بررسی انواع صحنه پردازی‌ها در فیلم مسافران بهرام بیضایی بر اساس استعارهٔ مفهومی

فاطمه رنجبر

۱. دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. رایانامه: fateme_ranjbar@semnan.ac.ir

اطلاعات مقاله (۱۵۳-۱۲۹)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۸/۱۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۱۲/۰۳

واژه‌های کلیدی:
استعاره مفهومی
فیلم سینمایی مسافران
صحنه‌پردازی
بهرام بیضایی

چکیده

اگر بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی بپذیریم که شالودهٔ تفکر بشری استعاری است و زبان تنها یکی از بازنمایی‌های استعارهٔ مفهومی به‌حساب می‌آید، باید بتوان استعاره‌های مفهومی را در بازنمایی‌های دیگری همچون تصاویر ثابت و متحرک، اصوات و موسیقی، ژست‌ها و اداها و همچنین قوای بویایی و لامسه نیز ملاحظه نمود. جستار حاضر می‌کوشد با استفاده از روش توصیفی – تحلیلی و با تمرکز بر معانی استعاری عناصری از میزانسن چون ترکیب‌بندی و چیدمان، تصویرسازی و ژست، حرکت، کنش و عناصری چون نورپردازی صحنه یا نقش دکور در طراحی میزانسن صحنه در فیلم «مسافران» بهرام بیضایی بپردازد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد تجربهٔ تصویری باعث به وجود آمدن طرح‌واره‌های «تصوری» در نظام مفهومی انسان می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر، طرح‌واره‌های تصویری از تجربه‌های حسی-ادراکی بشر و از تعامل‌های او با جهان خارج یا به تعبیری تجربه‌های جسم یافتهٔ او نشئت می‌گیرند که در فیلم مسافران برای مفهوم‌سازی «زندگی و مرگ» استفاده‌شده است. در اثر حاضر، مفهوم‌سازی‌های استعاری فیلم *مسافران* و مجازهای مفهومی مربوطه به صورت مستقیم و غیرمستقیم به درون‌مایهٔ اصلی اثر یعنی سیاهی و تاریکی به مفهوم سوگ و نور و روشنایی به معنای زندگی برمی‌گردد. در حقیقت در این فیلم غم به‌مثابهٔ تاریکی، رابطهٔ عاطفی به‌مثابهٔ مادهٔ خوراکی، مرگ و جاده به‌مثابهٔ دوری به‌صورت تک‌وجهی بازنمایی شده‌اند. در تمامی این استعاره‌های تک‌وجهی صرفاً از نشانه‌های تصویری برای بازنمایی استفاده‌شده است. برخی دیگر از استعاره‌ها نیز همچون انسان به‌مثابهٔ گیاه، دل به مثابه شی، سوگ به‌مثابه مکان یا ظرف، جاده به‌مثابه انسان، اشیا به‌مثابه موجودات زنده و برخی مفاهیم انتزاعی به‌مثابه موجود هستومند بازنمایی شده‌اند. برای صورت‌بندی این استعاره‌ها هم از ترکیب نشانه‌های شنیداری چون موسیقی، نوشتاری و تصویری استفاده شده است.

۱. مقدمه

رویکرد شناختی در ادبیات که شامل توسعه روش‌هایی برای توصیف و دریافت متون است، در چند سال اخیر افزایش داشته است. جرج لیکاف و مارک جانسون ، در اثری تحت عنوان استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم به مدد تئوری «استعارهٔ مفهومی» بیان می‌کنند که استعاره وسیله‌ای برای درک یک مفهوم انتزاعی بر اساس مفهوم عینی دیگر است. زبان شناسان ادعا می‌کنند استعاره‌ها ابزار شناختی مفید و رکن اصلی فهم ما از تجربیات می‌باشند. استعاره، ابزاری برای اندیشیدن، درک و شناخت مفاهیم انتزاعی و خاص است. قدرت شناختی استعاره عبارت از درک حوزه مقصد از طریق حوزهٔ مبدأ است، زیرا که شباهت‌ها و یا مطابقت‌هایی میان این دو حوزه وجود دارد. بر این اساس افراد بر اساس تجربیات عینی خود در جهان خارج به مفهوم‌سازی در ذهن خود می‌پردازند. این ابزار، در عین خلق شگفتی و لذت، آموزنده نیز هست. ورود صدا و افکت‌های صوتی به صنعت فیلم، تحول بزرگی در روش‌های برانگیختن استعاره ایجاد کرد. در حقیقت می‌توان موسیقی، ترکیب صداها و تصاویر، رنگ، نورپردازی، صحنه‌آرایی، زاویه بارش فیلم‌برداری، نوع حرکت دوربین و مونتاژ صحنه‌ها را ازجمله ابزارهای سینمایی برای بیان حوزه‌های مقصد استعاری، مانند احساسات دانست برای مثال تپش تند قلب را می‌توان با موسیقی سریع و حرکت دوربین نشان داد، یا بی‌حالی ناشی از ناراحتی را، با موسیقی کند و آرام و نورپردازی تاریک می‌توان به بیننده منتقل کرد. همچنین احساس شادی با تصاویر روشن و رنگارنگ و موسیقی پرانرژی قابل بازنمایی است.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

بر اساس مقدمه‌ای که گذشت در این پژوهش تلاش شده، فیلم مسافران بهرام بیضایی در جهت تشخیص حوزه‌های مقصد استعاری در سینما، به محک آزمون گذاشته شود. در این راستا برای تشخیص حوزه‌های مقصد انتزاعی در مفهوم‌سازی‌های استعاری در آثار سینمایی، ابتدا باید مفهوم‌سازی‌های مجازی را بررسی نمود، چرا که این مفهوم‌سازی‌ها دسترسی فیلم‌ساز و بیننده را به حوزه‌های مقصد استعاری فراهم می‌کنند.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

در پژوهش پیش رو سعی شده تحلیل فیلم مسافران بهرام بیضایی در راستای مفاهیم استعارهٔ مفهومی در چهار بخش طبقه‌بندی و تحلیل شود، جستار حاضر با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی و با اتکا بر منابع کتابخانه‌ای به تحلیل فیلم مسافران اثر بهرام بیضایی می‌پردازد. این پژوهش با تقسیم‌بندی‌هایی چون «باز مفهوم‌سازی استعاری»، «تبیین و مدل‌سازی»، مقوله سازی و «هستومندی استعاری» به نگارش درآمده است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در خصوص فیلم مسافران از بهرام بیضایی پژوهش‌های محدودی انجام‌شده است که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

هاشمی (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «کارکردهای آغاز در روایت سینمایی؛ مطالعهٔ موردی: فیلم مسافران ساخته بهرام بیضایی» با توجه به دیدگاه جوزف هیلیس میلر، نظریه‌پرداز معاصر کارکردهای آغاز در روایت سینمایی را در فیلم مسافران، ساختهٔ بهرام بیضایی مورد مطالعه قرار داده است. نتیجهٔ این مقاله نشان می‌دهد که فیلم مسافران در مخالفت با کارکرد آفرینش گر روایت از دیدگاه هیلیس میلر، کارکرد انتقادی را آشکارسازی می‌کند، یعنی با فرهنگ مسلط که مرگ و پایان را برتر از زندگی و ادامه می‌داند و از این فرهنگ پاسبانی می‌کند، مخالفت می‌ورزد و بر فرهنگ مبتنی بر پاسداشت زندگی اصرار می‌ورزد تا جایی که هم همهٔ شخصیت‌های فیلم و هم مخاطبان، حقانیت این فرهنگ جایگزین را به‌طور قاطع باور کنند که بر جنبهٔ برتر ذاتی زندگی در برابر جنبهٔ کهتر پدیداری مرگ تأکید دارد.

حبیبی و خوشنویس (۱۳۹۸) نیز در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تأثیر فرمی و محتوایی تعزیه برجهان سینمایی بیضایی (مطالعه فیلم روز واقعه و مسافران)» به رابطه تعزیه به‌عنوان شکلی از هنرنمایشی با سینمای بهرام بیضایی از خلال دو اثر سینمایی او شامل فیلم مسافران و فیلم‌نامه روز واقعه پرداخته‌شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد تعزیه به‌عنوان عمده‌ترین و مهم‌ترین شکل نمایشی سنتی تأثیری عمده بر شکل اجرایی آثار بیضایی نهاده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مبانی نظری

۲-۱-۱. استعاره مفهومی

بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی[۱] که ریشه در زبان انسان، ذهن و تجارب فیزیکی و اجتماعی او دارد، یکی از دلایل مهم شناختیون در مطالعهٔ زبان از این فرض ناشی می‌شود که زبان الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن انسان را منعکس می‌کند. (کرافت و کروز، ۲۰۰۴: ۱۲۱) از دیدگاه زبانشناسی شناختی،[۲] استعاره روشی برای درک معناست که حوزهٔ ذهنی بر اساس حوزهٔ دیگر که اغلب عینی و ساده است، مفهوم‌سازی و درک می‌شود. استعاره در زندگی روزمره ما جاری است، یعنی چیزی نیست که فقط در زبان وجود داشته باشد بلکه در اندیشهٔ ما و رفتار ما نیز نمود می‌یابد. درواقع، نظام مفهومی متداولی که در قالب آن می- اندیشیم و عمل می‌کنیم، اساساً ماهیتی استعاری دارد. (لیکاف و جانسون،۱۳۹۶: ۲۱) تعیین قلمروهای مبدأ که برای هر احساس در زبان پرکاربرد است، یکی از موضوعات موردتوجه پژوهشگران حوزهٔ شناختی بوده است. (لیکاف:۱۹۸۷) درک حس یک تجربه مانند حس گرسنگی، درد، شکنجه به استعاره نیاز دارد. به سبب اینکه، استعاره قوه تخیل و تصور خواننده را با داستان در فرایند شناختی درگیر می‌کند. لیکاف و جانسون، پایه‌گذار نظریه جدید و انقلابی با عنوان استعاره از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی است که شناخت ما از استعاره را تغییر می‌دهد. از منظر این نویسندگان، استعاره، مختص زبان ادبی و شعر نبوده و در زبان روزمره فراگیر است و استعاره اصولاً پدیده‌ای زبانی نیست و ریشه در نظام مفهومی ذهن بشر دارد. (لیکاف و جانسون ۳،۱۹۸۰) این بدین معنی است که علاوه بر زبان، شیوهٔ درک ما از مفاهیم انتزاعی جهان نیز بر استعاره استوار است .همواره افراد با استفاده از تجربیات قبلی خود تجربیات جدید را -یعنی با انطباق حوزهٔ مبدأ که برای ما آشنا و ملموس است بر حوزهٔ مقصد که ناشناخته و نامأنوس است- درک می‌کنند. کوچش[۳] با الهام از لیکاف، بحث گسترده‌ای را به حوزهٔ احساسات و به‌ویژه شادی و غم اختصاص داده است. وی بر این باور است که درک استعاری بشر از احساسات بر اساس شناخت او از دنیای اطرافش است و سخن گفتن از احساس بدون این‌که از حوزهٔ معنایی دیگری استفاده شود، تقریباً غیرممکن است. به بیان دیگر، معمولاً احساسات را با به‌کارگیری استعاره یا مجاز بیان می‌کنیم. به‌این‌ترتیب، نگاشتی استعاری از حوزهٔ مقصد بر حوزهٔ مبدأ انجام می‌گیرد و حوزهٔ عینی مبنای حوزهٔ انتزاعی احساس می‌شود. بر این اساس موضوع موردتوجه این است که در بیان احساس چه قلمروهای مبدأیی مورداستفاده قرار می‌گیرد. کوچش رایج‌ترین قلمروهای مبدأ و مقصد در فرایند

---

۱ Conceptual Metaphors

۲ linguistics cognitive

۳ Zoltan Kovecses

استعاره سازی را از واژه‌نامه کالینزکوبیلد[۴] استخراج کرده و چهل‌ویک قلمروی مبدأ رایج را معرفی می‌کند. اعضای بدن، سلامتی و بیماری، جانوران و گیاهان، ساختمان و بناها، ابزار و ماشین‌آلات، ورزش و بازی‌ها، پول و معاملات اقتصادی، آشپزی و غذا، گرما و سرما، تاریکی و روشنایی، نیروها، حرکت‌ها و جهت‌ها. در این میان قلمروهای مقصد متعارف عبارت است از: احساس، امیال، اخلاق، تفکر، جامعه، سیاست، اقتصاد، روابط انسانی، ارتباط، زمان، زندگی و مرگ، مذهب، رخدادها و فعالیت‌ها. (کوچش، ۱۳۹۶: ۵۶) این یافته‌ها شواهد قاطعی را برای این دیدگاه که استعاره‌های مفهومی تک جهتی هستند در اختیار می‌گذارند. جهت آن‌ها از حوزه‌های عینی به حوزه‌های انتزاعی است. رایج‌ترین حوزه -های مبدأ عینی هستند، درحالی‌که رایج‌ترین حوزه‌های هدف، مفاهیم انتزاعی‌اند. نکته حائز اهمیت در رابطه عواطف و زبان این است که ارتباطات بشر پیوسته از افکار و احساسات او تأثیر می‌پذیرند و شناخت عواطف بر تعاملات اجتماعی اثرگذار است. عواطف مبنای ارتباط است و ازآنجاکه ویژگی بارز فرهنگی و قوم شناختی است، در پژوهش‌های بینا زبانی و بینا فرهنگی اهمیت ویژه‌ای دارد (افراشی و مقیمی زاده، ۱۳۹۳: ۲)

۲-۱-۲. باز مفهوم‌سازی استعاری

باز مفهوم‌سازی یکی از کارکردهای اصلی استعاره به‌ویژه استعاره‌های ادبی است که به ما این امکان را می‌دهد تا با استفاده از اصطلاحات غیر قراردادی و مقوله‌های ناآشنا، به تماشای یک تجربهٔ پیشینی از چشم‌اندازی جدید بپردازیم. با استفاده از استعاره‌های ادبی باز مفهوم‌سازی تجربه صورت می‌گیرد. در صناعات ادبی سخن می‌گوییم، به این معناست که از یک استعارهٔ جدید هنگامی‌که از آشنایی‌زدایی و یا شبکه‌ای از استعاره‌های جدید برای باز مفهوم‌سازی یک تجربه سخن می‌گوییم.

۲-۱-۳. تبیین و مدل‌سازی

مدل‌سازی و تبیین فرایندی است که طی آن، استعاره‌ها مفاهیم دشوار به‌ویژه مفاهیم انتزاعی را بر اساس مفاهیم ساده‌تر و عینی‌تر و برجسته‌سازی ویژگی‌های مشترکِ مفاهیم توضیح می‌دهند. برای مثال، یکی از روش‌های رایج برای تدریس مفهوم جریان برق در مدارس ابتدایی، شباهت سازی آن با جریان آب در لوله‌هاست، به‌این‌ترتیب مفهوم انتزاعی ولتاژ به فشار آب و آمپر به درجهٔ شدت آب تعبیر می‌شود. در واقع هدف این مدل استعاری،

[۴] Collins Cobuild Dictionary

برجسته‌سازی شباهت‌ها است؛ درنتیجه این مدل‌سازی فرایند فهم را آسان می‌کند. در مسائل علمی، استعاره‌ها می‌توانند به‌عنوان ابـزاری بـرای مدل‌سازی به کار روند تا مسائل علمی را آسان‌تر تبیین کنند.

۲-۱-۴. مقوله سازی

چنان‌که قبال اشاره شد، منشأ بسیاری از استعاره‌ها تجربه‌های فیزیکی ما انسان‌هاست و خاستگاه استعاره «بیشتر بالا و کمتر پایین است» در موجودیت یک همبستگی ساختاری در تجربه روزمره ماست؛ اینکه هرچه به یک توده، ماده بیشتری اضافه کنیم سطح آن بالاتر می‌رود و چنانچه عنصری را از توده برداریم سطح پایین می‌رود و این همبستگی موجب می‌شود نتیجه بگیریم که بیشتر و بهتر با بالاتر همبسته است و کمتر با پایین. همچنین بر اساس آنچه پیش‌تر درباره استعاره‌های جهت مند گفته شد، از استعاره خوب بودن بالاست می‌توان استعاره «خوشبختی بالاست را نتیجه گرفت. مقوله سازی استعاری اغلب ناظر به استفاده از واژه‌های استعاری جهتی مانند بیشتر، کمتر، کاهش و استعاره ظرف که ریشه در بافت گفتمان فرهنگی و زبانی در هر جامعه دارد. در میزانسن های فیلم هر جا شخصیت‌ها باقدرت ظاهر می‌شوند یا به دنبال خوشبختی و مصادیق آن می‌گردند، حالت بدنی و ژست آنان به شکل ایستاده و رو به بالاست و محل قرارگیری آنان بالا و در ارتفاع بیشتر نسبت به دیگر بازیگران است. از سوی دیگر هرگاه شخصیتی دچار شکست و ناراحتی می‌شود یا درمانده شده و در موضع ضعف قرار می‌گیرد، حالت بدنی وی از شکل قائم درآمده و به‌صورت خمیده یا افتاده بر زمین نشان داده می‌شود و محل قرارگیری او نسبت به دیگر شخصیت‌ها از لحاظ ارتفاع پایین‌تر است. (نک لیکاف و جانسون،۱۳۹۶)

۲-۱-۵. معرفی فیلم مسافران اثر بهرام بیضایی

«مسافران» هشتمین فیلم بلند سینمایی بهرام بیضایی در مقام کارگردان و محصول سال ۱۳۷۰ است. مهتاب، خواهر ماهرخ، همراه شوهر و دو پسر خردسالش با یک سواری کرایه از شمال به‌سوی تهران راه می‌افتند تا آینه موروثی نوعروس خانواده را به جشن عروسی ماهرخ برسانند. درراه زنی روستایی با ایشان هم‌سفر می‌شود، اما همگی در تصادف با یک نفت‌کش جان می‌سپارند. خبر به خانواده می‌رسد و عروسی به سوگواری تبدیل می‌شود. گزارش‌های پلیس اگرچه صحت تصادف و کشته شدن مسافران را نشان می‌دهد، نشانی از آینه موروثی پیدا نمی‌شود. درحالی‌که همه خانواده مرگ مسافران را پذیرفته‌اند، خانم‌بزرگ دل به سوگ

نمی‌سپارد و چشم‌به‌راه می‌ماند تا مهتاب با آینه نوعروس از راه برسد. برخلاف خواسته خانم‌بزرگ، سوگواری برگزار می‌شود و نزدیکانِ کشتگان، راننده نفت‌کش و شاگردش، مأموران و دیگران در مراسم شرکت می‌کنند، ولی ماهرخ باحالی پریشان بالباس سفید عروسی پیدا می‌شود. میان واکنش‌های متفاوت حاضران ناگهان مهتاب و دیگر مردگان با آینه موروثی از راه می‌رسند. بازتاب نور در آینه محفل آنان را غرق در روشنایی می‌کند. مهتاب آینه را به ماهرخ می‌سپارد تا عروسی برپا شود ...

جمیله شیخی، مژده شمسایی، هما روستا، فاطمه معتمدآریا، محبوبه بیات، فرخ لقا هوشمند، نیکو خردمند، جمشید اسماعیل‌خانی، آتیلا پسیانی، حمید امجد، مجید مظفری، عنایت بخشی، جهانگیر فروهر، هرمز هدایت، مهتاب نصیرپور در این اثر مقابل دوربین مهرداد فخیمی نقش‌آفرینی کردند. موسیقی متن این فیلم را نیز بابک بیات ساخت و بهرام بیضایی این اثر را تدوین کرد. مسافران در دهمین جشنواره فیلم فجر برنده سیمرغ‌های بلورین بهترین بازیگر نقش اول زن، بهترین بازیگر نقش اول مرد، بهترین بازیگر نقش دوم زن، بهترین صدابرداری، بهترین فیلم‌برداری و جایزه ویژه هیات داوران برای بهرام بیضایی شد.

۲-۲. باز مفهوم‌سازی استعاری

۲-۲-۱. صحنه‌های سیاه و خاکستری استعاره از مرگ

از همان ابتدای فیلم نور صحنه‌ها بسیار کم است و تقریباً به سیاهی پهلو می‌زند. تصویر موردنظر بازنمایی استعارهٔ تک‌وجهی غم و مرگ به‌مثابه تاریکی است. این استعاره زیرمجموعهٔ استعارهٔ عام بدی، غم، حادثه و مرگ است که با تاریکی مقوله سازی شده است. (تصویر شماره ۱) تصادفی دل‌خراش شخصیت‌های فیلم را در مقابل مرگ مسافران قرار می‌دهد. مرگی که وجود دارد ولی پیدا نیست، بااینکه موضوع فیلم بر محور مرگ می‌چرخد اما خود مرگ به‌صورت مستقیم و مشخص نشان داده نمی‌شود. نه درصحنهٔ تصادف جنازه‌ای نشان داده می‌شود نه آنجا که خبر مردن افراد به تهران می‌رسد از کلمهٔ مرگ استفاده می‌شود و نه در هیچ کجای فیلم به‌صورت مستقیم نشان داده می‌شود، بلکه از همان لحظات آغازین فیلم با فضاسازی صحنه‌ها، نورها، موسیقی و افکت‌های دیگر ازجمله قارقار کلاغ‌ها، برگ‌های خزان‌دیده و... استعاره‌های مرتبط با حادثه و مرگ تداعی می‌شود. درصحنهٔ تصادف جنازه‌ها نشان داده نمی‌شوند، اما با گزارش ستوان فلاحی افسر راهبان (آتیلا پسیانی) مخاطب متوجه می‌شود که یک تریلی نفت‌کش در جاده کوهستانی باشخصیت‌های ابتدای فیلم تصادم پیداکرده است و همهٔ شخصیت‌های فیلم مرده‌اند. در اینجا حوزه مبدأ استعاره مفهومی

تاریکی، سیاهی و نور بسیار کم صحنه‌هاست و حوزهٔ مقصد که مخاطب آن را درک می‌کند حادثه، غم، سوگواری و مرگی دل‌خراش است.

(تصویر شماره ۱)

(تصویر شماره ۲)

در ادامهٔ فیلم نیز ماهو با شنیدن خبرِ مرگ برادرش شروع به تعویض وسایل صحنه می‌کند، (تصویر شماره ۳ و ۲) این مسئله در سراسر فیلم هم به‌وسیلهٔ میزانسن ها و هم دیالوگ‌ها نشان داده می‌شود:

«صورتی‌ها رو حذف کن{...} زردا، طلاییا... جابجایی شمعدان‌های طلایی و روکش‌های سفیدرنگ و آینه قاب طلای فرشته‌ای و سایر اقلام عروسی با پرده‌های صوراسرافیل، رومیزی ترمه، زیرسیگاری با رقم یا صاحب صبر و سایر اقلام عزا... زیرسیگاری‌ها با رقم یا صاحب صبر، کتیبه‌ها با رقم یا کرام‌الکاتبین...»

(تصویر شماره ۳)

(تصویر شماره ۴)

در مجلس عزا بر شش صندلی خالی تور سیاه کشیده شده که نشانه‌ای از مرگ کسانی است که دیگر در این دنیا حضور ندارند، همچنان که روی آن صندلی نیستند و به‌جایشان تور سیاهی کشیده شده. این صحنهٔ صامت بدون اینکه با دیالوگی همراه باشد نشان از استعارهٔ مفهومی مرگ و نابودی و عدم حضور است. (تصویر شماره ۵)

(تصویر شماره ۵)

در حقیقت چیدمان صحنه‌ها و تغییراتی که در آن داده می‌شود از مهم‌ترین استعاره‌های مفهومی فیلم است. در این راستا در فیلم دیده می‌شود که همدم و مستان پرده‌های سیاه می

آویزندکه استعاره از سوگ است و زمینه خانه برای عزا آماده می‌شود، یک‌دفعه کتیبه‌ها و پرده‌های توری سیاه و جامه‌ها همه به تیرگی می‌گراید. در این فیلم لباس نیز مانند دکور سکوی وسط صحنه تغییر نقش‌ها توسط بازیگران و عوض شدن مداوم زمان، مکان و شرایط را نشان می‌دهد .یکی از راه‌هایی که می‌توان به چنین حالتی از طراحی لباس دست‌یافت، استفاده از عناصر گوناگون و قابل تعویض در لباس شخصیت‌هاست، به‌گونه‌ای که نشانگر وضعیت استعاری اثر و میزانسن متناسب با آن باشد. خانم برهانی (مادر داماد) توصیه می‌کند: «*حلوا خرما، چای، خرما شیرینی تلخ*» و مستان می‌گوید: «*برو لباس سیاه‌های ما رو بیرون بکش برسون لباسشویی. ماهرخ پشت به رهی (داماد)، چهره در دست‌ها پنهان می‌کند.*»

این عوامل، یا با ایفای نقش در طراحی میزانسن صحنه استعاره‌های مفهومی و تصویری روی صحنه خلق می‌کنند، یا استعاره‌های خلق‌شده توسط عناصری از میزانسن چون ترکیب‌بندی را تقویت و تشدید می‌کنند. برای مثال ریسه‌ها و چیزهای رنگارنگ و پرده‌های سفید استعاره‌هایی از شادی هستند و پرده‌های سیاه به لحاظ فرهنگی به‌عنوان مراسم و نشانه‌های سوگ مفهوم‌سازی شده‌اند. برای مثال در ابتدای فیلم با صحنه‌های متعددی روبه‌رو می‌شویم که در آن بازیگران پرده‌های توری سفید یا ملافه‌های سفید در دست دارند، مانند صحنه‌ای که خانم‌بزرگ با چند روکش سفید وارد می‌شود؛ و یا زمانی که مونس و کدیور و ابراهیم بر سر ماهرخ پولک و برنج می‌پاشند و کل می‌کشند که خود استعاره‌ای از شادی کردن است. همچنین فغان و فریاد کلاغ‌ها در پس‌زمینهٔ بسیاری از صحنه‌ها استعاره از موقعیت‌های شوم و وحشتناک است. این صحنه‌ها مخصوصاً بعد از خبر مرگ مسافران در حیاط و نمایش برگ‌های خزان‌دیده در باد و هوای تیره و غوغای کلاغ‌ها نشان داده می‌شود. همچنین پرپر کردن گل به دست ماهرخ (عروس) که نوعی رفتار بی‌کلام است، (تصویر شماره ۶) استعاره از خراب شدن نقشه‌ها و آرزوها و از دست رفتن امیدهاست که به این شکل و با این صحنه/تصویر، استعاری سازی شده است. از صحنه‌های بی‌کلام و میزانسن های قابل‌توجه فیلم زمانی است که در قبرستان دست‌های رهی و ماهرخ لحظه‌ای به‌سوی هم می‌رود و دوباره دور می‌شود که استعاره از جدایی این دو دارد. در اینجا نیز حوزهٔ مبدأ دست‌های عروس داماد و حوزهٔ مقصد استعاری جدایی و غم است.

(تصویر شماره ۶)

صحنه مذکور و صحنه‌های مشابه به‌مثابه نمادهایی از تمام شدن، مرگ و فناست. همان‌گونه که قبل از خبر تصادف مسافران کل کشیدن‌های مکرر در خانهٔ عروس نشان و استعاره‌هایی از شادی و جشن است. بر این اساس عناصر دیداری و شنیداری صحنه دارای نقش در ایجاد میزانسن استعاری یا تقویت استعاره‌های مفهومی و بصری ایجادشده توسط عناصری چون ترکیب‌بندی، تصویرسازی و حرکت هستند. بر این اساس می‌توان گفت به کمک میزانسن می‌توان استعاره‌های مفهومی بسیاری را روی صحنه نشان داد، به‌بیان‌دیگر از یک‌سو میزانسن می‌تواند ابزاری مفید برای بیان تصویری استعاره روی صحنه فیلم باشد؛ و از سوی دیگر خلق استعاره‌های تصویری از طریق صحنه‌پردازی، هم به انتقال معنا و مفهوم اثر یاری می‌رساند، هم به غنای بصری و زیبایی‌شناسی تصویر در فیلم می‌افزاید. همچنین در مورد استعاره‌های مفهومی، به دلیل آنکه تماشاگر درباره آن‌ها «تجربه‌های جسمانی» و «حسی» دارد، بیان آن‌ها توسط میزانسن که آن‌هم امری مادی و جسمانی است، می‌تواند ارتباط بهتر و درک بیشتری در رابطه بین اجرا و مخاطب ایجاد نماید؛ بنابراین می‌توان استعاره‌های مفهومی را به کمک میزانسن و جنبه‌های مادی اجرا، به‌صورت تصویری به مخاطب نشان داد.

۲-۲-۲. استعارهٔ سفر به معنای زندگی

استعاره مفهومی «زندگی، سفر است» مهم‌ترین استعاره فیلم بیضایی است. این استعاره را می‌توان به‌عنوان طرح‌واره تصویری » مبدأ - مسیر- هدف» در نظر گرفت. یکی از عناصر این طرح‌واره، عنصر حرکت است. عنصر حرکت با ماشین در این فیلم برای نشان دادن استعاره » زندگی، سفر است» با پیچ‌وخم‌های جاده نشان داده می‌شود. در فیلم مهم‌ترین شخصیت‌هایی

که حرکت می‌کنند و مسافر اصلی سفر زندگی هستند خانواده مهتاب است؛ بنابراین مکان حضور آنان، مسیر حرکت‌هایشان، مقصدش، تأکید و توازنی که در میزانسن صحنه به‌واسطه حضورشان و معرفی خودشان در خلال سفر ایجاد می‌شود و کنش‌ها و تصویرسازی که توسط بازیگران این نقش‌ها و نیز حولِ محورِ حضور صحنه‌ای آنان ایجاد می‌گردد، عامل بسیار مؤثری در شکل‌دهی استعاره «زندگی به‌مثابه سفر» است. عناصر بعدی در طرح‌واره استعاره» زندگی، سفر است، مبدأ، مقصد و مسیری است که بین این دونقطه وجود دارد. (تصویر شماره ۷)

(تصویر شماره ۷)

۲-۲-۳. آینه و نور استعاره از زندگی

در فرهنگ ایرانی آینه نشانهٔ هر چیز خوب، روشنی، پاکی، فرهنگ، امید، سازندگی، باروری، شادی، زندگی و غیره است. نماد هر چیز پاک، صافی، نور، صداقت. نماد یک فرهنگ. نماد ارزش‌های فرهنگی ایرانی. رمز تجلی است که از خود نوری ندارد، بلکه نور مطلق را بازمی‌تاباند. نماد زایش و تکرار است . در انگاره‌های استعاری آنچه آینه را شایسته معنای سرزندگی و بقا ساخته همین نور است. نوری که منشأ آن نورالانوار است و از ازل، در نهادِ انسان به ودیعت نهاده شده است. این آمیزهٔ آسمانی را باید سرآغاز آیینه‌واری انسان و جهان دانست. در حقیقت استعاره‌هایی که با آینه ساخته می‌شود یکی از تصاویر ثابت و معیّن فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی است که به قوهٔ خیال و آگاهی هنری ارتباط دارد.

(تصویر شماره ۸)

(تصویر شماره ۹)

در فیلم مسافران آینه و مفاهیم مرتبط با آن‌یک عنصر کانونی است. (تصاویر ۸ و ۹) آینهٔ موروثی که قرار است مهتاب آن را برای خواهر نوعروسش بیاورد، استعاره و نشانه‌ای از تداوم و بخت در خانهٔ معارفی‌ها است، به‌طوری‌که درصحنهٔ پایانی اشخاصی که مرده‌اند می‌آیند و آینه را واگذار می‌کنند. آن‌ها برای ستایش زندگی می‌آیند و آن را به نسل نو، شادباش می‌گویند. در روایت آشکارسازی که با مرگ خاتمه می‌یابد یک عنصر بسیار مهم گم‌شده (آینه) وجود دارد در اینجا نوعی از استعاره از نوع مقوله سازی دیده می‌شود که واقعیت خارجی ندارد و آنچه ما به‌عنوان واقعیت می‌بینیم، تجسم اندیشهٔ انسان‌ها است. به این معنا که آینه را در مفهوم زندگی، شادی، امید و... بر می‌سازد.

«*خانم‌بزرگ: مستان، تو آینه را دیدی نه؟ سر عقدت ... هر کدوم تو عقد بعدی اونو به عروس نو سپردیم*»

در مقابل وقتی کارگردان درصدد است تا ناامیدی، مرگ، اندوه و متلاشی شدن را نشان دهد از تصویر آینه شکسته استفاده می‌کند. تصویر ماهو در سمساری در آینه‌ای غبارگرفته استعاره از غم و درد و رنج است. آینه‌ای که اگر شفاف باشد همواره استعارهٔ مفهومی از سرزندگی و نور و بقا است. بر همین اساس است که ماهرخ (عروس) در مجلس ختم به همسرش رهی (داماد) می‌گوید:

«رهی ما پای آینه‌ای عقد می‌شدیم که الان اون آینه شکسته»

این جمله به لحاظ استعاری به مفهوم خراب شدن و نابودی زندگی تازه‌ای است که پا نگرفته متلاشی‌شده است. در این بخش، ماهرخ در حاشیه نیمه‌تاریک صحنه است و دیالوگی درباره « متلاشی شدن همه‌چیز از درون» می‌گوید. (تصویر شماره ۱۰) این طراحی میزانسن با کمک نورپردازی، از یک‌سو موجب تأکید بر یک زندگی متلاشی‌شده دارد و از سوی دیگر این چیدمان و حرکت درصحنه و نیز نحوهٔ نورپردازی بارنگ‌های تیره و سرد فضایی استعاری از شکست و سرگشتگی عروس و داماد را پیش چشم می‌گذارد. در اینجا حوزهٔ مبدأ استعاری «آینه شکسته» و حوزهٔ مقصد «نابودی و متلاشی شدن زندگی و آرزوها» است. همچنین تصویر رهی (داماد) در آینه شکسته نشان داده می‌شود که استعاره از واژگونی بخت او دارد.

(تصویر شماره ۱۰)

(تصویر شماره ۱۱)

فصل آخر فیلم زمانی که مردگان به مجلس ختم وارد می‌شوند، مهتاب آینه‌ای به دست دارد که می‌درخشد. آینه می‌درخشد و همه در نور آن غرق‌اند. درخشش آینه از روی همه می‌گذرد. در اینجا شیوه نورپردازی و انعکاس نور از جانب مردگان و از طریق آینهٔ موروثی می‌تواند بر عنصر تأکید در ترکیب‌بندی استعاری مؤثر واقع شود. درواقع در اینجا یکی از استعاره‌های مفهومی درباره وجه جسمانی نور، استعاره «شادی، نور است» بوده که در عبارت وقتی مردگان با آینه‌ای که نور را منعکس می‌کند وارد شدند صورت همه در امتداد نور درخشید، می‌توان آن را مشاهده نمود. (تصویر شماره ۱۱) برای نشان دادن استعارهٔ «شادی، نور است» یا «نور یعنی زندگی» در این فیلم می‌توان در بخشی که مهتاب (برگشته از دنیای مردگان) آینه را به سمت عروس می‌گیرد و نور آن را به‌سوی او می‌تاباند، دید. در اینجا شخصیت‌ها و صحنه را غرق در نور بارنگ‌های گرم می‌بینیم و آنچه به ذهن تداعی می‌شود شادی و گرمای عشق است. کارگردان در اینجا با بهره‌گیری از عنصر آینه و نور توانسته است معانی پیچیده، عمیق و حتی ناگفتنی را به شکلی استعاری بیان کند. (تصویر شماره ۱۲)

(تصویر شماره ۱۲)

۲-۲-۴. مدل‌سازی زمان استعاری در فیلم مسافران

درباره استعاره‌های مربوط به زمان می‌توان گفت مفهوم زمان‌بر حسب حرکت و فضا شکل می‌گیرد. با فرض استعاره «زمان حرکت است»، ما زمان را برحسب چند عنصر پایه می‌فهمیم: اجسام فیزیکی، محل آن‌ها و حرکت آن‌ها. نحوه حرکت بازیگران می‌تواند القاکننده وجه تصویری از استعاره «زمان، حرکت است» باشد. براین اساس تجربه ما از زمان وابسته به مفهوم‌سازی جسمانی ما از زمان برحسب رویدادهاست. در همان ابتدای فیلم ساعت مهتاب خوابیده است. بااینکه می‌گوید «من طبق ساعت خودم سروقتم. مگه دنیا رو ساعت شما می چرخه؟» (تصویر شماره ۱۲) اما به‌صورت استعاری و قبل از آنکه بازیگر به مرگ خویش اذعان کند نشانه‌هایی از مرگ و ایستایی دیده می‌شود. در اینجا حوزهٔ مبدأ استعاری ایستادن زمان است که به‌وسیلهٔ ساعتی که خوابیده است مدل‌سازی شده و حوزهٔ مبدأ استعاره همان مرگ است که در ادامه نشان داده می‌شود. درعین‌حال روی‌هم‌آمدن لایه گذشته، حال و آینده و یکی شدن آن‌ها از ویژگی‌های فیلم مسافران نیز هست، زمان دایره‌ای مقدس، بی‌پایان و ایستا به‌گونه‌ای شگفت، سنجش ناپذیر نیز است و از هرگونه سنجش و اندازه‌گیری می‌گریزد. در سکانس نخستین مهتاب آینده را به زمان حال می‌آورد:

«*ما میریم تهران. برای عروس خواهر کوچیکترم. ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم.*» (تصویر شماره ۱۳)

(تصویر شماره ۱۳)

در سکانس پایانی مهتاب، همراه با آینه، از گذشته بالقوه این جهان یا از آینده بالقوهٔ دنیایی دیگر ظاهر می‌شود. از این منظر زمان در مسافران، زمانی خطی نیست بلکه به شکل چرخان همواره درهم‌پیچیده و حال و گذشته و آینده را درهم می‌آمیزد. در حقیقت فیلم‌ساز مرگ را

که فرجام همه روایت‌های انسان‌ها است در همان ابتدای روایت خویش بازگو می‌کند. در سکانس دیگری از فیلم، در خانه‌ای که قرار است عروسی در آن برگزار شود مستان آویز ساعت را به کار می‌اندازد و عقربه‌های آن را با ساعت مچی خودتنظیم می‌کند که خود نشان از شروع زندگی و تنظیم زمان با این شروع است. زمان برای عروس و دامادی که قرار است زندگی خود را آغاز کنند با به حرکت درآمدن آویز ساعت و تنظیم آن بازندگی‌های دیگران در دنیای زندگان با حرکت آویز ساعت دیواری نشان داده می‌شود. بر این اساس در ابتدای فیلم کارگردان دو گونه حرکت و کنش را در دو سکانس نشان می‌دهد که هر دو حالت استعاره مفهومی زمان را نشان می‌دهد، خوابیدن ساعت مهتاب و تنظیم ساعت دیواری از روی ساعت مچی؛ که نشان از مرگ یکی و ادامهٔ زندگی یکی دیگر است. در کنش‌های که از طریق عنصر ساعت و زمان در فیلم مشاهده می‌شود شخصیت‌ها بازیگرانی هستند که ناظری متحرک بر زمان‌اند در حالت اول ایستادن ساعت، زمان مرگ و خاموشی را نشان می‌دهد و در حالت دوم گذر زمان، زندگی و تحرک؛ بنابراین مسئله برجسته در استعاره‌های مفهومی مربوط به زمان، این مسئله است که حرکت می‌تواند نقش استعاری در بیان مفهوم زندگی داشته باشد. در این فیلم موقعیت متحرک در هرلحظه زمانی معین جزو بخش‌های طرح‌وارهٔ «زندگی سفر است» هم می‌تواند باشد، زیرا ارتباط مستقیمی بازمان استعاری نیز دارد. از طرفی محل قرار گرفتن شخصیت‌ها درصحنه‌ها می‌تواند ایجاد تصویری استعاری کند. در این راستا استعاره مفهومی «سمت‌گیری زمان» بر اساس محل ناظر است. برای مثال جایی که مهتاب در ابتدای فیلم ایستاده و توضیح می‌دهد که قرار است به تهران بروند و درراه بمیرند ایستاده زمان حال، فضای پشت سر او گذشته و فضای جلوی وی، آینده است. همچنین در این متن با مواردی چون قطع روایت سفر و گذر به دنیاهای مختلف ازجمله دنیای زندگان و مردگان زمان‌های مختلف، یا انتقال روایت از سفر بیرونی به سفر درون ذهن، مواجه هستیم.

(تصویر شماره ۱۴)

مورد دیگر، استعاره مربوط به وضعیت «مرکز و حاشیه» است. این استعاره جهت مند را روی صحنه‌های فیلم می‌توان به‌وسیله عامل «تأکید» در ترکیب صحنه‌ها نشان داد. به‌عنوان‌مثال بر اساس استعاره مفهومی «مهم در مرکز است»، در رویدادهای اجتماعی یا آیین‌ها، اشخاص مهم یا دارای موقعیت اجتماعی بالاتر، بیشتر در محل‌های فیزیکی مرکزی قرار می‌گیرند تا در حاشیه محل اجتماع. اینکه فردی در نقطه‌ای مرکزی قرار گیرد یا مرکز توجه دیگران شود، همان چیزی است که در بحث تأکید در میزانسن درباره آن بحث شد. (تصویر شماره ۱۴) چیدمان صحنه‌ای بازیگران در بیشتر طول فیلم به‌گونه‌ای است که فردِ کانونیِ مورد تأکید، نوعروس است. پس از نوعروس بیشترین تأکید بر خانم بزرگ است که شخصیتی باتجربه و پخته است و مرگ را به‌مثابه نابودی مطلق باور ندارد و گاه او شخصیت مرکزی و کانونی صحنه است. در مورد تحلیل استعاری حرکت و کنش‌های نوعروس می‌توان به این مسئله اشاره کرد که در طراحی حرکت‌های او در میزانسن های فیلم باید توجه داشت که او «زندگی» است و مهتاب «مرگ» است؛ بنابراین برای نشانِ دادن وجهِ تصویری حالتِ استعاری این حضور همیشگی و در همه‌جا، بیشترین حرکت و جابه‌جایی بین بخش‌های مختلف صحنه، متعلق به این دو شخصیت است. نوعروس مدام اطراف همه شخصیت‌ها، در حال حرکت است و این نمودیست تصویری از تسلط امید به زندگی بر مرگ. بر همین اساس داماد در مجلس ختم از عروس که نیروی زندگی، زایش و امید است می‌پرسد:

«*چقدر توی سیاه می مونی؟*» و منظور این است که تا کی سوگوار می‌مانید. توی سیاه ماندن استعاره ظرف است که در آن سوگواری به مکانی سیاه تشبیه شده که عده‌ای در آن قرار می‌گیرند و در آن به‌صورت موقت زندگی جریان ندارد و همچنین استعاره از غم، ایستایی و انفعال است. از دیگر استعاره‌های ظرف که از نوع مقوله سازی استعاری است نیز درصحنه‌های نخستین فیلم دیده می‌شود، درجایی که مستان می‌گوید:

«*خب کم‌کم داریم وارد یک روز تاریخی می شیم.*» که در آن‌یک روز خاص در یک تاریخ مشخص به‌مثابه ظرف استعاره سازی شده است که می‌توان به آن وارد شد. یا زمانی که ماهرخ به رهی می‌گوید: «خودتو تو خرج نینداز» که وضعیتی که در آن پول خرج می‌شود به شکل استعاری به ظرف مکانی تشبیه شده است. دیالوگ‌های بسیاری نیز در خلال فیلم وجود دارد که به استعاره «بیشتر بهتر است» و «کمتر بد است» اشاره دارد؛ مانند جملهٔ حکمت که می‌گوید: «ما که دستمان از هر هنری کوتاهه» و جملهٔ حکمت که می‌گوید «دلم تنگ بود... دلم تنگ بود.» که در آن علاوه بر آن‌که دل به‌صورت ظرف مکانی استعاره سازی شده تنگ بودن به‌مثابه کمتر بودن است.

۲-۲-۵. استعاره هستی شناختی و هستومندی

در مقوله عاطفی سازی اغلب از استعاره‌های هستی شناختی استفاده می‌شود. در حقیقت استعاره‌های هستی شناختی از طبیعی‌ترین حوزه‌ای است که انسان از آن برای تبیین تجربیات پیچیده و مبهم خویش بهره می‌گیرد. این استعاره‌ها به دلیل جهانی و اولیه بودن بهترین ابزار برای معرفت بخشی و تعبیر مفاهیم به شمار می‌روند. در این راستا نسبت دادن حالات و افعال آدمی به پدیده‌های مجرد و پیچیده سبب استعاری سازی و تبیین بهتر این پدیده‌ها می‌شود. برای مثال کدیور بعد از شنیدن خبر مرگ مهتاب تبر به درخت مهتاب می‌زند و درخت مهتاب واژگون می‌شود که استعاره از نابودی اوست. در بخشی دیگر از فیلم درختی که متعلق به مهتاب بوده با فانوس و شمع و پارچه‌ها و تورهای سیاه تزئین شده تا نشانی از سوگواری برای فرد متوفی باشد و مرگ او را به‌صورت تجسمی‌تر و عینی‌تر برای درک دیگران نشان دهد و همچنین در این راستا در بخشی درگیر از فیلم و درصحنه‌ای مجزا کدیور خان به جادوی زنده کردن درختان مشغول است، اسفند دود می‌کند برای درخت و به آن کارد می‌زند. شاخه‌ای را می‌شکند که خشک است. بابیانی استعاری می‌توان گفت برای زنده نگه‌داشتن درخت باید شاخه‌های مرده را جدا کرد تا بتواند ادامه حیات دهد. در بخش‌های دیگر نیز می‌توان استعاره‌های هستومند و یا هستی شناختی را مشاهده کرد برای مثال در آنجا که راننده نفت‌کش از بدبختی‌های خود سخن می‌گوید بیان می‌کند « *دست‌بردار نیست فلاکت... تف!*» «فلاکت» در اینجا به لحاظ استعاری فلاکت به‌صورت شخص یا موجود زنده استعاره سازی شده است که دست از سر راننده برنمی‌دارد و در جای دیگر در خصوص ترمز ماشین می‌گوید «خیالیدم بریده سگ» که برای عنصر ترمز از استعاره هستومندی استفاده کرده است. ستوان فلاحی نیز در مجلس ختم بیان می‌کند: «هیچ خطایی از چشم تیزبین قانون پنهان نمی‌ماند.» که در آن قانون به‌مثابه شخصی استعاره سازی شده است که هیچ‌کس و هیچ‌چیز از دست او نمی‌تواند بگریزد و یا زمانی که خانم‌بزرگ با خود زمزمه می‌کند:

«*جاده‌ها دخترم و شوهرشو از من گرفتن ... لعنت به جاده‌ها اگر معنی شون جداییه.*»

که در آن جاده‌ها به‌عنوان کسی استعاره سازی شده‌اند که به‌صورت ظالمانه‌ای دختر و نوه‌های خانم‌بزرگ را از او گرفته است. از مهم‌ترین کارکردهای استعاره، «بیان احساس» است. استعاره‌های مفهـومی بـا انتخاب ویژگی‌های خاصی از یک حوزهٔ معنایی می‌توانند بار احساسی جمله‌ها ر ا تغییر دهد. گویندگان از این شیوه بـرای افـزایش بـار احـساسی جمله‌ها به‌منظور افزایش باورپذیری مفاهیم و گزاره‌های موردنظرشان برای مخاطب استفاده می‌کنند. یکی از مهم‌ترین مفاهیم معنوی و انتزاعی و استعاری زبان فارسی، مفهوم دل است. دل ازجملهٔ

مفاهیمی است که عبارات استعاری زیادی در زبان فارسی، در ارتباط با آن به‌کاررفته است. دل، به دلیل این‌که ظرف همهٔ احساسات ما از خشم و نفرت تا عشق و محبت محسوب می‌شود، در حوزهٔ ادبیات زیاد به‌کاررفته است. مفهوم انتزاعی دل، در همهٔ استعاره‌های مفهومی از طریقِ مفاهیمِ عینیِ، قابل‌درک و فهم می‌شود. گستردگی شبکهٔ مفهومی انسان باعث می‌شود که مفهوم دل، قابلیت بیان مقاصد زیادی را در زبان پیدا می‌کند. دل، ظرف و کانون تمام احساسات و عواطف است. پس امکان درک و تفهیم آن از طریق مفاهیم عینی‌تر، وجود دارد. در حقیقت دل بخشی از وجود آدمی است که انسان‌ها آن را جایگاه احساسات و عواطف (عشق، اندوه و شادی)، اخلاقیات (شکیبایی و صبر)، امیال و احوالات مختلف آدمی و در باور گذشتگان جایگاه اندیشه و تفکر و نیز بر مبنای عقاید صوفیان جایگاه حق و مفاهیم عرفانی و ملکوتی است.

برای توصیف دل از اشیای فیزیکی بارها بهره برده است، اما در بیشتر مواقع از این اشیای فیزیکی بانام خاصی نام نبرده است، بلکه بیشتر به ویژگی‌های این پدیده‌های مادی اشاره می‌کند که دلیل کاربرد بیشتر آن برای دل ارتباط مفاهیمی چون: ارزشمندی، گران‌بهایی و کمیابی برای مفهوم متعالی آن است. بررسی مفهومی استعارات مبتنی بر واژهٔ دل در فیلم مسافران نشان می‌دهد که این اندام در زبان فارسی به‌عنوان یک مفهوم از حوزه مبدأ «اندام‌های بدن» با گسترهٔ استعاری بالا در مفهوم‌پردازی مفاهیمی متنوع از حوزه‌های مقصد از نوع «عملکردهای ذهنی»، «پدیده‌های طبیعی و مادی»، «احساسات»، «ویژگی‌های شخصیتی» و «ارزش‌های فرهنگی» مشارکت دارد. «دل»، خود به‌صورت مفهومی در بعضی استعارات اولیه، چون استعارات هستی شناختی انتزاعی در یک حوزه مقصد تحت مفاهیمی عینی‌تر چون «ظرف»، «شیء»، «جنس» و یا مفاهیم دیگر از حوزه‌های مذکور مفهوم‌پردازی شده و در ادامه مفهومی انتزاعی را ساختار می‌بخشد.

«حکمت: من آگه نه بیش از شما به‌اندازهٔ شما دل‌شکسته‌ام ...»، «حکمت: قلبم سال‌هاست شکسته و کسی خبر نداره...»

می‌توان گفت برجستگی بیشتر اندوه، آرامش و بی‌قراری برای دل به این امر بازمی‌گردد که دل خاستگاه این عواطف است و این احساسات از چشمه دل، به دیگر جوارح و اعضای بدن می‌تراود، همین ویژگی سبب می‌شود با نسبت دادن این صفات به دل تبیین این احساسات غنی‌تر و مؤثرتر شود.

«حیدر پور (اسماعیل‌پور رضا): آتیش زدی به دلم اوستا! من چی بگم که تازه عیالم؟ شش ماهه دختر ـ چراغ دل ـ روی دست مادرش، بی‌پدر! (در خطاب به خانم‌بزرگ) جای دوری

نمی‌ره خانم! منزل، دعا به جونتون می‌کنند. از ما گذشت کنید که همگی محتاج بخششیم» در زیربنای عبارات «دل سوزاندن، شکستن یا خراب کردن» در کنار استعارهٔ مفهومی «غـم مخـرب است»، استعارات مفهومی دیگری چون «احساسات، به‌طور ناگهانی از خـارج وارد می شـوند ، «تـأثیر احساس، یک برخورد ملموس اسـت» و همچنـین «احساسـات (چـون غـم) دشمن‌اند» قراردارنـد؛ به طوری که در اینجا «دل، یک جسم ظریف است» و در اثر برخورد ناگهانی با احساسات بـه میـزان کـم (خراشیدن) یا زیاد (شکستن یا خراب شدن) متأثر می شود. عبارات اسـتعاری فـوق، در کنار به‌کارگیری‌های طرح‌واره «شیء» از مجاز «تأثیر احساس به جای احساس» نیز بهره می‌برند، مـثلاً در «دل‌شکسته» این تأثیر احساس، یعنی «شکستن» است که بجای احساس «غم» بکار می‌رود. در اینجا حضور مجاز «تأثیر احساس بجای احساس» استعارهٔ در کنار «احساسات داغ‌اند/آتش‌اند» کـه به شکل خاص‌تر «غم داغ/آتش است» مشهود است. در عبارات فوق «دل گوشـت اسـت» و مطابق با الزامات استعاری آن، قابل کباب شدن، سوختن و دود کردن شـده اسـت. ایـن حـالات بـه ترتیب برجسته کنندهٔ میزان شدت احساس‌اند. مطابق با نظرکـوچش: (۲۰۱۰: ۱۴۴) کـانون معنـایی اصـلی حوزهٔ مبدأ از عوامل محدودکنندهٔ نگاشت‌ها در برگزیدن یـک حـوزهٔ مبـدأ خـاص بـرای یـک حـوزهٔ مقصد است. کانون معنی حوزهٔ مبدأ «آتش»، «شدت» است، کـه به‌صورت نگاشـت اصـلی «شـدت گرمای آتش شدت حالت یا واقعه نشان داده می‌شود. لـذا از حـوزهٔ «آتـش» در توصـیف مفاهیم حوزهٔ مقصد«حساسات»، که آن‌ها نیز با مشخصهٔ «شدت» همراه‌اند، می‌توان بهره برد.

۳. نتیجه‌گیری

در این مقاله، مفهوم‌سازی‌های استعاری در فیلم مسافران اثر بهرام بیضایی بر اساس نظریهٔ استعاره مفهومی موردبررسی قرار گرفت. بر همین اساس، تمامی صحنه‌ها و گفتگوهای فیلم موردنظر بررسی‌شده، استعاره‌ها و مجازهایی که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به درون‌مایهٔ اصلی اثر یعنی زندگی و مرگ مربوط می‌شدند، تحلیل شدند. مهم‌ترین استعاره‌های مفهومی متن فیلم، بیان گشته و عناصری از میزانسن که به‌وسیله آن‌ها می‌توان این استعاره‌ها را روی صحنه به تصویر کشید، مشخص‌شده است .درباره نقش و تأثیر عناصر اجرایی دیداری و شنیداری فیلم بر روی طراحی میزانسن به‌منظور ایجاد استعاره‌های تصویری روی صحنه نیز، بخش‌هایی از متن فیلم ازلحاظ نقش این عناصر مورد تحلیل قرار گرفت و نشان داده شد که این عوامل، یا با ایفای نقش در طراحی میزانسن صحنه استعاره‌های مفهومی و تصویری روی

صحنه خلق می‌کنند، یا استعاره‌های خلق‌شده توسط عناصری از میزانسن چون ترکیب‌بندی را تقویت و تشدید می‌کنند. نتایج کلی نشان می‌دهد عناصر دیداری و شنیداری صحنه دارای نقش در ایجاد میزانسن استعاری یا تقویت استعاره‌های مفهومی و بصری ایجادشده توسط عناصری چون ترکیب‌بندی، تصویرسازی و حرکت هستند .نتایج به‌دست‌آمده در این مقاله این فرضیه را تأیید می‌کند که به کمک میزانسن می‌توان استعاره‌های تصویری را روی صحنه نشان داد. بر اساس آنچه در این پژوهش بررسی شد، می‌توان نتیجه گرفت که از یکسو میزانسن می‌تواند ابزاری مفید برای بیان تصویری استعاره روی صحنه باشد؛ و از سوی دیگر خلق استعاره‌های تصویری روی صحنه هم به انتقال معنا و مفهوم اثر یاری می‌رساند، هم به غنای بصری و زیبایی‌شناسی تصویر در نمایش می افزاید. همچنین در مورد استعاره‌های مفهومی، به دلیل آنکه تماشاگر درباره آن‌ها تجربه‌های جسمانی و حسی دارد، بیان آن‌ها توسط میزانسن که آن‌هم امری مادی و جسمانی است، می‌تواند ارتباط بهتر و درک بیشتری در رابطه بین اجرا و مخاطب ایجاد نماید؛ بنابراین می‌توان استعاره‌های مفهومی را به کمک میزانسن و جنبه‌های مادی اجرا، به‌صورت تصویری به مخاطب نشان داد. نتایج پژوهش همچنین نشان می‌دهند طرح‌واره‌های تصوری در فیلم می‌توانند، الگویی پویا و تکرارشونده از تعاملات ادراکی و برنامه‌های حرکتی ما به دست دهند که به تجربه‌های ما ساختار و انسجام می‌بخشند. در حقیقت تجربهٔ تصویری باعث به وجود آمدن طرح‌واره‌های تصوری در نظام مفهومی انسان می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر، طرح‌واره‌های تصویری از تجربه‌های حسی- ادراکی بشر، تعامل‌های او با جهان خارج یا به تعبیری تجربه‌های جسم یافتهٔ او نشئت می‌گیرند که در فیلم مسافران برای مفهوم‌سازی زندگی و مرگ استفاده‌شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد از مهم‌ترین استعاره‌های به‌کاررفته در فیلم مسافران بیضایی می‌توان به «زندگی سفر است» اشاره نمود، از نگاشت‌های مذکور این نتیجه به دست آید که استعارهٔ مفهومی زندگی به‌مثابهٔ سفر به این دلیل شکل‌گرفته است که شباهت‌های ازپیش‌موجودی بین عناصر حوزه‌های مبدأ و مقصد وجود دارد؛ درحالی‌که طبق نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، واقعیت این است که حوزهٔ مقصد زندگی پیش‌ازاین مفهوم‌سازی برخوردار از عناصر فوق نبوده است و در حقیقت مفهوم سفر است که مفهوم زندگی را خلق کرده است. آنچه در سکانس‌های سفر در نظر گرفته می‌شود، طرح‌وارهٔ تصوری مبدأ-مسیر-مقصد است. «زندگی، سفر است»، «زمان، حرکت است» و استعاره‌های جهت مند و مربوط به مکان و حرکت سپس صحنه‌های مختلفی از متن اثر که در آن‌ها این استعاره‌ها نمود یافته مشخص‌شده و میزانسن آن‌ها به‌گونه‌ای مورد تحلیل قرار گرفت که چگونگی شکل گرفتن استعاره مفهومی موردنظر، به‌مثابه یک استعاره

تصویری بر اساس مفهوم مرتبط با آن صحنه، به‌وسیله میزانسن را توضیح دهد. در این بخش تمرکز بر عناصری از میزانسن چون ترکیب بندی و چیدمان، تصویرسازی و ژست، و حرکت و کنش بود و به‌صورت موردی، به عناصری چون نورپردازی صحنه یا نقش دکور در طراحی میزانسن صحنه موردنظر نیز پرداخته شد. همچنین در اثر حاضر، مفهوم‌سازی‌های استعاری فیلم *مسافران* استعاره‌ها و مجازهای مفهومی مربوط (مستقیم یا غیرمستقیم) به درون‌مایهٔ اصلی اثر یعنی سیاهی و تاریکی به مفهوم سوگ برمی‌گردد. در حقیقت غم به‌مثابهٔ تاریکی، رابطهٔ عاطفی به‌مثابهٔ مادهٔ خوراکی، مرگ و جاده به‌مثابهٔ دوری به‌صورت تک‌وجهی بازنمایی شده‌اند. در تمامی این استعاره‌های تک‌وجهی صرفاً از نشانه‌های تصویری برای بازنمایی استفاده‌شده است. برخی دیگر از استعاره‌ها نیز همچون انسان به‌مثابهٔ گیاه (درخت)، دل به مثابهشی شکستنی، ایضاً دل به‌مثابه ظرف، سوگ به‌مثابه مکان / ظرف، جاده به‌مثابه انسان، اشیا به‌مثابه موجودات زنده (ترمز)، مفاهیم انتزاعی مانند فلاکت به‌مثابه موجود هستومند و... بازنمایی شده‌اند. برای صورت‌بندی این استعاره‌ها هم از ترکیبی از نشانه‌های نوشتاری، گفتاری و تصویری استفاده‌شده است. علاوه بر آنچه گفته شد، در دقایق آغازین با استعارهٔ دیگری نیز سروکار داریم؛ میزان به‌مراتب بیشتر رنگ سیاه زمینه در برابر رنگ سفید نما، بیانگر استعارهٔ بدی به‌مثابهٔ سیاهی و خوبی به‌مثابهٔ سفیدی است. ناگفته پیداست که بخش قابل‌توجه زمان و رویدادهای فیلم به پدیده‌های ناخوشایند همچون مرگ، حادثهٔ دل‌خراش، دوری، جدایی و فقدان رابطهٔ عاطفی اختصاص دارد و پدیده‌های خوشایند به‌مراتب کمتری در این فیلم مشاهده می‌گردد؛ بنابراین دقایق آغازین فیلم با استعارهٔ موردنظر آن را می‌توان یک پیش‌آگهی نسبت به رویدادهای اثر سینمایی حاضر نیز در نظر گرفت.

کتابشناسی

افراشی، آزیتا، مقیمی زاده، محمدمهدی (۱۳۹۳) «استعاره‌های مفهومی در حوزه شرم با استناد به شواهدی از شعر کلاسیک فارسی» ***مجله زبان شناخت***، دورۀ ۵، شمارۀ ۲، صص ۱ ـ ۲۰

کوچش، زولتان (۱۳۹۶) ***استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟*** ترجمه جهانشاه میرزا بیگی، تهران: آگاه

Croft, Wiliam, and Allen Cruse. Cognitive Linguistics. Journal of Pragmatics, cambridje:cambridje university press, ۲۰۰٤.

Lakoff, George. Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind. Chicago: The University of Chicago Press, ۱۹۸۷

Lakoff, George. "The Contemporary Theory of Metaphor". Cognitive Linguistic: Basic Reading. Edited by Dirk Geeraerts. Cognitive Linguistics Research, ۳٤, Motion de Gruyter Berlin, Newyork, ۱۹۹۳/۲۰۰۸: ۱۸۵- ۲۳۸

Lakoff, George, and Mark Johnson. Estearehhaie keh Bavar Darim [Metaphors We Live BY]. Transla*ted by Raheleh Gandomkar. Tehran: Elmi, 1396/2017.*

Analysis of Various Scene Depictions in the Film "Passengers" by Bahram Beyzaie Based on Conceptual Metaphor

Fatemeh Ranjbar

۱. Ph.D. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Semnan University, Semnan, Iran. Email: fateme_ranjbar@semnan.ac.ir

Article Info (۱۲۹-۱۵۳)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۱۵/۰۸/۲۰۲۳

Accepted:
۲۲/۰۲/۲۰۲۴

Keywords:
Conceptual Metaphor
Film Passengers
Scene Depictions
Bahram Beyzaie

ABSTRACT

If we accept the theory of conceptual metaphor that the foundation of human thought is metaphorical and language is just one of the representations of conceptual metaphor, we must be able to observe conceptual metaphors in other representations such as still and moving images, sounds and music, gestures and expressions, as well as olfactory and tactile sensations. This study seeks to analyze elements of mise-en-scène in the film "Passengers" by Bahram Beyzaie, focusing on the metaphorical meanings such as composition and arrangement, imagery and gesture, movement, action, and elements like scene lighting or the role of set design in designing the mise-en-scène. The research findings indicate that visual experience leads to the formation of "imaginary" patterns in the human conceptual system; in other words, visual patterns of sensory-perceptual experiences of humans and their interactions with the external world, or, to put it differently, embodied experiences, give rise to conceptualizations used in the film "Passengers" to signify "life and death". In this work, the metaphorical conceptualizations of the film "Passengers" and their related conceptual metaphors directly and indirectly refer to the main content of the work, namely darkness and light as symbols of mourning and life. In fact, in this film, sorrow is represented as darkness, emotional relationship as nutritional substance, death and road as distance are unilaterally represented. In all these unilateral metaphors, only visual signs have been used for representation. Some other metaphors, such as human as a plant, heart as an object, mourning as a place or container, road as a human, objects as living beings, and some abstract concepts as existent entities have also been represented. Combination of auditory signs like music, textual signs, and visual signs has been used to form these metaphors.