نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۱۰۰)، ۵-۲۰ / مهر ۱۴۰۰
DOI: 10.22034/bagh.2021.258038.4720

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Representation of Architectural Space in Asghar Farhadi's Cinema Based on Semiotics Approach
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

بازنمایی فضای معماری در سینمای اصغر فرهادی با رویکرد نشانه‌شناسی
نمونهٔ موردی: فیلم «فروشنده»*

فرزاد نوائی[۱]، مهروش کاظمی شیشوان[۲]**، اکرم حسینی[۳]، نگار نصیری[۴]

۱. پژوهشگر دکتری معماری، گروه معماری، واحد شبستر، دانشگاه آزاد اسلامی، شبستر، ایران.
۲. استادیار گروه معماری، واحد شبستر، دانشگاه آزاد اسلامی، شبستر، ایران.
۳. استادیار دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.
۴. استادیار گروه معماری، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت:۹۹/۰۸/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۵ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۷/۰۱

چکیده
بیان مسئله: در سال‌های اخیرِ نزدیکی روزافزون دو رشتهٔ هنری معماری و سینما که از خصوصیات و تأثیرات دوسویهٔ یک‌دیگر کاملاً آگاه‌اند به یک مبحث جدی آکادمیک تبدیل شده است. سینما به‌عنوان یک رسانهٔ پرمخاطب و ابزار بیانی تأثیرگذار، از طریق بازنمایی فضای معماری سهم مهمی را در خلق معنا، برقرای ارتباط حسی با مخاطب، بیان روایت و شخصیت‌پردازی بر عهده دارد. اما آنچه در سینمای ایران مورد غفلت قرار گرفته است نظریه‌پردازی دقیق در رابطه با تعامل میان‌رشته‌ای میان این دو حوزه و راهکارهای بهره‌گیری از ظرفیت‌های مدیوم معماری در راستای تجلی معنا در فضای حاکم بر فیلم است.
هدف پژوهش: این پژوهش در پی واکاوی کارکرد دراماتیک کالبد و عناصر فضای معماری در سینمای اصغر فرهادی، به طور خاص فیلم «فروشنده»، و کشف مضامین آشکار و پنهان نشانه‌های متن فیلم است.
روش پژوهش: در این مطالعه با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی و چارچوب نشانه‌شناسی سوسور، یافته‌های تحقیق به‌صورت توصیفی-تحلیلی ارائه شده است.
نتیجه‌گیری: نتایج حاصل از مطالعه مبین این نکات است که در سینمای فرهادی ساختار معمارانهٔ فضا نه فقط به‌عنوان پس‌زمینهٔ داستان، بلکه همچون عاملی دخیل در روند فیلم‌ها، با رفتار شخصیت‌ها و درونمایهٔ آثار منطبق بوده و به‌تنهایی مؤید احساسات و حتی ادراک معانی خاص هر فیلم هستند. همچنین هر عنصر و المانی از فضای معماری براساس مقاصد معنایی و نشانه‌شناختی خاصی بازنمایی می‌شود. به‌علاوه نتایجِ حاصل از تحقیق حاکی از آن است که در فیلم «فروشنده» حجمی گسترده از نشانه‌ها به صورت کاملاً محسوس و هدفمند در قالب کالبد و عناصر فضایی معماری گوناگون همچون خانه، رنگ، نور، بافت، بازشو و اشیا به کار گرفته شده تا روایت دراماتیک داستان و انتقال معانی نهفتهٔ آن، تعریف عملکرد و حالات کاراکترها و برانگیختن احساسات بیننده حاصل شود.
واژگان کلیدی: *بازنمایی، فضای معماری، نشانه‌شناسی، معماری در سینما، اصغر فرهادی.*

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری معماری «فرزاد نوائی» با عنوان «بازنمایی معنایی فضای معماری در سینمای معاصر ایران با رویکرد نشانه‌شناسی، مطالعهٔ موردی: منتخب فیلم‌های دو دههٔ اخیر سینمای ایران» است که به راهنمایی دکتر «مهروش کاظمی شیشوان» و دکتر «اکرم حسینی» و مشاورهٔ دکتر «نگار نصیری» است که در سال ۱۴۰۰ در «دانشگاه آزاد اسلامی واحد شبستر» در حال انجام است.

** نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۴۱۱۶۵۷۴۸، mmkk177@gmail.com

مقدمه

سینما درکلی‌ترین تعریف خود، هنر بازنمایی واقعیت (صفاران و ملکشاهیان، ۱۳۹۷، ۵۷) با قابلیت بیان خلاقانه به واسطهٔ تصویر ذکر شده است (گوهرپور، ۱۳۸۹، ۸۰). این هنر نسبت به سایر جلوه‌های رسانه نزدیکی بیشتری به متن و جریان زندگی دارد (رضازاده و فرهمندیان، ۱۳۸۹، ۱۴) و از طرفی یک ابزار تداعی معانی و دنیای مجازی برای بازنمایی فضاها، محیط‌ها، رویدادها، نمادها، و نشانه‌ها است که به صورت مستمر و پیوسته در حال آموزش، یادآوری و یا تجسم محیط‌های واقعی و مجازی برای مخاطبان خود است (Habibi, Farahmandian & Basiri Mojdehi, 2016, 228). معماری نیز آیینهٔ تمام‌نمای جامعه و یک وسیلهٔ ارتباط جمعی (رسانه) است که مخاطب با استناد به نشانه‌های فضایی و محیطی با آن ارتباط برقرار می‌کند (دباغ و مختاباد امرئی، ۱۳۹۳، ۳۵). فیلم یکی از عرصه‌های شکل‌گیری تخیلات در زمینهٔ معماری قلمداد می‌شود. لزوم توجه به زمان، مکان، فضا و درک هر یک در آثار سینمایی، سینما را به معماری وابسته می‌کند (ردایی، ۱۳۹۲، ۴۱). در سال‌های اخیر، برگزاری همایش‌های بزرگ و مهم دانشگاهی با موضوع سینما و معماری (خوش‌بخت، ۱۳۸۹، ۹)، گسترش روزافزون بهره‌گیری از سینما به‌عنوان ابزاری کاربردی در فرایند طراحی معماری و استفاده از فیلم‌ها در مدارس و دانشکده‌های معماری در جهت آموزش، بحث رابطهٔ سینما و معماری وجهه‌ای آکادمیک به خود گرفته است (قهرمانی، پیراوی ونک، مظاهریان و صیاد، ۱۳۹۳، ۲۸). از میان مؤلفه‌های مفهومی قابل‌بررسی، کلیدواژهٔ فضا یکی از اساسی‌ترین مفاهیم این دو هنر و دارای نقش تعیین‌کننده‌ای در مطالعهٔ کالبد، فرم و معنای آنهاست (سرابی و مولانایی، ۱۳۹۶، ۱۵۸). هر دو هنر دارای اصول مشترکی برای ادراک فضا و برانگیختن احساس انسان‌ها هستند و برای رساندن مفاهیم عمیق‌ترشان از فضا بهره می‌جویند (بلیلان اصل و اسکندری، ۱۳۹۶، ۱۰۶). مفهوم فضا در معماری مبتنی بر بعد زمان شکل می‌گیرد و با حرکت در زمان و مکان سلسله‌مراتب فضایی آشکار می‌شود، از این رو فضا در معماری دارای روایت[1] است (عابدی، اعتصام، مختاباد امرئی و شاهچراغی، ۱۳۹۷، ۱۰۹). در سینما نیز بخش مهمی از داستان[2] و روایت رویدادهای یک فیلم معمولاً در فضای معماری به وقوع می‌پیوندد و کیفیت آرایش محیط با طراحی آن، که نوعی مسئلهٔ معمارانه است، در تشدید حس مورد نظر راوی[3] سینما یا کارگردان اهمیت فراوان دارد (معتمدی و میرزاکوچک خوشنویس، ۱۳۹۸، ۱۶۳). فیلمسازان به شیوه‌های گوناگون از فضای معماری استفاده می‌کنند (مدنی‌پور، ۱۳۹۱، ۱۴۰)؛ برای بعضی، فضای معماری فقط حاشیه‌ای بر متن است است که صرفاً بستر و محملی برای کنش‌ها می‌شود و در پیشبرد طرح داستان به‌عنوان عنصری جداگانه کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد. برای گروهی دیگر، فضای معماری بخش مهمی از متن فیلمنامه[4] است که استفادهٔ آگاهانه و نمادین از آن نقش مهمی در ایجاد رابطه میان موضوع داستان و غنای ترتیب بازگویی آن ایفا می‌کند (همان، ۱۲۵). رویکردهای متفاوتی از واکاوی فضای معماری در فیلم وجود دارد (Goharipour, 2019, 165)، یکی از این روش‌های کارآمد تحلیلی-تفسیری برای آثار سینمایی با موضوع معماری، نشانه‌شناسی[5] است (مهدوی‌نژاد، مهدوی‌نژاد، طغرایی و قاضی‌پور، ۱۳۹۲، ۸۰). در این جایگاه فضای معماری می‌تواند در مقام تبیین داستان و تم[6] یا مضامین فیلم برآید و با نمودهای خود در فیلم، ذهنیت فیلمساز را بر بیننده آشکارتر کند (یوسفی، ۱۳۹۷، ۵).

در گسترهٔ سینمای ایران، شمار نمونه‌هایی که فضای معماری و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی[7] و مفهوم‌گرایی[8] آن را همچون بن‌پاره‌ای ساختاری و با کارکرد نشانه‌شناختی به کار گرفته باشند، چندان پرشمار نبوده و اغلب به‌عنوان عنصری صرفاً بصری مورد استفاده قرار گرفته است (لقمانی، اعتصام و ذبیحی، ۱۳۹۸، ۲۹). از جمله کارگردانانی که فضای معماری در کارهایش بروزی درخور می‌یابد، اصغر فرهادی است (پورجعفری، ۱۳۹۵، ۵۷). اما در حالی که فرهادی را فیلمساز مؤلف (راوراد و میرزاده، ۱۳۹۶، ۵۴) و آگاه به بهره‌گیری از ویژگی‌های معمارانهٔ فضا (صمیم، صمدانی و امجدی، ۱۳۹۳، ۶۷) می‌دانند، هیچ کدام از فیلم‌های او از دیدگاه خاص معماری بررسی و تحلیل نشده است. بنابراین هدف این پژوهش واکاوی و شناسایی کارکرد دراماتیک[9] کالبد و عناصر فضای معماری در روایت‌گری سینمای اصغر فرهادی، با تأکید بر فیلم «فروشنده» و کشف مضامین و معانی آشکار و پنهان نشانه‌های فضای معماری متن فیلم با رویکرد نشانه‌شناختی است. شناخت این کارکرد و تأثیر متقابل آن بر عناصر سینمایی همچون روایت، مکان، زمان و شخصیت که به خلق فضای سینمایی و بازنمایی این عناصر کمک می‌کند، بر درک معنای فیلم و فضای آثارش تأثیر شگرفی دارد (امین‌زاده، ۱۳۹۷، ۳).

با توجه به مقدمه و بیان مسئله، این پژوهش در تلاش برای پاسخ‌گویی به این پرسش‌هاست:

- فضای معماری و ویژگی‌های ذاتی آن چه نقشی در شکل‌گیری روایت سینمای اصغر فرهادی داشته است؟
- چه نوع فضاهای معماری بستر بیشتر رویدادهای فیلم‌های فرهادی و بالاخص فیلم «فروشنده» است؟

- فضای معماری در فیلم «فروشنده» با استفاده از چه نشانه‌هایی بازنمایی شده است؟ و این نشانه‌ها چه نقشی در پیشبرد داستان اثر دارند؟

پاسخ به این پرسش‌ها در جهت نیل به اهداف زیر هستند:

- شناخت نقش فضای معماری در شکل‌گیری روایت سینمای اصغر فرهادی؛
- شناسایی و معرفی تنوع فضاهای معماری استفاده‌شده در آثار فرهادی و بالاخص فیلم «فروشنده»؛
- شناسایی و تبیین کارکرد نشانه‌های فضای معماری در فیلم «فروشنده».

پیشینهٔ پژوهش

پیوند معماری و سینما در ایران مانند بسیاری از حوزه‌ها در ابهام است (حسینی، ابی‌زاده و باقری، ۱۳۸۸، ۱۱۹). آنچه که بر هیچ کس پوشیده نیست نپرداختن دقیق هنرمندان و اندیشمندان هر دو شاخه به این زمینه است و آنچه تا به امروز در طراحی فیلم‌های سینمایی عموماً مورد بی‌توجهی قرار گرفته است تأثیر معماری بر تجلی معنا در فضای حاکم بر فیلم است (پناهی، ۱۳۹۷، ۱۱). جز دو همایش تخصصی معماری و سینما که در سال ۱۳۸۶ و ۱۳۸۷ به همت فرهنگستان هنر برگزار شد، بیشتر تحقیقات پراکنده و جزئی - عموماً در سطح پژوهش‌های نظری دانشگاهی - بوده‌اند و موردی به موضوعی چنین گسترده و کاربردی نپرداخته است. در بیشتر این مطالعات تئوریک، یا به زمینه‌های مشترک عناصر بیانی و مفهومی مؤثر در ارتباط این دو هنر مانند ریتم[10]، حرکت، نور و فضا پرداخته شده است (معتمدی و میرزاکوچک خوشنویس، ۱۳۹۸؛ سرابی و مولایی، ۱۳۹۶؛ اسلامی، ۱۳۹۴؛ رحیمیان، ۱۳۸۹؛ حسینی و همکاران، ۱۳۸۸) یا تجربهٔ ادراکی فضای معماری در آثار فیلم‌سازان مشهور دنیای سینما تحلیل شده است (Koeck, 2013؛ پالاسما، ۱۳۹۴؛ خوش‌بخت، ۱۳۸۹؛ پنز و تامس، ۱۳۸۹؛ مختاباد امرئی و پناهی، ۱۳۸۶). در پژوهش‌هایی نیز تأثیرات مفاهیم معماری در سینمای ایران ملاک تحقیق بوده است (Habibi et al., 2016.؛ بلیلان اصل و اسکندری، ۱۳۹۶؛ هاشمی‌زاده، دلاور و مظفری، ۱۳۹۶؛ صمیم و همکاران، ۱۳۹۳؛ علاقمندان مطلق، ۱۳۹۱؛ مدنی‌پور، ۱۳۹۱؛ رضازاده و فرهمندیان، ۱۳۸۹). در حوزهٔ نشانه‌شناسی معماری و شهر در سینما، سیامک پناهی (۱۳۹۷) در اثر تألیفی خود با عنوان «معماری و سینمای معناگرا»، به نقش اساسی فضاهای معماری در درک مراتب هویت و تجلی مفاهیم معنوی فیلم‌های معناگرا دست یافته است. امیرسرداری، فروتن، معظمی و محمدی (۱۳۹۸، ۱۷) نیز با بررسی نشانه‌شناختی ساختمان‌های بلند مسکونی در سینمای بعد از انقلاب اسلامی ایران دریافتند که ساختمان‌های بلند مسکونی از یک طرف، در چالش با انسجام اجتماعی، حریم خصوصی و ابعاد همسایگی و از طرف دیگر، زمینه‌ساز مادی‌گرایی، فردگرایی و تظاهر هستند. مقالات دیگری نیز در زمینهٔ سینمای اصغر فرهادی تألیف شده است که در این تحقیق از بخش مبانی نظری آنها بهره جسته شده است (افشار و کمالی‌نیا، ۱۳۹۷؛ امینی و سرپرست سادات، ۱۳۹۷؛ سجادی‌فر، ایشانی و باوان‌پوری، ۱۳۹۷؛ ریاضی و صالح بلوردی، ۱۳۹۷؛ راوراد و میرزاده، ۱۳۹۶؛ صادقی فسایی و پروایی، ۱۳۹۶؛ رضایی، حسن‌پور و دانشگر، ۱۳۹۳) اشاره کرد. در بخش عمده‌ای از این مطالعات، معضلات اجتماعی و فرهنگی با سویه و دیدگاه جامعه‌شناختی روانشناسانه بررسی شده است. در مجموع، پس از جست‌وجوی پژوهش‌های صورت‌پذیرفته، چه درسطح جهانی و چه در داخل ایران، کمبود آثاری با زمینهٔ موضوعی مقالهٔ حاضر به روشنی به چشم می‌خورد. لذا آنچه در این پژوهش بدیع است طرح مسئلهٔ نقش فضای معماری در معناسازی و روایت‌پردازی اثر سینمایی با رویکردی نشانه‌شناسی و ارائهٔ الگویی کاربردی در این زمینه است.

چارچوب نظری و مفهومی پژوهش

• تأملی در پیوند معماری و سینما

عرصهٔ ارتباط معماری و سینما به‌عنوان محملی برای بررسی و متقاعدسازی مخاطب بارها مورد انتفاع هردو حوزه بوده است (امیرسرداری و همکاران، ۱۳۹۸، ۱۷). اگر در دهه‌های گذشته، معماری و سینما دو حیطهٔ مستقل بودند، در دنیای معاصر با دیجیتالیزه‌شدن[11] جهان و محوشدن تدریجی فاصلهٔ واقعیت و خیال، این دو قرابت نزدیکی یافته‌اند و سینما به پارادایمی[12] محوری در فرایند طراحی معماری تبدیل شده است (Vidler, 1992, 74-76). در بررسی این رابطه، یکی از مباحث اساسی نحوهٔ استفادهٔ فیلمسازان از فضا، معماری و لوکیشن[13] در آثارشان و شکل‌گیری معنا بوده است (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۳، ۲۸). با وجود نحوهٔ ارائهٔ متفاوت سینما و معماری، مسئلهٔ فضا و بیان آن در این دو هنر به واسطهٔ تجسمی‌بودن آنها در پاره‌ای از موارد، به لحاظ احساس‌های مختلف و توانایی آنها در برانگیختنشان، مشترک است (سرابی و مولایی، ۱۳۹۶، ۱۵۸). هر دو فرم هنری به خلق فضا و روح زندگی می‌پردازند (پنز و تامس ۱۳۸۹، ۱۵)، اگرچه خلق فضا در سینما توهمی از واقعیت و در معماری حقیقتی از واقعیت است (عابدی و

همکاران، ۱۳۹۷، ۱۰۹). فضاهای بصری مهم‌ترین عامل بیان در فیلم هستند (حسینی و همکاران، ۱۳۸۸، ۱۱۳). نقش فضای موجود در فیلم همانند پس‌زمینهٔ[۱۴] یک تابلوی نقاشی اهمیت دارد و هرگونه عدم هماهنگی بین سوژه و فضای اطراف باعث ایجاد عدم جذابیت و تضعیف پیام فیلم خواهد بود (پناهی، ۱۳۹۷، ۵۵۱). معماری نیز هنری است که بیانش از طریق فضاست، پس جنبهٔ صوری و عینی معماری صفت‌های ویژهٔ فضاست (معظمی، ۱۳۹۰، ۶۰). هنر معمار در عرصهٔ شکل‌دهی به فضا با استفاده از ابزار بیانی دیوارها، سقف‌ها، در و پنجره‌ها و نماها متجلی می‌شود (رحیمیان، ۱۳۸۹، ۲۵۱). در حالی که در سینما فیلمساز برای بیان ذهنیات خود و برای ساختن فضای فیلمیک[۱۵] مورد نظر به راه‌های مختلفی متوسل می‌شود و هر تغییری را که بخواهد در واقعیت ایجاد می‌کند. در این میان استفاده از نورپردازی، زاویهٔ دوربین، حرکت، رنگ، دکور مناسب و بسیاری تمهیدات دیگر در خلق این توهم فضایی تأثیرگذارند (علاقمندان مطلق، ۱۳۹۱، ۲۲). فضا در سینما شکل بصری عقاید کارگردان و بازنمود فکر آدم‌هایی است که در درون کادر با هم در ارتباط‌اند و یکی از عناصر ارتباطی آنها اتفاقاً معماری و بناست (گوهرپور، ۱۳۸۹، ۸۲). هنر معماری در سینما به‌عنوان عامل اصلی فضای رویدادهای فیلم و ایجاد تعادل و هماهنگی در شکل تصاویر و ترکیب‌بندی[۱۶] صحنه[۱۷] مطرح می‌شود (پناهی، ۱۳۹۷، ۵۵۱). بنابراین اگر غایت معماری را خلق فضا بدانیم، از آنجا که در سینما فضاسازی خود در خدمت بیان داستان دراماتیک قرار می‌گیرد، فیلمساز با استفاده از بازنمایی برخی وجوه معمارانهٔ اثر، از فضای معماری در خدمت بیان داستان خود استفاده می‌کند (عسکرزاده و ظریف آسیابان، ۱۳۹۵، ۱۳).

• مفهوم تصویر فضای معماری

هر تصویر سینمایی متشکل از دو عنصر «موضوع بازنمایی»[۱۸] و «فاعل بازنمایی»[۱۹] است (اجلالی و گوهری‌پور، ۱۳۹۴، ۲۳۴).

- «موضوع بازنمایی» به معنای سوژه‌ای است که به آن نگریسته می‌شود. در این پژوهش، موضوع بازنمایی «فضای معماری» است که آن را می‌توان ترکیبی از دو مؤلفه دانست: مؤلفهٔ نخست، «کالبد عملکردی فضای معماری»، شامل توده‌های فیزیکی ساختمانی با کاربری‌های متفاوت است. این مؤلفه در شکل‌گیری نقش کاراکترهای[۲۰] فیلم مؤثر بوده و می‌تواند بازگوکنندهٔ احساسات شخصیت‌ها یا حتی سرنوشت آیندهٔ آنها باشد (موسوی و حسینی سنگتراشانی، ۱۳۹۳، ۵۶). مؤلفهٔ دوم، «عناصر فضای معماری»، شامل اجزا و عناصر[۲۱] تشکیل‌دهندهٔ درون کالبد مانند دیوار، بازشو، مبلمان، رنگ، بافت و پله است. عناصر معماری می‌تواند فضای صحنه را جهت تجلی مفاهیم معماری طراحی کند تا نقش عمیقی در اکران اندیشه ایفا کند (مختاباد امرئی و پناهی، ۱۳۸۶، ۱۱۶). هر دوی این مؤلفه‌ها می‌تواند به تبعیت از الگوی سوسور[۲۲] به نشانه یا نماد تبدیل شوند و دلالت‌های معنایی را به ذهن متبادر کنند (روانشادنیا، مختاباد امرئی، دیبا و پناهی، ۱۳۹۹، ۶۰).

- «فاعل بازنمایی» همان زاویهٔ دید بصری فیلم‌ساز به موضوع بازنمایی است که به دو بحث «جهان‌بینی و نگرش کارگردان» و «انتخاب‌های فن‌شناختی و رویکردهای فرمی» وی تقسیم می‌شود که به‌نوعی ابزار دست فیلمساز برای ارائهٔ تصویر مورد نظر خود از فضای معماری است (اجلالی و گوهری‌پور، ۱۳۹۳، ۱۱). فیلمساز در ساخت تصویر مورد نظر خود، با استفاده از تکنیک‌هایی سینمایی دال‌هایی[۲۳] به آن می‌افزاید که مدلول‌های[۲۴] معنایی معینی داشته و آن را رمزگذاری می‌کند (اجلالی و گوهری‌پور، ۱۳۹۴، ۲۳۵).

• نشانه‌شناسی فضای معماری در فیلم‌های سینمایی

تحلیل نشانه‌شناسی از رویکردهای تحلیلی است که در متون رسانه‌ای، از جمله آثار سینمایی که سرشار از نشانه‌ها هستند، پرکاربرد است (صمیم و همکاران، ۱۳۹۳، ۶۹). این دانشِ مدرن در حوزهٔ سینما، به دنبال نفوذ به عمق معنایی و کشف معانی سیال در درون محتوای فیلم است؛ رویکردی که شکل‌دهندهٔ فضاهایی است که فرایند معناسازی درون آنها صورت می‌گیرد (شهبا، غفوریان و نیکخواه ابیانه، ۱۳۹۶، ۱۳). در این رهیافت، کلمات، تصاویر، موسیقی، اشیا، بناها و دیگر عناصر فضایی فیلم به‌مثابهٔ نشانه‌ای در نظر گرفته می‌شود که از طریق آنها معانی خلق می‌شوند (هاشمی‌زاده و همکاران، ۱۳۹۶، ۹۲). البته نشانه به‌خودی‌خود معنای آشکاری ندارد. آنچه به نشانه معنا می‌دهد درک ذهنی مخاطب و تأویل اوست (شهبا و طبرسا، ۱۳۹۱، ۳۷). از سوی دیگر، معماری یک متن لایه‌گون فضایی بوده و دارای مضامین و معناهای متعدد در درون رمزگان خود است (دباغ و مختاباد امرئی، ۱۳۹۳، ۳۵). یکی از شیوه‌های مؤثر در خوانش فضای معماری در فیلم به زمانی مربوط است که آن را در مقام نشانه در نظر بگیریم (یوسفی، ۱۳۹۷، ۴). تحلیل نشانه‌های تصویری در فضای معماری بازنمایی‌شده در سینما می‌تواند معنا و اندیشهٔ نهفته در فیلم را از زاویهٔ دید معماری استخراج کند (مهدوی‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۲، ۸۰). به عبارتی دیگر، نشانه‌شناسی با تفسیر بیان حاصل از فرم‌ها و عناصر

معماری، تدوین و دسته‌بندی‌کردن آنها و تبدیل هر عنصر به یک ابزار ارتباطی، می‌تواند به معنایی در ارتباط با اثر معماری دست یابد (Ramzy, 2013, 338).

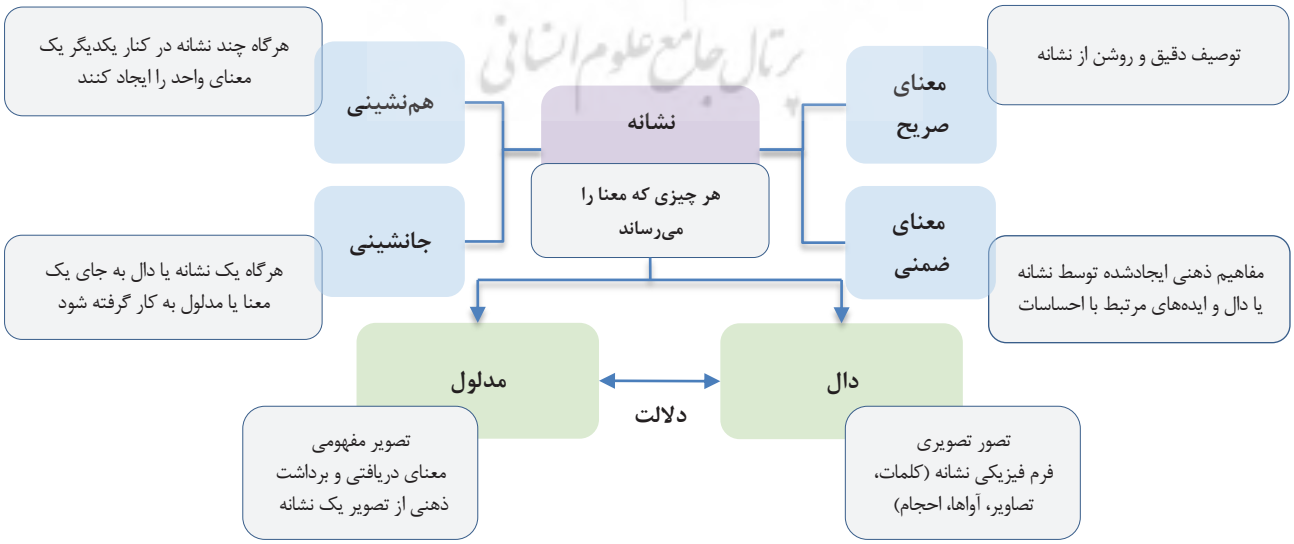
فردیناند دوسوسور الگویی دووجهی از نشانه را با عنوان دال«تصویری آوایی یا معادل نوشتن آن» و مدلول «مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند یا تصور مفهومی» ارائه می‌دهد و از رابطهٔ میان این دو عنصر درونی نشانه با واژهٔ «دلالت» یاد می‌کند (سجودی، ۱۳۸۷، ۱۹) (تصویر ۱). همچنین سوسور اضافه می‌کند که «رابطهٔ بین دال و مدلول اختیاری[۲۵] است؛ بدون علت است و هیچ ارتباط منطقی میان لغت و مفهوم و دال و مدلول وجود ندارد؛ نکته‌ای که دریافت معنا در متون را جالب و معماگونه می‌سازد» (برگر، ۱۳۸۳، ۲۲). اما برای درک صحیح‌تر منطق استفاده از نشانه‌ها در یک اثر، جدا از استخراج نشانه‌ها از متن (فیلم)، روابط بین نشانه‌ها که به معنا منجر می‌شود باید مد نظر قرار گیرد (گوهری‌پور، ۱۳۹۱، ۱۱۰). از نظر سوسور، این تمایز و ارتباط دال‌ها خود بر دو نوع‌اند: روابط هم‌نشینی[۲۶] و روابط جانشینی[۲۷] (رضایی و همکاران، ۱۳۹۳، ۱۲۹). هرگاه یک نشانه یا «دال» به جای یک معنا یا «مدلول» به کار گرفته شود با محور جانشینی روبه‌رو هستیم و هرگاه چند نشانه در کنار یک‌دیگر یک معنای واحد را ایجاد کنند در این مورد ما شاهد محور هم‌نشینی در انتقال پیام هستیم (سجادی‌فر و همکاران، ۱۳۹۷، ۷۶). این مفاهیم زبانشناختی را با احتیاط بسیار می‌توان در نشانه‌شناسی سینما نیز به کار گرفت (براودی و کوهن، ۱۳۹۶، ۱۴۱). از تحلیل هم‌نشینی برای کشف معانی آشکار فیلم و از تحلیل جانشینی برای کشف معنای پنهان و دلالت‌های ضمنی متن فیلم استفاده خواهد شد (چندلر، ۱۳۹۴، ۱۳۳).

مدل مفهومی پژوهش

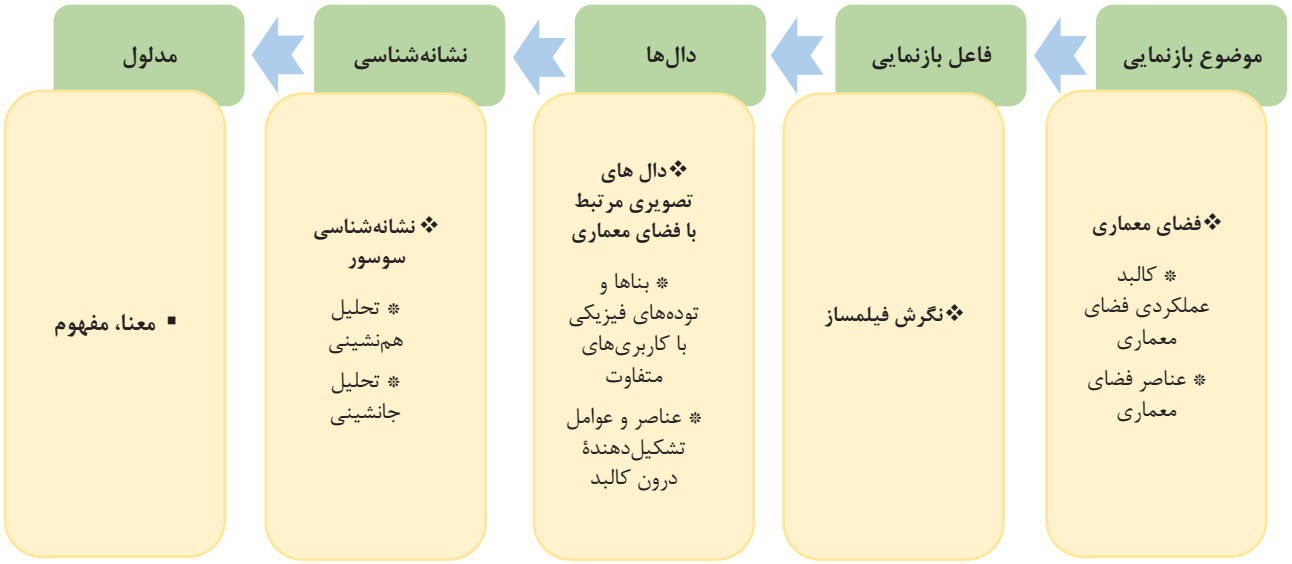
فرایندی که در این مقاله برای رسیدن به محتوا و معنای ناشی از بازنمایی فضای معماری در فیلم از طریق نشانه‌شناسی بصری سوسور طی می‌شود، در تصویر ۲ آمده است.

روش‌شناسی پژوهش

مطالعهٔ حاضر پژوهشی نظری با رویکردی کیفی است که راهبرد اصلی آن شیوهٔ تفسیری با تحلیل نشانه‌شناختی بصری سوسور است. روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و آرشیوی؛ ابزار تحلیل کتاب، فیلم و عکس؛ و نوع یافته‌ها توصیفی-تحلیلی است. کشف قصد و منظور اصلی تولیدکنندهٔ محتوا که در اینجا اثری سینمایی است از اهداف نگارش این مقاله به شمار نمی‌رود، بلکه فیلم در اینجا همانند یک متن ادبی انگاشته که با مخاطب به گفت‌وگو می‌نشیند و مخاطب نیز به منظور برقراری ارتباط با اثر به دنبال خوانش متن و کشف معنای ناشی از حضور فضای معماری است؛ تفسیری که استفاده از روش‌های نشانه‌شناسی را امری ناگزیر جلوه می‌دهد. در این نوشتار، واحد تحلیل فیلم سکانسی[۲۸] متشکل از نماهای متعدد است که بخشی از فرایند کلی داستان فیلم



تصویر ۱. مدل نشانه‌شناسی سوسور. مأخذ: نگارندگان.



تصویر ۲. مدل مفهومی پژوهش. مأخذ: نگارندگان.

را می‌سازد. بدین صورت که با فرض هر سکانس به‌مثابهٔ یک متن و فضای معماری (کالبد و عناصر) به‌عنوان نشانه، نحوهٔ نمود و مفهوم آن از دیدگاه سوسور بررسی و سپس به آشکارسازی معانی نشانه‌ها و ساختار روایی درون فیلم پرداخته می‌شود. تنها ذکر این نکته لازم است که انتخاب سکانس‌ها در مقولاتی انجام می‌شود که فضای معماری را در تصویر یادآوری کرده و از میان نشانه‌های مختلف فیلم نیز بیشتر از نشانه‌های تصویری مرتبط با آن فضا بهره جسته شده است.

یافته‌های پژوهش

• ساختار فضای معماری در سینمای اصغر فرهادی

اصغر فرهادی بی‌گمان یکی از فیلمسازان تأثیرگذار معاصر ایران است که لحن انسانی، پرداختن ظریف به جزئیات، بیان مشکلات بشری در ساختاری قابل‌فهم و واقع‌گرایی منحصربه‌فردش مخاطبان جهانی آثار او را نیز افزایش داده‌اند (شهبا و علی‌پناهلو، ۱۳۹۶، ۷۴). سینمای فرهادی را می‌توان از دیدگاه کاربرد فضای معماری، در دو حوزهٔ شیوهٔ بازنمایی فضای معماری و به‌کارگیری آن در روایتگری کاوید. برای واکاوی دقیق این دیدگاه، باید از منظر تنها یک فیلم فراتر برویم و از نظرگاهی کلان‌تر، که در اینجا مجموعه آثار قبلی فیلمساز است، به موضوع بنگریم. بنابراین ابتدا در جدول ۱ به‌اجمال نقش ساختار فضای معماری در تمام فیلم‌های وی بررسی می‌شود و سپس در جداول ۲ الف، ب و ج به‌تفصیل این نقش در سکانس‌های مهم و اثرگذار فیلم «فروشنده» مورد تحلیل معنایی قرار می‌گیرد.

• تحلیل نشانه‌شناختی فضای معماری در فیلم «فروشنده»

- گزیدهٔ فیلم

«فروشنده» به‌عنوان هفتمین اثر اصغر فرهادی، روایت داستان زوج هنرمند تئاتر به بازیگری شهاب حسینی (عماد) و ترانه علیدوستی (رعنا) است که آپارتمان محل سکونت آنها در اثر گودبرداری غیراصولی شروع به نشست کرده و آنها به اجبار خانهٔ خود را ترک می‌کنند و به یکی از دوستانشان به نام «بابک» به خانه‌ای که در پشت‌بام آپارتمانی قرار دارد و پیش‌تر زنی بدکاره به نام «آهو» در آن ساکن بوده اسباب‌کشی می‌کنند. این واحد مسکونی به‌تازگی تخلیه شده و مستأجر قبلی آن نیمی از اثاثش را در اتاقی با در بسته جا گذاشته و حاضر نشده که برای بردنشان بیاید. با نقل‌مکان آنها به این خانهٔ جدید در ظاهر همه‌چیز ابتدا خوب پیش می‌رود، اما یک شب رعنا بر اثر بی‌توجهی به اینکه چه کسی پشت در ورودی است، آن را باز می‌کند و در حمام مورد تعدی مردی ناشناس قرار می‌گیرد. این واقعهٔ شوم سایهٔ تردید، بدبینی و خشونت را بر زندگی‌شان گسترانده و عماد را به پیگیری حقیقتی دردناک و جست‌وجویی طولانی برای یافتن و انتقام از فرد متجاوز وامی‌دارد که در نهایت به بحرانی غیرقابل‌کنترل در روابط و تصورات رعنا و عماد ختم می‌شود.

جدول ۱. تحلیل نشانه‌شناختی فضای معماری در آثار فرهادی. مأخذ: نگارندگان.

نام فیلم	سال ساخت	فضاهای معماری شاخص رویداد فیلم	تحلیل نشانه‌شناسی فضاهای معماری تأثیرگذار در فیلم
رقص در غبار	۱۳۸۱	خانه، دادگاه، فضای شهری، بیمارستان	شیشهٔ شکستهٔ خانه در ابتدای فیلم؛ پیشگوییِ رابطهٔ شکننده و ناکام زوج فیلم
			فضایی به نام خانه و محل امن و آسایش در فیلم معنا ندارد؛ پیشاپیش فروپاشیده و از بین رفته است.
			وجود سیم خاردار دور خانهٔ ریحانه، نشانه‌ای از در بند بودن رابطهٔ زوج عاشق
شهر زیبا	۱۳۸۲	خانه، کانون اصلاح و تربیت، مسجد، دادگاه، فضای شهری	قاب آبی‌رنگ پنجرهٔ خانهٔ فیروزه و نگاه از آن به بیرون؛ از یک سو احساس انزوا و تنهایی شخصیت‌ها و از سوی دیگر نمایشگر ارتباط و قاب‌گرفتن رخدادهای درون و بیرون خانه
			خانهٔ کهنه و در آستانهٔ فروریختن ابوالقاسم، رنگ تیرهٔ غالب فضاها و پوشش‌ها نشانهٔ نبودن روابط عاطفی و صمیمی بین افراد ساکن در آن و احوال درونی پریشان و متزلزل آنها تأکید مکرر قاب‌بندی‌های فیلم بر فنس و میله‌های فولادی؛ نشانهٔ تقدیر نافرجام شخصیت‌ها
چهارشنبه‌سوری	۱۳۸۴	آپارتمان، فضای شهری	تصویر منعکس برج‌های نواب در شیشهٔ اتوبوس؛ انتخاب کاملاً آگاهانه در جهت نشان‌دادن نتیجهٔ منفی تغییرات شهر و پیش‌درآمدی بر نقش اساسی فضای آپارتمان با تمام ویژگی‌های نهان و کژکاری‌هایش در پیشبرد داستان فیلم
			خرابی زنگ منزل، شیشهٔ شکستهٔ پنجره، نابه‌سامانی و شلوغی خانه، انبوهی از وسایل نامرتب، بی‌توجهی به اوضاع داخلی خانه؛ بازتابی از ناامنی روانی و روابط بحران‌زدهٔ ساکنان
			حضور پررنگ پنجره‌های بزرگ بدون پرده؛ نبودن حریم و زیر دید بودن مداوم
			استراق سمع از هواکش مشترک حمام واحدهای آپارتمان و کشف راز خیانت همسر مژده؛ خلل و ناامنی موجود در آپارتمان و ازدست‌دادن معنای حریم خصوصی در آن
			تصاویر روحی و سیمین پشت میله‌های ورودی مجتمع؛ نوعی تأکید بصری بر گرفتاری کاراکترها در چرخهٔ روزگار
دربارهٔ الی	۱۳۸۷	ویلا، بیمارستان، فضای شهری	ساکن‌شدن جمع دوستان در ویلای متروکه (دیوارهای طبله‌کرده، شیشه‌های شکسته، سختی بازشدن در و پنجره‌ها، رنگ چرک و تیرهٔ فضای فیلم)؛ تناظر کامل با وقوع اتفاقات هولناک پیش‌روی داستان، نبودن حریم امن برای مهمانان و ظهور روابط روبه‌زوال بین شخصیت‌ها
جدایی نادر از سیمین	۱۳۸۹	خانه، مدرسه، دادگاه، فضای شهری، بانک، کارگاه تولیدی	نورگیری مرکز بنا و حضور پررنگ پنجره و شیشه؛ نبود حریم و فاش‌شدن اتفاقات پنهان و رازها
			به‌هم‌ریختگی مبلمان، مستعمل‌بودن کاشی‌ها و دیوارها و رنگ تیرهٔ پوشش‌ها؛ نشانهٔ عدم آرامش زندگی و بازتاب آن در کژرفتاری عناصر فضایی
			راه‌پله جزء شاخص‌های معنایی فیلم و محل رویداد گرهٔ معمایی داستان (افتادن زن خدمتکار)
گذشته	۱۳۹۲	خانه، فضای شهری، داروخانه، دادگاه	کاستی و نقص‌های محیط خانه (کامل رنگ‌نشدن دیوارها، شلوغ و بی‌نظم بودن مبلمان)؛ برگردانی از احوالات بی‌قرار درون آدم‌ها و ارتباطات نابه‌سامان آنها

جدول ۲. الف) تحلیل نشانه‌شناسی عناصر فضای معماری در فیلم «فروشنده» (تئاتر). مأخذ: نگارندگان.

نام فضا	زمان سکانس مدلول	نشانه‌شناسی عناصر فضای معماری	
		دال	مدلول
صحنهٔ تئاتر	۰۰:۰۱:۱۲→ ۰۰:۰۲:۴۷	تختخواب دونفرهٔ نامرتب	آشفتگی و تزلزل در زندگی زناشویی و حریم خصوصی
		دو تختخواب تک‌نفره دارای میله عمودی	شکاف محسوس در پیوند عاطفی زوجین و حبس رازی پنهان در نهانشان
		رنگ قرمز در پتو، نورپردازی صحنه و عبارت تابلو «هتل کازینو»	عشق و عشرت جنسی نهفته در محتوای فیلم
		اتصالات داربستی بی‌حفاظ خانهٔ ویلی	در خطر بودن حریم خانواده
		در نیمه‌باز با نور زردرنگ	اضطراب و کنجکاوی برای اتفاقات پیش‌روی فیلم

جدول ۲. ب) تحلیل نشانه‌شناسی عناصر فضای معماری در فیلم «فروشنده» (خانهٔ در حال نشست). مأخذ: نگارندگان.

نام فضا	زمان سکانس مدلول	نشانه‌شناسی عناصر فضای معماری	
		دال	مدلول
خانهٔ در حال نشست	۰۰:۰۲:۴۸→ ۰۰:۰۶:۳۶	خانه و شالودهٔ آن	خانه نشانهٔ خانواده و اجتماع انسانی، ستون‌های آن نشانهٔ ارزش‌ها و بنیان‌های اخلاقی آن
		بیل مکانیکی	۱- نماد مدرنیته ۲- نماد پیرمرد متجاوز فیلم
		نگریستن دوربین از شیشهٔ شکسته خانه به گودبرداری زمین مجاور	درهم‌ریختگی زندگی ساکنان آپارتمان
		اتاق خواب	بارزترین مصداق حریم خصوصی زندگی
		ترک بزرگ دیوار بالای تخت اتاق خواب	القاکنندهٔ نوعی تهدید جدی به درهم‌ریختگی و شکاف در حریم زناشویی زوج فیلم
	۰۱:۳۶:۴۰→ ۰۱:۵۵:۵۰	نگاه عماد از پشت پنجرهٔ ترک‌دار به جان‌دادن پیرمرد	خشم و زخم عمیق باطن عماد و نوعی همجواری همگون با ساختمان متروکه
		بستن تمام درها و خاموش‌کردن برق خانه	پایان تلاش عماد برای انتقام و فهمیدن وقایع آن شب شوم
		پس‌زمینهٔ تصاویر رعنا با ترک‌های دیوار و نرده‌های فولادی ورودی	روان رنجور رعنا و افتراق روزافزونش با عماد
		پایین‌آمدن عماد و رعنا از پله‌ها	سقوط در رابطه، احساسات و تفکرشان نسبت به هم
		دو صندلی مقابل هم با چراغ بالای سرش	۱- یادآور فضای دادگاه و محکمه ۲- ازبین‌رفتن خوشبختی اولیه بین زوج فیلم و تبدیل آنها به دو آدم جدا از هم

جدول ۲. ج) تحلیل نشانه‌شناسی عناصر فضای معماری در فیلم «فروشنده» (خانهٔ استیجاری). مأخذ: نگارندگان.

نام فضا	زمان سکانس مدلول	نشانه‌شناسی عناصر فضای معماری	
		دال	مدلول
خانهٔ استیجاری		خانهٔ نیم‌طبقه با در و دیوار رنگ‌ورورفته در پشت‌بام	۱- عدم رعایت ضوابط شهرسازی در ساخت و ساز ۲- بی‌بندوباربودن اخلاقی مستأجر قبلی
		حفاظ در ورودی، حیاط و پنجره‌ها با میله‌های عمودی	سرنوشت تلخ دربند زوج فیلم در این خانه
		ترکیدن لامپ حمام و تاریکی فضا	هشدار از تنش ناگوار احتمالی پیش‌رو در این فضا
	۰۰:۱۳:۰۹→ ۰۰:۲۰:۵۱	دیالوگ «چی‌کار دارن می‌کنن با این شهر؟ دلم می‌خواست آدم یه لودر بندازه همهٔ این شهر رو خراب کنه و دوباره از نو بسازه ...» و بناهای بلندمرتبهٔ اطراف	اشاره به سیطرهٔ نمادهای مدرنیته بر فضای شهری و امنیت‌زدایی از مفهوم حریم امن خانه و انعکاس آن در روابط بین آدم‌ها
		وجود اسباب مستأجر قبلی در اتاقی با در قفل‌شده	ناامن‌سازی فضا، تعلیق قصه و وجود سایهٔ تهدیدگر زن بدکاره بر سر زندگی عماد و رعنا
		راه‌پلهٔ فولادی دوطرفه با حفاظ‌های اطراف	به‌وجودآمدن ازهم‌گسیختگی روزافزون بین زوج تازه‌وارد در این خانه
		انعکاس چشم‌انداز شهر و بناها در آیینه هنگام اسباب‌کشی	تأکیدی بر بازتاب هولناک شهر و معماری‌های کژواره‌اش در زندگی این زوج جوان
		تشک صورتی دارای روکش	رابطهٔ زناشویی بدون خدشه و خیانت رعنا و عماد
	۰۰:۲۵:۲۰→ ۰۰:۲۸:۴۸	نصب پردهٔ پنجرهٔ اتاق خواب توسط رعنا	تأکیدی بر حفظ حریم خصوصی
		مکث و تأکید دوربین بر در ورودی نیمه‌باز	ترس، استرس و کنجکاوی برای وقوع حادثه‌ای هولناک
	۰۰:۳۰:۵۷→ ۰۰:۳۵:۲۷	کشیدن پرده‌های اتاق خواب توسط عماد و رنگ زرد غالب فضا	فضای ملتهب درون اتاق و تلاش نومیدانه برای جلوگیری از زل‌زدن دنیای بیرون به حیثیت و زندگی درهم‌ریختهٔ زوج فیلم
		خانهٔ شلوغ و مبلمان به‌هم‌ریخته	اوضاع آشفتهٔ روحی و رفتاری ساکنان
	۰۰:۳۶:۲۰→ ۰۰:۴۳:۴۴	تصویر رعنا با پس‌زمینهٔ حفاظ‌های پنجره و دیوار تبله‌بستهٔ پشت‌بام	اسارت روحی رعنا و ترک‌های عمیق روان رنجیده‌اش
		نمای باز از رعنا تنها روی تراس و پشت‌بام خانه	۱- قرارداشتن زیر نگاه خیرهٔ قضاوت‌گرِ همسایه‌ها ۲- قرارگیری رابطهٔ او با عماد در لبهٔ پرتگاه ناامیدی
	۰۰:۴۸:۳۹→ ۰۰:۵۲:۰۴	وجود قطرات خون مرد متعدی روی پله‌ها	انتقال تنش‌های درون خانه به بیرون و مبدل‌شدن اتفاق شخصی به امری در معرض دید توسط پله
	۰۱:۰۲:۰۶→ ۰۱:۱۰:۴۰	بستن درب سرویس بهداشتی بر روی رعنا توسط صدرا	تأکیدی بر حفظ حریم شخصی
		وارسی اشیا و اسباب مستأجر قبلی	تغییر شخصیت عماد و تعدی به حریم دیگران
	۰۱:۱۷:۴۷→ ۰۱:۱۹:۲۹	حمل تشک کهنهٔ مستاجر قبلی به پایین پله‌ها و تأکید بابک به نمالیدن آن به دیوار	شخصیت فاسق مستأجر قبلی و حمل اسباب متعلق به وی

- ساختار پیرنگ[29] فضایی فیلم

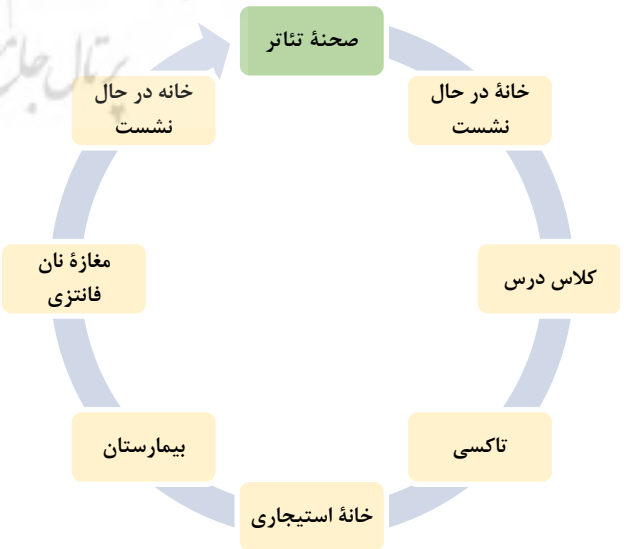
فیلم فرمی بسته، دایره‌وار و متقارن دارد که در تصویر ۳ نشان داده شده است. در این ساختار، سلسله‌مراتب فضاهای معماری با صحنهٔ تئاتر و خانهٔ درحال تخریب آغاز و در انتها به این خانه و صحنهٔ گریم عماد و رعنا در پشت‌صحنهٔ نمایش ختم می‌شود. در فیلم فضاهای کالبدی اصلی (صحنهٔ تئاتر، خانهٔ در حال نشست، کلاس درس، خانهٔ استیجاری) به شکلی سیال مدام تکرار و جابه‌جا می‌شوند و فضاهای شهری (درون تاکسی، مغازهٔ نان فانتزی و بیمارستان) که این ریتم و تقارن را به‌هم زده‌اند به حکم همان وقایع ناگهانی و ترک‌های زندگی‌اند که قرار است ذهنیت ما بینندگان را به هم بریزد و گره‌گشای سکانس‌های بعدی‌اند.

• نشانه‌شناسی کالبد عملکردی فضای معماری در فیلم

با توجه به نمودار پیرنگ فیلم، به طور کلی سیر اتفاقات مهم داستان از لحاظ فضای کالبدی معماری در سه عملکرد، صحنهٔ تئاتر، خانه و مدرسه روایت می‌شود که در این بخش این فضاها مورد تحلیل نشانه‌شناختی قرار می‌گیرد:

- صحنهٔ تئاتر

صحنهٔ تئاتر در فیلم «فروشنده» این ظرفیت را مهیا کرده تا لایه‌های پنهان‌تر شخصیت‌ها و موقعیت‌ها در آن بازنمایی شود. نمایشنامهٔ «مرگ فروشنده»[30] آرتور میلر[31] حکایت فروریختگی مناسبات معیشتی و اخلاقی طبقهٔ متوسط در فراگرد بحران‌های اقتصادی آمریکا، تخریب



تصویر ۳. ساختار پیرنگ فضایی فیلم «فروشنده». مأخذ: نگارندگان.

بافت سنتی شهر و تراکم معماری‌های بلندمرتبه در دنیای عاری از روح عاطفی مدرنیته است. فرهادی با بُرش‌های موازی و به‌گونه‌ای استعاری با طرح این نمایش و اقتباس از درونمایهٔ آن، از همسان‌سازی لوکیشن (همسانی خانهٔ جدید عماد با خانهٔ ویلی و تقابل با آسمانخراش‌ها)، اشیا (جوراب، تختخواب نامرتب، عینک) و جزئیات زندگی واقعی درام[32] فیلم با زندگی نمایشی داخل تئاتر نیز بهرهٔ محتوایی فراوانی برده است.

- خانه

در فیلم «فروشنده» با پدیدهٔ شهر مدرن و عناصر آن روبه‌رو هستیم که مهم‌ترین وجه آن فقدان خانه است (ریاضی و صالح بلوردی، ۱۳۹۷، ۸۵). در این فیلم بیشتر رویدادها در سه آپارتمان روی می‌دهد: خانهٔ صحنهٔ تئاتر، آپارتمان در حال تخریب و خانهٔ استیجاری. در صحنهٔ افتتاحیه فیلم، خانهٔ ویلی و لیندا در دکور صحنهٔ نمایش را می‌بینیم که عمدتاً با چیدمان عناصر منزل نمود یافته است و پیرامونش با داربست‌های بی‌حریم طوری اجرا شده است که گویی از بیرون، داخل فضا عیان و در معرض خطر است. در ادامه، با سکانسی دلهره‌آور از صدای لرزیدن ساختمان و ترک‌برداشتن دیوارهای محل سکونت کاراکترهای اصلی فیلم به وسیلهٔ بیل مکانیکی روبه‌رو می‌شویم که شبانه و بی‌تفاوت به زندگی افراد در حال گودبرداری زمین کناری است و هراس از بحران در راه را پیش از موعد به بیننده انتقال می‌دهد. بعد حادثه، عماد و رعنا به‌ناچار در خانهٔ دوستشان سکنی می‌گزینند. معمولاً اسباب‌کشی به یک سرپناه جدید به معنای آغاز یک زندگی پر از امید و آرزوست، اما این خانه نیز با نمایی ترک‌دار و ریزش، بی‌ضابطه همانند پیشینهٔ اخلاقی نه چندان مقبول مستأجر قبلی‌اش، در پشت‌بام آپارتمانی قرار دارد که چشم‌انداز شهر مدرن و بناهای بلندمرتبه، سکونتگاه جدید این خانواده را در خود احاطه کرده و بر آن تسلط دارند. در روند فیلم، تناقضی که میان روح حاکم بر آن خانه با ساکنان جدیدش وجود دارد باعث تبدیل این مأوای امن به یک فضای نامطمئن شده و تنش مرکزی فیلم (مورد تعرض قرارگرفتنِ رعنا) در فضای خصوصی آن، حمام، حادث می‌شود. در چنین فضای پرآشوبی، شخصیت‌های فیلم در تلاش‌اند که به زندگی‌شان نظمی بدهند و با محیط جدیدشان کنار بیایند، اما دستخوش تصورات کابوس‌واری می‌شوند. در سکانس پایانی، بازگشت مجدد عماد و رعنا به همان خانهٔ فروپاشیده و تهی از هر اشیایی و فصل رویارویی دراماتیک عماد، رعنا و مرد متجاوز از سرنوشتی جبرآمیز حکایت دارد که در نهایت، چرخهٔ آن، فروپاشی شخصیت‌های فیلم را به سرانجام می‌رساند.

- کلاس درس

فرهادی در چند سکانس با استفاده از کارکرد آموزشی فضای کلاس درس و ایجاد مجموعهٔ نشانه‌هایی در کنار یک‌دیگر درام را وارد لایه‌هایی عمیق‌تری در ماهیت معنایی‌اش می‌کند. در این صحنه‌ها مدرسه فضایی است برای نمایش شخصیت عماد، که دبیر ادبیات با اخلاق و متعهد به آداب اجتماعی و حریم خصوصی است، اما بعد از حادثهٔ تجاوز و وارسی مداوم همسایه‌ها و همکاران از این موضوع، گویی داستان فیلم گاو و استحالهٔ تدریجی شخصیت به شکلی نمادین در درون عماد بازتولید می‌شود و او به فرد انتقام‌جوی بی‌رحم و متجاوز به حریم دیگران تبدیل می‌شود. فرهادی در طول سکانس‌های مدرسه، رابطهٔ پیچیدهٔ انسان با جامعهٔ مدرنی که هنوز رشد و بلوغ فکری نیافته را بازنمایی می‌کند که چگونه افراد با قرارگیری در موقعیت‌های پیچیده دچار تحول تدریجی می‌شوند، رسالت و هویت خود را از دست می‌دهند و به‌تدریج بدل به گاو می‌شوند.

• نشانه‌شناسی عناصر فضای معماری در فیلم

در این بخش با شناسایی و معرفی عناصر فضایی معماری تأثیرگذار در روایت سینمای فرهادی، به بررسی نشانه‌ای این عوامل در فیلم «فروشنده» می‌پردازیم (بنگرید به جدول ۲). این نشانه‌ها یا «دال‌ها» با قرارگرفتن در کنار (مقابل) هم، ابزاری برای انتقال مفهوم و معنا «مدلول» به مخاطب هستند که با تکیه بر آنها تصویر فضای معماری در این فیلم تحلیل شده است.

- راه‌پله

راه‌پله در سینمای فرهادی سخت مورد تأکید است که علاوه بر آمد و شد و مواجههٔ افراد با یک‌دیگر در آن، به‌عنوان عامل فضایی واسط، تنش داخل خانه را به جهان بیرون و بالعکس انتقال می‌دهند. در «فروشنده» نیز اتفاقات تأثیرگذار و عمده نشانه‌های مضطرب‌کننده در این عنصر رخ می‌دهد. هر دو خانهٔ فیلم پله‌های فراوانی دارند که فراز و نشیب احوالات شخصیت‌ها و سختی روابط آن زندگی ناهموار را بازمی‌تاباند.

- پنجره و شیشه

در فیلم‌های فرهادی پنجره و شیشه حضور مداوم، پررنگ و معنای خاص خود را دارد. این عناصر به‌نوعی بیان‌کنندهٔ نگرش ما به دنیای خارج و زندگی دیگران و نوعی اشاره به نبودن حریم و زیر دید بودن مداوم است. در «فروشنده» از همان ابتدا، هرگاه عماد و رعنا در یک قاب قرار می‌گیرند، کنار یا مقابلشان یک شیشهٔ کدر یا ترک‌خورده نشان داده می‌شود که نشانهٔ شکست رابطهٔ عاطفی آنها، تشدید حس ناامنی و احتمال وقوع رخداد ناگوار است.

- در

دیگر عنصر فضایی که بارها باز و بسته‌شدنش آن را تبدیل به یک نشانه و موتیف[۳۳] تکرارشونده در آثار فرهادی کرده «در» است. همهٔ این درها، علاوه بر اینکه دلالت نشانه‌ای بر همان مرزی دارد که تمایل به پنهان‌ماندن راز و حفظ حریم شخصی در آن سویش جاری است، نشان‌دهندهٔ نوعی دلهره،کنجکاوی و انتظار هم هست. در این فیلم نیز درهای بسته و نیمه‌باز در صحنه‌های گوناگونی کارکردی مؤثر در تحریک واکنش احساسی مخاطب دارد.

- بافت

فرهادی از بافت‌های پس‌زمینه که حضوری آشکار در ترکیب‌بندی قاب‌هایش دارد، برای معنابخشی به محتوای آثارش، بهرهٔ فراوانی جسته است. نمایی که تقریباً در همهٔ فیلم‌های وی به شکل‌های گوناگون تکرار شده شخصیتی است که در پس‌زمینه دارای حفاظ میله‌ای یا فنس ایستاده و دوربین تصویر او را از مقابل به‌سان یک زندانیِ ناگزیر از بند، ثبت و ضبط می‌کند؛ نوعی تأکید بصری بر اسارت انسان در چنبر تقدیر. به‌علاوه نقشمایهٔ دیوار (ترک و رنگ‌پریدگی) نیز در سرتاسر آثار فرهادی پراکنده است. در «فروشنده» این پس‌زمینه‌ها در چندین نما تکرار می‌شوند که در حقیقت بازتابی از واقعیت درونی کاراکترها و وضعیت روحی رنجیدهٔ آنها و افتراق روزافزون زوج فیلم است.

- رنگ

از جمله عناصر قابل‌تأمل و مؤثر در خلال داستان‌گویی آثار فرهادی کاربرد رنگ و پارامترهای[۳۴] مربوط به آن است. او از کنتراست رنگ به‌عنوان عاملی برای جلب توجه مخاطب به جزئیات خاص، انتقال احساسات، تعیین رفتارهای شخصیت‌ها، نمایش لحن فیلم و تغییرات داستان بهره می‌گیرد. رنگ‌های قهوه‌ای و خاکستری با درجات مختلف کنتراست که نشانهٔ غم، اندوه و انزوای کاراکترهای فیلم‌ها هستند با افزایش تنش در اواخر فیلم، به رنگ سیاه رنج و سوگ تبدیل می‌شوند. در «فروشنده» نیز همین ته‌رنگ‌ها که به‌مثابهٔ انعکاسی از وضعیت روحی متشنج کاراکترها و بازتابی از معماری سرد و بی‌روح فضاهای فیلم است، در رنگ دیوارهای شهر، مبلمان خانه و پوشش‌ها شخصیت‌ها به چشم می‌خورد. رنگ قرمز که نشانهٔ عشق، سرزندگی، خشم و شهوت جنسی نهفته در فیلم است، تنها در مقاطعی خاص و به صورت مینیمال برای تأثیرگذاری ویژه استفاده شده است.

- نور

نور عنصری متافیزیکی است که نقش بسیار ویژه‌ای در معنابخشی به فضای معماری و سینما بر عهده دارد (ضیاءبخش و مختاباد امرئی، ۱۳۹۱، ۶۰). بازی با نور در

بسیاری از صحنه‌های فیلم «فروشنده» برای نمایاندن حقیقت، غلبه بر ترس و هشدار از اتفاقات ناگوار نمود یافته است. داستان فیلم، با نورپردازی صحنهٔ نمایش آغاز و با خاموش‌کردن چراغ‌های خانهٔ متروکه پایان می‌یابد.

- مبلمان

در دنیای سینما اشیا واجد مفاهیم و دلالت‌ها هستند. به‌ویژه زمانی که با استفاده از عناصر سینمایی چون لنزهای متفاوت، زاویهٔ دوربین و نورپردازی، بر چگونگی بازنمایی پدیده‌ها و مفاهیم پنهان وآشکار آنها تأکید می‌شود (علاقمندان مطلق، ۱۳۹۱، ۲۵). در فیلم‌های فرهادی اشیا و مبلمان حضور تأثیرگذاری دارند و جزء جدانشدنی درام به حساب می‌آیند. در «فروشنده» نیز اسباب و اثاثیهٔ خانه نوعی حضور ملموس را در کنار سایر شخصیت‌های داستان در تشدید حس ناامنی فضا، اضطراب و تعلیق قصه ایفا می‌کنند.

بحث

با توجه به بخش یافته‌های تحقیق و واکاوی محتوای سکانس فیلم‌ها در جداول ۱ و ۲، می‌توان در جواب به پرسش اول گفت که فضای معماری و عناصر مشخصهٔ آن نه‌فقط به‌عنوان پس‌زمینهٔ داستان، بلکه در پیشبرد روند دراماتیک فیلم‌ها عنصری بسیار تأثیرگذار بوده و به‌تنهایی مؤید احساسات و حتی ادراک معانی و مضامین هر فیلم هستند. در این آثار، فضای معماری از سویی بر شخصیت‌ها تأثیر می‌گذارد و از سوی دیگر درون درهم‌ریختهٔ آنها را بازنمایی می‌کند.

در پاسخ به سؤال دوم تحقیق، یافته‌های مطالعه مبین این نکته است که بیشتر بستر رویدادها و بازنمایی فضای معماری را در تمامی فیلم‌ها، خانه و آپارتمان و عناصر وابسته تشکیل می‌دهند. اگرچه خانه در اکثر تفسیرهای علم روانشناسی نماد آرامش و مأمن هر فرد است، اما از فیلم «چهارشنبه‌سوری»، محیط خانه نشانی از آسایش و امنیت ندارد؛ تنش و تضاد از آن می‌جوشد و در آن پیش می‌رود. فرهادی با انتخاب و نمایش آگاهانهٔ این لوکیشن نشان می‌دهد که خانه تنها یک مکان برای قصه و زندگی شخصیت‌ها نیست و او بر رابطهٔ متقابل و تأثیرگذار فضای سکونت بر کاراکترها و شکل‌گیری رفتار آنها با ویژگی‌های محیطی و عناصر فضایی باور عمیقی دارد. به‌عبارتی خانه در سینمای فرهادی هویت، شخصیت و کارکردی دراماتیک یافته‌اند. گاه، نقطهٔ عطف روایت و گاه، نقطهٔ عطف احساسی برخی از مهم‌ترین فیلم‌های فرهادی در این فضا رقم می‌خورد. در «فروشنده» نیز موقعیت رو به افول روابط زوج هنرمند داستان و بازتاب بی‌قراری و حالات پریشان آنها در فضا، به واسطهٔ سه خانهٔ غیر امن که در پیشبرد داستان مؤثرند، در برابر دیدگان مخاطب تصویر می‌شود.

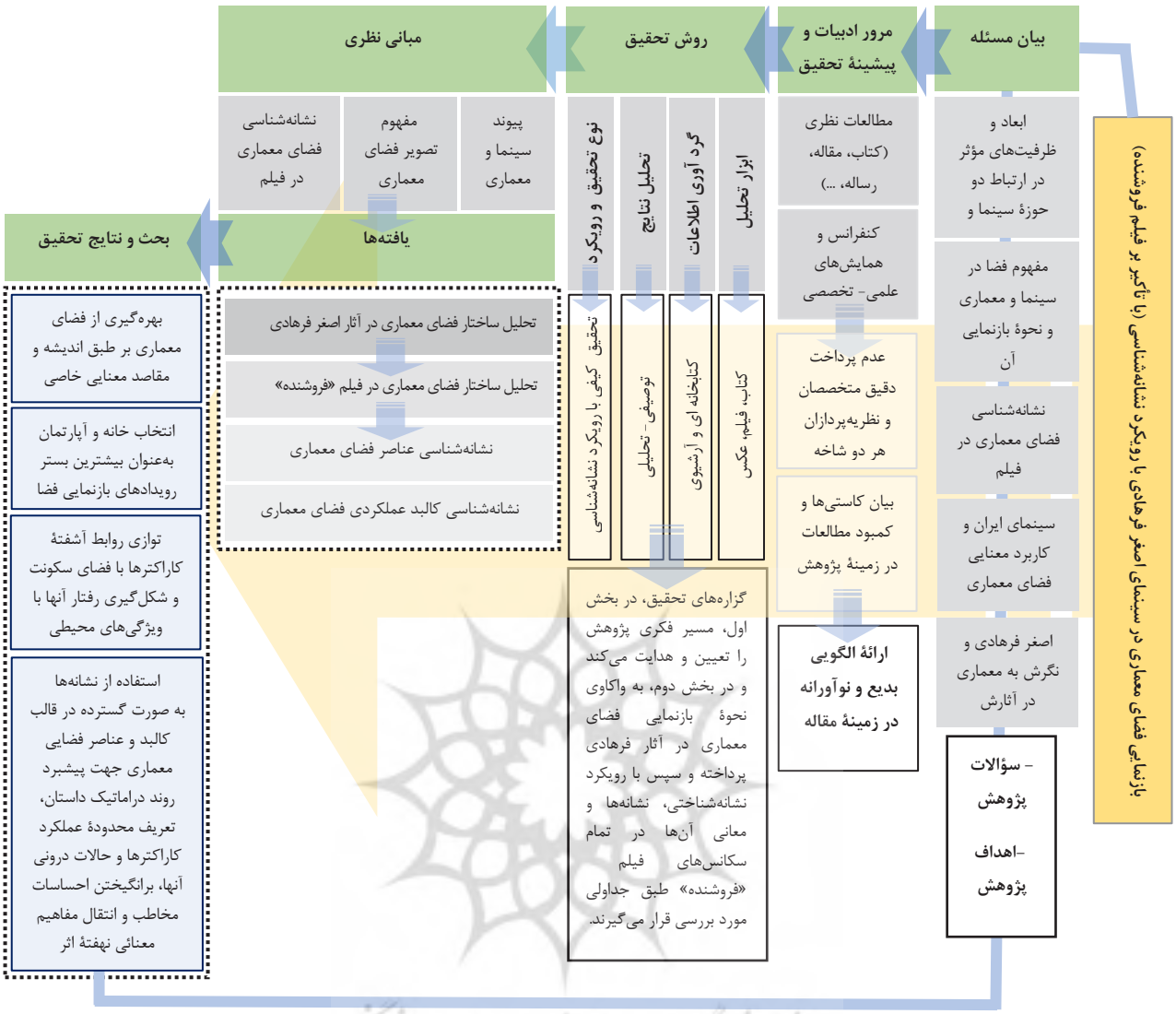
در پاسخ به پرسش سوم مقاله نیز می‌توان گفت با توجه به اینکه فیلم «فروشنده» به حوزهٔ حریم خصوصی و پیامدهای ناشی از تعدی به محیط خانه ارجاع‌های پی‌درپی دارد، به سبب محدویت‌های گوناگون سرشار از صحنه‌هایی است که درآن نشانه‌ها به صورت گسترده و کاملاً محسوس، چه در محور هم‌نشینی و چه در محور جانشینی، در قالب کالبد و عناصر فضایی گوناگونی همچون ساختمان، رنگ، نور، بافت، بازشو و اشیا برای روایت داستان دراماتیک اثر و انتقال مفاهیم نهفتهٔ آن، تعریف عملکرد و حالات شخصیت‌ها و برانگیختن احساسات مخاطب به کار گرفته شده است.

بنابراین در مجموع با توجه به بخش پیشینهٔ تحقیق، در پژوهش‌هایی که تا کنون بر روی پیوند سینما و معماری و تأثیر آن بر آگاهی مخاطبان انجام شده، با رویکرد نشانه‌شناسی به تحلیل بازنمایی فضاهای معماری آثار یک فیلمساز پرداخته نشده است. لذا نگارندگان تنها با کاربست مبانی نظری تحقیقات پیشین و مجموع یافته‌های این مقاله، به الگویی نوآورانه و مدل تحلیلی کاربردی دست یافتند که می‌تواند در بررسی و معرفی مؤثر کارکرد فضای معماری در انتقال معنا و روایت‌پردازی سایر آثار سینمایی تأثیرگذار باشد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر به منظور تحلیل و شناسایی کارکرد دراماتیک کالبد و عناصر فضای معماری در روایت‌گری سینمای اصغر فرهادی، با تأکید بر فیلم «فروشنده» و کشف مضامین و معانی آشکار و پنهان نشانه‌های فضایی متن فیلم با رویکرد نشانه‌شناختی انجام گرفت (تصویر ۴).

با توجه به مجموع یافته‌های تحلیل محتوایی و پاسخ‌های حاصل از سؤالات پژوهش می‌توان به این نتایج اشاره کرد که اصغر فرهادی یکی از کارگردانانی اســت که از تأثیر ذهنی و معنایی معماری آگاه بوده و در استفاده از ساختار فضای معماری روشی هدفمند دارد و عناصر معمارانهٔ فضا در تطابقی کامل با مقاصد معنایی و نشانه‌شناختی خاصی بازنمایی می‌شود. موتیف‌ها و عناصر نشانه‌ای کالبدی و فرمی فضای معماری در کارهای این سینماگر مؤلف تکرار شده و نقش تقریباً مشابهی دارد؛ مانند لوکیشن، حالات فضایی اشیای صحنه، بافت، نور، رنگ محدود و ... که در تمام آثار فرهادی به‌مثابهٔ ابزارهای اصلی برای انتقال درونمایه، تقویت روانی داستان و القای



تصویر ۴. چکیدهٔ تصویری و چارچوب فرایند کلی تحقیق. مأخذ: نگارندگان.

احساس‌های گوناگون (ترس، شک، تعلیق، استیصال و تنهایی) به مخاطب عمل می‌کنند. در واقع او با بهره‌گیری از فضای معماری، به ساختمان دراماتیک و قصه‌گوی فیلمش استحکام می‌بخشد و مخاطب را هرچه بیشتر به کاراکترهایش نزدیک می‌کند. به طوری که حتی می‌توان گفت که فضای معماری در فیلم «فروشنده» در اثرگذاری بر مخاطب از دیالوگ[۳۵] و عناصر دیگر قصه‌گویی پیشی می‌گیرد و جایگاه مرکزی دارد. آثار فرهادی برخلاف بسیاری از فیلم‌های دیگر با موضوع‌های مشابه در خلأ نمی‌گذرد و او به‌خوبی رابطهٔ متقابل میان کالبد معماری و رفتار کاراکترها را نشان داده و بر این نکته تأکید می‌کند که این دو از هم جدا نیستند، مسئله‌ای که در معماری به‌شدت مورد تأکید است. از این منظر، انتخاب تعمدی و نمادین خانه و آپارتمان به‌عنوان لوکیشن اصلی فیلم و بازتاب تصویر فروریختهٔ آن در رفتار باشندگانش مبین آگاهی کامل فیلمساز بر اهمیت نقش این رابطه است. در «فروشنده» و دیگر آثار فرهادی، خانه یک امر کاربردی صرف نیست و تم و مضمون اصلی فیلم‌ها (عدم آرامش زندگی، تزلزل روابط عاطفی، آشفتگی روحی، تحت فشار بودن شخصیت‌ها، تعدی و تجسس در حریم خصوصی دیگران) به شکلی آشکار در کژرفتاری عناصر فضایی معماری و شکاف‌های محیطی این فضای سکونت بروز یافته و درام واقعی نیز از کشاکش افراد با عوامل مادی و ملموس نشئت می‌گیرد. به‌علاوه، براساس نتایج حاصل‌شده از بررسی نشانه‌شناختی فضای معماری در فیلم «فروشنده»، می‌توان این‌گونه دریافت کرد در این

فیلم با توجه به موضوع داستان و انواع محدویت‌ها در انتقال مستقیم معنا، شاهد کاربرد آگاهانه از حجم بسیار زیادی از نشانه‌ها در محور هم‌نشینی و جانشینی در فیلم هستیم، به طوری که نمی‌توان حضور این نشانه‌ها را در این فیلم نادیده گرفت. در این فیلم عناصر فضایی معماری گوناگون مانند کالبد، بافت، رنگ، نور، مبلمان، بازشو، لوکیشن و ... در قالب نشانه‌هایی مانند خانه، تختخواب، رنگ سرخ، میله‌های عمودی، ترک، آشفتگی، ... گاه به صورت متناوب در چند سکانس فیلم تکرار می‌شوند. این نشانه‌ها در بیان معنا و مفاهیم نهفتهٔ اثر، عملکرد رفتاری کاراکترها و شکل‌دادن به تصورات و احساسات مخاطب بسیار هدفمند و تأثیرگذارند.

در نهایت با توجه به پیوستگی و پیوند روزافزون حوزه‌های سینما و معماری و با جمع‌بندی معانی دریافت‌شده از واکاوی فضای معماری در آثار سینمایی منتخب اصغر فرهادی می‌توان گفت ظرفیت‌های سینما به‌عنوان یک رسانهٔ جریان‌ساز، می‌تواند مدیوم[۴۶] بازنمایی کارآمدی برای تحول و غنی‌سازی معماری و انتقال‌دهندهٔ بخشی از معنای آثار معماری و مؤثر بر فهم و کارکرد آنها باشند. از سویی دیگر، با طراحی دقیق و استفاده از معماری متناسب در سینما می‌توان از طریق نشانه‌شناسی به سازماندهی بصری فضای رخدادهای فیلم، تزریق تفکر، شخصیت‌پردازی و همچنین شناساندن مفاهیم ادراکی داستان کمک کرد.

پی‌نوشت

۱. Discourse
۲. Story
۳. Narrator
۴. Scenario
۵. Semiotics
۶. Theme
۷. Aesthetic
۸. Conceptualism
۹. Dramatic
۱۰. Rhytm
۱۱. Digitalization
۱۲. Paradigm
۱۳. Location
۱۴. Background
۱۵. Filmic Space
۱۶. Composition
۱۷. Scence
۱۸. Subject of representation
۱۹. Object of representation
۲۰. Character
۲۱. Elements
۲۲. Ferdinand de Saussure
۲۳. Signifier
۲۴. Signified
۲۵. Signification
۲۶. Syntagm
۲۷. Paradigms
۲۸. Sequence
۲۹. Plot
۳۰. Death of a Salesman
۳۱. Arthur Miller
۳۲. Drama
۳۳. Motif
۳۴. Parameter
۳۵. Dialogue
۳۶. Medium

فهرست منابع

• اجلالی، پرویز و گوهری‌پور، حامد. (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی تصویر شهر در سینمای موج نو ایران و فرانسه. *نامهٔ معماری و شهرسازی*، ۶(۱۲)، ۵-۲۲.

• اجلالی، پرویز و گوهری‌پور، حامد. (۱۳۹۴). تصویرهای شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی، ۱۳۰۹-۱۳۹۰. *علوم اجتماعی*، ۲۲(۶۸)، ۲۲۹-۲۷۸.

• اسلامی، مازیار. (۱۳۹۴). *صحنه‌هایی از یک ازدواج: ملاحظاتی دربارهٔ فضا و شهر در سینما*. تهران: حرفهٔ هنرمند.

• امین‌زاده، نگین. (۱۳۹۷). *واکاوی معماری فضا و تجربهٔ ادراک آن در آثار عباس کیارستمی* (پایان‌نامه منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، ایران.

• امینی، پرویز و سرپرست سادات، سیدابراهیم. (۱۳۹۷). نشانه‌های معرفتی و جامعه‌شناختیِ جدایی نادر از سیمین. *علوم خبری*، ۷(۲۸)، ۱۴۱-۱۶۰.

• افشار، حمیدرضا و کمالی‌نیا، فرزین. (۱۳۹۷). بررسی ساختار دیداری فیلم‌های اصغر فرهادی (با بررسی سه فیلم «دربارهٔ الی»، «جدایی نادر از سیمین» و «گذشته»). *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۳(۴)، ۳۷-۴۶.

• امیرسرداری، یاسر؛ فروتن، منوچهر؛ معظمی، منوچهر و محمدی، مریم. (۱۳۹۸). برج مسکونی در قاب سینما؛ واکاوی نشانه‌شناختی ساختمان‌های بلند مسکونی در سینمای بعد از انقلاب اسلامی ایران. *باغ نظر*، ۱۶(۴۷)، ۱۷-۳۰.

• براودی، لیو و کوهن، مارشال. (۱۳۹۶). *نظریه و نقد فیلم ۱: زبان سینما* (ترجمهٔ بابک تبرایی). تهران: حکمت سینا.

• برگر، آرتور آسا. (۱۳۸۳). *روش‌های تحلیل رسانه‌ها* (ترجمهٔ پرویز اجلالی). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

• بلیلان اصل، لیدا و اسکندری، مریم. (۱۳۹۶). ویژگی معمارانهٔ مکان در طراحی صحنه‌هایی با هویت ملی در فیلم‌های«پری» اثر مهرجویی و «مادر» اثر حاتمی. *مطالعات ملی*، ۱۸(۷۱) ، ۱۰۵-۱۲۴.

• پالاسما، یوهانی. (۱۳۹۴). *معماری تصویر، فضای وجودی در سینما* (ترجمهٔ علی ابهری). تهران: نشر کتاب مس.

• پناهی، سیامک. (۱۳۹۷). *معماری و سینمای معناگرا*. تهران: عصر کنکاش.

• پنز، فرانسوا و تامس، مورین. (۱۳۸۹). *سینما و معماری* (ترجمهٔ شهرام جعفری‌نژاد). تهران: سروش.

• پورجعفری، میثم. (۱۳۹۵). پیوند معماری و سینما. *ساختمان*، (۶۳)، ۵۶-۵۷.

• حسینی، سیدباقر؛ ابی‌زاده، الناز و باقری، وحیده. (۱۳۸۸). معماری و سینما عناصر مکمل و هویت‌بخش فضا و مکان، *آرمانشهر*، ۲(۳)، ۱۲۰-۱۱۳.
• خوش‌بخت، احسان. (۱۳۸۹). *معماری سلولوید*. تهران: کسری و حرفه هنرمند.
• چندلر، دانیل. (۱۳۹۴). *مبانی نشانه‌شناسی* (ترجمهٔ مهدی پارسا). تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.
• دباغ، امیرمسعود و مختاباد امرئی، سیدمصطفی. (۱۳۹۳). چارچوبی نوین برای خوانش مساجد تهران معاصر. *نقش جهان - مطالعات نظری و فناوری‌های نوین معماری و شهرسازی*، ۴(۲)، ۲۲-۳۵.
• راوراد، اعظم و میرزاده، احسان. (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی (تحلیل نشانه‌شناسانهٔ فیلم‌های سینمایی رقص در غبار، دربارهٔ الی و گذشته). *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۹(۱)، ۵۳-۷۷.
• رحیمیان، مهدی. (۱۳۸۹). *سینما، معماری در حرکت*. تهران: سروش.
• ردایی، سارا. (۱۳۹۲). مکان در رویکردهای اخیر سینمایی هند. *هنر و تمدن شرق*، ۱(۲)، ۴۰-۵۰.
• رضازاده، راضیه و فرهمندیان، حمیده. (۱۳۸۹). انعکاس فضای شهری در سینمای نوین ایران. *هنرهای زیبا-معماری و شهرسازی*، ۲(۴۲)، ۱۳-۲۴.
• رضایی، محمد؛ حسن‌پور، آرش و دانشگر، حسین. (۱۳۹۳). بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران، مطالعهٔ موردی فیلم «جدایی نادر از سیمین». *تحقیقات فرهنگی ایران*، ۷(۲)، ۱۱۷-۱۴۸.
• ریاضی، سیدابوالحسن و صالح بلوردی، آنیتا. (۱۳۹۷). بازنمایی اجتماعی شهر در فیلم «فروشنده». *زبانشناسی اجتماعی*، ۱(۱)، ۷۷-۹۱.
• روانشادنیا، سمیه؛ مختاباد امرئی، مصطفی؛ دیبا، داراب و پناهی، سیامک. (۱۳۹۹). شهر تهران در تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی دههٔ ۴۰ و ۵۰ با تأکید بر فیلم‌های «خشت و آینه» و «دایرهٔ مینا». *آرمانشهر*، ۱۳(۳۰)، ۵۷-۶۷.
• سجادی‌فر، وحید، ایشانی، طاهره و باوان‌پوری، مسعود. (۱۳۹۷). تحلیل نشانه‌شناسی معناگرا در فیلم «فروشنده». *ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی*، ۳(۷)، ۷۳-۸۸.
• سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
• سرابی، امیر و مولایی، صلاح‌الدین. (۱۳۹۶). مطالعهٔ تطبیقی معماری و سینما با رویکرد آموزش معماری به کمک فیلم. *معماری و شهرسازی ایران*، ۸(۲)، ۱۵۷-۱۷۲.
• شهبا، محمد و طبرسا، محمد. (۱۳۹۱). دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران. *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳(۲)، ۳۵-۴۵.
• شهبا، محمد، و علی‌پناهلو، ماهرخ. (۱۳۹۶). زمان و شخصیت در فیلم جدایی نادر از سیمین اثر اصغر فرهادی. *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۸(۱۵)، ۷۳-۸۸.
• شهبا، محمد؛ غفوریان، محسن و نیکخواه ابیانه، علیرضا. (۱۳۹۶). رویکرد نشانه-معناشناسی به تحلیل گفتمان، مطالعهٔ موردی فیلم «یه حبه قند». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۳(۴۹)، ۱۳-۴۸.
• صادقی فسایی، سهیلا و پروایی، شیوا. (۱۳۹۶). بازنمایی روابط خانوادگی در فیلم‌های اصغر فرهادی (چهارشنبه‌سوری، دربارهٔ الی ...، و جدایی نادر از سیمین). *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۹(۱)، ۲۹-۵۲.
• صفاران، الیاس و ملکشاهیان، گیتی. (۱۳۹۷). بررسی نشانه‌شناختی عناصر دینی در فیلم‌های «زیر نور ماه»، «یه حبه قند» و «امروز» رضا میرکریمی. *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، ۳(۲)، ۵۷-۷۴.
• صمیم، رضا؛ صمدانی، مانی و امجدی، آزاده. (۱۳۹۳). بازنمایی منظر و سیمای کالبدی شهر تهران در سینمای معاصر ایران. *فرهنگ رسانه*، ۴(۱۳)، ۶۵-۸۶.
• ضیاءبخش، ندا و مختاباد امرئی، سیدمصطفی. (۱۳۹۱). معنابخشی عبادی نورطبیعی در فضاهای معماری دو فیلم «پری» مهرجویی و «نور زمستانی» برگمن. *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳(۴۲)، ۵۹-۷۰.
• عابدی، محمدحسین؛ اعتصام، ایرج؛ مختاباد امرئی، سیدمصطفی و شاهچراغی، آزاده. (۱۳۹۷). چگونگی تبدیل روایت دراماتیک به فضای دراماتیک با استفاده از عناصر میزانسن بر اساس نظریهٔ حس مکان نوربرگ شولتز. *تئاتر*، (۷۳)، ۹۶-۱۱۳.
• عسکرزاده، زهرا و ظریف آسیابان، داوود. (۱۳۹۵). منظر سینمایی شانزلیزه در فیلم «ازنفس‌افتاده». *هنر و تمدن شرق*، ۴(۱۴)، ۱۳-۲۰.
• علاقمندان مطلق، نیلوفر. (۱۳۹۱). بازنمایی معماری اصیل ایرانی در سینمای علی حاتمی با نگاهی به فیلم مادر. *هنر*، (۸۵-۸۶)، ۲۱-۳۶.
• قهرمانی، محمدباقر؛ پیراوی ونک، مرضیه؛ مظاهریان، حامد و صیاد، علیرضا. (۱۳۹۳). کالبد متحرک ناظر و شکل‌گیری سکانس‌های فضایی در معماری سینماتیک. *هنرهای زیبا-معماری و شهرسازی*، ۱۹(۴)، ۲۷-۳۶.
• گوهرپور، حسن. (۱۳۸۹). خشت‌هایی که نماهای سینما می‌شوند. *آینهٔ خیال*، (۱۱)، ۸۰-۸۴.
• گوهری‌پور، حامد. (۱۳۹۱). تصویرهای شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی، ۱۳۰۹-۱۳۹۰ (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.
• لقمانی، حدیث؛ اعتصام، ایرج و ذبیحی، حسین. (۱۳۹۸). تحلیل ساختار عناصر شهری «در دنیای تو ساعت چند است؟» با مروری بر ارتباط شهر و سینما. *مطالعات محیطی هفت حصار*، ۷(۲۷)، ۲۹-۴۲.
• مختاباد امرئی، سیدمصطفی و پناهی، سیامک. (۱۳۸۶). بررسی و تحلیل نقش معماری داخلی در تجلی معنا در فیلم‌های علمی-تخیلی. *نشریهٔ هنرهای زیبا*، ۳۰(۳۰)، ۱۰۷-۱۱۸.
• مدنی‌پور، علی. (۱۳۹۱). بازنمایی فضا در سینمای معاصر ایران. *ایران‌نامه*، ۲۷(۱)، ۱۲۲-۱۴۰.
• معتمدی، حورا و میرزاکوچک خوشنویس، احمد. (۱۳۹۸). استفاده از مؤلفه‌ها و مفاهیم سینمایی در طراحی معماری با مضمون حرکت. *مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه*، ۲(۱)، ۱۵۲-۱۷۴.
• معظمی، منوچهر. (۱۳۹۰). تلقی استاد از فضا و تأثیر آن بر آموزش معماری. *هنرهای زیبا-معماری و شهرسازی*، ۳(۴)، ۵۷-۶۸.
• موسوی، وحیداله و حسینی سنگتراشانی، سیدبهنام. (۱۳۹۳). شناخت و سینمای مدرن با نگاهی تحلیلی به سه‌گانهٔ میکل‌آنجلو آنتونیونی. *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۵(۹)، ۴۵-۶۴.
• مهدوی‌نژاد، غلامحسین؛ مهدوی‌نژاد، محمدجواد؛ طغرایی، ابوالفضل و قاضی‌پور، سیامک. (۱۳۹۲). تحلیل شمایل‌شناسانهٔ مفهوم شهر در سینمای مستقل و جریان اصلی جهان (۱۹۸۰-۲۰۱۰ میلادی). *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳(۶)، ۷۵-۸۹.

• هاشمی‌زاده، سیدرضا؛ دلاور، علی و مظفری، افسانه. (۱۳۹۶). هویت ایرانی و سینما: بازنمایی هویت ایرانی در فیلم «مادر». *مطالعات ملی*، ۱۸(۱)، ۸۵-۱۰۲.
• یوسفی، مانی. (۱۳۹۷). رابطهٔ معماری و سینما در عصر مجازی‌شدن. *شباک*، ۴(۸)، ۱-۷.
• Goharipour, H. (2019). Narratives of a lost space: A semiotic analysis of central courtyards in Iranian cinema. *Frontiers of Architectural Research,* 8(2), 164-174.
• Habibi, M., Farahmandian, H. & Basiri Mojdehi, R. (2016). Reflection of urban space in Iranian cinema: A review of the last two decades. *Cities*, (50), 228-238.
• Koeck, R. (2013). *Cine Scapes: Cinematic Spaces in architecture and Cities*. Abingdon: Routledge.
• Ramzy, Sh. (2013).Visual language in Mamluk architecture: A semiotic analysis of the Funerary Complex of Sultan Qaitbay in Cairo. *Frontiers of Architectural Research*, 2(3), 338-353.
• Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: MIT Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

نوائی، فرزاد؛ کاظمی شیشوان، مهروش؛ حسینی، اکرم و نصیری، نگار. (۱۴۰۰). بازنمایی فضای معماری در سینمای اصغر فرهادی با رویکرد نشانه‌شناسی، نمونهٔ موردی: فیلم «فروشنده». *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۰)، ۵-۲۰.

DOI: 10.22034/bagh.2021.258038.4720
URL: http://www.bagh-sj.com/article_130647.html