



تحلیل بصری آثار سینمایی بر اساس مبانی هنرهای تجسمی

(مطالعه موردی: هامون و پری اثر داریوش مهرجویی) **

پرنا کاظمیان^۱، محمدرضا پاکدل فرد^۲، حسن ستاری ساربانقلی^۳، فردوس حاجیان پاشاکلاهی^۴

^۱ دانشجوی دکتری، گروه معماری، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران، parna.kazemian@gmail.com
^۲ (نویسنده مسئول) استادیار، گروه معماری، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران، m.pakdelfard@srbiau.ac.ir

^۳ دانشیار، گروه معماری و شهرسازی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران، sattari@iaut.ac.ir

^۴ استادیار، گروه نمایش، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، hajian@iaut.ac.ir

چکیده

ساختار معنایی در یک فیلم، ساختمانی به هم پیوسته از عناصر دیداری و شنیداری است که از آن‌ها برای پیشبرد روایت، انتقال معنا و مفهوم و احساس استفاده می‌شود. لازمه این امر آشنایی کارگردان با مبانی هنرهای تجسمی است تا با آگاهی از فنون آرایش قاب تصویر به عنوان پایه‌ای‌ترین عنصر ارتباطی در سینما، ضمن جلوگیری از دلزدگی مخاطب، در رسیدن به اهداف متعالی رسانه که جزو لاینفک آن نیز هستند، موفق باشد. در این پژوهش با استفاده از روش تحلیلی - توصیفی به تجزیه و تحلیل عناصر میزانشن روایت‌ها در آثار داریوش مهرجویی به عنوان کارگردانی مؤلف پرداخته شده است. بررسی ترکیب‌بندی‌نمایی از دو اثر قهرمان محور «هامون» و «پری» که بیشترین نقش را در تعریف شخصیت‌ها دارند، نشان می‌دهد که مهرجویی از اصول هندسی، نور، رنگ و مفاهیم هنری چون تقارن، تعادل و زوایای طلایی دید به‌گونه‌ای توصیفی برای بیان معانی استفاده می‌کند. او از این رویکرد در طراحی خلاقانه صحنه‌ها، متناسب با درون‌مایه فیلم‌هایش برای ایجاد ادراک چند حسی در مخاطب بهره گرفته، با کاربرد هدفمند عناصر بصری در قاب تصویر، مخاطب را با درونیات شخصیت‌های فیلم‌هایش آشنا می‌کند.

اهداف پژوهش:

۱. واکاوی کاربرد میزانشن در آثار سینمایی داریوش مهرجویی.

۲. تبیین نقش عناصر بصری در بیان مفاهیم و دلالت‌های ضمنی در آثار داریوش مهرجویی.

سؤالات پژوهش:

۱. بسترسازی برای بیان معانی و مفاهیم در سینمای مهرجویی چگونه انجام یافته است؟

۲. داریوش مهرجویی با بهره‌گیری از چه عناصر و تکنیک‌های هنری، معنا و حس و حال مد نظر خود را به بیننده منتقل می‌کند؟

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی

شماره ۴۷

دوره ۱۹

صفحه ۴۵۷ الی ۴۶۷

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۳۰

تاریخ داوری: ۱۴۰۰/۰۴/۳۱

تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی

سینما،

تصویر،

هنرهای تجسمی،

عناصر بصری،

داریوش مهرجویی.

ارجاع به این مقاله

کاظمیان، پرنّا، پاکدل فرد، محمد رضا، ستاری

ساربانقلی، حسن، حاجیان پاشاکلاهی، فردوس.

(۱۴۰۱). تحلیل بصری آثار سینمایی بر اساس

مبانی هنرهای تجسمی مطالعه موردی: هامون

و پری اثر داریوش مهرجویی. مطالعات هنر

اسلامی، ۱۹(۴۷)، ۴۵۷-۴۶۷.



[dori.net/dor/20.1001.1
1735708.1401.19.47.27.5](https://doi.org/10.22034/IAS.1735708.1401.19.47.27.5)



[dx.doi.org/10.22034/IAS
2021.296107.1666](https://dx.doi.org/10.22034/IAS.2021.296107.1666)

** این مقاله برگرفته از رساله دکتری/ پایان نامه "پرنا کاظمیان" با عنوان "بازخوانی معماری ایرانی در سینمای ایران مطالعه موردی: آثار داریوش مهرجویی با محوریت اجاره نشین‌ها، هامون، پری و طهران تهران" است که به راهنمایی دکتر "محمدرضا پاکدل فرد" و دکتر حسن ستاری ساربانقلی "و مشاوره دکتر "فردوس حاجیان" در سال ۱۴۰۰-۱۳۹۹ در دانشگاه "آزاد اسلامی" واحد "تبریز" ارائه شده است.

مقدمه

امروزه در هنر و علم به جستجو در اجزا و ترکیبات اساسی که در عمق پدیده‌ها قرار دارد، علاقه شدیدی وجود دارد. در مطالعات حوزه فرهنگ بصری تمرکز در معنا و مفهوم فرهنگی تصویر برتر از ارزش زیبایی‌شناختی آن است. در دهه ۱۹۸۰ میلادی، روانشناسان رسانه‌ای شروع به تأکید بر اهمیت در نظر گرفتن انگیزه‌ها (اهداف) برای انتخاب محصولات فرهنگی کردند (Swami, ۲۰۱۳: ۳۰۰). تجزیه قاب‌هایی که هر روز در چشم ما نقش می‌بندند به عناصر پایه‌ای بصری در هنرهای تجسمی، نشان می‌دهد که اطراف ما را خط، نقطه، سطح و حجم احاطه کرده است. نقطه کوچکترین عنصر بصری است که از امتداد آن خط به وجود می‌آید. از ترکیب خطوط، سطح و از تجمیع سطوح نیز به حجم می‌رسیم. همچنین کیفیات بصری این عناصر از قبیل تعادل، تناسب، هماهنگی و کنتراست که در واقع روابط میان این عناصر است منجر به درک معنای هنری آن‌ها می‌شود. لازم به ذکر است حوزه هنرهای تجسمی به‌عنوان یکی از متمایزترین زمینه‌های فعالیت‌های فرهنگی است که میزان تمایل به آن با موقعیت اجتماعی مرتبط است (Silva, ۲۸۸۸: ۲۷۷).

سینما هم به‌عنوان رسانه دیداری- شنیداری مبتنی بر پایه تصویر، از فریم‌های بی‌شماری تشکیل شده است که ساختار پلان و در ادامه یک سکانس را می‌سازند (حدادی و ندایی، ۱۳۹۵: ۸۴). سکانس‌ها در ادامه هم و با ریتمی معین به فیلم تبدیل می‌شوند که سلسله‌مراتبی از معنا را به مخاطب منتقل می‌کند. در هنرهای تجسمی، تصویر مهم‌ترین قالب در جهت انتقال معناست و در سینما قاب تصویر ابزاری است که کارگردان به وسیله آن می‌تواند مفاهیم مدنظر خود را به بیننده منتقل کند. لذا قاب تصویر به نمایش گذاشته شده، مهم‌ترین وجه اشتراک هنرهای تجسمی با سینما به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین هنرهای نمایشی است. روایت‌های سینمایی، عموماً بیانگر گونه‌ای نگرش به جهان و چگونگی ادراک آن به‌شمار می‌روند (سعادت سیرت و فرقانی، ۱۳۹۸: ۷).

براساس نظریه ساختارگرایی با برقراری ارتباط بین اجزاء عناصر بصری می‌توان به یافتن معنی «صحنه» و دلالت‌هایی که در یک فیلم وجود دارد، دست یافت (سعادت سیرت و فرقانی، ۱۳۹۸: ۱۰). لذا روایت سینمایی را می‌توان یک ساختار و شیوه‌ای خاص برای تلفیق اجزا یک کل تلقی نمود. مسئله اصلی این پژوهش، تبیین نقش توجه به جایگاه عناصر بصری جهت تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب در خلق آثار سینمایی است. در سینمای ایران داریوش مهرجویی^۱ از جمله کارگردانان مولف است که به بازنمایی مسائل اجتماعی روز، تصاویر و افکاری که نمایانگر ارزش‌ها و هنجارهای جامعه ایرانی است، می‌پردازد. نشانه‌شناسی آثار او موید این نکته است که شکل فضا به شخصیت‌های فیلم‌های او هویت می‌دهد و عملکرد آن‌ها را تعریف می‌کند. به همین دلیل در این پژوهش به نقش عناصر بصری در انتقال معنا در دو اثر هامون^۲ و پری^۳ از آثار او که دارای روایت قهرمان‌محور هستند و درونمایه معنوی دارند، پرداخته شده است تا چگونگی بهره‌گیری کارگردان از عناصر و تکنیک‌های هنری، جهت انتقال معنا و حس و حال مد نظر خود به بیننده مشخص شود.

^۱ داریوش مهرجویی (از پیشگامان موج نو سینمای ایران)، علاوه بر کارگردان در فیلم‌های مورد مطالعه این پژوهش نویسنده فیلمنامه‌ها نیز است.

^۲ هامون (۱۳۶۸)، به تهیه‌کنندگی داریوش مهرجویی محمدعلی سلطان‌زاده.

^۳ پری (۱۳۷۳)، به تهیه‌کنندگی امیرحسین شریفی.

این پژوهش از نوع کیفی و کاربردی است. روش انجام پژوهش در این مطالعه، تحلیلی-توصیفی است. جامعه آماری پژوهش آثار بلند سینمایی داریوش مهرجویی بوده و چنانچه اشاره شد دو اثر قهرمان محور هامون و پری، به عنوان نمونه‌های مطالعاتی تعیین شده و نماهایی از این دو فیلم که توصیف‌کننده شخصیت‌های اصلی هستند، به عنوان واحد تحلیل انتخاب شده‌اند. صحنه‌های تحلیل با ابزار مشاهده و بر مبنای اینکه کارگردان سعی داشته است تا در آن حسی را متناسب با درون‌مایه اثر به مخاطب منتقل کند انتخاب شده‌اند. در ترکیب‌بندی میزانشن آن‌ها عناصر بصری شاخص و مبانی نظری هنرهای تجسمی (بصری) به کار رفته، بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای تحلیل شده است. سپس عوامل موثر در معنابخشی به تصویر و غنابخشی به احساس مخاطب در شناختن قهرمان فیلم تبیین شده‌اند.

جهت تکمیل اطلاعات در بخش مطالعات کتابخانه‌ای مروری بر پژوهش‌های پیشین صورت گرفته است که برخی از آن‌ها عبارتند از: مقاله شهبها و طبرسا (۱۳۹۰) با عنوان «دلالت معنایی میزانشن در سینمای هنری ایران» که به بررسی دلالت معنایی در جنبه‌هایی همچون صحنه، نورپردازی، حرکت دوربین و چیدمان بازیگر در آثار شماری از سینماگران ایرانی پرداخته‌اند. همچنین حدادی و ندایی (۱۳۹۵) در پژوهش خود با عنوان «نقش عنصر بصری خط در میزانشن های سینمایی» استفاده از انواع خطوط و ویژگی و خاصیت روانی و بصری آن‌ها را در فیلم‌های اصغر فرهادی تجزیه و تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که چیدمان عناصر صحنه و بازیگران در صحنه می‌تواند خطوطی ایجاد کند تا مخاطب، ناخودآگاه در شرایط احساسی صحنه قرار گیرد. افشار و کمالی‌نیا (۱۳۹۷) هم در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساختار دیداری فیلم‌های اصغر فرهادی با بررسی سه فیلم (درباره‌الی)، (جدایی نادر از سیمین) و (گذشته)» به شرح رابطه میان تصویر و قصه و دلایل تاثیرگذاری شگردهای بصری فیلم‌های مورد مطالعه پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند که فرهادی با بهره‌گیری از گونه‌ای رئالیسم تصویری، و شگردهای بصری چون عمق میدان زیاد، دوربین روی دست، چندگانگی نقطه دید به ساختمان دراماتیک و قصه‌گوی فیلمش استحکام می‌بخشد. همچنین در مقاله «تحلیل روایت پویانمایی تلویزیونی با تأکید بر زیبایی‌شناسی ساختار عناصر بصری؛ مطالعه موردی فیلم قاصدک» سعادت سیرت و فرقانی (۱۳۹۸)، با تأکید بر عناصر بصری، اثر مورد مطالعه را از لحاظ روایی و بصری مورد بررسی قرار داده و تبیین کرده‌اند که عناصر بصری، مفاهیم صریح و ضمنی متن را در ارتباط با موضوع فیلم به‌خوبی بیان می‌کنند. جنبه متمایز این پژوهش تحلیل نقش عناصر بصری در تبیین دلالت‌ها و مفاهیم ضمنی جهت تعریف شخصیت‌ها (کاراکترها) در آثار مورد مطالعه است.

۱. عناصر بصری و دریافت حسی

در دوران رنسانس با ابداع بازنمایی بصری، چشم انسان به‌عنوان نقطه کانونی جهان ادراک معرفی شد. اما در تفکر مدرن میان دیدن و ادراک تفاوت وجود دارد. عمل دیدن با عضوی از بدن به نام چشم صورت می‌پذیرد. اما حس بینایی عبارتست از توان تشخیص و درک بصری پدیده‌های موجود در محیط پیرامون و نیروهایی که تأثیری عاطفی بر بیننده می‌گذارند. عناصر بصری هر آنچه که موجب جذابیت تصویر می‌گردد را شامل می‌شود. از جمله خط، رنگ، تونالیته «تیرگی و روشنی»، شکل، بافت و فضا. ترکیب متوازن این عناصر در کنار یکدیگر موجب چشم‌نوازی و جذابیت بصری تصویر می‌شود. کلیه عناصر فوق به‌صورت مشترک یا فردی در ایجاد و خلق تمام رشته‌های هنرهای تجسمی نقش اساسی دارند و چون همگی جنبه تصویری داشته و از طریق چشم قابل درک هستند، آن‌ها را عناصر بصری می‌نامند

(سعادت سیرت، فرقانی، ۱۳۹۸: ۱۳). هرچه حس بینایی عمیق تر و غنی تر باشد روابط بین عناصر بصری بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد که موجب پویایی و زنده بودن حس بینایی می‌شود. چرا که در خصوص بیان و اجرای یک اثر هنری، مسلماً مهم‌ترین حس آدمی حس بینایی است. زیرا سریع‌ترین، راحت‌ترین و مستقیم‌ترین نوع ارتباط است. وجوه بصری منظره (محیط یا تصویر) توسط قوه بینایی به صورت مستقیم دریافت می‌شوند و پس از طی فرایندی محرک‌های حسی به ماهیت‌های ذهنی تبدیل می‌شود. بر این اساس پس از شکل‌گیری سیمای کلی منظره در ذهن، نشانه‌های شاخص آن منظره در لایه‌های بعدی شناخت، به ذهن سپرده می‌شوند. لذا روانشناسی طراحی تأثیر شگرفی بر موفقیت و پایداری آن دارد که بایستی مورد توجه طراح قرار گیرد (Carbon, ۲۹۱۹). به همین دلیل بافت غالب منظره، مصالح، کیفیت‌های رنگی و نوری شاخص، مکان ناظر و همچنین احساس کلی که از منظره دریافت شده است نیز از جمله جنبه‌های اصلی معنادهی به آن در ذهن مخاطب در نظر گرفته می‌شود. بنابراین می‌توان ارزش‌های بصری را مهم‌ترین بخش از کیفیت‌های محیطی و درک بصری را اصلی‌ترین مورد از حواس ظاهری انسان در ارتباط با مناظر دانست.

۲. ترکیب‌بندی تصویر و میزانشن

معمولاً طراحی یک فعالیت بسیار شخصی است و توسط یک نفر به‌عنوان یک فرایند درونی و تا حدی ذهنی قابل انجام است (Hay et al., 2017: 1). آفرینش کلیه آثار هنری چه به‌صورت فردی و چه به‌صورت گروهی براساس ساختاری مدون به‌عنوان لازمه آن، نیازمند دارا بودن تفکر بصری است. تفکر بصری را می‌توان حلقه رابط تخیل، ایده‌یابی و بصری‌سازی ایده‌ها دانست که نیازمند سازماندهی دقیق عناصر براساس مبانی نظری هنرهای تجسمی است. زیرا رسیدن به معنای مورد نظر در یک عبارت تصویری، بستگی زیادی به نوع ترکیب‌بندی آن دارد. البته باید این نکته را هم متذکر شد که ارزیابی سلیقه و شناخت ذوق افراد استفاده‌کننده هم بسیار دشوار است. اما باید توجه داشت که وظیفه هنرمند (طراح) تنها انتقال پیام و ایجاد ارتباط نیست، بلکه وظیفه طراح مفهومی که معمولاً با خلاقیت و تولید ارتباط دارد، نوآوری و ارتقای اجتماعی تلقی می‌شود (۱-۲: Hay et al, ۲۷۱۷) و باید مخاطبین خود را برای فهم آسان‌تر هدف نیز تربیت کند.

در هنرهای نمایشی، شاخص‌ترین وجه روایت‌های سینمایی سازماندهی خطی رویدادهاست. مبنای روایت، ارتباطات پی درپی و نمایان‌شدن داستان در آن‌هاست. به‌عبارتی روایت‌ها دارای آغازی از مجموعه‌ای از کنش‌های مداخله‌کننده و به دنبال آن پایانی هستند که براساس کنش‌های قبلی حادث می‌شود. میزانشن که یک کلمه فرانسوی است به طور کلی عبارت است از هنر تصویر، بازیگران، دکور و پس زمینه، نورپردازی و حرکت‌های دوربین، که در رابطه با یکدیگر مورد ملاحظه قرار می‌گیرند. نظریه‌پردازان سینما این اصطلاح را به کارگردانی فیلم هم تعمیم داده‌اند، و آن را برای تأکید بر کنترل کارگردان بر آنچه که در قاب فیلم برای مخاطب نمایش داده می‌شود به‌کار می‌برند. لذا در یک اثر سینمایی ترکیب‌بندی عناصر بصری به تصویر کشیده شده در قاب صحنه نیز اهمیت فراوانی دارد؛ چراکه تأثیری جدی بر حس مکان، ویژگی‌های شخصیت‌ها و فضای روانی فیلم و در یک کلام خوانش (برداشت معنایی) از آن دارد. برای یک ترکیب‌بندی تصویری جامع و آرایش کارا، فیلمساز باید دارای معرفت بصری باشد تا با آگاهی از مقولاتی چون

عمق میدان، تعادل، کنتراست، خطوط هدایت‌کننده، نقطه‌های طلایی و غیره قاب صحنه خود را به درستی تنظیم کند.

۳. درون‌مایه و ساختار

در آثار نمایشی، درون‌مایه یا مضمون یک عقیده محوری است که شخصیت‌ها و یا رویدادهای داستانی از طرف نویسنده برای نمایش آن برگزیده شده‌اند. یکی از راه‌های انتقال درون‌مایه، بیان تصویری آن است و چنانچه کارگردان برای انتقال درون‌مایه، ساختار تصویری صحیحی به کار ببرد، چه بسا دیگر نیازی به بازگویی آن معنا در دیالوگ‌ها نباشد. زیرا موازی کاری می‌تواند مزایای زیبایی‌شناختی متضادی برای افراد داشته باشد. این نکته به طراحان اجازه می‌دهد تا در ادغام زیبایی‌شناسی به‌عنوان یک ویژگی قابل اندازه‌گیری در فرایند توسعه مفهوم با دقت وارد عمل شوند (Valencia-Romero, & Lugo, ۲۰۱۷). در بحث درون‌مایه مهم‌ترین مقوله معنی است و پایه و هویت سینما بر اساس «روایت» و «نشانه» است. ساختار یک فیلم مانند تمامی هنرها، شامل ترکیب و رابطه متقابل اجزاء و عناصری است که آن را به‌وجود آورده است. رولان بارت^۴ نشانه‌شناس معروف فرانسوی، معتقد است نشانه‌شناسی به‌طور عمده عبارت از شکلی از معنای صریح و دلالت لایه‌ای و ضمنی است. کارگردانان نیز مانند هنرمندان مفهومی با به میان آوردن متن، زبان، نشانه، اشیای پیش‌ساخته و آماده به حوزه هنر آثاری بدیع خلق می‌کنند. در یک سازماندهی مطلوب تمامی اجزا از ابتدا تا انتها دارای ساختاری معنادار هستند که در فعالیتی هماهنگ باهم وحدت پیدا می‌کنند. به همین دلیل هر قاب تصویر از صحنه‌های یک فیلم پنجره‌ای است تا به وسیله نشانه‌ها، عناصر و جزئیات خود مفهومی را به مخاطب خود منتقل سازد.

۴. تحلیل یافته‌ها

۴.۱. فیلم هامون

فیلم هامون داستان مردی در حال نگارش رساله دکتری خود درباره تضاد ایمان و عقل، براساس فلسفه اگزیستانسیالیسم کی‌یرکگور در قالب داستان قرآنی قربانی کردن فرزند توسط حضرت ابراهیم است. و در زندگی شخصی خود در میانه سنت و تجدد گرفتار شده است. داستان فیلم نمایش برهه‌ای از زندگی اوست که پس از اختلاف با همسرش مشغول واکاوی مشکلاتش در تنهایی خود است.

جدول ۱: تحلیل روایی فیلم هامون

عناصر روایت	شرح عناصر روایت
موضوع	تقابل سنت و تجدد
درون‌مایه	تضاد عقل و عشق (جنون الهی)
شخصیت	هامون و همسرش، علی عابدینی
صحنه	خانه پدری هامون، خانه وکیل او و خانه همسرش (محل زندگی مشترک)
لحن	رسمی و دارای ضرباهنگ تندی
فضا	فضایی معنوی (معلق در میان سنت و تجدد)
زبان	توصیفی
سبک	درام - واقع‌گرایانه

^۴ Roland Barthes

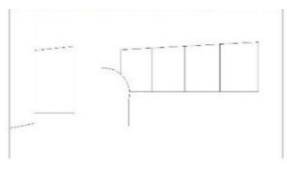


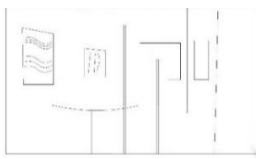




در این فیلم صحنه‌های اصلی معرف شخصیت هامون در ارتباط با فضای داخلی سه خانه است که تأثیر بسیاری بر شناخت عمیق مخاطب از قهرمان آن دارد (تصاویر جدول ۲). اولین مورد، خانه وکیل هامون است (تصویر ۱) که وی به‌طور موقت پس از اختلاف با همسرش، مهشید در آنجا اقامت می‌کند و مشغول انجام رساله‌اش است. اسکولز^۵ بیان می‌کند که مفهوم اقامت مفهومی عاطفی- اجتماعی است (فرخ نژاد افشار و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۰).

معمولاً فقدان سرپناه تنها به یک بُعد از طرد اجتماعی افراد اشاره دارد که اغلب با مشکلات متعدد و مرتبط اقتصادی، اجتماعی، فیزیکی و روانی مواجه‌اند (سبزی خوشنامی و دیگران، ۱۴۰۰: ۶۴). این خانه، نیز که خانه‌ای مدرن اما خاک گرفته، خالی و سرد است (بیات و شیخ مهدی، ۱۳۹۵: ۴۶) نماد احساس تنهایی عاطفی، استیصال و ناگزیری هامون در سکنی گزیدن در آن است. طیف رنگی سرد و خنثی فضا، خطوط قائم، بدون منظره و بی‌روح قاب پنجره‌ها در پشت قامت خمیده هامون که در حال مرور گذشته و عمر از دست رفته‌اش است، بر تشدید احساس تنهایی و درک شرایط نامساعد روحی هامون می‌افزاید. دومین مورد خانه مشترک هامون و همسرش است (تصویر ۲) که پس از ثبت مالکیت آن به اسم مهشید، هامون مجبور به ترک آن می‌شود. این خانه آپارتمانی مدرن و سراسر بهم ریختگی، بی‌نظمی و التقاط در چیدمان فضای داخلی است؛ خانه‌ای پوشیده از رنگ و تابلوهایی تجریدی، انتزاعی و مدرن که البته در کنار آن‌ها تابلوهای سنتی، مجسمه‌ها و آثار حجمی سنتی نیز بر دیوارهای خانه دیده می‌شوند (بیات و شیخ مهدی، ۱۳۹۵: ۴۶) و در فریم به تصویر کشیده شده این شلوغی بصری در سبک مبلمان و رنگ‌بندی فضا از زاویه‌ای مناسب به بهترین نحو نشان داده شده است (تصویر ۲).

این شلوغی، بی‌نظمی و بهم ریختگی که خانه را فراگرفته، نشان‌دهنده گسست شخصیتی هامون و مهشید بوده و حکایت از تفاوت و دوگانگی درونی آن‌ها دارد. در فریم مذکور که نمایش‌دهنده اوج اختلاف نظرهای آن‌هاست، پس از بحث و جدل بر سر نظم و سبک وسایل خانه برای لحظاتی آن‌ها پشت به هم، غرق در افکار خود به نمایش درآمده‌اند که نشانه‌ای تأکیدی بر فاصله گرفتن و دور شدن بیش از پیش آن‌ها از هم است. خانه سوم، یک خانه قدیمی است که هامون در دوران کودکی با خانواده و مادر بزرگش در آن زندگی می‌کرده است و روزگاری نشاط و گرمای درونی زندگی سنتی را درک و تجربه کرده است (تصویر ۳) اما اکنون و در بزرگسالی او، این خانه تقریباً تخریب شده، روح مکان در آن از بین رفته و مادر بزرگ و خدمتکار پیرش به تنهایی در آنجا زندگی می‌کنند. مهرجویی با نمایش سکansı از خاطرات خردسالی هامون در این خانه که مادر در حال آموزش نماز خواندن به اوست، فضا و فرهنگ مذهبی حاکم بر خانه و خانواده او را به خوبی به تصویر کشیده است. این تصویر بیان‌گر ریشه تمایلات هامون به حفظ ارزش‌های سنتی و فرهنگ شرق در بزرگسالی و تلاطمات درونی او در مواجهه با فرهنگ غرب است. در قاب تصویر این صحنه با قرارگیری مناسب دوربین به عنوان ناظر درونی، سادگی خانه و تابش نور سفید به داخل اتاق، در حالی که دو فرد (عنصر عمودی) به نشانه تأکید و تکرار در نیمه چپ تصویر به نماز ایستاده‌اند، فضای روحانی و معنوی خانه قابل احساس است.

^۵ Schulz

جدول ۲: تحلیل بصری صحنه‌های منتخب فیلم هامون

شماره	تصویر	موقعیت	خطوط و اجزای اصلی تشکیل دهنده	طیف رنگی	
				عناصر صحنه	فضا
۱		نمایی از خانه وکیل هامون (روز داخلی)			
۲		خانه زندگی مشترک هامون و همسرش (روز داخلی)			
۳		خانه دوران کودکی هامون (روز داخلی)			

۴،۲. فیلم پری

فیلم پری، داستان یک دختر دانشجوی جوان است که افکار متعالی او تحت تأثیر حوادثی دگرگون شده است. در واقع، او با مطالعه کتابی در باب عارفی گمنام در قرن پنجم هجری، از زندگی معمولی جدا شده و در وادی دردناک طلب سرگردان می‌شود.

جدول ۳: تحلیل روایی فیلم پری

عناصر روایت	شرح عناصر روایت
موضوع	مکتب اشراق و سلوک عرفان شرقی
درونمایه	سیر تکاملی بسوی خدا (سیر الی الحق من الخلق)
شخصیت	پری و سه برادر او که به درجه دکتری رسیده و همگی در وادی سلوک و طلب به گونه‌ای متفاوت طی مسیر نموده اند.
صحنه	کاروانسرا، خانه پدری، شهر سنتی اصفهان به خصوص مسجد شیخ لطف الله
لحن	رسمی و دارای ضرباهنگ آرام و شاعرانه
فضا	عرفانی و معنوی
زبان	استعاری- توصیفی
سبک	درام- واقع‌گرایانه

صحنه‌های اصلی فیلم در چند فضای اصلی معماری: کاروانسرا، خانه پدری پری، فضای شهری سنتی، فضای شهری مدرن، جاده، کلبه ساحلی، فضای طبیعت رخ می‌دهد. اما به‌طور کلی صحنه‌هایی که در خانه پدری پری و مسجد شیخ لطف‌الله به تصویر کشیده شده‌اند، شاخص‌ترین صحنه‌های معرفی‌کننده شخصیت اصلی داستان، پری هستند (تصاویر جدول ۴).

در سکانس‌های مختلف این فیلم، معماری و بالاخص نور طبیعی و ترکیب آن با فضای معماری در تجلی معنا بسیار موثر بوده است. نور به عنوان یک عامل بصری بسیار مهم سبب می‌شود تا ما محیط زندگی خود را به‌خوبی مشاهده کنیم. تفاسیر متفاوتی از نور در ادیان و مکاتب مختلف ارائه شده است. یکی از عوامل عمده در افکار انسان شرقی رسیدن به کمال تقرب الهی و توسل به خداوند متعال است. مراد از نور در فلسفه شیخ اشراق، سهرودی، خداوند و تمام موجودات مجرد، یعنی فرشتگان، نفس ناطقه آدمی است؛ اینها موجوداتی هستند که نور محض محسوب می‌شوند (اطمینان و دیگران، ۱۳۹۹، به نقل از دیباجی، ۱۳۹۰). در صحنه‌های اولیه فیلم، پری که در یکی از اتاق‌های منزل پدری‌اش خوابیده با دیدن خواب پریشان غرق‌شدن خود در حوضچه حیاط یک کاروانسرای قدیمی بیدار می‌شود. وجود نورهای غبارآلود و مبهم در صحنه رویا، نشانگر سردرگمی و غبارآلود بودن ذهن پری در برابر افکارش در طی طریق می‌باشد (ضیابخش و مختاباد امرئی، ۱۳۸۹: ۶۵).

فضای داخلی خانه نیز تیره و تاریک است و فقط نوری آبی رنگ بر آن تابیده می‌شود که از پنجره بلند بسیار روشن (تصویر ۴) در انتهای قاب تصویر قد علم کرده است. رنگ آبی بصیرت، خرد، شهود، اشراق و اندیشه را معنا می‌کند و احساسات معنوی انسان را تحریک می‌کند. مجموعه خطوط شکل‌دهنده عناصر موجود در کادر این نما خطوط افقی و قائم است که ترکیبی از سکون و آرامش را تداعی می‌کند اما کشیدگی عمودی پنجره و حضور نور روشن آبی رنگ در یک سوم راست تصویر بر زمینه تیره، حرکت بصری در مخاطب ایجاد می‌کند و دیباچه‌ای بر فضای عرفانی فیلم است. در ادامه فیلم و در پی همان ابهامات و تشویش‌های درونی و فکری، پری به شهر اصفهان می‌رود. معماری شهر اصفهان به دلیل پیشینه سنتی و فرهنگی و حضور اعلی‌ترین مسجد متجلی‌کننده نور در ایران یعنی شیخ لطف‌الله، بهترین حس مکان اشراقی را تداعی می‌کند (ضیابخش و مختاباد امرئی، ۱۳۸۹: ۶۶). پری پس از ملاقات با نامزدش به هنگام عبور از میدان نقش جهان با شنیدن صدای اذان ظهر وارد مسجد شیخ لطف‌الله می‌شود و تحت تأثیر فضای معنوی حاکم وارد عالم خلسه می‌شود. فضای عبادی فضایی است که مؤمن تمام وجود خود را برای تقرب به خدا مهیا می‌سازد و در آن فضا دل از دنیا می‌برد. در چنین مکانی است که روح به پرواز درمی‌آید و انسان خود را نیازمند فضایی می‌بیند تا در آن به راز و نیاز با خدای خود بپردازد (ضیابخش و مختاباد امرئی، ۱۳۸۹: ۶۱). در نمایی که به صورت باز (لانگ شات) از فضای داخلی مسجد نمایش داده می‌شود (تصویر ۵)، پری در شبستان مسجد ایستاده و در عالم خلسه از پله‌های ماریچ مناره‌ها در ذهنش عبور می‌کند و به نوعی ارتباط با کاشی‌های فیروزه‌ای گنبد در بام مسجد دست می‌یابد. رنگ‌هایی چون آبی، لاجوردی چون آبی، فیروزه‌ای آرامش ذهنی و بصری را در فرد ایجاد می‌کند (کریمی و دادور، ۱۳۹۹، به نقل از جعفر محمدی و حمزه نژاد، ۱۳۹۴).

در این هنگام او با نیرویی مافوق بشری در ارتباط است و نوعی آرامش در حس مکان و تجلی حضور متافیزیکی را دریافت می‌نماید (ضیابخش و مختاباد امرئی، ۱۳۸۹: ۶۶). نقوش اسلیمی، دود فراوان و ستون‌های ضخیم از نورهایی

که از شبکه مثل لیزر می‌تابد، فضایی روحانی در این سکانس ایجاد نموده است (ضیابخش و مختاباد امرئی، ۱۳۸۹، پناهی، ۱۳۸۵). بررسی عناصر صحنه نشان می‌دهد که خطوط به کار رفته در کادر این نما، عمدتاً خطوط عمودی است. تجربیات بصری انسان در طول زندگی، نوعی ادراک و شعور ذاتی در او ایجاد می‌کند که پایداری یک جسم را با توجه به نوع ایستایی آن تخمین می‌زند. در این تصویر شخصیت اصلی فیلم در میانه قاب تصویر و در مقابل دو ستون مدور عمودی مسجد ایستاده که تداعی‌کننده عروج معنوی در عین ایستادن بر روی زمین است. در ادامه شخصیت داستان مانند خط عمودی نیرومندی در نیمه راست تصویر قرار دارد (در تصویر ۶) و مناره‌ای که در نیمه چپ تصویر قرار دارد، تعادل را در قاب تصویر برقرار می‌کنند. رنگ آبی زمانی که در قسمت بالایی تصویر قرار می‌گیرد سبک به نظر می‌آید. در معماری اسلامی نیز نقش‌های موجود بر روی گنبدها، مناره‌ها و کتیبه‌ها به‌عنوان تمثیلی از آسمان و مقام عرش الهی، عمدتاً با رنگ‌های خانواده آبی و سبزآبی رنگ‌آمیزی می‌شوند. در قاب این نما، رنگ فیروزه‌ای و ارتفاع متمایز مناره با بقیه بناهای پیرامون مبین حالات معنوی (عرفانی) پری و گرایش او به سوی آسمان براساس درونمایه فیلم است.

جدول ۴: تحلیل بصری صحنه‌های منتخب فیلم پری

شماره	تصویر	موقعیت	خطوط و اجزای اصلی تشکیل دهنده	طیف رنگی	
				عناصر صحنه	فضا
۴		خانه پدری پری (روز/داخلی)			
۵		پری در مسجد شیخ لطف الله (روز/داخلی)			
۶		حضور پری در مناره مسجد شیخ لطف الله عالم خلسه الله (روز/خارجی)			

نتیجه‌گیری

سینما یک ابزار نوین ارتباطی است که با درگیر کردن احساسات مخاطب بر وی تاثیر می‌گذارد. بدون شک انتقال احساس، معنا و مفهوم یک روایت سینمایی از طریق مجموعه ابزارهای آن یعنی دیالوگ، گفتار(نریشن)، موسیقی و تصویر صورت می‌گیرد. اما در این میان تصویر مهم‌ترین ابزاری است که به وسیله آن دلالت، احساس و معنای ضمنی فیلم به مخاطب منتقل می‌شود. برای اینکه کارگردان یک روایت بتواند، معنای مورد نظر خود را از طریق تصاویر بیان کند، نیازمند دانش و آگاهی از تصویر و نحوه عملکرد آن است. به عبارت دیگر باید ویژگی‌های مختلف فضای دیداری را بشناسد و در زمینه آرایش عناصر بصری بر اساس مبانی نظری هنرهای تجسمی خلاقیت داشته باشد بتواند فضای ذهنی خود را به تصویری سینمایی بدل کند. تحلیل و بررسی صحنه‌های دو اثر هامون و پری ساخته داریوش مهرجویی نشان می‌دهد که مهرجویی علاوه بر وجوه زیباشناسی تصاویر از چینش هنری عناصر بصری جهت بیان مفاهیمی متناسب با درونمایه فیلم‌هایش استفاده کاربردی می‌کند. در تجزیه قاب تصویر نماهای توصیفی از شخصیت‌های اصلی به خطوط ساده و عناصر تشکیل دهنده آن‌ها در آثار مذکور، تقارن، تعادل و زوایای طلایی دید و مولفه‌هایی مانند نور و رنگ به گونه‌ای توصیفی جهت معرفی هر چه بهتر و بیشتر ویژگی‌های روانی و شخصیتی کاراکترها به مخاطب استفاده شده است. بنابراین کارکرد عناصر بصری در ساختار فیلم‌های مهرجویی در تطابق کامل با فضای روایت فیلم است. در واقع، در آثار او بیش از هر تمهید سینمایی دیگر کاربست هدفمند طراحی صحنه و مبانی هنرهای بصری در قاب تصاویر، مخاطب را با قهرمان‌های (کاراکترها) فیلم‌ها آشنا می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

مقالات

- اطمینان، لایلا؛ حسینی، سید بهشید و پناهی، سیامک. (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی حکمت اشراق در معماری مساجد دوره صفویه و معاصر». هنر اسلامی، ۱۷(۳۹)، ۵۶-۲۸.
- بیات، یاسر؛ شیخ مهدی، علی. (۱۳۹۶). «جستاری بر هستی‌شناسی مفهوم نمادین خانه در فیلم‌های داریوش مهرجویی»، دو فصلنامه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۱۵، ۵۳-۴۱.
- حدادی، مریم؛ ندایی، امیرحسین. (۱۳۹۵). «نقش عنصر بصری خط در میزانشناسی سینمایی» (مطالعه موردی: فیلم‌های اصغر فرهادی)، مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره ۲، ۱۱۰-۸۳.
- سبزی خوشنامی، محمد؛ شیبانی، فهیمه؛ محمدی، الهام؛ عرشی، ملیحه؛ استاد هاشمی، لایلا و خلوتی، ملیحه. (۱۴۰۰). «از جدایی تا هویت‌باختگی: تبیین کیفی کارتن‌خوابی در معتادان شهر تهران». مجله روانپزشکی و روانشناسی بالینی ایران، ۲۷(۱)، ۶۴-۷۷.
- سعادت سیرت، ناهید و فرقانی، محمد مهدی. (۱۳۹۸). تحلیل روایت پویانمایی تلویزیونی با تأکید بر زیبایی‌شناسی ساختار عناصر بصری؛ مطالعه موردی فیلم قاصدک، فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری، شماره ۳، ۳۳-۷.
- ضیابخش، ندا؛ مختاباد امرئی، مصطفی. (۱۳۹۱). «معنابخشی عبادی نورطبیعی در فضاهای معماری دو فیلم "نور زمستانی" برگمن و "پری" مهرجویی»، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳(۴۲)، ۷۱-۵۹.
- فرخ نژاد افشار، پویا؛ ملکوتی، سید کاظم؛ راشدی، وحید؛ اجری خامسلو، وحید. (۱۳۹۹). «بررسی ارتباط دل‌بستگی مکان و عملکرد اجتماعی در سالمندان»، روان پزشکی و روانشناسی بالینی ایران، انتشار آنلاین.
- کریمی، نازنین؛ دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۹). «تحلیل عناصر معماری مسجد امام اصفهان بر پایه نظریه نشانه‌شناسی امبرتو اکو». هنر اسلامی، ۱۷(۳۹)، ۳۳۶-۳۵۲.

منابع لاتین

- Carbon, C. (۲۰۱۹). Psychology of Design. Design Science, ۵, E۲۶.
- Hay, L., Duffy, A., McTeague, C., Pidgeon, L., Vuletic, T., & Grealy, M. (۲۰۱۷). A systematic review of protocol studies on conceptual design cognition: Design as search and exploration. Design Science, ۳, E۱۰.
- Hay, L., Duffy, A., McTeague, C., Pidgeon, L., Vuletic, T., & Grealy, M. (۲۰۱۷). Towards a shared ontology: A generic classification of cognitive processes in conceptual design. Design Science, ۳, E۷.
- Silva, E. (۲۰۱۸). Cultural capital and visual art in the contemporary UK, Cultural Trends, Volume ۱۷, Issue ۴, pp. ۲۷۷-۲۷۷.
- Swami, V. & HELP University College (۲۰۱۳). Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, Vol. ۷, No. ۴, pp. ۳۷۷-۳۸۳.
- Valencia-Romero, A., & Lugo, J. (۲۰۱۷). An immersive virtual discrete choice experiment for elicitation of product aesthetics using Gestalt principles. Design Science, ۳, E۱۱.