد و دوره‌ی طلایی سینمای آلمان را بعد از جنگ جهانی اول و با سبک اکسپرسیونیسم معرفی می‌کند.

«اکسپرسیونیسم»، مجله نقد سینما، تابستان ۱۳۷۴، شماره ۵ (از صفحه ۲۰۴ تا ۲۰۷).

زولاند شنایدر (مترجم: گیلدا ایروانلو) در این مقاله به سینمای اکسپرسیونیسم و آثاری که در این سبک در سال‌های متمادی بوجود آمده، می‌پردازد و ویژگی‌های هر یک از این آثار را بررسی می‌کند.

«فیلم نوار (سینمای سیاه)»، مجله هنر، ۱۳۸۲، شماره ۵۸ (از صفحه ۱۸۱ تا ۱۹۱).

رابرت کالکر (مترجم: علی عامری مهابادی) به بررسی فیلم نوار که برای پاسخ به نیازهای فرهنگی آن دوره شکل گرفته و ویژگی‌های آن‌ها می‌پردازد.

۴- نور و سایه

تاریک و روشن یکی از عوامل بصری می‌باشند. در واقع روشنی یا همان پدیده‌ای به نام نور، اشعه‌ی فام‌دار است که باعث مرئی شدن جهان پیرامون می‌شود. نور پاره‌ای از جهان روزانه و چنان برای ما آشنا است که به آن بی‌توجه هستیم. نور عبارت است از ذراتی بی‌نهایت ریز به نام فوتون که با سرعت $300/000$ کیلومتر از منبع نور تشعشع می‌نماید و به عبارتی نور آن قسمت از طیف الکترومغناطیس است که بر روی چشم انسان اثر می‌گذارد و دیدن را سبب می‌شود (فخرایی، ۱۳۹۵: ۶).

حال اگر در این مسیر جسمی مانع از عبور آن شود، پدیده‌ی بوجود می‌آید که به آن سایه می‌گویند؛ یعنی در واقع پیدایش سایه به نور وابسته است. به طوری که اگر منبع نور ضعیف باشد (مانند نور خورشید در هوای ابری) سایه‌ها قابل تشخیص نیستند، یا اگر در جایی نور نباشد سایه‌ای تشکیل نمی‌شود. بنابر این نور است که به تصویر عینیت می‌بخشد. این عینیت‌بخشی فقط از طریق فضا سازی نیست، بلکه از طریق تبلور فضاهای دیداری و سایه‌های ایجاد شده توسط زوایایی است که درست انتخاب شده‌اند. سایه و نور در یک موازنه مرتبط مکمل یکدیگرند و در این ارتباط وجود سایه، خود نشانه‌ی نور است.

سایه‌ها به سه حالت می‌توانند خود را پدیدار سازند:

- سایه‌ها لازمه خلق تصویر فضاییند.
- سایه‌ها به خاطر تاریکی‌شان از لحاظ گرافیکی مهم هستند.
- سایه‌ها دارای شکل هستند و می‌توانند به خودی خود موضوع باشند.

سایه پدیده‌ای است که تجسم مادی دارد، اما در خود پر از راز و رمز است و مفهومی ماورایی در ذهن ما ایجاد می‌کند که با فرم‌های بسیارش می‌تواند گویای معنای دراماتیک تصویر شود. با ویژگی‌های سایه در می‌یابیم که سایه چگونه شکار می‌کند، پنهان می‌دارد، غلو می‌کند، تعبیر ما را مغشوش می‌کند، ما را به اشتباه می‌اندازد و باعث می‌شود حالت خاصی در ما بوجود آید و یا زمان خاصی را القا می‌کند. همچنین می‌تواند از یک موضوع هیچ، تصویری خیره‌کننده بسازد و یا با پنهان کردن چیزی در ما ایجاد انتظار و تعلیق کند. بنابراین می‌توان برای به تصویر کشیدن احساسات درونی از نور و سایه- که نقش برانگیزنده‌ی ظریفی در زندگی ما بازی می‌کند- استفاده کرد تا با کمک این عناصر و به کارگیری تکنولوژی موجود بتوانیم آن احساسات را در تصویر بیان کنیم. سایه خاستگاهی چند وجهی دارد و اساساً بر سه نوع‌اند:

- سایه‌های نوع اول: سایه‌های روی خود موضوع که از خطوط مرزی سطح خود موضوع ایجاد می‌شوند.
- سایه‌های نوع دوم: سایه موضوع در نزدیکترین سطح به وجود می‌آید.
- سایه‌های نوع سوم: سایه‌های موضوعات دیگر است که بر روی موضوع اصلی می‌افتد و معمولاً باعث تحریف (شکل موضوع) می‌شوند.

سایه‌ها خواه با نور طبیعی و خواه با نور مصنوعی و هنر نورپردازی، از نظر بیانی نیروی برانگیزنده‌ای هستند که ویژگی‌های هیجان‌انگیزی را دارا می‌باشند. بنابراین نورپردازی هنری است که می‌توان به کمک آن جلوه‌های تصویری را ایجاد کرد و با تکنیک‌های خلاق نورپردازی و هنر آرایش و کنترل نور، به سایه در سینما رسید، که در برخی سبک‌های سینمایی شخصی و همچنین ژانرهای سینمایی، پدیده‌ای برای رسیدن به مفاهیم زیبایی‌شناسانه است (میلرسون، ۱۳۶۹: ۸۵).

۵- ساختار گرافیکی سایه در سینما

نور عنصر اصلی در سینما و تلویزیون است. و سایه‌ای که از طریق نور بوجود می‌آید مکاشفه‌آمیز است، آشکار می‌سازد، پنهان می‌کند، زیبا را زشت و زشت را زیبا می‌نمایاند، جلوه و جلال می‌بخشد، غلو می‌کند، لطافت می‌بخشد، خشن می‌سازد و آفریننده تصویر و سازنده‌ی فضا است (میلرسون، ۱۳۶۹: ۱۱). یک مفهوم تکنیکی و محتوایی که به بیان‌گرترین مفاهیم زیبایی‌شناسانه‌ی سینما بدل شده‌اند. در هر دوره‌ی تاریخی از ابعاد فرهنگی برخوردار بوده و نیز عموماً در برگیرنده‌ی نظریه‌هایی مربوط به شخصیت بوده است (عسگری ایبانه، ۱۳۹۰: ۹۳). حال هنر گرافیک، هنر یک زبان است، نوعی زبان با دستور زبانی نامعین و الفبایی پیوسته در حال گردش. قوانین نامشخص گرافیک به آن معناست که فقط می‌توان آن را مطالعه کرد نه آموخت. در نهایت گرافیک حیطه‌ای از هنرهای تجسمی است و دارای کاربردهای متنوع و گسترده‌ای می‌باشد. این هنر با بهره‌گیری از ابزارهای جادوی همچون فرم و رنگ به جستجوی معناهای مختلف می‌پردازد و پیامی تصویری را از این طریق در کوتاهترین زمان ممکن به مخاطب می‌رساند. در سینما این ابزارهای گرافیکی نقش بسیار محکمی دارند، زیرا زبان مشترکیست که سبب جلب توجه و شکار چشم‌ها و جذب مخاطبین می‌شود. هنرمند سینما با کمک گرفتن از این ابزارها می‌تواند به سرعت بر روی مخاطبش تاثیر بگذارد و همانطور که گفته شد چشم را به شدت به خود جلب کند، تا به معنا برسد. رسیدن به این معنا در پیام بصری فقط نتیجه استفاده از این ابزارها در کنار یکدیگر نیست، بلکه چگونگی استفاده از آنها نیز مهم می‌باشد. تا پیامی یکسان را در بین مخاطبینش انتقال دهد، سایه برای پر رنگ کردن معنا در سینما از این هنر و ابزارهای آن کمک می‌گیرد تا بتواند گویای معنای دراماتیک تصویر شود. اربرد سایه در

سینما از فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان آغاز می‌شود. در این سینما سایه ناشی از نشر در حال گسترش و تیرگی وجود انسان‌هاست. در این گونه فیلم‌ها، سایه نه تنها سوی تاریک فرد بلکه نمادی از سوی تاریک و گسترش یابنده جامعه‌ای است که از واقعیت روی برتابانده است. سایه نشانی از سرنوشت محتوم ملتی جنگ‌زده و سرکوب شده است (جهان‌دیده، ۱۳۹۱: ۳۸).



شکل ۱- نمایی از فیلم مطب دکتر کالیگاری، (<https://www.denofgeek.com>)

پس از آن سایه در جنبش‌ها، گونه‌ها و چرخه‌های گوناگونی به کار گرفته شده که مهمترین آنها در کنار گونه وحشت، فیلم‌های گانگستری سال‌های ۱۹۳۰ و آثار رئالیسم شاعرانه فرانسه و فیلم نوآر هستند. فیلم نوآر اوج کاربست نورپردازی و استفاده از سایه در دوران کلاسیک سینماست. فیلم نوآر با استفاده از سایه سعی در انعکاس و به تصویر کشیدن جامعه‌ی تهی از ارزش، گرفتار در مدرنیته‌ای بی‌پهلو و غرق در پوچی و بی‌ثمری دارد.



شکل ۲- نورپردازی با کنتراست بالا و سایه‌های تند، (<https://www.nytimes.com>) (<https://www.kpbs.org>)

۶- فیلم نوآر

در اواسط دهه ۱۹۴۰ ژانر جدیدی گسترش یافت، گرچه شاید صحیح‌تر باشد که بگوییم خود را ابداع کرد. این ژانر که سال‌ها پس از پیدایش، «فیلم نوآر» نام گرفت، برخی از عناصر ملودرام را تغییر داد (کالکر، ۱۳۸۴، ۱۸۱). «نوآر» به معنای «سایه» یا «تیره» است، اما مفهوم «گرفته و تلخ» هم از آن استنباط می‌شود. فیلم نوآر (فیلم سیاه) اصطلاحی بود که منتقدان فرانسوی برای نامیدن گروهی از فیلم‌های آمریکایی که در سال‌های جنگ جهانی دوم ساخته شدند و بعد از سال ۱۹۴۵ پشت سر هم در کشورهای خارجی به نمایش درآمدند، به کار بردند. در واقع نتیجه جهان‌بینی تیره و شیوه‌های نورپردازی بیان‌گرایانه‌ی مکتب اکسپرسیونیسم آلمان به همراه خشونت بی‌بند و بار فیلم‌های گانگستری دهه‌ی ۱۹۳۰ آمریکا و فضای غم‌آلود و مه گرفته‌ی فیلم‌های رئالیسم شاعرانه فرانسه منجر به این شد که از آغاز دهه‌ی ۱۹۴۰ فیلم‌هایی تلخ و تیره با مضمون تک‌افتادگی انسان معاصر در جهانی تیره و پوچ، و سرنوشت محتوم و گریزناپذیر وی در سینمای آمریکا تولید شود که «فیلم سیاه» یا «نوآر» نام گرفتند (بوردول و تامسون، ۱۳۸۶: ۳۰۲).

گرایش فیلم‌نوآر ریشه در رمان کارآگاهی سرد و غیراحساسی آمریکایی دارد که در دهه‌ی ۱۹۲۰ شروع شد، که زیرمجموعه‌ای است از آثار جنایی، نوعی فیلم ترسناک روانشناسانه که با کلیت پیچیده و رمزگونه و نگاهی خاص همچون نگرش قهرمان اصلی آن را در برمی‌گیرد (جهان‌دیده، ۱۳۹۰: ۳۵). فیلم‌های نوآر مانند سرمشق‌های ادبی‌شان عمدتاً مخاطب مرد را مدنظر داشتند. قهرمانان آن‌ها بی برو برگرد مرد هستند؛ معمولاً کارآگاه‌ها یا تبهکارانی که وجه مشخصه‌شان بدبینی، بدگمانی به خویش یا نگاهی تلخ و غیراحساساتی به دنیاست. در این فیلم‌ها زن‌ها معمولاً از نظر جنسی جذاب، اما خیانت‌پیشه‌اند؛ آنها قهرمان فیلم را به مهلکه می‌کشاند یا برای تحقق اهداف خودخواهانه‌شان از او بهره‌برداری می‌کنند. محل وقوع ماجراهای فیلم نوآر معمولاً شهرهای بزرگ است و زمان معمولاً شب. پیاده‌روهای باران‌خورده و خیس‌ی که برق می‌زنند، کوچه‌های تاریک و بارهای کثیف محیط معمول این فیلم‌ها هستند. بسیاری از فیلم‌های نوآر از زوایای دوربین سربالا و

سرپایین، نورپردازی در مایه‌های تاریک، عدسی‌های زاویه باز افراطی و فیلمبرداری در محل‌های واقعی بهره می‌گیرند، هر چند برخی از آنها تعداد اندکی از این مشخصات را دارند. فیلم نوآر تنها نوع فیلم هالیوودی بود که در آن پایان غم‌انگیز مجاز بود، هر چند باز هم گاهی پایان‌های خوش بی‌مقدمه - و غالباً باورناپذیر - به انتهای آنها وصله می‌شد. نخستین فیلم این ژانر شاهین مالت اثر داشیل هامت بود. از نظر پرداخت این فیلم متأثر از سبک اکسپرسیونیسم آلمان، رئالیسم شاعرانه فرانسه و نوآوری‌های سبکی شهروندکین است (بوردول و تامسون، ۱۳۸۶: ۳۰۳).



شکل ۳- نمای از فیلم شاهین مالت، (<https://fineartamerica.com>)

فاستر هیرش تحلیل‌گر سینما در تعریف ژانر می‌گوید: یک ژانر توسط قراردادهای ساختار روایی، شخصیت‌پردازی (توصیف شخصیت)، موضوع (تم) و طراحی (زمینه‌سازی) بصری مشخص می‌شود. بنابراین به اعتقاد وی فیلم نوآر در واقع یک ژانر است او معتقد است که فیلم نوآر این عناصر را به وفور دارا است. طبق نظر وی، فیلم نوآر به خاطر لحن ثابت، شیوه‌ی داستان‌سرایی و قراردادهای تصویری موجود در فیلم‌های سیاه دوره کلاسیک، می‌بایست یک ژانر به شمار آید. به عنوان مثال ما همه‌ی این ویژگی‌ها را در «پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند» (۱۹۴۶ تی گارنت) می‌بینیم: لحن تاریکی بدبینی و از خودبیگانگی، قراردادهای روایی مانند زن مرگ‌آفرین و صدای راوی بر روی تصاویر فلاش بک و ظاهر سیاه و سفید آکنده از سایه‌ی فیلم (جهان‌دیده، ۱۳۹۰: ۳۶)



شکل ۴- نمای از فیلم پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند، (<https://www.ekathimerini.com>)

استفاده‌ی مکرر از شیوه‌ی روایی و ساختار تصویری به سرعت به قرارداد تبدیل می‌شود و در واقع به عنوان زبان مشترک فیلم‌ساز و تماشاگر در نظر گرفته می‌شود. شاید همین زبان خاص نوآر است که آن‌را به عنوان یک ژانر سینمایی معرفی می‌کند. ژانری که به همان اندازه‌ی سایر ژانرهای مشخص و تعریف شده مانند گانگستری، واجد نشانه‌های خاص و اساسی است (جهان‌دیده، ۱۳۹۰: ۳۷).

۷- تحلیل فیلم شاهین مالت

یکی از ماندگارترین آثار تاریخ سینما در سال ۱۹۴۱ فیلم شاهین مالت به کارگردانی جان هیوستن بود. فیلمی دلهره‌آور و گزنده به نویسندگی داشیل همت و بازی همفری بوگارد که باب جدیدی را به نام نوآر در ژانر جنایی پلیسی باز نمود. شاهین مالت یکی از مهمترین فیلم نوآرهای تاریخ سینماست که بسیاری از قراردادهای فیلم نوآر را تثبیت کرد و به همین دلیل بسیاری از منتقدان آن‌را شروع فیلم نوآر می‌دانند. این فیلم مانند دیگر فیلم‌های نوآر به سیاهی و تباهی انسانیت پس از جنگ می‌پردازد؛ انسانی که هدفش چیزی جز پول و ثروت نیست و برای رسیدن به این هدف از هیچ چیزی حتی انسانیت، عشق و خانواده دریغ نمی‌کند.

این فیلم در مقام نخستین تجربه‌ای فیلم‌سازی هیوستن تا امروز پس از گذشت هفتاد سال هنوز هم به عنوان پدیده‌ای شاخص در ژانر خود به حساب می‌آید. اگر در سال ۱۹۴۱ اورسن ولز را بخاطر «همشهری کین» در تاریخ ستایش می‌کنند، قطعاً جان هیوستن را باید بخاطر شاهین مالت در همین سال ستود.

شاهین مالت تصویرگر جامعه‌ای سیاه و تپه است که انسان‌ها هر یک برای رسیدن به آمال خود، از انسانیت خویش دست می‌کشند و خود را در رسیدن به هدف به هلاکت می‌رسانند. بخش عمده دیالوگ‌های خشن همت را حفظ کرده و حسی از دنیای شدیداً فاسد را نشان می‌دهد که تجسم آن در فیلم‌های دهه ۱۹۳۰ دشوار بود. از نظر بصری گرچه فیلم نسبت به آثار دهه ماقبل خود لحن و فضای سیاه‌تری دارد، اما از ترکیب‌بندی و تدوین منسجم‌تری برخوردار بود و هیجان فیلم عمدتاً درونی است و اضطراب و تعلیق آن نه از طریق مخاطرات فیزیکی بلکه از تنش‌های حاصله از دو رویی و حيله‌های روانی آدم‌های قصه سرچشمه می‌گیرد (کالکر، ۱۳۸۴، ۱۸۵).



شکل ۵- نمای از فیلم "شاهین مالت"

داستان فیلم از جایی شروع می‌شود که دختری معصوم بنام بریجید اوشانسی (مری استور) به دفتر دو کارآگاه خصوصی مراجعه نموده و خواهان کمک برای یافتن خواهر گمشده‌اش است. پس از وارد شدن دو کارآگاه مزبور به ماجرا و کشته شدن همکار اسپید (همفری بوگارت) داستان مجسمه‌ای که یک شاهین عتیقه است تبدیل به هسته‌ی قصه شده و درام و پیرنگ وارد فاز دیگری می‌شود. بوگارت با شمایی مردانه و خشک و در عین حال دو رو که خشم و معصومیت را توأمان با هم دارد، در مقابل یک شخصیت زن دو رو دیگر قرار می‌گیرد. اصولاً از ابتدا تا انتها فیلم منزلگاه نبرد تن‌به‌تن کاراکترهایی است که میان حقیقت و دروغ یکدیگر را بازی می‌دهند و در این بین مری استور با یکی از خیره‌کننده‌ترین بازی‌های عمرش، در آن واحد هم معصوم بوده و هم اغواگر و جادو پیشه.

جان هیوستن در ساخت این فیلم از نور و سایه استفاده دراماتیک کرده است که نمونه آن‌را در کلاه روی سر اسپید (همفری بوگارت) که روی چشمانش سایه انداخته و رمزآلود بودنش را به تماشاگر گوشزد می‌کند، می‌توان مشاهده کرد. در سکانس اول فیلم بعد از عناوین بلافاصله به پنجره‌ای دیزالو می‌شود که بر روی آن به شکل برعکس نام آن دو کارآگاه نوشته شده است. «اسپید و آرچر» که مخاطب در طول این صحنه متوجه می‌شود، این دو کارآگاه با هم شریک هستند و در صحنه‌ی بعد یکی از آن دو به قتل می‌رسد. در همان سکانس آغازین این فیلم ده واقعه عمده یکی بعد از دیگری روی می‌دهد و در واقع تمامی فیلم بر روی همین سکانس اول چیده شده است.



شکل ۶- نمای از فیلم "شاهین مالت"

یکی از تصاویر ماندگار تاریخ سینما در سکانس آخر این فیلم اتفاق می‌افتد. در این سکانس بدون اینکه حتی خبری یا حرکتی فیزیکی رد و بدل شود، آن‌قدر بالا و قدرتمند است که تا آخر بسیار نفس‌گیر است. دختر با تمام ظرافت خود قصد آن را دارد تا اسپید را رام کند، اما اسپید دست او را رو می‌کند. نکته مهم فیلم اینجاست که اسپید برگناه زن وقوف کامل را یافته، اما مخاطب هنوز آن را متوجه نشده است. و علت نفس‌گیر بودن این سکانس پایانی در همین است که ما آرام آرام متوجه می‌شویم گول خورده‌ایم.



شکل ۷- نمای از فیلم "شاهین مالت"

وقتی «بریحیت اوشانسی» (زن مدنظر) را پلیس به سوی آسانسور هدایت می‌کند، او با سایه نرده‌ی درب آسانسور که بر چهره‌اش افتاده به زن آرکتایپ فیلم نوآر بدل می‌شود. این سایه که به شکل یک خط عمود و دو خط مورب چشم‌چپ شخصیت را پوشانده، هم حس محصور و زندانی بودن کاراکتر را افزایش می‌دهد و هم با پوشاندن چشمش نشان از تسلط سایه بر شخصیت این زن اغواگر دارد. این فرم از سایه نمادین نشان از تیرگی و نیستی است که همچون پنجه‌ای صورت او را در بر گرفته است. باز هم فرم‌های گرافیکی در سایه به فیلم‌ساز کمک کرده تا این صحنه از فیلم را به یک صحنه‌ی ماندگار در تاریخ سینما بدل کند.

نتیجه‌گیری

سایه در سینما ریشه در ادبیات دارد و در هر دوره تاریخی و نیز در هر ژانر و سبک فیلمسازی شخصی در بردارنده مفاهیم مجزا است که هنرمند با درک این مفاهیم جنبه‌های پنهان، از آن به عنوان ابزاری برای پیشبرد درام استفاده کرده است. آغازگر استفاده از سایه سبک اکسپرسیونیسم می‌باشد، پس از آن در ژانرها و سبک‌های دیگر به کار گرفته شد، که در این مقاله به استفاده خلاقانه‌ی آن در فیلم نوآر پرداختیم. فیلم نوآر با استفاده از سایه سعی در انعکاس و به تصویر کشیدن جامعه‌ای تهی از ارزش، گرفتار در مدرنیته‌ای بیهوده و غرق در پوچی و بی‌ثمری دارد. این غنا در کاربست نور و سایه البته مرهون آثار فیلم‌سازان بزرگی است که سبک‌های شخصیشان تاثیر عظیمی بر سبک کلی فیلم نوآر گذارده است. از فیلم‌سازان مطرح این ژانر باید از جان هیوستن نام برد که فیلم شاهین مالت او بسیاری از قراردادهای فیلم نوآر را تثبیت کرد. این فیلم مانند دیگر فیلم‌های نوآر به سیاهی و تباهی انسانیت پس از جنگ می‌پردازد و سپس با استفاده از لنز واید، زوایای تند و غریب دوربین و به ویژه نورپردازی تیره و همچنین کاربرد درست از سایه به عنوان یک ابزار بیانی در این فیلم به حس دراماتیک داستان کمک شایانی شده است. در این بین آنچه به این ابزار برای رسیدن به پیام مدنظر فیلم‌ساز کمک می‌کند استفاده از فرم‌های گرافیکی همچون خطوط، سطوح و رنگمایه‌های سیاه، سفید و خاکستری در کنار یکدیگر می‌باشد. حال رسیدن به این معنا فقط از کنار هم قرار دادن این ابزارها به شکل سایه حاصل نمی‌شود، بلکه چگونگی استفاده از آنهاست که ما را به آن مفاهیم می‌رساند. چرا که ما از تک‌تک این فرم‌ها در ذهنمان اطلاعات داریم، بنابراین وقتی این فرم‌ها در جای درستی استفاده شود مخاطب در ذهن خود کنکاش می‌کند و به دنبال معنای آن می‌گردد این روش سبب می‌شود انتقال آن پیام را سریع‌تر دریافت کند. این همان معنی استفاده درست از سایه در سبک‌ها و ژانرهای مختلف بخصوص ژانر نوآر و نمونه‌ی فیلم آن شاهین مالت می‌باشد.

منابع

۱. بوردول، دیوید. تامسون، کریستین، ۱۳۸۵. تاریخ سینما، ترجمه‌ی روبرت صافاریان، تهران، نشر مرکز
۲. جهان‌دیده، کیانوش، ۱۳۹۰. زیبایی‌شناسی سایه‌پردازی در سینما، پایان نامه کارشناسی ارشد، هنر دانشگاه هنر تهران.
۳. جهان‌دیده، کیانوش، ۱۳۹۱. زیبایی‌شناسی سایه‌پردازی در فیلم نوآر، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره‌ی ۲، صص ۵۲-۳۵.
۴. عسگری ایبانه، الهام، ۱۳۹۴. مطالعه و بررسی عملکرد سایه در ایجاد تصویر، پایان نامه کارشناسی ارشد، تصویرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی (تهران مرکزی)، دانشکده هنر و معماری
۵. کالکر، رابرت، ۱۳۸۴. فیلم، فرم و فرهنگ، ترجمه‌ی بابک تبرایی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی
۶. گوستاو یونگ، کارل، ۱۳۷۷. انسان و سمبولهایش، ترجمه‌ی دکتر محمود سلطانی، تهران، نشر جامی.
۷. میلرسون، جرال، ۱۳۸۵. تکنیک‌های نورپردازی در تلویزیون و سینما، مترجمان حمید احمدی لاری و فواد نجف زاده، تهران، نشر سروش
۸. هیوستن، جان، ۱۹۴۱. فیلم شاهین مالت، محصول آمریکا

