

دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران

محمد شهبا^{*}، محمد طبرسا^۱

^۱ استادیار دانشکده سینما- تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
^۲ کارشناس ارشد سینما، دانشکده سینما- تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۷/۲۸؛ 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 و چیدمان بازیگر می‌پردازد تا به شناخت هر چه بیش تر جنبه‌های معنایی تکنیک در این نوع سینما و تجزیه و تحلیل بهتر سینمای هنری ایران یاری برساند. در آغاز، مسئله پژوهش بیان می‌شود و بر این نکته تأکید می‌گردد که میزانسن، که از عناصر اصلی ایجاد معنا در فیلم است، چندان مورد توجه متقدان ایرانی نبوده است. پس از طرح کلیاتی درباره میزانسن و اهمیت مساله، بر لزوم پژوهش‌هایی تأکید می‌شود که پیش‌درآمدی بر نظریه‌سازی در سینمای ایران خواهد بود. در همین بخش آغازین، اصطلاحات کلیدی این پژوهش نیز تعریف می‌شوند. بخش بعد به پیشینه میزانسن می‌پردازد و علاوه بر ارائه 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، رابطه دلالت معنایی و تصویر تبیین خواهد شد. در بدنیه اصلی مقاله، دلالت معنایی میزانسن از چهار جنبه صحنه‌پردازی، نورپردازی، حرکت دوربین و چیدمان بازیگر در فیلم‌هایی از عباس کیارستمی، سهراب شهیدثالث و ابراهیم گلستان بررسی می‌شود. در نتیجه گیری پایانی، یافته‌های مقاله جمع‌بندی شده، محدودیت‌های تحقیق بیان گردیده، و برای پژوهش‌های بعدی پیشنهادهایی ارائه می‌شود.

واژه‌های کلیدی:

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

*نویسنده مسئول: تلفکس: ۰۶۶۶-۸۸۳۰-۰۶۶، E-mail: shahba@gmail.com

مقدمه

حالی این پژوهش‌ها آشکارا مشاهده می‌شود و با پژوهش‌های جدی است که می‌توان از فضای احساسی فاصله گرفت و دورنمای روش‌تری به سینمای ایران پیدا کرد. فلسفه‌بافی‌ها، جملات زیبا و نثر دلنشیں سینمای مارابه جلو نمی‌برد. متأسفانه، بنیان اصلی نوشه‌های سینمایی ایران را نوشتۀ‌های مطبوعاتی تشکیل می‌دهند. کمبودی که در سینمای ایران همیشه احساس می‌شده است، کارهای پژوهشی و تحقیقاتی درباره خود فیلم‌ها و ریشه‌های آنها بوده است. مقاله‌کنونی، گامی در این مسیر است.

پژوهش یکی از ضروری‌ترین و مهم‌ترین بخش‌های مطالعات سینمایی است. نگاه درست و جامعی به تصمیم‌گیرندگان و برنامه‌ریزان می‌بخشد و پایه‌گذار نظریه‌های سینمایی است. اگر امروزه نظریات کارآمد و راهگشایی در سینمای ایران ارائه نمی‌شود، به این دلیل است که زمینه 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 جزئیات این گونه‌های سینمایی واکاوی شود. جای

بازیگران، چه دلالت‌های معنایی دارند؟

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

تعریف مفاهیم و اصطلاحات

میزانسن: برایان هندرسون^۱ 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 نشده 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 یکی‌گر مورد ملاحظه قرار می‌گیرند» (نیکولز، ۱۵۰، ۱۳۷۲).

دیوید بوردول^۲ نیز درباره 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 تأکید بر کنترل کارگردان بر آنچه که در قاب فیلم دیده می‌شود به کار می‌برند. همچنانکه از اصلیت تئاتری این اصطلاح بر می‌آید، میزانسن شامل آن جنبه‌هایی است که با هنر تئاتر تداخل می‌کنند: صحنه‌آرایی، نورپردازی، لباس و رفتار بازیگران. کارگردان فیلم با کنترل میزانسن رویداد را برای دوربین به صحنه می‌برد» (بوردول، ۱۳۷، ۱۳۶).

به نظر می‌رسد میزانسن شامل همه این موارد است. بوردول در تعریف خود اشاره‌ای به حرکت دوربین به عنوان یکی از عناصر میزانسن نمی‌کند ولی دیگر نظریه‌پردازان آن راجزیی از میزانسن می‌شناشند. در این مقاله، چهار مقوله حرکت دوربین، صحنه‌آرایی، چیدمان بازیگر و نورپردازی عناصر اصلی و بنیادی میزانسن معرفی شده‌اند؛ با توجه به همین چهار عنصر، دلالت معنایی آنها در فیلم‌های برگزیده بررسی می‌شود.

دلالت معنایی: ارنست لیندگرن^۳ در کتاب هنر فیلم می‌نویسد: «فیلم نشانه‌هایی دارد دال بر وجود زبان ویژه‌ای که به شرط وجود زمینه مناسب، یک نفر - یعنی هنرمند خلاق - می‌تواند آن

بیان مسئله

سینمای هنری، از معیارهای عوام‌پسند 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 رسانه سینما و از زبانی بهره برده‌اند که، به مثابة هنر، بخشی از نظام گسترده ارتباطات است. زیرا همواره معانی و دلالت‌هایی در اثر وجود دارد که فیلمساز آن را - خودآگاه یا ناخودآگاه - 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 باره آنها پرداخت. تکیک عناصر میزانسن در هر نما و جستجوی این معانی و مفاهیم دلمشغولی بنیادین این پژوهش در فیلم‌های برگزیده بوده است. با این همه، باید گفت که تحلیل میزانسن کمتر موضوع تحقیق و کنکاش تحلیلگران بوده است. شاهدان مدعای، کمبود منابع مکتوب در این باره است. دیدگاه‌های متفاوتی درباره میزانسن وجود دارد و هر کس معنا و مفهوم متفاوتی از آن بیان می‌کند، ولی در پی‌ریزی و تکمیل قواعد سینما نقش مهمی دارد. پیش‌زمینه هرگونه نظریه‌پردازی در باره قواعد زبانی 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 دلالت‌های 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 گستره چهار دهه (از ۱۳۴۰ 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

کارگردان با فیلم می‌نویسد. امروز تصویر - یعنی ترکیب بندی پلاستیک آن و نحوه واقع شدنش در زمان، چون بر واقع‌گرایی بیشتری بنیاد گرفته است - 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 به خوبی بهره می‌بردند: «در قاب فیلم واپر یا ولز دکور و نورپردازی و زوایای دوربین تأویل متفاوتی را به دست می‌دهند. در این قاب‌ها، کارگردان و فیلمبردار پرده را به صفةٔ شطرنج دراماتیکی تبدیل کرده‌اند که ریزترین اجزای آن طراحی شده است. آشکارترین، گیریم نه اصیل‌ترین، نمونه‌های این مورد را می‌توان در فیلم رواباه‌های کوچک (۱۹۴۱) دید که در آن میزانسن دقت رسم فنی می‌یابد» (بازن، ۱۳۹۰، ۲۶).

دیوید ا. کوک^۵ دربارهٔ توجه بازن به میزانسن و تاثیرات آن چنین می‌نویسد: «منتقدان کایه دو سینما این اصل عمله را مد نظر داشتند: به پیش‌بینی از آندره بازن نقی زیبایی‌شناسی مونتاژ به نفع میزانسن (به معنی جا‌انداختن در صحنه) که معنای وسیع‌تر آن این است: ساختار دادن به فیلم از طریق یافتن جای دوربین و حرکت، طراحی حرکت نمایشی، اداره 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 عاقلانی باشد بلکه در عین حال لازم است تجربه‌ای عاطفی و روانشناسی هم باشد» (کوک، ۱۷، ۱۳۸۱).

دلالت معنایی و تصویر

تصویر در سینمازبانی 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 بخوردار است. رنگ، نور، حرکت و چیدمان عناصر درون قاب می‌توانند تاثیر و حس همانهنجی میان همهٔ مخاطبان از هر قشر و گروهی پیدید آورند. به علاوه، سینما علاوه بر توان عام تصویر در انتقال معنا که به نوعی زبان عام‌تلقی می‌شود، زبانی دارد که بومی و فرهنگی است و بسیار هم قدرتمند است. بخشی از دلالت معنایی تصویر، به نشانهٔ شناسی مربوط است. البته، نشانهٔ بخودی خود 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 موردي آثار سه فیلمساز برجسته ایرانی، از چهار منظر دلالت معنایی صحنه، دلالت معنایی نورپردازی، دلالت معنایی حرکت دوربین و دلالت معنایی چیدمان

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

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 ویژگی‌های 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 گرایش‌های مدرنیستی در هنر نخبه متأثر است. این فیلم‌ها بدیلی در برابر سینمای سرگرم کننده غالب عرضه می‌کنند. (۲) اصطلاحی که از سوی صنعت سینمای آمریکا برای توصیف فیلم‌های وارداتی که مخاطبانشان عمدتاً طبقات متوسط مرffe و دارای تحصیلات دانشگاهی هستند، به کار می‌رود» (بوردول، ۱۳۸۲، ۸۹۱).

به نظر 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 معمول ترین روش‌ها، آشنایی‌زدایی از شیوهٔ داستان‌گویی متعارف است. پیش‌فرض‌هایی در سینمای کلاسیک تثییت شده است که در سینمای هنری ناید گرفته می‌شوند. به عنوان مثال پایان فیلم انتهای همهٔ ماجراهای نیست و تردید جای قطعیت متناول در سینمای قصه‌گویی 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 نهادهایی 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 پرا بهام به نظر می‌رسند.

ادبیات تحقیق

میزانسن در سینما به‌ویژه در برابر سبک مونتاژی و اکسپرسیونیستی - که واقع‌نمایی از اجزای سبکی آنان به شمار نمی‌آید - بسیار مورد توجه نظریه‌پردازانی مانند آندره بازن قرار گرفت که بیشتر بر واقع‌گرایی تاکید دارند. به نوشته آندره بازن: «امروز می‌توان گفت که سرانجام روزی فرا رسیده است که

می‌گیرد، با پسر خانه دوست می‌شود و سپس به عنوان دوست پسریچه، پا به حریم خانه‌ای ایرانی می‌گذارد. این رویکرد به میزانسین، که البته از تجربیات شخصی و نگاه کیارستمی به زندگی می‌آید، بر پایه تعریف‌ها و دستورالعمل‌های رایج سینما نیست. شیوه کیارستمی همچون اولین فیلمسازان تاریخ سینما است که مرجعی نداشتند تا بر پایه آن زبان سینما را بیاموزند و به کار ببرند، بلکه از زندگی می‌آموختند و در سینما به کار می‌گرفتند.



تصویر ۲ - رخت‌های آویزان به مثابه حریم در فیلم خانه 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 شهراب شهیدثالث، یکی دیگر از فیلمسازان صاحب سبک ایران، نیز می‌توان دید. شهیدثالث در فیلم‌هایی مانند طبیعت بیجان و یک اتفاق ساده‌نگاه 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 پیززن از رفتن پسرش با قطرات باران بر روی شیشه نشان داده می‌شود. این نمای کمینه‌گرا، حال و هوای صحنه را به درستی منتقل می‌سازد. پسر با حضور خودش کمی حال و هوای خانه را تغییر داده بود، شامی متفاوت را در کنار هم خوده بودند، حالا وی به پادگان بر می‌گردد و اندک تفاوت و تنوع به وجود آمده را نیز با خود می‌برد. خروج پسر موجب می‌شود پیززن موقعیت‌های همیشگی‌اش را ترک کند و پشت پنجره بیاید و با چهره‌ای غمگین رفتن تک فرزندش را نظاره کند. غم او بجهت نیست، زیرا از نمای بعد دوباره همان سکون و تکرار تلخ و ابدی بر زندگی آنها چیرگی می‌یابد.

بیشتر زمان این فیلم در تنها اتفاق خانه می‌گذرد: اتفاقی خلوت

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

الف) دلالت معنایی صحنه

در سخن گفتن از صحنه آرایی در آثار کیارستمی، نخستین نکته‌ای که بذهن می‌رسد، منطق کمینه‌گرایی است که در جای‌جای نمایهای فیلم‌هایش آشکارا به چشم می‌خورد؛ این کمینه‌گرایی از داستان و روایت آغاز می‌شود، در میزانسین و تقطیع صحنه ادامه می‌یابد، و بیشترین تجلی آن در صحنه آرایی است. نکته مهم در صحنه آرایی فیلم‌های کیارستمی این است که وی در همه 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 - کمینه‌گرایی بصری در فیلم زندگی و دیگر هیچ
ماخذ: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

نگاه کیارستمی به میزانسین، با سیاری از فیلمسازان ایرانی و خارجی متفاوت است. منطق چیدمان میزانسین در آثار کیارستمی را در یکی از نمایهای فیلم خانه دوست کجاست به خوبی می‌توان دید. در این نما، زمانی که دوربین نخستین بار به خانه مادر پسر دارد، نعمت‌زاده وارد می‌شود، تا پیش 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 میزانسین، که بسیار غریب می‌نماید، برخلاف قواعد رایج میزانسین به نظر می‌رسد؛ اما کیارستمی از بند رخت، همچون حاجبی بهره می‌برد تا از همان آغاز، درون خانه‌ای ایرانی را به تصویر نکشد، بلکه با برداشتن شکنیابی، نخست با روایت سنجیده‌ای که در پیش

در این فیلم نمود دارد 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 هر چند جزو صحنه‌اند و درست و به جا و طبیعی به نظر می‌رسند، اما زیرا من؟ دارد 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 بگیر و با بچه برو. فواره‌ها ناگهان قطع می‌شوند و باقی گفتگو در سکوت ادامه می‌یابد. زن توقع چنین پیشنهادی نداشته و جامی خورد. 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 انتقال می‌دهد. هاشم دورنگی خود را نشان می‌دهد و شور درونی تاجی را به خاموشی می‌رود.

در صحنه 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 رابطه آن دو را نشان می‌دهد. «توی کوچه دارن دعوا می‌کنند. زن به‌کلی خودش را از مرد جدا می‌کند. یک مرتبه یک جنابه می‌آد و از وسط آنها رد می‌شده. این دیگه سمبول نیست اما سمبول هم هست یعنی عملاتوی کوچه به طور اتفاقی یک جنابه داره رد می‌شده. اون وقت تو میگی آهان اینه. تو به عنوان سمبول یک چیزی را می‌زاری و می‌گی این سمبول 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 اونتو داره، تظاهر خارجی این افتراق و جدایی از همدیگر هست. اما یک واقعیت توی کوچه هست» (جاده، ۱۳۸۵).

ب) دلالت معنایی نورپردازی

کیارستمی دانش آموخته رشته 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 نهایتش به قدر نیاز استفاده می‌کند.

یکی از نمونه‌های جالب توجه نورپردازی را می‌توان در فیلم کلوز آپ: 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 تنید روی صورت سبزیان دیده می‌شود که وجهه تاریک و روشن شخصیت او را نشان می‌دهد. با این حال کیارستمی سعی می‌کند در برابر او بی‌تفاوت بماند و فقط ضبط کننده حرف‌های او باشد. به همین دلیل هر بار در آغاز هر پرسش از او می‌پرسد: «فرض کنیم که ادعای شما صحیح باشه و قصد شما سرقت نبوده



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

و کم اثر. عناصر اندکی در این فضا وجود دارد و تمام تلاش شهیدثالث براین بوده که با ساده‌ترین ابزار، فضای حاکم بر زوج پیر طبیعت بیجان را نشان دهد. تنها پس زمینه‌قابل مشاهده، دیوار اتاق مسکونی آنها است. جز عکس تنها پسر و آینه‌ای کوچک، که آن هم در اواخر فیلم آن را می‌بینیم، چیزیگری برای دیدن نیست. رنگ تیره دیوار، رنگ پریدگی‌ها و ریختگی‌های دیوار، بیانگر حال و روز این زوج پیر است. در حقیقت دیوار بازتابی از وضعیت کنونی این دو نفر است. نتیجه سال‌ها 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 - 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، لحن پیچیده‌تر را به کار گرفته است. واقع‌گرایی و نمادگرایی هر دو



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

بهند و تیره‌تر شوند. رنگ‌های 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 چهار دیواری سوزنبان است. پشت این آدم‌ها جز تاریکی چیزی نیست: همان کاری که با گذشته و عمر خود کردہ‌اند.

پس زمینه تاریک تصویر با فرو ریختگی و خرابی‌های دیوار ترکیب می‌شود و تابلویی از حال و روز ساکنان آنجا می‌سازد. هر چه به پایان فیلم نزدیک‌تر می‌شویم تاریکی پس زمینه بیشتر می‌شود. بازنیسته شدن سوزنبان و آمدن همکار جوان‌تر عملًا تمام امیدهای او را بر باد می‌دهد. استفاده حداقلی از ایزار نورپردازی فیلم‌ساز را در نمایش تهدید جدید و سنگین شدن سایه 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 همه مکان‌هایی را که تا سال‌ها 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 اتفاق‌کش می‌رود و در تاریکی می‌نشیند. شهید ثالث 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 اتفاق نیز بگیرد. حضور مرد جوان در خانه برای او یک تکانه واقعی است و نمای پیرمرد نشسته در دل تاریکی مارا به نمای بعدی می‌برد؛ جایی که سوزنبان سوار بر قطار می‌شود و به اداره راه آهن می‌رود. تاریکی اتفاق، گذرگاهی انتقالی است که ما را از خانه به داخل قطار می‌برد.

باشه...» و با این کار فاصله تماشاگر را با سبزیان حفظ می‌کند. پیش از این صحنه، گفتگو با اعضای خانواده آهنخواه و نظرات آنها درباره سبزیان است. ارائه تناوبی گفتگو با خانواده آهنخواه و سبزیان موجب می‌شود فیلم در موضع قضاوت قرار نگیرد و سویه مستند آن حفظ شود. در نمای بعد، که مصاحبه‌ای با کارمند دادگاه درباره 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 بهرپردازی فیلم‌ساز را از تقابل نور و تاریکی دید. بدیعی، مایوس از ادامه زندگی، با خودرو از مسیرهای مختلف می‌گردد تا کسی را بیابد که پس از خودکشی اش او را دفن کند. جغرافیای هرج و مرج بر فیلم حاکم است: تپه‌های خاکی و کوره راههای متعدد و آدمهای تنها‌یی که در گوش و کنار این محیط پراکنده‌اند. اوج این هرج و مرج با غلبه تاریکی بر روشنایی به هنگام خزیدن بدیعی در گور رخ می‌نماید. تاریکی گور نشانه ظلمت و مرگ و نیستی است. بدیعی همانند نوآموز آین انتقال در جوامع بدوي است که در پایان تجدید حیات می‌یابد. در خشش شدید نور روز مربوط به تصویرپردازی ویدئویی، در صحنه پایانی فیلم به معنای زندگی و برقراری نظم دوباره است.

سهراب شهید ثالث نیز در فیلم طبیعت بیجان با کمترین امکانات نورپردازی، معنای مورد نظر خود را در می‌آفریند: نورپردازی تخت با کمترین نور ممکن که فقط چهره بازیگران را روشن می‌کند و دیوارهای 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 به نظر برسد و آن ته رنگ آبی را که در آغاز داشتند از دست

ج) دلالت معنایی حرکت دوربین

کیارستمی به تصویر ثابت اعتقاد و علاقه بسیار دارد. تصویر ثابت برای او نشانگر فرصت، توجه و تمرکز کافی برای درک تصویر است. آنچه در برسی 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 تصنیعی بودن حرکت دوربین می‌داند.

او در فیلم درس‌هایی از سینمای کیارستمی ساخته مژده لاهیجی به نکته‌ای درباره پشت صحنه فیلم باد ما را خواهد برد اشاره می‌کند که توضیح مناسبی برای حرکت دوربین و دلالت معنایی آن در سینمای اوتست: «همان روز اول وسایل نوراکنار گذاشتیم. اما بعد دیدم بچه‌هایی که برای جابجایی و نصب وسایل تراولینگ آمدند و در فیلم های دیگر کار کرده بودند روحبیه شان را از دست دادند. امانمایی را که با پن ساده گرفتیم ترجیح می‌دهم چون واقعی تر 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 درباره 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 آدم‌هانبوه و نیست. این آدم‌ها از جای خود تکان نمی‌خورند مگر اینکه اراده‌ای بالاتر تصمیم به جابجایی آنها بگیرد. سکون بخشی از تقدير و سرنوشت آنها بوده و خواهد بود. دوم، تأکید بر اینکه این زوج پیر فقط چند مکان ثابت برای نشستن دارند و معمولاً از آنجها تکان نمی‌خورند. قاب‌های تکراری و دوربین ثابت که بارها و بارها آنها را در وضعیت‌های همانند نشان می‌دهد، تlxی 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 جوان تر را در جایگاه همیشگی سوزنیان پیر می‌بینیم. انگار قطار در این فیلم حکم زمان را دارد و این نما آشکارا نشان می‌دهد که گذر زمان سوزنیان جوان را جایگزین او کرده است. همین نما نتیجه سفر پیرمرد به اداره 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 و روی منتظر می‌ایستد. در پرورشگاه، شمار فراوانی نوزاد هست، مانند همان نوزادی که

کارکرد استعاری عناصر میزانس، در نورپردازی فیلم خشت و آینه نیز دیده می‌شود. فصل خانه هاشم در میانه فیلم قرار دارد. حرکت دوربین به سوی چراغ در انتهای این فصل، نقطه عطفی است که فیلم را به دو قسمت تقسیم می‌کند. در نیمه اول هاشم و تاجی به واسطه وجود بچه به هم نزدیک می‌شوند، و در نیمه دوم با غیبت بچه بین آنها فاصله می‌افتد. در اینجا، شیء مورد تأکید، چراغ است. در خانه مرد و به هنگام خواب، زن اصرار دارد که چراغ روشن بماند. روشن بودن چراغ در هنگام خواب بی‌توجهی 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 فرست خود، حتی به اندازه 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 تشبيه شده است. همچوای نوزاد و چراغ در آغاز این نمای تاکیدی بوباره بر این تشبيه است.



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

در صحنه 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 لحظه بیان سخنانش دیده می‌شود و نور فقط بر چهره او تابانده شده است. نمود آشکار تاریکی و جلوه کمتر نور در این صحنه، و تضاد نور و تاریکی، به خوبی 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.

می‌رده. اینم یک واقعیتی که شوfer تاکسی سوار شد و رفت. ولی من میگم اون رفت و توی جمعیت گم شد. متفاور نیست. خودش. دارم تقدير می‌کنم. آره، در خشت و آینه متفاور هست. واضح است که هست، نه به خاطر این که متفاور باشه، به خاطر این که تقدير می‌کند. خلاصه می‌کند» (جاده، ۱۳۸۵، ۹۱).

د) دلالت معنایی چیدمان بازیگر

یکی دیگر از عناصری که به تدریج در فیلم‌های کیارستمی کمرنگ‌تر شده، بعد تصویر است که در چیدمان سینمای حرفه‌ای معمول و مرسوم است. برای نمونه، در فیلم زیر درختان زیتون، در صحنه‌کیسه‌گچ، میزانسنس چنان سازمان یافته که شخصیت‌ها فقط در بعد عمودی خانه حرکت می‌کنند و فاصله 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 خانه دوست کجاست آغاز شد و با زندگی و دیگر هیچ ادامه یافت. فیلمساز با تکرار ناماها و نشانه‌ها این سه فیلم را در ادامه هم و در واقع یک فیلم می‌داند. برای نمونه، در نمایی از فیلم زیر درختان زیتون با استفاده از چیدمان بازیگران بازیگران را پیدا نمی‌کند و آن‌همه کودک بی‌سرپرست و بیمار را به‌چشم خود می‌بیند. در آخرین نما، پیش از خروج تاجی، صحنه‌دلخراش فرو کردن سوزن در رگ کودکی نشان داده می‌شود. برداری 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 درمانگی او را در برابر این همه فاجعه بیش از پیش نشان می‌دهد. دوربین با حرکتی چشم‌نواز، زن را در انتهای راه رو تنهامی گذارد و عقب می‌رود. این معنا وقته ژرفای بیشتری می‌یابد که در پایان هاشم نیز منتظر اونمی‌ماند و سوار بر ماشین آن‌جارا ترک می‌کند و در میان جمعیت گم می‌شود.



تصویر ۱- 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 ۷- دلالت معنایی آشکار حرکت دوربین در نمایی از فیلم طبیعت بیجان
ماخذ: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

تاجی دنبالش می‌گردد. در نمایی ثابت، تاجی به تماسای این بچه‌ها می‌پردازد. درمانگی تاجی از مشاهده 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، صحنه‌دلخراش فرو کردن سوزن در رگ کودکی نشان داده می‌شود. برداری تاجی به پایان می‌رسد، از اتاق بیرون می‌آید و وارد سالن اصلی می‌شود. جز از او کسی در سالن نیست. دوربین به تدریج از تنها یکی از چند چشم‌نویس در فضای سرد و خلوت سالن تنهایی و درمانگی او را در برابر این همه فاجعه بیش از پیش نشان می‌دهد. دوربین با حرکتی چشم‌نواز، زن را در انتهای راه رو تنهامی گذارد و عقب می‌رود. این معنا وقتی ژرفای بیشتری می‌یابد که در پایان هاشم نیز منتظر اونمی‌ماند و سوار بر ماشین آن‌جارا ترک می‌کند و در میان جمعیت گم می‌شود.

این کاربرد استعاری میزانسنس در دیگر حرکت دوربین ابراهیم گلستان نیز آشکارا نموده دارد. برای نمونه، هاشم پس از دیدن مرد وکیل در تلویزیون و شنیدن حرف‌های 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 صحنه آغازین فیلم، و بدین ترتیب دایرۀ درام بسته می‌شود. 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 مانشان داده است. ابراهیم گلستان خود در بارۀ دلالت معنایی حرکت جرثقیلی دوربین در نمایی پایانی فیلم می‌گوید: «من واقعیت موجود را تبدیل به متفاور [استعاره] کردم. اینها تقديریه که اتفاق افتاده. توی صحنه آخر خشت و آینه. وقتی یارو سوار اتومبیل می‌شه و میره، با تمام مکافاتی که بود، جرثقیل را بردم گوشۀ خیابان شاه رضا تا وقتی که او می‌رده هی بالا برم و خیلی دور را تماشا کنم. طوری که حس هم نمی‌شه که داره بالا



تصویر ۹ - سکون به مثابه تقدیر در فیلم طبیعت بیجان.

ماخن: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

پیشین درباره فروش قالیچه است و نمای بعد عبور قطار در دل تاریکی شب است، و به نظر می‌رسد صحنه دوختن دکمه صحنه مستقلی است.

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 آمدی‌های او را نشان می‌دهند، بی‌نتیجه بودن تلاش او را به خوبی می‌نمایانند. در صحنه بعدی در کنار آبخوری دادگاه، هاشم با وکیل آشنا می‌شود که او را مجبوب 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 و کیل است. وکیل از گرفتاری‌های بچه‌داری می‌گوید و همهٔ پرسش‌های وجودی و انسانی هاشم را با سفسطه و مغلطه رفع و رجوع می‌کند. وکیل باسواند است و خوب سخن می‌گوید و هاشم که رانندهٔ تاکسی است در برابر شدن قدرت استدلال و مباحثه ندارد و بیشتر شنونده است یا سیگاری به او می‌دهد. در این صحنه، هاشم یا بیرون قاب است یا در نهادهای دونفره‌ای که وکیل را در پیش زمینه و هاشم را در پس زمینه و در گوشۀ قاب چند قدم دورتر از او نشان می‌دهد. این چیدمان، تاثیر وکیل و انفعال هاشم و نتیجه بحث را به خوبی نشان می‌دهد. نیازی به نمایش تحويل کودک به شیرخوارگاه نیست. هاشم بعد از رفتن وکیل در برابر پنجره بزرگ دادگاه یستاده است. این، واپسین نمایی است که کودک را می‌بینیم.

پیر در این چیدمان، سکون را به بخش اصلی زندگی آنها تبدیل می‌کند. شخصیت‌های در این فیلم همان حالت اشیارادر 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 جمله این مکان‌های ثابت است. علاوه بر این، صحنه دوختن دکمهٔ لباس نظامی پسر مثال بسیار مناسبی در این زمینه است. اوج این جایی 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 همیشگی اش می‌نشیند و سیگاری روشن می‌کند. زمانی طولانی صرف نخ کردن سوزن می‌شود. پسر هم در گوشۀ دیگری از اتاق بر روی تخت است. این خانواده سه نفره، هر کدام در گوشۀ‌ای 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 تلح و محتوم و وضعیت درنگ این خانواده را به تصویر می‌کشد. صحنه‌های پیش و پس از این صحنه هیچ کدام تداوم روایتی ندارند. صحنه



تصویر ۱۰ - کنش مندی و کنش پذیری در چیدمان فمایی از فیلم خشت و آینه.
ماخن: (تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است)

نتیجه

صحنه‌پردازی و استفاده از اشیای درون صحنه بیش از همه 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 پایه پژوهش‌های دیگری باشند. با کسب یافته‌ها، جزئیات و دسته‌بندی آنها می‌توان به نظریه‌پردازی در باره سینمای ایران رسید، نظریه‌هایی که هویت سینمای هنری ما را تعریف کنند و راهبر آینده آن باشند.

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 درباره 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 جنبه 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 مطرح شده می‌توان نتیجه گرفت که میزانسن در سینمای هنری ایران، دلالت‌های معنایی چندگانه‌ای دارد و بر پایه 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 یاسو جیرو ازو^۸ است. ولی در نهایت سینمای شخصی خودش را دارد و با اصول ویژه 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

پی نوشت ها:

- 1 Brian Henderson.
- 2 David Bordwell.
- 3 Ernest Lindgren.
- 4 Andre Bazin.
- 5 David A.Cook.
- 6 Subtext.
- 7 Robert Bresson.
- 8 Yasujiro Ozu.

فهرست منابع:

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

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

بوردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۸۲)، تاریخ سینما، ترجمه
روبرت صافاریان، نشر مرکز، تهران.

جاهد، پرویز (۱۳۸۵)، نوشنی بادوربین، نشر اختران، تهران.

کریمی، ایرج (۱۳۷۲)، «میزانسن»، ماهنامه فیلم، شماره ۱۶۱، ص ۴۰.

کوک، دیوید (۱۳۸۱)، تاریخ جامع سینمای جهان، ترجمه هوشنگ
آزادی ور، نشر چشمه، تهران.

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

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