نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ۴۴ • پاییز و زمستان ۱۳۹۰

دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران

محمد شهبا*[۱]، محمد طبرسا[۲]
[۱] استادیار دانشکدهٔ سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد سینما، دانشکدهٔ سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۸/۲۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۰/۳)

چکیده:

این مقاله به دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران و بررسی این دلالت معنایی در جنبه‌هایی همچون صحنه، نورپردازی، حرکت دوربین وچیدمان بازیگر می‌پردازد تا به شناخت هر چه بیش‌تر جنبه‌های معنایی تکنیک در این نوع سینما و تجزیه و تحلیل بهتر سینمای هنری ایران یاری برساند. در آغاز، مسئلهٔ پژوهش بیان می‌شود و بر این نکته تأکید می‌گردد که میزانسن، که از عناصر اصلی ایجاد معنا در فیلم است، چندان مورد توجه منتقدان ایرانی نبوده است. پس از طرح کلیاتی دربارهٔ میزانسن و اهمیت مساله، بر لزوم پژوهش‌هایی تاکید می‌شود که پیش‌درآمدی بر نظریه‌سازی در سینمای ایران خواهند بود. در همین بخش آغازین، اصطلاحات کلیدی این پژوهش نیز تعریف می‌شوند. بخش بعد به پیشینهٔ میزانسن می‌پردازد و علاوه بر ارائهٔ چند تعریف از اصطلاح «میزانسن» از دیدگاه نظریه‌پردازان پرآوازه، چهارچوب ادبیات تحقیق با توصیف و توضیح جنبه‌های مختلف میزانسن مشخص می‌شود. در پایان بخش آغازین، رابطهٔ دلالت معنایی و تصویر تبیین خواهد شد. در بدنه اصلی مقاله، دلالت معنایی میزانسن از چهار جنبهٔ صحنه‌پردازی، نورپردازی، حرکت دوربین و چیدمان بازیگر در فیلم‌هایی از عباس کیارستمی، سهراب شهیدثالث و ابراهیم گلستان بررسی می‌شود. در نتیجه‌گیری پایانی، یافته‌های مقاله جمع‌بندی شده، محدودیت‌های تحقیق بیان گردیده، و برای پژوهش‌های بعدی پیشنهادهایی ارائه می‌شود.

واژه های کلیدی:

میزانسن، سینمای هنری ایران، عباس کیارستمی، سهراب شهیدثالث، ابراهیم گلستان.

*نویسندهٔ مسئول: تلفکس: ۸۸۳۰۰۶۶۶ ـ ۰۲۱، E-mail: shahba@gmail.com.

مقدمه

پژوهش یکی از ضروری‌ترین و مهم‌ترین بخش‌های مطالعات سینمایی است. نگاه درست و جامعی به تصمیم گیرندگان و برنامه‌ریزان می‌بخشد و پایه‌گذار نظریه‌های سینمایی است. اگر امروزه نظریات کارآمد و راهگشایی در سینمای ایران ارائه نمی‌شود، به این دلیل است که زمینهٔ آن هموار نشده است. اکنون که می‌توان سینمای ایران را دسته‌بندی کرد و از سینمای داستانی و هنری و مستند نام برد، زمان آن رسیده که ریشه‌ها و معانی و جزییاتِ این گونه های سینمایی واکاوی شود. جای خالی این پژوهش‌ها آشکارا مشاهده می‌شود و با پژوهش‌های جدی است که می‌توان از فضای احساسی فاصله گرفت و دورنمای روشن‌تری به سینمای ایران پیدا کرد. فلسفه‌بافی‌ها، جملات زیبا و نثر دلنشین سینمای ما را به جلو نمی‌برد. متأسفانه، بنیان اصلی نوشته‌های سینمایی ایران را نوشته‌های مطبوعاتی تشکیل می‌دهند. کمبودی که در سینمای ایران همیشه احساس می‌شده است، کارهای پژوهشی و تحقیقاتی دربارهٔ خود فیلم‌ها و ریشه‌های آنها بوده است. مقالهٔ کنونی، گامی در این مسیر است.

بیان مسئله

سینمای هنری، از معیارهای عوام‌پسندِ رایج پیروی نمی‌کند، پرسشگر است، در برابر آنچه در جامعه می‌گذرد دیدگاه دارد و صاحب اندیشه است. فیلمسازانی مانند ابراهیم گلستان، عباس کیارستمی و سهراب شهیدثالث در شرایط بومی و فرهنگی ایران از رسانهٔ سینما و از زبانی بهره برده‌اند که، به‌مثابهٔ هنر، بخشی از نظام گستردهٔ ارتباطات است. زیرا همواره معانی و دلالت‌هایی در اثر وجود دارد که فیلمساز آن را ـ خودآگاه یا ناخودآگاه ـ به منظور دریافت طیف‌های گوناگونی از مخاطبان در اثر گنجانده است.

شمار فراوان عناصر مرتبط و موثر در زبان سینما شاید نتیجه‌گیری و تحلیل را دشوار نماید ولی می‌توان به سراغ هر کدام از این بخش‌ها رفت و به پژوهش در بارهٔ آنها پرداخت. تفکیک عناصر میزانسن در هر نما و جستجوی این معانی و مفاهیم دلمشغولی بنیادین این پژوهش در فیلم های برگزیده بوده است.

با این همه، باید گفت که تحلیل میزانسن کمتر موضوع تحقیق و کنکاش تحلیلگران بوده است. شاهد این مدعا، کمبود منابع مکتوب در این باره است. دیدگاه‌های متفاوتی دربارهٔ میزانسن وجود دارد و هر کس معنا و مفهوم متفاوتی از آن بیان می‌کند، ولی در پی‌ریزی و تکمیل قواعد سینما نقش مهمی دارد. پیش‌زمینهٔ هرگونه نظریه‌پردازی در بارهٔ قواعد زبانیِ سینمای هنری ایران، تماشای دقیق و نما به نمای این فیلم‌ها و ثبت جنبه‌های معنایی مربوط به میزانسن است. در نتیجه هدف اصلی این مقاله، تشریح و تحلیل دلالت های معنایی یا مفهوم نهفته در فرم (ترکیب‌بندی، نورپردازی) و معانی وابسته به تصویر (حالت و چیدمان بازیگران، صحنه، حرکت دوربین) در سینمای هنری ایران است. به این منظور، فیلم‌های سه فیلمساز هنری ایران عباس کیارستمی، سهراب شهیدثالث و ابراهیم گلستان در گسترهٔ چهار دهه (از ۱۳٤۰ تا ۱۳۸۰) مورد بررسی و کنکاش قرار خواهند گرفت.

پرسش تحقیق

پرسش اصلی این مقاله این است: عناصر و جنبه‌های میزانسن، همچون صحنه‌پردازی، نورپردازی، حرکت دوربین و چیدمان بازیگران، چه دلالت‌های معنایی دارند؟

پاسخ به این پرسش، که وظیفهٔ اصلی این مقاله است، می‌تواند در گسترش دیدگاه فیلمسازان ایرانی به مقوله میزانسن و کارکردهای متنوع عناصر و جنبه‌های آن یاری برساند.

تعریف مفاهیم و اصطلاحات

میزانسن: برایان هندرسن[1] در بخشی از کتاب میزانسن در سینما، به دشواری تعریف این واژه اشاره می‌کند ولی تعریف زیر را ارائه می‌دهد: «میزانسن را نمی‌توان به سادگی تعریف کرد. زیرا از واژه‌های تعریف نشدهٔ سینماست که هر کس معنا و مفهوم متفاوتی از آن بیان می‌کند. میزانسن به طور کلی عبارت است از هنر تصویر، بازیگران، دکور و پس زمینه، نورپردازی و حرکت‌های دوربین، که در رابطه با خود و یکدیگر مورد ملاحظه قرار می‌گیرند» (نیکولز، ۱۳۷۲، ۱۵).

دیوید بوردول[2] نیز دربارهٔ میزانسن چنین می‌نویسد: «در زبان فرانسه میزانسن یعنی به صحنه آوردن یک کنش و اولین بار به کارگردانی نمایشنامه اطلاق شد. نظریه‌پردازان سینما، که این اصطلاح را به کارگردانی فیلم هم تعمیم داده‌اند، آن را برای تاکید بر کنترل کارگردان بر آنچه که در قاب فیلم دیده می‌شود به کار می‌برند. همچنانکه از اصلیت تئاتری این اصطلاح برمی‌آید، میزانسن شامل آن جنبه‌هایی است که با هنر تئاتر تداخل می‌کنند: صحنه‌آرایی، نورپردازی، لباس و رفتار بازیگران. کارگردان فیلم با کنترل میزانسن رویدادی را برای دوربین به صحنه می‌برد» (بوردول، ۱۳۷۷، ۱۵٦).

به نظر می‌رسد میزانسن شامل همهٔ این موارد است. بوردول در تعریف خود اشاره‌ای به حرکت دوربین به عنوان یکی از عناصر میزانسن نمی‌کند ولی دیگر نظریه‌پردازان آن را جزیی از میزانسن می‌شناسند. در این مقاله، چهار مقولهٔ حرکت دوربین، صحنه آرایی، چیدمان بازیگر و نورپردازی عناصر اصلی و بنیادی میزانسن معرفی شده‌اند؛ با توجه به همین چهار عنصر، دلالت معنایی آنها در فیلم های برگزیده بررسی می‌شود.

دلالت معنایی: ارنست لیندگرن[3] در کتاب هنر فیلم می‌نویسد: «فیلم نشانه‌هایی دارد دال بر وجود زبان ویژه‌ای که به شرط وجود زمینهٔ مناسب، یک نفر ـ یعنی هنرمند خلاق ـ می‌تواند آن

را برای بیان تجربهٔ شخصی خود به کار گیرد و در واقع با بیان آن در مفاهیم سینمایی، خود از آن تجربه آگاه شود و به این ترتیب معنایی را به ما تماشاگران منتقل سازد که به طریق دیگری نمی‌شد منتقل کرد» (لیندگرن، ۱۳۸۵، ۲۳۱).

فیلمساز با استفاده از قواعد زبانی سینما، سعی در ارتباط با مخاطب دارد و از هر یک از ابزار این زبان بنا بر سبک شخصی و دستور زبان کلاسیک سینما و معنای هر صحنه بهره‌برداری می‌کند. هر یک از عناصر میزانسن، شکل‌های متفاوتی دارد و گزینش هر یک از آنها، معنای ویژه‌ای به هر نمای فیلم می‌دهد. نشانه و معنایی که می‌تواند فرای آن حرکت، چیدمان، نورپردازی یا شیء باشد و ناخودآگاه در ذهن و ضمیر مخاطب تاثیر بگذارد و معنایی خلق کند، یا مخاطب خاص بر پایهٔ آگاهی و دانش خود آن معنا را دریابد.

سینمای هنری: بوردول در تعریف سینمای هنری و تشریح ویژگی های آن در کتاب تاریخ سینما می‌نویسد: «۱) اصطلاحی در نقد فیلم که برای نامیدن فیلم‌هایی که هر چند در شرایط تولید سینمای تجاری ساخته می‌شوند، رویکردی به فرم و سبک دارند که از گرایش های مدرنیستی در هنر نخبه متاثر است. این فیلم ها بدیلی در برابر سینمای سرگرم کننده غالب عرضه می‌کنند. ۲) اصطلاحی که از سوی صنعت سینمای آمریکا برای توصیف فیلم های وارداتی که مخاطبانشان عمدتاً طبقات متوسط مرفه و دارای تحصیلات دانشگاهی هستند، به کار می‌رود» (بوردول،۱۳۸۳، ۸۹۱).

به‌نظر می‌رسد ویژگی بنیادین سینمای هنری، پرداخت متفاوت روایتی فیلم‌هاست. فیلم‌های متعلق به این جریان از داستان یا پیرنگ نامتعارف بهره می‌برند و ماجرا را به شکلی کلاسیک و سرراست ارائه نمی‌دهند. یکی از معمول‌ترین روش ها، آشنایی‌زدایی از شیوهٔ داستان‌گویی متعارف است. پیش‌فرض‌هایی در سینمای کلاسیک تثبیت شده است که در سینمای هنری نادیده گرفته می‌شوند. به عنوان مثال پایان فیلم انتهای همهٔ ماجراها نیست و تردید جای قطعیت متداول در سینمای قصه گوی رایج را می‌گیرد. تماشاگر نمی‌تواند در این فیلم‌ها تمام داستان را بفهمد و تضادهایی در آن موجود است که مخاطب پاسخی برای آنها نمی‌یابد. نکتهٔ دیگر تفاوت نگرش فیلمسازان هنری در تعیین نقاط مهم داستان است. آنها صحنه‌ها و نماهایی را در فیلم قرار می‌دهند که به ظاهر زائد است و در سینمای کلاسیک جایی ندارد. همهٔ این فیلم‌ها، معیارهای رایج سینمای متعارف را نادیده می‌گیرند و در مقایسه با آن فیلم‌ها، کشدار و پراکنده و پرابهام به نظر می‌رسند.

ادبیات تحقیق

میزانسن در سینما به‌ویژه در برابر سبک مونتاژی و اکسپرسیونیستی ـ که واقع‌نمایی از اجزای سبکی آنان به شمار نمی‌آید ـ بسیار مورد توجه نظریه‌پردازانی مانند آندره بازن قرار گرفت که بیشتر بر واقع‌گرایی تاکید دارند. به نوشته آندره بازن[۴]: «امروز می‌توان گفت که سرانجام روزی فرا رسیده است که کارگردان با فیلم می‌نویسد. امروز تصویر ـ یعنی ترکیب بندی پلاستیک آن و نحوهٔ واقع شدنش در زمان، چون بر واقع‌گرایی بیشتری بنیاد گرفته است ـ ابزارهای بیشتری را برای تاثیر بر واقعیت و تغییر دادن آن از درون در اختیار دارد. حالا دیگر فیلمساز رقیب نقاش و نمایشنامه‌نویس نیست، بلکه سرانجام زمانی فرا رسیده که بگوییم سینماگر همتای رمان‌نویس است» (بازن،۱۳۹۰، ۲۹). بازن فیلمسازانی را تحسین می‌کرد که از عناصر میزانسن به‌خوبی بهره می‌بردند: «در قاب فیلم وایلر یا ولز دکور و نورپردازی و زوایای دوربین تأویل متفاوتی را به‌دست می‌دهند. در این قاب ها، کارگردان و فیلمبردار پرده را به صفحهٔ شطرنج دراماتیکی تبدیل کرده‌اند که ریزترین اجزای آن طراحی شده است. آشکارترین، گیریم نه اصیل‌ترین، نمونه‌های این مورد را می‌توان در فیلم روباه‌های کوچک (۱۹٤۱) دید که در آن میزانسن دقت رسم فنی می‌یابد» (بازن، ۱۳۹۰، ۲٦).

دیوید ا. کوک[۵] دربارهٔ توجه بازن به میزانسن و تاثیرات آن چنین می‌نویسد: «منتقدان کایه دو سینما این اصل عمده را مد نظر داشتند: به پیروی از آندره بازن نفی زیبایی‌شناسی مونتاژ به نفع میزانسن (به معنی جا انداختن در صحنه) که معنای وسیع‌تر آن این است: ساختار دادن به فیلم از طریق یافتن جای دوربین و حرکت، طراحی حرکت نمایشی، ادارهٔ بازیگران و غیره، یا به عبارت دیگر پیش‌بینی هر اتفاقی که قبل از فرایند تدوین می‌افتد. تعریف کامل میزانسن بر این اصل استوار است که نباید صرفاً یک تجربهٔ روشنفکری یا عقلانی باشد بلکه در عین حال لازم است تجربه ای عاطفی و روانشناختی هم باشد» (کوک، ۱۳۸۱، ۱۷).

دلالت معنایی و تصویر

تصویر در سینما زبانی جهانی است؛ به این معنی که فیلم قابلیت درک جهانی دارد. همانندی‌های بسیاری در زبان بصری انسان‌ها وجود دارد و این درک مشترک مورد پذیرش همگان است. نه تنها خود تصویر که جزییات آن نیز از این ویژگی برخوردار است. رنگ، نور، حرکت و چیدمان عناصر درون قاب می‌توانند تاثیر و حس هماهنگی میان همهٔ مخاطبان از هر قشر و گروهی پدید آورند. به علاوه، سینما علاوه بر توان عام تصویر در انتقال معنا که به نوعی زبان عام تلقی می‌شود، زبانی دارد که بومی و فرهنگی است و بسیار هم قدرتمند است.

بخشی از دلالت معنایی تصویر، به نشانه‌شناسی مربوط است. البته، نشانه به‌خودی‌خود معنای آشکاری ندارد. آنچه به نشانه معنا می‌دهد، درک ذهنی مخاطب و تأویل اوست.

دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران

در این بخش، با بررسی موردی آثار سه فیلمساز برجسته ایرانی، از چهار منظر دلالت معنایی صحنه، دلالت معنایی نورپردازی، دلالت معنایی حرکت دوربین و دلالت معنایی چیدمان

بازیگر، کلیت دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد.

الف) دلالت معنایی صحنه

در سخن گفتن از صحنه‌آرایی در آثار کیارستمی، نخستین نکته‌ای که به ذهن می‌رسد، منطق کمینه‌گرایی است که در جای‌جای نماهای فیلم‌هایش آشکارا به چشم می‌خورد؛ این کمینه‌گرایی از داستان و روایت آغاز می‌شود، در میزانسن و تقطیع صحنه ادامه می یابد، و بیشترین تجلی آن در صحنه‌آرایی است. نکتهٔ مهم در صحنه‌آرایی فیلم‌های کیارستمی این است که وی در همهٔ فیلم‌هایش، گزینش‌گر است و سعی می‌کند دلالت معنایی را با همین گزینش‌گری تماشاگر منتقل سازد. برای نمونه، اگر قرار باشد در صحنه‌ای، معنایی ویژه القا شود، آن را تنها با یک عنصر عینی در صحنه به نمایش می‌گذارد. در این زمینه می‌توان به نمایی از فیلم زندگی و دیگر هیچ اشاره کرد. در این نما، تاثیر زلزله بر مردمان روستایی با نقاشی‌ای به نمایش درمی‌آید که دو نیم شده است. این نقاشی، دهقانی شاد و خوشبخت را نشان می‌دهد.

تصویر ۱ ـ کمینه‌گرایی بصری در فیلم زندگی و دیگر هیچ.
ماخذ: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

نگاه کیارستمی به میزانسن، با بسیاری از فیلمسازان ایرانی و خارجی متفاوت است. منطق چیدمان میزانسن در آثار کیارستمی را در یکی از نماهای فیلم خانه دوست کجاست به‌خوبی می‌توان دید. در این نما، زمانی که دوربین نخستین بار به خانهٔ محمدرضا نعمت‌زاده وارد می‌شود، تا پشت بند رخت می‌رود و همان‌جا می‌ماند. زمان می‌گذرد، تقریباً چهار پنج دقیقه، و سپس به ایوان نزدیک می‌شود، انگار دوربین اجازه ورود به حریم خانه را ندارد و نمی‌تواند به سرعت به داخل برود. نخست با پسر دوست می‌شود و آنگاه اجازه می‌یابد که به داخل خانه برود. این چیدمان میزانسن، که بسیار غریب می‌نماید، بر خلاف قواعد رایج میزانسن به نظر می‌رسد؛ اما کیارستمی از بند رخت، همچون حجابی بهره می‌برد تا از همان آغاز، درون خانه‌ای ایرانی را به تصویر نکشد، بلکه با بردباری و شکیبایی، نخست با روایت سنجیده‌ای که درپیش می‌گیرد، با پسرِ خانه دوست می‌شود و سپس به عنوان دوست پسربچه، پا به حریم خانه‌ای ایرانی می‌گذارد.

این رویکرد به میزانسن، که البته از تجربیات شخصی و نگاه کیارستمی به زندگی می‌آید، بر پایهٔ تعریف‌ها و دستورالعمل‌های رایج سینما نیست. شیوهٔ کیارستمی همچون اولین فیلمسازان تاریخ سینما است که مرجعی نداشتند تا بر پایهٔ آن زبان سینما را بیاموزند و به‌کار ببرند، بلکه از زندگی می‌آموختند و در سینما به‌کار می‌گرفتند.

تصویر ۲ ـ رخت‌های آویزان به مثابهٔ حریم در فیلم خانهٔ دوست کجاست.
ماخذ: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

تکرار استفاده از عناصر صحنه نیز شگرد مورد علاقه کیارستمی است. جاده‌های مارپیچ، تک درخت‌ها و فضاهای خالی از مواردی هستند که به کرات در آثار او دیده می‌شوند. گویی ما در تمام این لحظات شاهد فیلمی واحد بوده‌ایم. به علاوه، هر عنصر می‌تواند در هر نمای جدید حامل معنای متفاوتی باشد.

این کمینه‌گرایی را در آثار سهراب شهیدثالث، یکی دیگر از فیلمسازان صاحب سبک ایران، نیز می‌توان دید. شهیدثالث در فیلم‌هایی مانند طبیعت بیجان و یک اتفاق ساده نگاه ویژه و یگانه‌ای به دردها و تلخی‌های جامعه دارد، نگاهی که با زبان سینمایی مناسب نیز عجین است. در سینمای شهیدثالث از طراحی‌ها و تجهیزات پیچیده خبری نیست و بیشتر دلالت‌های معنایی با فضاسازی رقم می‌خورد. برای نمونه، در فیلم طبیعت بیجان غم و غصه پیرزن از رفتن پسرش با قطرات باران بر روی شیشه نشان داده می‌شود. این نمای کمینه‌گرا، حال و هوای صحنه را به‌درستی منتقل می‌سازد. پسر با حضور خودش کمی حال و هوای خانه را تغییر داده بود، شامی متفاوت را در کنار هم خورده بودند، حالا وی به پادگان برمی‌گردد و اندک تفاوت و تنوع به‌وجودآمده را نیز با خود می‌برد. خروج پسر موجب می‌شود پیرزن موقعیت‌های همیشگی‌اش را ترک کند و پشت پنجره بیاید و با چهره‌ای غمگین رفتن تک فرزندش را نظاره کند. غم او بی‌جهت نیست، زیرا از نمای بعد دوباره همان سکون و تکرار تلخ و ابدی بر زندگی آنها چیرگی می‌یابد.

بیشتر زمان این فیلم در تنها اتاقِ خانه می‌گذرد: اتاقی خلوت

تصویر ۳ ـ دلالت معنایی قطرات باران در فیلم طبیعت بیجان.
ماخذ: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

و کم‌اثاث. عناصر اندکی در این فضا وجود دارند و تمام تلاش شهیدثالث براین بوده که با ساده‌ترین ابزار، فضای حاکم بر زوج پیر طبیعت بیجان را نشان دهد. تنها پس زمینهٔ قابل مشاهده، دیوار اتاق مسکونی آنها است. جز عکس تنها پسر و آینه‌ای کوچک، که آن هم در اواخر فیلم آن را می‌بینیم، چیز دیگری برای دیدن نیست. رنگ تیرهٔ دیوار، رنگ‌پریدگی‌ها و ریختگی‌های دیوار، بیانگر حال و روز این زوج پیر است. در حقیقت دیوار بازتابی از وضعیت کنونی این دو نفر است. نتیجهٔ سال ها سکون و جمود، آنها را به موجوداتی همانند همین دیوارها تبدیل کرده است. دیوار یکی از نقش‌مایه‌هایی است که حضوری آشکار در قاب‌های فیلم دارد، در سرتاسر اثر پراکنده است، و موضوع و جان کلام فیلم را به نمایش می‌گذارد.

تصویر ۴ ـ نقش‌مایه دیوار در فیلم طبیعت بیجان.
ماخذ: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

از سوی دیگر، ابراهیم گلستان در فیلم خشت و آینه، لحنی پیچیده‌تر را به کار گرفته است. واقع‌گرایی و نمادگرایی هر دو در این فیلم نمود دارند و عناصر میزانسن نقش مهمی در خلق همزمان این دو ایفا می‌کنند. ابراهیم گلستان از عناصر میزانسن چنان استفاده می‌کند که استعاره به وجود می‌آورند و هرچند جزو صحنه‌اند و درست و به‌جا و طبیعی به نظر می‌رسند، اما زیرمتن[۶]، دارند و معنای مورد نظر فیلمساز را به مخاطب منتقل می‌سازند. برای مثال، یکی از صحنه‌های مهم فیلم بررسی می‌شود.

تاجی و هاشم، بچه به بغل در خیابان سرگردان‌اند. میدان پر از فواره‌ای را پیاده دور می‌زنند. فواره‌ها باز است. ناگهان هاشم به تاجی می‌گوید که برایت تاکسی بگیرم و با بچه برو. فواره‌ها ناگهان قطع می‌شوند و باقی گفتگو در سکوت ادامه می‌یابد. زن توقع چنین پیشنهادی نداشته و جا می‌خورد. خاموش شدن فواره‌ها به خوبی حال و هوای زن و واکنش درونی او را به نمایش می‌گذارد. فیلمساز به جای استفاده از نمای درشت، از فواره‌ها استفاده می‌کند و معنای مورد نظر خود را با موفقیت انتقال می‌دهد. هاشم دورنگی خود را نشان می‌دهد و شور درونی تاجی رو به خاموشی می‌رود.

در صحنهٔ خروج از منزل هاشم، تاجی متوجه می‌شود او بچه را به پرورشگاه سپرده است و گفتگوی زن و مرد به جر و بحث کشیده می‌شود. کار هاشم، از نظر تاجی نابخشودنی است. گلستان با تابوتی که از میان هاشم و تاجی می‌گذرد پایان رابطهٔ آن دو را نشان می‌دهد. «توی کوچه دارن دعوا می‌کنند. زن به‌کلی خودش را از مرد جدا می‌کند. یک مرتبه یک جنازه می‌آد و از وسط آنها رد میشه. این دیگه سمبل نیست اما سمبل هم هست یعنی عملاً توی کوچه به طور اتفاقی یک جنازه داره رد میشه. اون وقت تو میگی آهان اینه. تو به عنوان سمبل یک چیزی را می‌زاری و می‌گی این سمبل هست. این درست نیست. یعنی در این صحنه زندگی داره حرکت می‌کنه، همچنان که اینها دارن با هم دعوا می‌کنند و با هم سرد می‌شن و اتفاقاً یک مرده را هم دارن می‌برن. معنی اونو داره، تظاهر خارجی این افتراق و جدایی از همدیگر هست. اما یک واقعیت توی کوچه هست» (جاهد، ۱۳۸۵، ۸۸).

ب) دلالت معنایی نورپردازی

کیارستمی دانش‌آموختهٔ رشتهٔ نقاشی است و سابقه‌ای طولانی در عکاسی دارد. همین پیشینه نشان می‌دهد که از نورپردازی و نقش آن در میزانسن و ایجاد معنا به خوبی آگاه است و از این عنصر در نماهایش به قدر نیاز استفاده می‌کند.

یکی از نمونه‌های جالب توجه نورپردازی را می‌توان در فیلم کلوزآپ: نمای نزدیک مشاهده کرد. در این فیلم کیارستمی از حسین سبزیان می‌خواهد که در نمای درشت سخنان درونی خودش را به زبان بیاورد. در این صحنه، سایه روشن تندی روی صورت سبزیان دیده می‌شود که وجوه تاریک و روشن شخصیت او را نشان می‌دهد. با این حال کیارستمی سعی می‌کند در برابر او بی‌تفاوت بماند و فقط ضبط کنندهٔ حرف های او باشد. به همین دلیل هربار در آغاز هر پرسش از او می‌پرسد: «فرض کنیم که ادعای شما صحیح باشه و قصد شما سرقت نبوده

تصویر ۵ ـ نقش انتقالی تاریکی در فیلم طبیعت بیجان.
ماخذ: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

باشه...» و با این کار فاصلهٔ تماشاگر را با سبزیان حفظ می‌کند. پیش از این صحنه، گفتگو با اعضای خانوادهٔ آهنخواه و نظرات آنها دربارهٔ سبزیان است. ارائهٔ تناوبی گفتگو با خانواده آهنخواه و سبزیان موجب می‌شود فیلم در موضع قضاوت قرار نگیرد و سویهٔ مستند آن حفظ شود. در نمای بعد، که مصاحبه‌ای با کارمند دادگاه دربارهٔ این پرونده است، فاصله‌گذاری مورد نظر کیارستمی ادامه می‌یابد.

در نماهای پایانی فیلم طعم گیلاس، جایی که از تاریکی و سیاهی گور به روشنایی نوار ویدئویی برش می‌خورد، جایی‌که بدیعی در آنجا زنده و حاضر است، می‌توان بهره‌برداری فیلمساز را از تقابل نور و تاریکی دید. بدیعی، مایوس از ادامهٔ زندگی، با خودرو از مسیرهای مختلف می‌گذرد تا کسی را بیابد که پس از خودکشی‌اش او را دفن کند. جغرافیای هرج و مرج بر فیلم حاکم است: تپه‌های خاکی و کوره راه‌های متعدد و آدم‌های تنهایی که در گوشه و کنار این محیط پراکنده‌اند. اوج این هرج و مرج با غلبهٔ تاریکی بر روشنایی به هنگام خزیدن بدیعی در گور رخ می‌نماید. تاریکی گور نشانهٔ ظلمت و مرگ و نیستی است. بدیعی همانند نوآموز آیین انتقال در جوامع بدوی است که در پایان تجدید حیات می‌یابد. درخشش شدید نور روز مربوط به تصویربرداری ویدئویی، در صحنهٔ پایانی فیلم به معنای زندگی و برقراری نظم دوباره است.

سهراب شهیدثالث نیز در فیلم طبیعت بیجان با کمترین امکانات نورپردازی، معنای مورد نظر خود را در می‌آفریند: نورپردازی تخت با کمترین نور ممکن که فقط چهرهٔ بازیگران را روشن می‌کند و دیوارها در تاریکی و سایه قرار دارند. تاکید بر یک لامپ روشن، به عنوان تنها منبع نور، تقریباً در سرتاسر فیلم مشاهده می‌شود. این نوع نورپردازی باعث شده تا رنگ دیوارها تیره به‌نظر برسد و آن ته رنگ آبی را که در آغاز داشتند از دست بدهند و تیره‌تر شوند. رنگ های مرده و سربی و کدر و تضاد نور موجب شده تا تاریکی به یکی از شخصیت‌های فیلم تبدیل شود. تاریکی یکی از شخصیت‌های همیشه حاضر در چهاردیواری سوزنبان است. پشت این آدم ها جز تاریکی چیزی نیست: همان کاری که با گذشته و عمر خود کرده‌اند.

پس زمینهٔ تاریک تصویر با فروریختگی و خرابی‌های دیوار ترکیب می‌شود و تابلویی از حال و روز ساکنان آنجا می‌سازد. هر چه به پایان فیلم نزدیک‌تر می‌شویم تاریکی پس‌زمینه بیشتر می‌شود. بازنشسته شدن سوزنبان و آمدن همکار جوان‌تر عملاً تمام امیدهای او را بر باد می‌دهد. استفادهٔ حداقلی از ابزار نورپردازی فیلمساز را در نمایش تهدید جدید و سنگین شدن سایهٔ سرنوشت تلخ یاری می‌دهد و در نماهای شب، تاریکی به شخصیت اصلی تبدیل می‌شود.

در نمایی دیگر از این فیلم، زمانی که سوزنبان جدید وارد خانه می‌شود و بر سر سفره می‌نشیند، پیرمرد تمام امیدش را از دست می‌دهد. همکار جوان همهٔ مکان‌هایی را که تا سال ها پیش از این فقط به او تعلق داشته است به تصرف خود در می‌آورد و همکار قدیمی به چشم خود شاهد این رویداد است. پیرمرد به اتاقکش می‌رود و در تاریکی می‌نشیند. شهیدثالث برای اینکه نشان دهد آن کورسوی امید هم از میان رفته و شخصیت فیلم باور کرده که دیگر جایی ندارد، از عنصر تاریکی استفاده می‌کند. پیرمرد دست بر زانو در دل تاریکی نشسته است. گویی منتظر است همکار جوانش بیاید و جای او را در همان اتاقک نیز بگیرد. حضور مرد جوان در خانه برای او یک تکانهٔ واقعی است و نمای پیرمرد نشسته در دل تاریکی ما را به نمای بعدی می برد؛ جایی که سوزنبان سوار بر قطار می‌شود و به ادارهٔ راه آهن می‌رود. تاریکی اتاقک، گذرگاهی انتقالی است که ما را از خانه به داخل قطار می‌برد.

کارکرد استعاری عناصر میزانسن، در نورپردازی فیلم خشت و آینه نیز دیده می‌شود. فصل خانهٔ هاشم در میانهٔ فیلم قرار دارد. حرکت دوربین به سوی چراغ در انتهای این فصل، نقطهٔ عطفی است که فیلم را به دو قسمت تقسیم می‌کند. در نیمهٔ اول هاشم و تاجی به واسطهٔ وجود بچه به هم نزدیک می‌شوند، و در نیمهٔ دوم با غیبت بچه بین آنها فاصله می‌افتد. در اینجا، شیء مورد تأکید، چراغ است. در خانهٔ مرد و به هنگام خواب، زن اصرار دارد که چراغ روشن بماند. روشن بودن چراغ در هنگام خواب بی‌توجیه است و مرد نیز مایل به روشن کردن آن نیست، ولی با اصرار زن آن را روشن می‌کند.

چراغ استعاره‌ای است از کاری که زن سعی دارد در سرتاسر فیلم انجام دهد: اینکه به قدر توان و فرصت خود، حتی به اندازهٔ روشن کردن چراغ، کاری صورت دهد. این زبان تمثیلی البته با نورپردازی شکل می‌گیرد و قوام می‌یابد. کاری که زن می‌خواهد برای کودک انجام دهد به روشن ساختن و افروختن یک چراغ تشبیه شده است. همجواری نوزاد و چراغ در آغاز این نما تاکیدی دوباره بر این تشبیه است.

تصویر ۶ـ کارکرد تشبیهی نور در فیلم خشت و آینه.
ماخذ: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

در صحنهٔ خرابه، فضایی کابوس‌وار ارائه شده است. زبان تمثیلی، نه فقط در سخنان پیرزن بلکه در نورپردازی این بخش نیز آشکار است. این زبان تمثیلی با فضای کابوس هماهنگ است. در آغاز فیلم که مرد نوزاد را در ماشینش پیدا می‌کند و با بچه به دنبال زن مسافر می‌گردد از خرابه‌ای سر در می‌آورد که چند زن و مرد در آنجا زندگی می‌کنند. در اینجا، میان هاشم و پیرزن گفتگویی درمی‌گیرد. شکل نورپردازی این گفتگو چنان است که تاریکی همه جا را فراگرفته و صورت گوینده فقط در لحظهٔ بیان سخنانش دیده می‌شود و نور فقط بر چهرهٔ او تابانده شده است. نمود آشکار تاریکی و جلوهٔ کمتر نور در این صحنه، و تضاد نور و تاریکی، به‌خوبی حال و روز اهالی آن خرابه و کابوس زندگی آنها را نشان می‌دهد. فیلمساز، تیره‌بختی و نومیدی آنها را با تاریکی و استفاده از کمترین نور ممکن به نمایش می‌گذارد.

ج) دلالت معنایی حرکت دوربین

کیارستمی به تصویر ثابت اعتقاد و علاقهٔ بسیار دارد. تصویر ثابت برای او نشانگر فرصت، توجه و تمرکز کافی برای درک تصویر است. آنچه در بررسی سیر فیلمسازی کیارستمی آشکارا دیده می‌شود، افزایش نماهای ثابت و کاهش حرکت دوربین است. تا جایی که در فیلم های تجربی اخیر او حرکت دوربین تقریباً حذف شده است. در فیلم زندگی و دیگر هیچ حرکت دوربین وجود دارد ولی در زیر درختان زیتون از حرکت افق‌گرد (پن) استفاده کرده است. وی دلیل این جایگزینی را واقعی بودن حرکت افق‌گرد و تصنعی بودن حرکت دوربین می‌داند.

او در فیلم درس‌هایی از سینمای کیارستمی ساختهٔ مژده لاهیجی به نکته‌ای دربارهٔ پشت صحنهٔ فیلم باد ما را خواهد برد اشاره می کند که توضیح مناسبی برای حرکت دوربین و دلالت معنایی آن در سینمای اوست: «همان روز اول وسایل نور را کنار گذاشتیم. اما بعد دیدم بچه‌هایی که برای جابجایی و نصب وسایل تراولینگ آمدند و در فیلم های دیگر کار کرده بودند روحیه شان را از دست دادند. اما نمایی را که با پن ساده گرفتیم ترجیح می‌دهم چون واقعی‌تر است. تراولینگ را فقط برای این گفتم بچینند که کمی کار کنند و از خمودی و بی‌حالی در بیایند. از این تراولینگ در فیلم استفاده کردم ولی حقیقتاً دوستش ندارم و هربار که می‌بینم رنج می‌کشم. زیرا درخت ها در این نمای تراولینگ در برابر کادر ما متظاهرند. ولی در نمای پن همان درختان در وضعیت خیلی بهتری با من و تماشاگر رفتار می‌کنند».

در سرتاسر فیلم طبیعت بیجان نیز دوربین ثابت و ساکن است. در فیلمی که دربارهٔ سکون و سکوت است، ثابت بودن دوربین دو معنا را ناخودآگاه به ذهن مخاطب می‌آورد: نخست، القای معنای بنیادین فیلم، اینکه حرکت و پیشرفتی در زندگی این آدم‌ها نبوده و نیست. این آدم ها از جای خود تکان نمی‌خورند مگر اینکه اراده‌ای بالاتر تصمیم به جابجایی آنها بگیرد. سکون بخشی از تقدیر و سرنوشت آنها بوده و خواهد بود. دوم، تأکید بر اینکه این زوج پیر فقط چند مکان ثابت برای نشستن دارند و معمولاً از آنجاها تکان نمی‌خورند. قاب‌های تکراری و دوربین ثابت که بارها و بارها آنها را در وضعیت‌های همانند نشان می‌دهد، تلخی زندگی این زوج را که اسیر روزمرگی و تکراری آزاردهنده‌ای هستند به خوبی می‌نمایاند.

فقط در پایان فیلم، زمانی که پیرمرد سوار قطار می‌شود و ما نیز همراه با او از ایستگاه دور می‌شویم، دوربین از حالت ثابت و ساکن خارج می‌شود و در پس زمینه همکار جوان‌تر را در جایگاه همیشگی سوزنبان پیر می‌بینیم. انگار قطار در این فیلم حکم زمان را دارد و این نما آشکارا نشان می‌دهد که گذر زمان سوزنبان جوان را جایگزین او کرده است. همین نما نتیجهٔ سفر پیرمرد به ادارهٔ راه آهن را پیشاپیش معلوم و آشکار می‌سازد: او دیگر در این ایستگاه جایی ندارد.

در فیلم خشت و آینه، در آخرین فصل فیلم، هاشم تاجی را به پرورشگاه می‌آورد و خودش دم درب ورودی منتظر می‌ایستد. در پرورشگاه، شمار فراوانی نوزاد هست، مانند همان نوزادی که

تصویر ۷ ـ دلالت معنایی آشکار حرکت دوربین در نمایی از فیلم طبیعت بیجان.
ماخذ: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

تاجی دنبالش می‌گردد. در نماهایی ثابت، تاجی به تماشای این بچه‌ها می‌پردازد. درماندگی تاجی از مشاهدهٔ بچه‌های یتیم در یک فصل مونتاژی و مستندگونه به نمایش در می‌آید. تاجی نوزاد را پیدا نمی‌کند و آن‌همه کودک بی‌سرپرست و بیمار را به‌چشم خود می‌بیند. در آخرین نما، پیش از خروج تاجی، صحنهٔ دلخراش فرو کردن سوزن در رگ کودکی نشان داده می‌شود. بردباری تاجی به پایان می‌رسد، از اتاق بیرون می‌آید و وارد سالن اصلی می‌شود. جز از او کسی در سالن نیست. دوربین به تدریج از او دور می‌شود. حرکت دوربین در فضای سرد و خلوت سالن تنهایی و درماندگی او را در برابر این همه فاجعه بیش از پیش نشان می‌دهد. دوربین با حرکتی چشم‌نواز، زن را در انتهای راهرو تنها می‌گذارد و عقب می‌رود. این معنا وقتی ژرفای بیشتری می‌یابد که در پایان هاشم نیز منتظر او نمی‌ماند و سوار بر ماشین آنجا را ترک می‌کند و در میان جمعیت گم می‌شود.

این کاربرد استعاری میزانسن در دیگر حرکت دوربین ابراهیم گلستان نیز آشکارا نمود دارد. برای نمونه، هاشم پس از دیدن مرد وکیل در تلویزیون و شنیدن حرف های متناقض او تصمیم به ترک محل می‌گیرد. سوار تاکسی‌اش می‌شود و در ماشین چشمش به کیف تاجی و شیشه شیر بچه می‌افتد. زنی چادری چند قدم جلوتر سوار تاکسی می‌شود و می‌رود. تکرار همان صحنهٔ آغازین فیلم، و بدین ترتیب دایرهٔ درام بسته می شود. هاشم ماشین را روشن می‌کند و راه می‌افتد. تاکسی او در میان شلوغی خیابان ناپدید می‌شود. جمعیتی که هر روز در خیابان می‌گذرند و شهری که درون خود صدها داستان تلخ پنهان دارد و فیلم فقط از یکی از آنها به ما نشان داده است. ابراهیم گلستان خود در بارهٔ دلالت معنایی حرکت جرثقیلی دوربین در نمای پایانی فیلم می گوید: «من واقعیت موجود را تبدیل به متافور [استعاره] کردم. اینها تقطیریه که اتفاق افتاده. توی صحنهٔ آخر خشت و آینه. وقتی یارو سوار اتومبیل میشه و میره، با تمام مکافاتی که بود، جرثقیل را بردم گوشهٔ خیابان شاه رضا تا وقتی که او می‌ره هی بالا برم و خیلی دور را تماشا کنم. طوری که حس هم نمیشه که داره بالا می‌ره. اینم یک واقعیته که شوفر تاکسی سوار شد و رفت. ولی من میگم اون رفت و توی جمعیت گم شد. متافور نیست. خودشه. دارم تقطیر می‌کنم. آره، در خشت و آینه متافور هست. واضح است که هست ، نه به‌خاطر این که متافور باشه، به خاطر این که تقطیر می‌کند. خلاصه می‌کند» (جاهد، ۱۳۸۵، ۹۱).

د) دلالت معنایی چیدمان بازیگر

یکی دیگر از عناصری که به‌تدریج در فیلم‌های کیارستمی کم‌رنگ‌تر شده، بُعد تصویر است که در چیدمان سینمای حرفه‌ای معمول و مرسوم است. برای نمونه، در فیلم زیر درختان زیتون، در صحنهٔ کیسه گچ، میزانسن چنان سازمان یافته که شخصیت‌ها فقط در بعد عمودی خانه حرکت می‌کنند و فاصلهٔ آنها به دوربین همیشه یکسان است. هنگامی حرکت در عمق رخ می‌دهد که شخصیت لباس هایش را پاک می‌کند و از خانه خارج می‌شود.

زیر درختان زیتون سومین قسمت از سه‌گانه‌ای است که با خانهٔ دوست کجاست آغاز شد و با زندگی و دیگر هیچ ادامه یافت. فیلمساز با تکرار نماها و نشانه‌ها این سه فیلم را در ادامهٔ هم و در واقع یک فیلم می‌داند. برای نمونه، در نمایی از فیلم زیر درختان زیتون با استفاده از چیدمان بازیگران بر این معنا تاکید می‌کند: صحنه‌ای که بازیگران فیلم خانهٔ دوست کجاست، همراه با دختر و پسر حاضر در فیلم جدید، همگی در کنار هم سوار بر یک خودرو و در یک جهت قرار گرفته‌اند و مشاجرهٔ گروه فیلمبرداری را می‌نگرند.

تصویر ۸ ـ روابط بینامتنی چیدمان بازیگران در نمایی از فیلم زیر درختان زیتون.
ماخذ: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

به همین ترتیب، در فیلم طبیعت بیجان نیز چیدمان بازیگران و حالت آنها نقش مهمی در بیان معنای مورد نظر کارگردان دارد. بازیگران را بیشتر در حالت خوابیده یا نشسته می‌بینیم، بدون حرکت، ساکت و ثابت و بدون میل به تحرک. تکرار نمایش زوج

تصویر ۹ ـ سکون به مثابهٔ تقدیر در فیلم طبیعت بیجان.
ماخذ: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

پیر در این چیدمان، سکون را به بخش اصلی زندگی آنها تبدیل می‌کند. شخصیت‌ها در این فیلم همان حالت اشیا را در نقاشی از طبیعت بیجان دارند. اشیایی که تکان نمی‌خورند و تا ابد بر سر جای خود باقی می‌مانند مگر اینکه نیرو و اراده‌ای دیگر تصمیم به جابجایی آنها بگیرد. صندلی پیرمرد، دار قالی پیرزن و تختخواب پسر، از جملهٔ این مکان‌های ثابت است. علاوه بر این، صحنهٔ دوختن دکمهٔ لباس نظامی پسر مثال بسیار مناسبی در این زمینه است. اوج این جدایی و سکون و مفهوم و معنای طبیعت بیجان را در می‌توان در این صحنه دید.

پدر وارد می‌شود و زن را مشغول نخ کردن سوزن می‌بیند. بر صندلی همیشگی‌اش می‌نشیند و سیگاری روشن می‌کند. زمانی طولانی صرف نخ کردن سوزن می‌شود. پسر هم در گوشهٔ دیگری از اتاق بر روی تخت است. این خانوادهٔ سه نفره، هر کدام در گوشه‌ای از اتاق، و سیگار کشیدن پیرمرد و لباس دوختن زن و گذر زمان تغییری در جا و مکان آنها ایجاد نمی‌کند. فیلمساز برای اینکه گذر زمان را نشان دهد نمایی خارجی از منزل آنها را نشان می‌دهد و در نمای بعد که دوباره به همان اتاق برش می‌خورد چیدمان همان است که بود و شخصیت‌ها همچنان نشسته بر همان جایی که بودند. زمانی طولانی گذشته و کوچک‌ترین تغییری در جای شخصیت‌ها به وجود نیامده است. در اینجا شهیدثالث با استفاده از چیدمان، تقدیر تلخ و محتوم و وضعیت دردناک این خانواده را به تصویر می‌کشد. صحنه‌های پیش و پس از این صحنه هیچ کدام تداوم روایتی ندارند. صحنهٔ پیشین دربارهٔ فروش قالیچه است و نمای بعد عبور قطار در دل تاریکی شب است، و به نظر می‌رسد صحنهٔ دوختن دکمه صحنهٔ مستقلی‌است.

از سوی دیگر، در فیلم خشت و آینه، در فصل دادگستری، هاشم نخست برای گرفتن سرپرستی بچه از این اتاق به اتاق دیگری می‌رود. گفتگویی در کار نیست. شکل اجرای صحنه و حرکت دوربین، حرکت‌های افق‌گرد سریع و در خلاف جهتی که رفت و آمدهای او را نشان می‌دهند، بی‌نتیجه بودن تلاش او را به‌خوبی می‌نمایانند. در صحنهٔ بعدی در کنار آبخوری دادگاه، هاشم با وکیلی آشنا می‌شود که او را مجاب می‌کند فکر سرپرستی طفل را از سر بیرون کند و او را به شیرخوارگاه برساند. این بخش پر از گفتگوست و جز چند پرسش هاشم، تک‌گویی وکیل است. وکیل از گرفتاری‌های بچه‌داری می‌گوید و همهٔ پرسش‌های وجدانی و انسانی هاشم را با سفسطه و مغلطه رفع و رجوع می‌کند. وکیل باسواد است و خوب سخن می‌گوید و هاشم که رانندهٔ تاکسی است در برابرش قدرت استدلال و مباحثه ندارد و بیشتر شنونده است یا سیگاری به او می‌دهد. در این صحنه، هاشم یا بیرون قاب است یا در نماهای دونفره‌ای که وکیل را در پیش زمینه و هاشم را در پس زمینه و در گوشهٔ قاب چند قدم دورتر از او نشان می‌دهد. این چیدمان، تاثیر وکیل و انفعال هاشم و نتیجهٔ بحث را به‌خوبی نشان می‌دهد. نیازی به نمایش تحویل کودک به شیرخوارگاه نیست. هاشم بعد از رفتن وکیل در برابر پنجرهٔ بزرگ دادگاه ایستاده است. این، واپسین نمایی است که کودک را می‌بینیم.

تصویر ۱۰ ـ کنش‌مندی و کنش‌پذیری در چیدمان نمایی از فیلم خشت و آینه.
ماخذ: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

نتیجه

پرسش اصلی این مقاله این بود: عناصر و جنبه‌های میزانسن، همچون صحنه‌پردازی، نورپردازی، حرکت دوربین، و چیدمان بازیگران، چه دلالت‌های معنایی دارند؟

اینک با یافته‌های این مقاله، می‌توان به نتایج مشخص و آشکاری دربارهٔ نقش میزانسن در سینمای هنری ایران رسید، و فارغ از کلی‌گویی، شیوه‌های رایج در میان این سینماگران را برای بهره بردن از زبان سینما و ارتباط با مخاطب تبیین نمود. تحلیل میزانسن، توضیح مناسبی است برای آنچه کارگردان می‌خواهد و می‌تواند بگوید. با توجه به اینکه برای میزانسن چهار جنبهٔ صحنه‌پردازی، نورپردازی، حرکت دوربین و چیدمان بازیگر مشخص شد، دلالت معنایی هر کدام از این جنبه‌ها را می‌توان جزو دلالت معنایی میزانسن دانست. با توجه به موارد مطرح‌شده می‌توان نتیجه گرفت که میزانسن در سینمای هنری ایران، دلالت‌های معنایی چندگانه‌ای دارد و بر پایهٔ نیاز و خلاقیت فیلمساز طراحی و اجرا شده است.

در این میان عباس کیارستمی شرایط متفاوتی دارد. او بیش از آنکه در میزانسن و اجزا مربوط به آن تحت تاثیر سینماگر خاصی باشد در تفکر و رویکرد کلی به سینما علاقمند به دیدگاه‌های فیلمسازانی چون روبر برسون[۷] و یاسوجیرو ازو[۸] است، ولی درنهایت سینمای شخصی خودش را دارد و با اصول ویژهٔ خود از میزانسن استفاده می‌کند.

با آنکه در بخش عمده‌ای از سینمای ایران، به اشتباه از میزانسن تنها به عنوان چیدمان بازیگر یاد می‌شود ولی در عمل صحنه‌پردازی و استفاده از اشیای درون صحنه بیش از همهٔ جنبه‌ها مورد توجه فیلمسازان بوده است. شاید در نگاه نخست، امکانات میزانسن در صحنه برای ساختن معنا در فیلم هنری ناچیز به نظر برسد. برای مثال، در فیلم طبیعت بیجان شخصیت‌ها دور یک سفره می‌نشینند و غذا می‌خورند و با توجه به شرایط نمی‌توان شکل دیگری از صرف غذا برای آنها تصور کرد ولی تکرار همین میزانسن در طول فیلم دلالت معنایی موردنظر کارگردان را خلق می‌کند. در سینمای هنری ایران، فضاسازی با استفاده از محیط پیرامون، نسبت به دیگر جنبه‌های میزانسن کاربرد بیشتری داشته است.

در جمع‌بندی کلی می‌توان گفت که صحنه‌پردازی، نورپردازی، حرکت دوربین، چیدمان بازیگر، و در نهایت خود میزانسن در سینمای هنری ایران، دلالت معنایی متنوعی دارد . هر کدام از دلالت‌های معنایی اشاره شده برای هر یک از جنبه‌های میزانسن در واقع دلالت معنایی میزانسن است.

در این مقاله، تنها شماری از سینماگران و فیلم‌های سینمای هنری ایران مورد ارزیابی قرار گرفت. فیلمسازان برگزیده در این پژوهش، فیلم‌های موفق دیگری نیز در کارنامه دارند و کارگردان‌های دیگر نیز آثار موفق دیگری ساخته‌اند که می‌توانند پایهٔ پژوهش‌های دیگری باشند. با کسب یافته‌ها، جزییات و دسته‌بندی آنها می‌توان به نظریه‌پردازی در باره سینمای ایران رسید، نظریه‌هایی که هویت سینمای هنری ما را تعریف کنند و راهبر آیندهٔ آن باشند.

پی نوشت ها:

1 Brian Henderson.

2 David Bordwell.

3 Ernest Lindgern.

4 Andre Bazin.

5 David A.Cook.

6 Subtext.

7 Robert Bresson.

8 Yasujiro Ozu.

فهرست منابع:

بازن، آندره (۱۳۹۰)، سینما چیست؟، ترجمهٔ محمد شهبا، نشر هرمس، چاپ پنجم، تهران.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۷۷)، هنر سینما، ترجمهٔ فتاح محمدی، نشر مرکز، تهران.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۸۳)، تاریخ سینما، ترجمهٔ روبرت صافاریان، نشر مرکز، تهران.

جاهد، پرویز (۱۳۸۵)، نوشتن با دوربین، نشر اختران، تهران.

کریمی، ایرج (۱۳۷۳)، «میزانسن»، ماهنامه فیلم، شماره ۱۶۱، ص ۴۰.

کوک، دیوید(۱۳۸۱)، تاریخ جامع سینمای جهان، ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور، نشر چشمه، تهران.

لیندگرن، ارنست(۱۳۸۵)، هنر فیلم، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.

نیکولز ، بیل (۱۳۷۲)، میزانسن در سینما، ترجمهٔ محمد شهبا، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی