# بررسی تطبیقی مفهوم رئالیسم درسینمای کیارستمی و برگمان
# (مطالعه موردی: طعم گیلاس و مهر هفتم)

مجله علمی پژوهش در علوم انسانی ومطالعات اجتماعی (سال ششم)
شماره ۲۲/ زمستان ۱۳۹۹ / ص ۴۲-۲۸

**غلامرضا آذری[۱]، رضا منصوری اصل[۲]**
[۱] دکترای علوم ارتباطات،دانشگاه آزاد اسلامی،واحد تهران مرکز
[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد علوم ارتباطات،دانشگاه آزاد اسلامی،واحد تهران مرکز

نویسنده مسئول:
**غلامرضا آذری**

## چکیده
سینما از طریق به تصویرکشیدن جامعه گرایش‌های فکری، ذهنی، و ضمیر ناخودآگاه جمعی را با زبان فیلم منعکس می‌کند و با نمایان سازی عرصه‌های گوناگون جامعه و بازنمایی نهادهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جامعه، روحیات و تفکرات یک دوره را به نمایش می‌گذارد. هدف این تحقیق، بازنمایی مفهوم رئالیسم در سینمای دو کارگردان تاثیر گذار و موفق در دو سیستم فکری و سیاسی کاملا متفاوت؛ یعنی اروپا و ایران هستیم تا از این طریق این وجه تشابه‌ها و تفاوت‌های این مفهوم را در دو اثر طعم گیلاس، عباس کیارستمیو مهر هفتم، اینگمار برگمان بررسی کنیم.روش این تحقیق، کیفی است و با استفاده از روش تحلیل محتوای جهت دار به دنبال بررسی مولفه‌های واقع گرایی نظریه بازن در این دو فیلم هستیم.
نقطه اشتراکی که هر دو کارگردان در بینش خود به فیلم ارائه داده بودند و علی الرغم سنت‌های دینی متفاوتی که هر دو در آن زندگی کرده اند و تحت تاثیر آن بوده اند، این است که از موضعی انتقادی و عقلایی سعی در حل معادله مرگ و زندگی کرده بودند و هر دو در مقابل جامعه ای که سعی دارند به شیوه ای دینی و کلیشه ای این موضوع را حل کنند، ایستادگی می‌کنند. هر دو به این کلیشه‌ها، بی توجه هستند و در عین حال به دنبال پیدا کردن راه حل خود برای پیدا کردن معنایی برای زندگی ای پوچ و بی معنا هستند. کیارستمی‌در چارچوبی که بازن برای واقع گرایی ارائه می‌دهد، به تمامه به مبانی نظری و مولفه‌هایی که به عنوان شاخص انتخاب شده بودند، وفادار است و تمامی‌آیتم‌ها را رعایت کرده است و چنان در این مسیر واقع گرایی را پیاده سازی می‌کند که انگار تمامی‌نظریه بازن با الهام از این فیلم بازنویسی شده اند. در فیلم برگمان این اصول تا حدودی و به صورت ناقص، پردازش شده اند.

**واژگان کلیدی:** واقعگرایی، نظریه آندره بازن، طعم گیلاس، مهر هفتم، عباس کیارستمی، اینگمار برگمان

## مقدمه

مکتب رئالیسم یکی از بنیادی ترین مکاتب هنری است که در اواسط قرن نوزدهم در فرانسه ظهور کرد و به سرعت گسترش یافت. پرهیز از تخیل و الهام‌های درونی رمانتیک‌ها و پرداختن به واقعیت‌های عالم بیرون از اساسی ترین اصول این مکتب بود که شاعران، نویسندگان و هنرمندان را به سوی خویش کشاند(رزاق پور و نوش آبادی، ۱۳۹۱: ۶۳).

رئالیسم مکتبی عینی و بیرونی است که بر واقعیت‌های جامعه تأکید دارد. پیروان این مکتب معتقدند که آثار متکلفانه و دیرفهم مکتب‌های رمانتیک و کلاسیک راه به جایی نمی‌برند و برای نشان دادن تصویر درستی از جامعه و انسان‌های آن باید زبانی ساده و بی پیرایه داشت. «صناعت راهبردی رئالیسم عبارت است از نامشهود کردن تصنع متن، یا به بیان دیگر، تظاهر به اینکه بین متن و واقعیتی که در متن نشان داده شده، هیچ تمهید هنرمندان‌های حائل نشده است(اویسی کهخا و فرهادی،۱۳۹۵: ۸).

در دنیای فیلم نیز این مکتب سرلوحه بسیاری از فیلم‌ها و کارگردان‌ها در سراسر دنیا بوده است. در این زمینه می‌توان گفت که؛ سخن گفتن از فیلم به عنوان رویدادی اجتماعی، با توجه به جهت گیری عمومی‌تر نسبت به هنر، اتخاذ گونه ای موضع بحث برانگیز است. فیلم مانند دیگر اشکال هنری، به قلمروی دور از تجربه زندگی روزمره تعلق ندارد (توماس،۱۳۸۳ :۱۲-۱۱).

اما ریشه داشتن هنر در تجربه اجتماعی فقط یک واقعیت ساده پذیرفته شده یا یک ویژه گی ثانویه نیست که تنها به عنوان عامل اضافی در تحلیل آفرینش هنری به حساب آورده شود. این واقعیت یکی از بخش‌های بنیادی و حیاتی اثر هنری است و فقط جهل یا غرض می‌تواند جدایی دو عامل هنر و تجربه اجتماعی را از هم توجیه کند.

از آنجایی که موجودیت اثر هنری با ویژه گی‌های یک دوره تاریخی، یک گروه اجتماعی یا یک فرد رابطه دارد و از طرف دیگر از آنجایی که اثر هنری در جوامع با مناسبات انسانی و عواطف متفاوت نیز یافت می‌شوند، برای سنجش ژرفای ریشه ای که هنر در جامعه دارد لازم است که این دو عامل را هم در رابطه با نگرش هنری( چه شناخته شده و چه ضمنی) و هم در رابطه با کارکردی مشخص کنیم که هنر در یک جامعه معین داراست (ژان دوبینو،۱۳۸۵ :۷۵).

در میان معارف بشری، بی شک سینما یکی از مهمترین این وسایل و نیز اولین و گسترده ترین رسانه تصویری در جهان به شمار می‌آید که در هدایت قوه ادراک تماشاگر به سوی خود اشیا بسیار توانمند بوده و به عنوان یکی از کانون‌های مهم برای انسان، امکان تجربه کردن‌هایی را فراهم می‌آورد که بر آگاهی فرد از جهان و از خویشتن خویش می‌افزاید. سینما چکیده شرایط اجتماعی و قوانین زندگی و ایده آل‌های هر عصر و زمان است. از این رو به عنوان منبعی که مسایل فرهنگی، اجتماعی، دینی، هنری، روانشناختی، ملی، بومی‌و غیره جامعه را بیان می‌کند، همواره مورد توجه بوده است. یک فیلم دارای بسیاری از رفتارهای فرهنگی، روابط اجتماعی، آداب و سنن، هنجارهای اجتماعی، آیین و سنت‌ها و به طور کلی دارای بسیاری از الگوها و ویژه گی‌های فرهنگی است. لذا آن را به عنوان مستندات فرهنگی جامعه مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهند و معتقدند که فرهنگ یک جامعه همچنان که در ادبیات، هنر، موسیقی، نقاشی متبلور است، در سینمای آن جامعه نیز جلوه گر است. از این رو، عناوینی نظیر جنسیت، سیاست، قدرت، جنگ، فرهنگ، فرهنگ عامه، سبک زندگی، جریان‌های فکری و مانند آنها همگی حوزه‌هایی هستند که در سینما بازتاب داشته اند و مطالعه آثار سینمایی و مکتوبات نوشته شده در مورد آنان می‌تواند راهگشای بحث شناخت و تبیین جامعه باشد(محمدپور،۱۳۹۱ :۴۳-۴۲).

این فیلم‌ها با ثبت دنیای قابل رویت، سرنخ‌هایی برای درک پروسه‌های مخفی روانی و حیات درونی جوامع به دست ما می‌دهند. آنچه در واقع فیلم‌ها منعکس می‌سازند، گرایش‌های روحی و روانی و ضمیر ناخودآگاه جمعی است. فیلم، نظامی‌از معانی است که هم از واقعیت بازنمایی می‌کند و هم آن را بازسازی می‌نماید و هم حساسیت‌های خود را از واقعیت بیان و تولید می‌کند. فیلم‌ها با افشای نهادهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی یک جامعه روحیات یک دوران را مجسم می‌کنند (صفری،۱۳۸۷ :۱۰۳).

با این فیلم‌های می‌توان اوضاع و احوال و شرایط اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی جوامع را سنجید و مورد بررسی قرار داد و از دیباچه فیلم به دنیای زیسته افراد و گروه‌های و نهادها و سازمان‌های جوامع مختلف نگاه کرد. درواقع، سینما از طریق به تصویرکشیدن جامعه گرایش‌های فکری، ذهنی، و ضمیر ناخودآگاه جمعی را با زبان فیلم منعکس می‌کند و با نمایان سازی عرصه‌های گوناگون جامعه و بازنمایی نهادهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جامعه، روحیات و تفکرات یک دوره را به نمایش می‌گذارد(علیخواه،۱۳۹۳: ۶۵).

در این مقاله به دنبال بازنمایی مفهوم رئالیسم در سینمای دو کارگردان تاثیر گذار و موفق در دو سیستم فکری و سیاسی کاملا متفاوت؛ یعنی اروپا و ایران هستیم تا از این طریق این وجه تشابه‌ها و تفاوت‌های این مفهوم را در دو اثر طعم گیلاس، عباس کیارستمی‌و مهر هفتم، اینگمار برگمان بررسی کنیم.

## مبانی نظری پژوهش

### رئالیسم

برای ورود به بحث رئالیسم اجتماعی لازم به نظر می‌رسد که قبل از هرچیز تعریفی از آن ارائه گردد. رئالیسم اجتماعی به عنوان یک جنبش ادبی و هنری ریشه در سنت رئالیسم(واقعگرایی) دارد. اصطلاح رئالیسم آنگونه که گرانت می‌گوید »در ابتدا از فلسفه به حوزه ی نقد راه پیدا کرد و در قرن هیجدهم توسط تامس رید رئالیسم فلسفی صاحب معنایی متفاوت شد«(گرانت، ۱۳۷۵: ۱۴). چنین هنری مانند فلسفه ی رئالیسم مبتنی بر اعتقاد ساده به واقعیت عینی اشیاء بود.

اصطلاح رئالیسم در طول تاریخ هنر معناهای متعددی به خود گرفته و شاخه‌های متعددی چون رئالیسم شاعرانه، رئالیسم سوسیالیستی، رئالیسم انتقادی، رئالیسم اجتماعی و ... از آن منشعب گشته است. آن گونه که جورج هواکو بیان می‌کند: اصطلاح گمراه کننده ی رئالیسم را دست کم می‌توان به چهار معنای مجزا تجزیه کرد:

۱- واقعگرایی به عنوان عرضه ی غیر مجرد(آنچه که عرضه می‌شود با جزئیات زیاد است.

۲- واقعگرایی به عنوان عرضه ی تحریف نشده،آنچه که عرضه می‌شود درست همان چیزی است که در دنیای معمولی تجربه‌های انسانی وجود دارد.

۳- واقعگرایی به عنوان نمایش در زندگی سطح پایین با فعالیت‌های مردم عادی.

۴- واقعگرایی به عنوان عرضهی آنچه که آرمانگرا نیست(هواکو، ۱۳۶۱: ۳).

براساس تقسیم بندی‌های صورت گرفته در حوزه ی تعریف رئالیسم، این اصطلاح دارای تعریف عام و تعریف خاص است. چیلورز صطلاح رئالیسم را در هر دو حوزه این گونه تعریف می‌کند:

"معنای تحت اللفظی رئالیسم واقعگرایی است. اما این اصطلاح در مباحث تاریخ و نقد هنر با معانی مختلفی بکار رفته است. در مفهوم وسیع آن که همچون طبیعت گرایی مبهم است به معنی گرایش به بازنمایی چیزها به طور دقیق و عینی با تأکید بر زندگی معمولی و یا فعالیت‌های روزمره ی آدمی‌مستفاد می‌شود. اما در مفهوم خاصترِ آن، واژه ی رئالیسم به جنبشی اطلاق می‌شود که در سده ی نوزدهم در فرانسه حضور یافت و ویژگی آن مخالفت با موضوعات قراردادی تاریخ گرایانه اسطوره ای و مذهبی و به جای آن، پرداختن به مفاهیم غیر آرمانی و اسطوره زدایی شده ی زندگی مدرن بود"(چیلورز و آزبورن، ۱۳۸۰: ۱۸۹).

با توجه به تعریف هیوارد و بسیاری از نویسندگان دیگر، تعریف رئالیسم با مفهوم خاص مورد استفاده قرار می‌گیرد و بر این اساس اگرچه رئالیسم در طول تاریخ هنر و ادبیات سابقه ای طولانی دارد، اما بحث رئالیسم در این عرصه‌ها به طور جدی پس از انقلاب فرانسه و البته در همان کشور آغاز می‌شود. آن گونه که ساچکوف می‌گوید: »در سده ی هجدهم، دوره ای که به انقلاب فرانسه منجر گردید و موجب زوال نهایی ساختمان اقتصادی و ایدئولوژیک فئودالیسم شد. رئالیسم گام بزرگی به جلو برداشت و از ترسیم زندگی و آداب و رسوم روزمره به تجسم زندگی اجتماعی پرداخت(ساچکوف،۱۳۶۲: ۱۹).البته لازم به ذکر است که این رئالیسم قبل از ادبیات خود را در عرصه ی هنر نمایان کرد.

جنبش رئالیسم رفته رفته بزرگتر شد و در مقابل رمانتیسیسم قد علم کرد و روز به روز بر قدرت خود افزود. بویژه در هنرهای بصری راه را به سوی بازنمایی آن چه که واقعاً وجود داشت گشود. هنرمند در جامعه با مسائلی روبرو می‌شد که اگرچه زمخت و خشن به نظر می‌آمدند، ولی درخور بازتاب در آثار هنری بودند تا سینمایی حقیقی از جهان را به نمایش بگذارند. هنر عکاسی نیز در این عرصه به دلیل واقعی جلوه دادن و توانایی برداشت واقعی، توانست نقش مهمی‌ایفا کند. برای دستیابی به تصویری از این واقعیت هنرمندانی پا به میدان گذاشتند که هر یک نگرش خاصی به جهان پیرامون و به خصوص جامعه ای که در آن زندگی می‌کردند داشتند.

جنبش رئالیسم از همان ابتدا وابسته به جامعه بود و با توجه به شرایط اجتماعی، بسیاری از آثار را عرضه نمود. به طوری که بیشتر از همه، تغییرات اجتماعی و شرایط روز جامعه روی آن تأثیر مستقیم داشت. حتی بروز آن نیز تابع شرایط جامعه بود. لذا رئالیسم اجتماعی به عنوان یکی از شاخه‌های مهم آن قرار گرفت. بویژه رئالیسم در قرن نوزدهم و پس از جایگیری در ادبیات و هنر به این سو گرایش بیشتری یافته است. در همین زمینه پاکباز عنوان می‌کند که "واقعگرایی سده ی نوزدهم بر تفسیر همه جانبه ی زندگی اجتماعی و تجسم دقیق سیمای زمانه تأکید می‌کرد. شانفلری و دورانتی از نظریه پردازان اصلی آن بودند. نمونه‌های بارز این نوع رئالیسم را در نقاشی‌های کوربه، منتسل، مانه، دگا، رپین، سرف و در رمان‌های بالزاک، استاندال، دیکنز، فلوبر و تولستوی می‌توان ملاحظه کرد(پاکباز،۱۳۸۸: ۲۲۷).

به دلیل میل مخاطبان سراسر جهان به واقعگرایی، که در نتیجه ی تحولات اجتماعی در آن دوره بوجود آمده بود. این جنبش در هنر و ادبیات جایگاه ویژه ای یافت. طوری که در آستانه ی سده ی بیستم پس از مبارزهای شدید با ناتورالیسم و جنبش‌های منحط گوناگون پایان سده ی گذشته، تدریجاً بر قدرت خود افزود و دامنه ی دید خود را نیز تا حد در برگرفتن رویدادها و تضادهای جدید زندگی که در قرن گذشته ناشناخته بودند گسترش داد. آرام آرام از این زمان بود که واقعگرایی فراگیر شد و به عنوان یکی از مهمترین روشهای خلق اثر به طور جدی تا امروز هم ادامه یافته است.

## خاستگاه رئالیسم اجتماعی در سینما

جنبش رئالیسم، خود را در تمام هنرها آزمود تا به دنیای هنر تازه پدید آمده ی سینما پا بگذارد. رئالیسم در برخورد با دوربین فیلمبرداری که ثبت کننده ی جهان بیرون بود، گاه معناهای تازه ای به خود می‌گرفت. سوزان هیوارد معتقد است، »تا آنجا که به دوربین فیلمبرداری مربوط است درک این که چرا دوربین به عنوان یک ابزار طبیعی برای رئالیسم به شمار می‌آید دشوار نیست. چرا آنچه را که حی و حاضر است بازسازی می‌کند. فیلم در مقام سینما غیاب را به حضور تبدیل می‌کند. واقعیت را روی پرده به نمایش می‌گذارد«(هیوارد،،۱۳۸۸: ۱۱۸). دوربین فیلمبرداری در برخورد اول همانند دوربین عکاسی عمل می‌کند. یعنی منظری بلاواسطه و حقیقی بر جهان واقعی از طریق عرضه ی‌ها کاراکتر و محیطشان در برابر دیدگان ما می‌گشاید. آن طور که هیوارد می‌نویسد: »رئالیسم در فیلم هم در سطح روایی عمل میکند و هم در سطح مجازی. از این بابت رئالیسم فیزیکال با رئالیسم روان شناختی از خلال ساختارهای روایی وصلت می‌کند«.

در مورد اصطلاح رئالیسم اجتماعی در سینما، طبق نظر هیوارد می‌توان این اصطلاح را به گستره ای از فیلم‌هایی که بازتاب دهنده ی جامعه ی خود در بستری از واقع گرایی هستند تعمیم داد. این فیلم‌ها عموماً در اثر بروز شرایط سیاسی- اجتماعی خاص یا در واکنش به شرایط موجود شکل می‌گیرند. برای نمونه پس از جنگ جهانی دوم مردم آمریکا منظر رئالیسمی‌تری از کشور را طلب می‌کردند و این منظر در انبوه فیلم‌های نوآر یافت می‌شد«(هیوارد،۱۳۸۸: ۱۲۰).

طبق این تعریف در سینمای مستند حداقل تا دهه ی ۱۹۳۰فیلم مستندی در قالب رئالیسم اجتماعی نداریم. حتی در حوزه ی داستانی هم اگرچه در برخی جنبش‌ها تلاش‌هایی برای ساخت فیلم‌های واقعگرا انجام شد. اما در هیچکدام یک از فیلم‌های واقعگرای قبل از جنگ جهانی دوم ویژگی یک سینمای رئالیسم اجتماعی به طور کامل بروز پیدا نکرد.

تحولات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی پس از جنگ، مردم را به سمت واقع نمایی سوق داد و از این زمان بود که باعث شد مردم تا حدودی میل به واقع گرایی بیابند. این تغییر دیدگاه در هنری فراگیر و جهانی مانند سینما نیز مهم بود. از این زمان به بعد سینمای رؤیاپرداز آرام آرام کناره گرفت. فیلم‌هایی را مخاطب می‌پسندید که از حقایق اجتماعی و معضلات گریبان گیر او در جامعه نشئت می‌گرفت. بحران‌ها در جوامع و نیز تجربه ی خود تماشاگران باعث می‌شد این فیلم‌ها میان آن مخاطبان درک شود و تا حدودی انتقادهای موجود در فیلم در مورد شرایط روز جامعه، بیننده را راضی نگه می‌داشت.

اگرچه فیلم‌های رئالیستی در سینما به دو بخش عمده ی فیلم‌های مستند و فیلم‌های رئالیسم اجتماعی تقسیم می‌شوند. اما در بحث از رئالیسم در سینما با توجه به تفاوت بیان شده در مفهوم رئالیسم و به خصوص رئالیسم در سینما، رویکرد این رساله بیشتر به سوی فیلم‌هایی است که رئالیسم را به معنای ایجاد تصویری واقعگرا از جامعه در نظر دارند و در ایجاد آنها می‌توان شرایط اجتماعی و سیاسی یک کشور را عامل اصلی به شمار آورد. از این رو می‌توان فیلم‌های رئالیستی از این نوع را در جرگه ی فیلم‌های رئالیسم اجتماعی به شمار آورد. خصوصیت این فیلم‌ها عبارتند از علاقه و توجه به محرومین، توجه به مسائل اجتماعی و به ویژه تعارض‌های میان فرد و جامعه و تجزیه و تحلیل افراد در محیط‌های خاص.

## نظریه آندره بازن

آندره بازن هم در بررسی تاریخچه ی رئالیسم در سینما به این نکته اشاره می‌کند که "گرایش واقعگرایانه، توصیف بومی‌و طنزآلود زندگی هر روزی مردم، حقیقت گرایی حساس و شاعرانه، پیش از جنگ نیز به صورت نادر وجود داشت"(بازن،۱۳۸۷: ۱۳۱).

### وجود و ماهیت فیلم

بازن اعتقاد داشت که خاستگاه‌های هر هنر از جمله سینما تا اندازه ای سرشت و ذات آن را تعیین می‌کند. او در بررسی ای تاریخی خاستگاه آغازین واقعی سینما را تقلید کامل از طبیعت شمرده است. در این صورت پیشرفت‌های تکنولوژیک در عرصه فیلم مانند صدا و رنگ نه تنها مذموم و مردود نیستند که مطلوب هم هستند.

این پیشرفت‌ها فیلم را به خاستگاه آغازین آن یعنی قدرت انعکاس و بازنمایی واقعیت نزدیکتر می‌کند. . او در مقاله «در دفاع از سینمای مختلط» به صراحت گفته است: «وجود سینما مقدم بر ماهیت آن است. منتقد حتی در پرمخاطره ترین استقراهایش همواره باید این وجود را نقطه شروع کار خود بداند ... کسانی که هنگام پیدایش فیلم ناطق آن را محکوم کردند دقیقاً همین نکته را نمی‌خواستند بپذیرند، حتی وقتی که معلوم شد فیلم ناطق [در بازنمایی واقعیت] برتری آشکاری بر فیلم صامت دارد.» (بازن،۱۳۸۷: ۶۵).

از دیدگاه او سینمای تام یک مفهوم اسطوره ای است. آنچه هست بیرون کشیدن واقعیت فیلم از دل این اسطوره است؛ واقعیت و ماهیتی که رو به تحقق است و به یک معنا هیچگاه تحقق تام نخواهد یافت. به تعبیر او «سینما [ی تام] هنوز اختراع نشده است.» زیرا پیشرفت‌های فنی و ظهور تکنولوژهای جدید ادامه دارد و می‌توان گفت این مطلب دستکم در بعد تکنولوژیک فیلم امری است بدون وقفه و بدون انتها. در

واقع بازن به نقش ابزار و تکنولوژی در تولید اثر هنری اهمیت بسیاری می‌داد و نقش هنرمند را که می‌کوشد دیدگاه‌های زیبایی شناختی خود را بر ابزار تحمیل کند نادیده می‌گرفت.

### ۲-۱۳ عدم انتزاع فیلم

یکی از مؤلفه‌های مفهوم واقعیت فیلمی‌از نظر بازن عدم انتزاع است. از نظر بازن در سینما، واقعگرایی در برابر انتزاع قرار می‌گیرد.
از نظر بازن دو نکته فیلم را به ناچار از واقعیت جدا می‌کند: اول استفاده از عناصری که به دلایل زیبایی شناختی به کار می‌روند و فیلم را از واقعیت دور می‌کنند. استفاده از قواعد مونتاژ یکی از این عناصر است. زیرا جهان زمانمند به تصویر در آمده در فیلم با جهان زمانمند واقعی متفاوت است و از مونتاژ گریزی نیست. نکته دوم این که فیلم از آنجا که هنر است مثل تمامی‌هنرها باید از میان عناصر واقعیتی که آن را به تصویر می‌کشد دست به انتخاب بزند و گزینش کند و گزینش و انتخاب دور شدن از واقعیت و افتادن در دام انتزاع است.

### وحدت مکانی در فیلم

واقعیتِ فیلمی‌از نظر او فضایی است، یعنی فاصله اشیا از هم و فضایی که آنها اشغال کرده اند. بازن واقعیت انعکاس یافته در فیلم را «نمایش واقعیت طبیعی» یا نمایش «دست کم واقعیت موجهی که تماشاگر همانندی آن را با واقعیتی که خود می‌شناسد» تحلیل و تبیین می‌کرد.به اعتقاد بازن واقعیت یا جهان فیلمیک باید با واقعیت یا جهان خارج فصل مشترکی داشته باشد تا بیننده واقعیت متوهم فیلم را بپذیرد و این فصل مشترک به اعتقاد وی مکان بود. او می‌گفت: «تصویر سینمایی را از هر واقعیتی می‌توان تهی کرد جز واقعیت مکان.» و البته او توجه داشت که بازسازی مکانی نمی‌تواند «از همه ارجاعات به طبیعت خالی باشد.» بنابراین مسئله نسبت واقعیت خارجی با واقعیت ساخته فیلم فراتر از وحدت مکان است.

### استمرار و توالی زمانی فیلم

از نظر بازن فیلم باید به تبعیت از واقعیت استمرار زمان یا به عبارت دیگر زمان واقعی رویدادها را حفظ کند. او فیلمی‌را می‌ستود که در آن بر خلاف تدوین کلاسیک که "زمان ذهنی و انتزاعی" را خلق می‌کند، با نمایش طول زمانی رویداد در نمای دارای وضوح عمق میدان و تن ندادن به مونتاژ، زمان واقعی را که بر هستی اشیا حاکم است حفظ می‌کند و آن را به نمایش می‌گذارد(بوزان،۱۳۸۷: ۱۰۲).
به اعتقاد بازن زمان در فیلم علاوه بر استمرار باید توالی و ترتیب رویدادها را نیز مانند واقعیت خارجی حفظ کند. توالی زمانی در جهان خارج هیچگاه مخدوش نمی‌شود و ترتیب رویدادهای گذشته، حال و آینده در هم نمی‌ریزد. بازن در این باره نیز تبعیت از واقعیت و عدم انتزاع را توصیه می‌کرد و بنابراین تمهیدات روایی رجعت به گذشته[1] یا رجوع به آینده[2] را نمی‌پسندید. او فیلمی‌را می‌ستود که ترتیب و توالی نماها را بر علیه واقعیت دستکاری نمی‌کند و برهم نمی‌زند. می‌توان گفت بازن به جای زمان دراماتیک به وحدت زمانی ارسطویی دلبسته بود.

## فیلم و واقعیت در تمامیت آن

فیلم باید انسان، جامعه و طبیعت را چگونه بازنمایی کند؟ آنچه بازن تجویز می‌کرد بازنمایی واقعیت در تمامیت آن بود. به عبارت دیگر تکه تکه کردن واقعیت یا انتزاعی کردنش واقعیت را نادیده می‌گرفت و منجر به از دست رفتن آن می‌شد. او در ستایش از فیلم‌های ژان رنوار سینمایی را می‌ستود که: «امکان بیان همه چیز را فراهم می‌آورد بیآن که دنیا را به بخش‌هایی مجزا [نماها] تقسیم کند، آن شکل سینمایی که معانی نهفته انسانها و اشیا را برملا می‌کرد بی آنکه وحدت طبیعی ویژه آنها را بر هم بزند.
زندگی در تمامیت خود آن چیزی است که زندگی روزمره نیز خوانده می‌شود؛ زندگی جاری واقعی. روایت مستندگونه این فیلم‌ها به تعبیر بازن «بیشتر به روایت گفتاری نزدیک است تا نوشتاری»؛ نوعی طبیعی و خام و ابتدایی بودن که در تناظر با نقاشی «بیشتر به طرح اولیه شبیه است تا یک تابلوی کامل.» در این صورت آن چفت و بست محکم و با جزئیات رویدادهای علّی در آنها به چشم نمی‌خورد.

## پدیدارشناسی واقعیت در فیلم

بازنمایی واقعیت در تمامیت آن در فیلم الزامی‌دارد که به بیان بازن واقعگرایی پدیدارشناختی است. پدیدارشناسی واقعیت به این معناست که فیلم هر دیدگاه ماتقدم - چه اخلاقی و چه ایدئولویک- را اتخاذ نمی‌کند و واقعیت با تمامیت خود در فیلم پدیدار می‌شود. او فیلم "دزد

[1] Flash Back
2 Flash Forward

دوچرخه" را از این جهت می‌ستود که «رویدادها و افراد هیچگاه برای پشتیبانی از یک اندیشه اجتماعی به کار نرفته اند». اما بالاخره آیا فیلم اندیشه ای را ارائه نمی‌دهد؟

بازن نیز اذعان داشت که هنر، بازنمایی کاملاً وافادارانه واقعیت نیست؛ هنر نوعی گزینش است که با هدف تأویل صورت می‌گیرد. در این صورت واقعگرایی در هنر با هدف بازنمایی هر چه بیشتر واقعیت و نه تمامی‌واقعیت شکل گرفته است. لیکن نکته از نظر بازن اینجا بود که آن واقعگرایی ای اصیل است (و البته او آن را در سبک نوواقعگرایی ایتالیا می‌دید) که «هیچگاه واقعیت را به خدمت دیدگاهی ماتقدم در نمی‌آورد»؛ سینمایی که برای بیان هدفی انتزاعی، خواه رویدادی دراماتیک، خواه اندیشه ای اخلاقی و خواه فرضیه ای ایدئولوژیک واقعیت را به استخدام در نمی‌آورد. سینمایی که «انسان را از بافت جغرافیایی و تاریخی و اجتماعی اش ایزوله نمی‌کرد» و «سازماندهی دراماتیک روایی را نمی‌پذیرفت، زیرا روایت نوعی سازه انتزاعی است ».

## ابهام و عدم تعین در فیلم

ابهام و نبود تعین معنایی در واقع یکی از پیامدهای بازنمایی فیلم از واقعیت در تمامیت آن به شیوهای پدیدارشناختی است. در تمثیلی که بازن به کار برده معنا در فیلم نوواقعگرا مانند سنگ‌های پراکنده در کف رودخانه است که ما هنگام حرکت در عرض رودخانه پا بر آنها می‌گذاریم و به این وسیله از رودخانه عبور می‌کنیم، لیکن آنها «همیشه و در آینده جز سنگ نیستند» و این استفاده ما از آنها باعث نمی‌شود که «واقعیت شان به عنوان سنگ تغییر کند» و ترتیب تصادفی شان» به هم بخورد. اضافه شدن عنصر حرکت (پریدن) نه ماهیت و نه صورت معنا را تغییر نداده، بلکه «معنا و کاربردی موقتی» به آنها بخشیده است. بر خلاف آنجایی که سنگ‌ها برای ساخت پل قوسی شکل رودخانه به کار می‌روند. «در واقع در ذات سنگ نیست که مردم را یاری دهد بی آن که پایشان خیس شود از رودخانه بگذرند، همانطور که خطوط روی طالبی برای آن نیست که پدر آن را به سهم‌های مساوی میان خانواده اش تقسیم کند. واقعیت، واقعیت است. تخیل ماست که از آن استفاده می‌کند، هر چند ذاتاً برای این منظور خلق نشده باشد.

## تصادفی بودن جهان فیلم

از آنجا که بازن معتقد بود که در طبیعت نوعی ابهام وجود دارد و فیلم باید به جای آنکه خود تفسیر کند، به بیننده آزادی تفسیر را بدهد، او «سبک خنثی» را توصیه می‌کرد؛ به تعبیر خودش: «ثبت حقایق بدون تغییر ماهیت درونی شان.» به همین سبب، او در اینجا نیز نمای طولانی با عمق میدان زیاد را به جای دستکاری‌های شکلی تصویر و به کاربردن تدوین، تجویز می‌کرد. کاربرد این تمهیدات به دلیل نداشتن موضع گیری صریح و ایجاد ابهام در تصویر، برخلاف نظر آیزنشتاین فرمالیست، نه تنها مذموم نیست که مطلوب هم هست. در تدوین این کارگردان است که رابطه بین رویدادها را تحلیل می‌کند و مخاطب همراه او این تحلیل را دریافت می‌کند.

آنچه از نظر او مهم بود و او به خاطر آن دلبسته نوواقعگرایی بود گشودگی واقعیت در برابر تماشاگر است و مسأله زیبایی شناسی شکل و عناصر سبکی امری فرعی و تبعی است. به همین دلیل او از فیلم‌هایی که صرفاً به تقلید سبک پردازانه از فیلم‌های نوواقعگرا می‌پرداختند، انتقاد می‌کرد. همچنان که پیشتر گفته شد بازن نیز مانند کراکوئر به دنبال این بود که در فیلم واقعیت بتواند امکان بروز بیابد، نه این که توسط ایدئولوژی پیش پنداشته تفسیر و محدود شود. چیزی که هست از نظر بازن در نفس واقعیت وجوه محتمل وجود دارد و فیلم باید با تمهیدات روایی و سبکی این امکان را به مخاطب بدهد که خود به تفسیر دست بزند.

## تصادفی بودن جهان فیلم

بازن کارهای دسیکا، از کارگردانان نوواقعگرا، و فیلمنامه نویسش چزاره زاواتینی را، که به طور عموم فیلمنامه فیلم‌های دسیکا را نوشته است، به دلیل این که به جریان تصادفی زندگی می‌پرداختند، ستایش می‌کرد. او در تحلیل فیلم "دزد دوچرخه" توضیح داده که هر رویدادی در فیلم نه از روی ضرورت، بلکه احتمال رخ داده است و می‌توانست اتفاق نیفتد؛ کارگر می‌توانست در میانه فیلم دوچرخه اش را پیدا کند یا این که در قرعه کشی برنده شود و یا ... . در واقع فیلم بین دو امر متناقض، یعنی «نظم هنری و بی نظمی‌بی شکل واقعیت» جمع کرده است.به این ترتیب فیلم خوب به اعتقاد او فیلمی‌بود که روایت آن به تقلید از زندگی روزمره می‌پرداخت و در زندگی روزمره رویدادها همیشه نه از علیت و ضرورت، بلکه از تصادف و احتمال برخوردار است.

## عشق در فیلم

مضمون عشق یکی از مضامینی است که در مقالات بازن تکرار می‌شود و همچنان که دیگران در توصیف شخصیت او گفته اند او خود به دیگران و طبیعت و به طور خاص به سینما عشق می‌ورزید. پیشتر جملاتی را از او درباره عکاسی نقل کردیم که در آن از عشق به واقعیت

سخن گفته بود: «فقط عدسی بی عاطفه دوربین که شیء را از همه راه‌های نگریستن به آن، از همه پیشداوری‌ها و از گرد و غبار معنویی که چشمان من بر آن شیء کشیده اند پاک می‌کند، میتواند آن را با همه خلوصش در معرض توجه و در نتیجه در معرض عشق و علاقه من قرار دهد.بازن درباره مدیون بودن سینما به عشق به موجودات زنده می‌گفت:برای درک کامل هنر فلاهرتی، ویگو، رنوار و بویژه چاپلین راهی نداریم جز این که بکوشیم پی ببریم آنان چه مهر و محبتی، چه نوع دلبستگی احساسی یا عاطفی را بیان می‌کنند. به نظر من سینما بیش از هر هنری با عشق درآمیخته است.» او می‌گفت: «کدام حزب و گروهی واقعاً می‌تواند عشق را به جناح دیگری واگذارد ... عشق صادقانه و بیریا می‌تواند دیوارها را درنوردد و به دژ ایدئولوژی‌ها و نظریه اجتماعی رخنه کند.

## روش شناسی

یکی از روش‌های مورد استفاده در تحلیل و بررسی فیلم و محتوای آن، روش تحلیل محتوا است.تحلیل محتواها یکی از روش‌های اساسی مشاهده اسنادی محسوب می‌شود، که به وسیله آن می‌توان متون و به واقع هر نوع سند ثبت و ضبط شده ای را به خواه مربوط به گذشته و یا زمان حال به مورد ارزیابی و بررسی و تحلیل دقیق قرار داد.

سه رهیافت به تحلیل محتوای کیفی براساس نظریه شی یه و شانون ، عبارتند از : ۱. تحلیل محتوای عرفی و قراردادی؛ ۲. تحلیل محتوای جهت دار و ۳. تحلیل محتوای تلخیصی یا تجمعی (دلاور،۱۳۹۶: ۱۵۶).

## تحلیل محتوای عرفی

معمولا در مطالعاتی به کار می‌رود که هدف آن شرح یک پدیده است. این نوع طرح، اغلب هنگامی‌مناسب است که نظریه‌های موجود یا ادبیات تحقیق درباره پدیده مورد مطالعه محدود باشد. در این حالت پژوهشگران از به کار گرفتن داده‌ها می‌پرهیزند و در عوض ترتیبی می‌دهند که مقوله‌ها از داده‌ها ناشی شوند.

## تحلیل محتوای جهت دار

گاهی نظریه یا تحقیقاتی درباره یک پدیده، از قبل موجود است که یا کامل نیستند یا نیازمند توصیفات بیشتری اند، در این حالت محقق کیفی، روش تحلیل محتوا یا رویکرد جهت داررا انتخاب می‌نماید. این روش را معمولا براساس رویکرد قیاسی متکی بر نظریه طبقه بندی می‌کنند که تمایزات آن با دیگر روش‌ها براساس نقش تئوری در آن‌هاست.

## تحلیل محتوای تلخیصی

مطالعه ای که از روش تحلیل محتوای کیفی با رویکرد تلخیصی استفاده می‌کند با شناسایی کمی‌کلمات، یا مضامین خاص موجود در متن با اهداف فهم چگونگی کاربرد این کلمات یا محتوای آن‌ها در متن آغاز می‌شود. این کمیت سازی نه تنها تلاشی در جهت فهم معنای کلمات، بلکه بیش از آن، در صدد کشف کاربرد آ نها در متن است. تحلیل کردن برای نمود یک کلمه یا مضمون خاص در متن، نشانی از تحلیل محتوای واضح و مشخص است (کریپنورف،۱۳۹۶: ۲۵).

در این تحقیق، از تحلیل محتوای جهت دار برای تحلیل داده‌ها استفاده می‌کنیم. با استفاده از مقوله‌های استخراج شده از نظریه آندره بازن ، به بیرون کشیدن مفاهیم مرتبط با این نظریه‌ها در فیلم‌ها خواهیم پرداخت.

## یافته های پژوهش

### فیلم طعم گیلاس

### کدگذاری مطالب استخراج شده فیلم طعم گیلاس

در این قسمت، با بررسی بخش‌ها و نیز با در نظر گرفتن موضوع اصلی تحقیق، شروع به استخراج واحدهای معنایی می‌کنیم که به نظر محقق مهم و توانایی پوشش و پر کردن پازل دست یابی به جواب سوال‌های تحقیق را دارد.

| دیف | واحد معنا | واحد فشرده شده معنا |
|---|---|---|
| | فیلم با صحنه ای آغاز می‌شود که ماشین دور میدان می‌چرخد و صدای کارگرانی که به دنبال کار هیاهو می‌کنند، شنیده می‌شود. تصویر عده ای از آنها که بیرون ایستادن و یکی از آنها به داخل ماشین خیره می‌شود و می‌گوید: کارگر.. کارگر.. کارگر ... نمیخای... کارگرای دیگر و ماشین‌ها و خیابانی که در این صحنه دیده می‌شود، همگی طبیعی و عادی هستند و طراحی دکور و میزانسی در نظر گرفته نشده است. | **استفاده نکردن از مونتاژ زیاد برای فاصله گرفتن دنیای واقعی و فیلم- عدم گزینش واقعیت- عمق زیاد میدان** |
| | صحنه میدان و چرخیدن ماشین به دور کارگرا هر چند اضافی و بی معنی می‌باشد ولی ادامه دار است و شاهد قطع شدن تصویر نیستیم. مناظر طبیعی اطراف شهر و محیط‌های کاری و کوه‌ها در تصویر نشان داده می‌شوند و خود سوژه دوربین هستند، نه چیزی اضافی و نه برای پر کردن میزانسن. | **تن ندادن به حذف زوائد داستانی- نشان دادن واقعیت بیرونی** |
| | صدایی بیرون از ماشین داد می‌زند...<br>حالا برو سر اصل مطلب...با صد تومن نمیشه کاری کرد... فکرشو کردی چه جوری پس بدی...حالا چی میخاد.. من سندم کجا بوده... آقا شما میخای تلفن بکنی.. یک دقیقه فیلم ادامه پیدا می‌کند و این بار از زاویه ای دیگر همان مردی که مشغول تلفن زدن بوده است، نمایش داده می‌شود و می‌رود. دوربین به دنبال وی می‌رود و تا پشت دیوار تعقیبش می‌کند. راننده وی را صدا می‌زند و به او می‌گوید:<br>اگه مشکل مالی داری من می‌تونم کمکت کنم... نه ندارم... من می‌تونم کمکت کنم... نه خیر.. برو اینجا واینسا می‌دم دهن مهنتو سرویس کنن... برو دیگه... | **بازنمایی تمام واقعیت عدم گزینش واقعیت نشان دادن واقعیت بیرونی تن ندادن به حذف زوائد داستانی** |
| | بازیگرانی که در فیلم حضور دارند، همگی افرادی عادی هستند که در حال گذران زندگی یومیه و روزانه خود هستند و در این میان تنها بازیگر نقش اول فیلم است که شناخته شده می‌باشد. | **استفاده از نابازیگر برای واقعی بودن ستاره محور نبودن فیلم** |
| | اکثر شات‌های دوربینی طولانی و بدون انقطاع هستند و در آنها تمامی‌وسعت یک تصویر دیده می‌شود. علی الرغم اینکه تاکید بر روی بازیگر اصلی است که در حال رانندگی است، اما این امر باعث نشده است که تصویر صرفا کلوزآپ و محدود به وی باشد. | **عدم استفاده از مونتاژ بالا برای انقطاق واقعیت** |
| | مردی جوان در حال جمع کردن پلاستیک است .. راننده به او نزدیک می‌شود و می‌پرسد:<br>(راننده)سلام علیکم.. حال شما خوبه... خسته نباشی... اینا چیه تو این گونی‌ها جمع کردی؟..<br>(مرد) پلاستیکه...<br>(راننده)پلاستیک به چه دردی می‌خوره؟<br>(مرد)جمع می‌کنیم.. میبریم کارخونه پشت بشکه‌ها هست، آب می‌کنیم.<br>(راننده) انگشتت چی شده(اشاره به انگشت باند پیچی شده مرد).<br>مرد)باشیشه بریده<br>(راننده) چه پیرهن قشنگی داری.. اینو از کجا آوردی؟<br>(مرد) از پایین.. تو آشغالا پیداش کردم..<br>(راننده) رنگش بهت میاد.. خیلی قشنگه.. بچه کجایی؟<br>(مرد): بچه اطراف لرستان.. شمام لری؟<br>(راننده)منم ی جورایی آره..روزی چقدر درمیاری؟<br>(مرد) دویست.. سیصد.. چهارصد.. صد..<br>(راننده) چیکار می‌کنی با این پول؟<br>(مرد) میفرستم خانه..<br>(راننده) نکنه میخای زن بگیری؟<br>(مرد) نه باهاش کمک می‌کنم..<br>(راننده) ببینم اگه من کاری داشته باشم برام انجام می‌دی؟ ی کار نان و | **نشان دادن تمام واقعیت بیرونی تن ندادن به حذف زوائد داستانی عدم استفاده از مونتاژ برای انقطاع واقعیت** |

| | | |
|---|---|---|
| | آبدار؟<br>(مرد) من کار بلد نیستم.. پلاستیک جم می‌کنم می‌فروشم.. | |
| | در صحنه ای دیگر، راننده سربازی را سوار می‌کند و با او وارد گفتگویی عادی و کاملا معمولی می‌شود که هدف خاصی را دنبال نمی‌کند . علی الرغم این بی معنی بودن دیالوگ‌ها و اضافی بودن آن، به هیچ عنوان از فیلم حذف نشده است. هیچ تدوینی در این قسمت انجام نشده است و بیشتر از پنج دقیقه این دیالوگ‌ها ردو بدل می‌شود. | **استمرار و توالی زمانی فیلم- تن ندادن به حذف زوائد داستانی**<br>**فرعی بودن زیبایی شناسی** |
| | بالا رفتن ماشین از تپه، به تمامی‌نمایش داده می‌شود و پیچ‌ها یکی پس از دیگری نشان داده می‌شوند. | **بازنمایی تمام واقعیت**<br>**تن ندادن به حذف زوائد داستانی** |
| | در سکانسی بالای تپه، راننده رو به سرباز می‌کند و می‌گوید:<br>این چاله رو می‌بینی اینجا،صبح زود ساعت شش میای اینجا.. دوبار منو صدا می‌کنی.. میگی آقای بدیع.. آقای بدیع.. اگه جوابتو دادم که هیچی.. دستمو می‌گیری .. میام بیرون..دویست هزار پول تو داشبورت این ماشینه برمیداری و میری... اما اگه جوابتو ندادم، بیست تا بیل خاکه اینجا میریزی رو من و پولتم اونجاست برمیداری و میری...<br>سرباز): آقا تو رو خدا مارو برگردون سرجامون... من اهل این کارا نیستم.. و این پولارم نمیخام...<br>راننده) ببین پسر جان من که نمی‌خام برات دردسر درست کنم. میخام التماست کنم؟ها.. من کمک میخام... من به تو احتیاج دارم، اگر احتیاج نداشتم که التماستو نمی‌کردم. پس احتیاج یعنی چی؟ کمک خاستن این نیست که بهت پول بدن.. تازه من بهت پول میدم. من الان به تو احتیاج دارم، تو مثل پسر من می‌مونی. | **ابهام و نبودن تعیین معنایی در تصویر- اختیار تفسیر به مخاطب**<br>**بیان ساده واقعیت**<br>**مخدوش نشدن واقعیت توسط ایدئولوژی** |
| ۰ | تمامی‌حوادث و اتفاقات حول و حوش تپه ای می‌گذرد که راننده با ماشین خود به دور آن می‌چرخد. تپه خشک و مدام در حال خاک برداری و گرد و خاک هستندوو انگار تمامی‌صحنه را این تپه تسخیر کرده است. | **حفظ مکان در فیلم با نمای طولانی** |
| ۱ | راننده خطاب به سرباز که می‌گوید من نمی‌تونم رو آدم خاک بریزم، می‌گوید:<br>آدم اگه آدم بود از جاش بلند میشد و جواب تورو می‌داد.. من الان احتیاج به تو دارم، حتما مشکلی دارم.. اونی که تو روش خاک میریزی آدم نیست...اون اگه آدم بود تو اون چاله نبود.. | **ابهام و نبودن تعیین معنایی در تصویر** |
| ۲ | آدم‌های مختلفی که راننده در جهت انجام کارش با آنها روبرو می‌شود و سعی می‌کند از آنها کمک بخواهد، تصادفی و در اغلب به صورت تصادفی با آنها برخورد می‌کند و هر کدام شغل و سن خاصی دارند. | **تصادفی بودن فیلم**<br>**احتمال وقوع حوادث** |
| ۳ | راننده در دیالوگی با یک طلبه اهل افغانستان به او می‌گوید:<br>میدونم تو با من همفکر نیستی.. تو معتقدی که خدا خودش به انسان جون داده، هر وقتم لازم شد، می‌گیره..اما یه موقعی می‌رسه که انسان خسته است.. نمی‌تونه منتظر باشه که خداوند به مصالح خودش عمل کنه...بهرحال این همون چیزیه که بهش میگن، خودکشی. باید پذیرفت که واژه خودکشی رو فقط برای فرهنگنامه نیاوردن.. بالاخره باید ی جایی کاربردی داشته باشه...کاربردشم الان.. همین جاست..خود انسان باید تشخیص بده کاربردش کجاست... تصمیم گرفتم خودمو خلاص کنم از این زندگی.. حالا دلیلشم نه بدرد شما می‌خوره و نه من می‌تونم بگم.. اگرم بگم متوجه نمیشی..نه اینکه نفهمی..ولی حسش نمی‌تونی بکنی.. من رنج خودمو دارم..تو رنج خودتو داری.. من تورو درک می‌کنم. تو منو درک | **مخدوش نشدن واقعیت توسط ایدئولوژی**<br>**خنثی بودن فیلم برای پرداختن به تفسیر مخاطب** |

| | | |
|---|---|---|
| | می‌کنی.. ولی نمی‌تونیم همو حس کنیم..از شما می‌خوام به من کمک کنین؟<br>(طلبه): بله من حال شما رو درک می‌کنم.. ولی خودکشی کار خوبی نیسته.. مارویاتی داریم از ائمه معصومین و از قرآن که به این مساله خودکشی اشاره کرده اند و گفته اند که انسان نباید خودش را بکشد. چون بدن انسان از طرف خداوند یک ودیعه است..<br>(راننده) همه اینهایی که شما می‌گویی درست.. ولی من از همون اول خدمت شما عرض کردم.. احتیاجی به نصیحت ندارم.. من تنها کمکی که میخام از دستای شماست.<br>من می‌دونم خودکشی گناه بزرگیه..ولی اینم گناه بزرگیه که انسان خوشبخت نباشه.. وقتی خوشبخت نیستی باعث اذیت و آزار اطرافیانتی.. این گناه نیست.خداوند اینقدر بزرگ هست که نخواد رنج و بدبخیت بندگانشو ببینه.. | |
| ۴ | مسافری پیرمرد به طور اتفاقی دوباره سوار می‌شود و بعد از شنیدن قضیه خودکشی شروع به روایت کردن قصه ای می‌کند:<br>اول ازدواج ما بود،ناراحتی همه جور کشیدی بودیم..آخر اینقد خسته بودم بلند شدم رفتم خودمو راحت کنم از این ناراحتی...صبح تاریکی بود.. بلند شدم طنابو برداشتم..انداختم پشت ماشین قال قضیه رو بکنم.. اطراف میانه بود.. سال ۱۳۳۹ بود.. بغل خونه.. تاریک بود.. طنابو هر جا میناداختم گیر نمی‌کرد... تا اینکه خودم رفتم بالا طنابو بندازم.. یهو دیدم دستم به ی چیز نرم خورد.. توت بود..شیرین بود.. اولی رو خوردم.. دومی‌و سومی.. یهو دیدم هوا داره روشن میشه..چه آفتابی..چه منظره ای.. بعد صدای بچه‌ها اومد... دیدن دارم توت می‌خورم.. گفتن درختو تکون بده...مام تکون دادیم درختو اینام خوردن...و منم کیف می‌کردم..برای خونه هم توت چیدم بردم... رفتم خودکشی کنم، توت چیدم آوردم خونه.. ی توت منو نجات داد... فکرم عوض شد.. ی توت زندگیمو تغییر داد. | **تصادفی بودن فیلم**<br>**احتمال وقوع حوادث در فیلم** |
| ۵ | سکانس پایانی با حضور کارگردان و دیگر عناصر صحنه در کنار بازیگر پایان میابد. | **فاصله نگرفتن فیلم از دنیای واقعی** |
| ۶ | اتفاقات در یک روز و متناسب با نزدیک شدن به غروب آفتا اتفاق افتاد و بعد از آن شب و بعد طلوع صبح که آقای بدیعی در قبر دراز کشیده است و سپیده صبح در حال دمیدن است. | **استمرار و توالی زمانی در فیلم-**<br>**اقتدار زمان و مخدوش نشدن زمان گذشته-حال- آینده در فیلم** |

**جدول۲: جدول واحدهای معنایی فیلم طعم گیلاس**

در مرحله بعد، بعد از استخراج واحدهای معنایی ، اشتراکاتی که در این واحدها مشاهده می‌شود، ذیل عنوان، کدهای مشترک ارائه می‌شود و با رفتن به مرحله بالاتر، مقولات تحقیق دسته بندی می‌شوند.

| کدهای مشترک | مقوله |
|---|---|
| استفاده نکردن از مونتاژ زیاد برای فاصله گرفتن دنیای واقعی و فیلم- عدم گزینش واقعیت- عمق زیاد میدان - بیان ساده واقعیت فاصله نگرفتن فیلم از دنیای واقعی. | عدم انتزاع در فیلم |
| حفظ مکان در فیلم با نمای طولانی | وحدت مکانی در فیلم |
| استمرار و توالی زمانی فیلم- اقتدار زمان و مخدوش نشدن زمان گذشته-حال- آینده در فیلم. | استمرار و توالی زمانی فیلم |
| استفاده از نابازیگر برای واقعی بودن ستاره محور نبودن فیلم- تن ندادن به حذف زوائد داستانی- نشان دادن واقعیت بیرونی- بازنمایی تمام واقعیت-عدم گزینش واقعیت- فرعی بودن زیبایی شناسی-مخدوش نشدن واقعیت توسط ایدئولوژی- خنثی بودن فیلم برای پرداختن به تفسیر مخاطب- | فیلم و واقعیت در تمامیت آن |
| ابهام و نبودن تعیین معنایی در تصویر- اختیار تفسیر به مخاطب مخدوش نشدن واقعیت توسط ایدئولوژی | ابهام و عدم تعین در فیلم |
| تصادفی بودن فیلم - احتمال وقوع حوادث | تصادفی بودن جهان فیلم |

**جدول۲: جدول استخراج کدهای مشترک مقولات مرتبط با فیلم طعم گیلاس**

**فیلم مهر هفتم**

**کدگذاری مطالب استخراج شده فیلم مهر هفتم**

| | واحد معنا | واحد فشرده شده معنا |
|---|---|---|
| | تصویربرداری در شات‌های طولانی و عمیقی گرفته می‌شود که دریا، سنگ‌ها؛ طلوع آفتاب و نیز تمامی‌اجزایی که در طبیعت ساحل و دریا هستند در قاب مشخص و واضح هستند و می‌توان تمامی‌آنها را دید. | **عدم گزینش واقعیت عدم استفاده از مونتاژ بالا برای انقطاع واقعیت** |
| | در صحنه ای که شوالیه با مرگ در حال دیالوگ است به او می گوید: شوالیه): تو کی هستی؟ مرگ: من مرگ هستم؟ شوالیه) اومدی منو ببری؟ مرگ)مدت‌هاست که اطرافت بودم، | **فرعی بودن زیبایی شناسی- واقعیت توسط ایدئولوژی مخدوش نشده است. استفاده نکردن از استعاره و نماد** |
| | میکل در بیرون زنی را می‌بیند که تاجی بر سر دارد و در حال یاد دادن راه رفتن به بچه ای است و با عجله به داخل گاری برمی‌گردد. در صحنه بین میا و میکل که در داخل گاری مشغول حرف زدن هستند، میکل به میا می‌گوید: میکل)میا... میا .. بیدار شو.. ی چیزی دیدم، باید در موردش باهات صحبت کنم.. میا)چیه..چیه؟ میکل)گوش کن رویایی دیدم .. نه رویا نبود.. کاملا واقعی بود... میا)پس دوباره بهت الهام شده؟ میکل): من دیدم... مریم باکره رو...اونقدر نزدیک بود که می‌تونستم بهش دست بزنم... | **استفاده نکردن از نماد نشان دادن کل واقعیت بیرونی** |
| | در صحنه ای میان شوالیه و مرگ؛ شوالیه): خیلی بی رحمانه غیر قابل تصور نیست که بشه خدارو با حواس درک کرد؟ چرا باید خودش رو در غباری از وعده‌های مبهم و معجزه‌های نادیده پنهان کنه؟ چطور می‌توانیم به باورمندان ایمان داشته باشیم در حالیکه که به خودمان باور نداریم؟ برای اون دسته از ماهایی که نه می‌خایم و نه می‌تونیم اعتقادی داشته باشیم چی پیش میاد؟ چرا نمی‌تونم خدا رو در وجودم بکشم؟ چرا اینچنین تحقیر آمیز در بدنم زندگی می‌کنه؟ میخام آگاهی داشته باشم نه ایمان..میخام که خدا دستشو رو به سوی من دراز کنه | **خنثی بودن فیلم برای پرداختن به تفسیر مخاطب مخدوش نشدن واقعیت توسط ایدئولوژی** |

| | | |
|---|---|---|
| | و خودشو به من نشون بده و باهام حرف بزنه..در دل ظلمات صداش می‌زنم و اون جواب نمی‌ده.. | |
| | بازیگران حرفه ای هستند و تمامی‌صحنه‌ها طراحی شده و با استفاده از چیدمانی از پیش مشخص شده پیش می‌روند و عنصر مخلی از بیرون وارد صحنه نمی‌شود. | **استفاده از بازیگر حرفه ای** |
| | صحنه‌ها تا جایی ادامه دارن که بتوانند منظور و هدف خود را برسانند و دیالوگ محور بودن این صحنه‌ها باعث می‌شود به محض ادا کردن منظور و نیت خود، بدون هیچ حواشی خاصی خاتمه پیدا کند و کش دار نشوند. | **حذف زوائد داستانی** |
| | دلقک در حال نمایش و همزمان با غم و ماتم مردم در همه گیری طاعون، عاشق دختری می‌شود و او را به پشت صحنه دعوت می‌کند . | **نمایش تمام واقعیت** |
| | رقصیدن دلقک‌ها، حرف زدن از عشق و دوست داشتن‌هایی که بین این چند نفر در جریان است، نشان از بی توجهی آنها به این بیماری و تلاش برای جوری دیگر زندگی کردن است. | **عدم گزینش واقعیت بیرونی** |
| | آهنگری که زنش به او خیانت کرده است و همراه دلقک فرار کرده است، در صحنه ای با زن و معشوقه اش روبرو می‌شود و به دنبال کشتن هر دوی آنها است. زن به طرف شوهرش برمی‌گردد و می‌گوید منو ببخش و به خانه برگردیم..<br>دلقک هم جلو می‌آید و می‌گوید:<br>دلقک): اگر فکر می‌کنی برای اون چیزی که هستم، معذرت خواهی می‌کنم، سخت اشتباه می‌کنی. یالا منو بکش و بعد از آن ازت ممنون میشم...<br>آهنگر): چی داری میگی؟<br>همسر آهنگر: یالا کاری بکن، همینجوری اینجا واینسا.<br>آهنگر): باید باهام بجنگه وگرنه همینطوری نمی‌تونم بکشمش. حداقل باید کمی‌مثل قبل تحریکم کنه تا مثل قبل عصبانی بشم.<br>دلقک): دوست عزیز من این خنجر را در سینه ام فرو می‌کنم. بعد از آن دیگر سوالی در مورد واقعیت من وجود نخواهد داشت. جسد سردی که دیگر وجود ندارد.<br>آهنگر): صبر کن ببینم.. من منظورم این نبود..<br>دلقک خودش را می‌کشد و آنها هم مشغول تماشا هستند و به راحتی با ان کنار می‌آیند. | **احتمال وقوع حوادث و نه ضرورت از پیش تعیین شده** |
| ۰ | مرگ، طاعون، مریضی و مفاهیمی‌که در فیلم به کار برده می‌شوند، نمود عینی دارند و به شکل و ظاهر تجسم یافته خود را نمایش می‌دهند. اما این اجسام فقط برای شوالیه و یکی از دلقک‌ها قابل رویت است.<br>دلقک خطاب به میا:<br>میا دارم ی چیز خیلی وحشتناکی رو میبینم.. چیزی که حرفش رو هم نمی‌تونم بزنم...شوالیه اونجا نشسته و داره شطرنج بازی می‌کنه...<br>میا)خب منم دارم می‌بینم فکر نمی‌کنم زیاد وحشتناک باشه...<br>دلقک: می‌بینی داره با کی بازی می‌کنه؟<br>میا: تنهاست.. نباید اینجوری منو بترسونی..<br>دلقک: نه .. نه.. اون تنها نیست... اون با مرگ داره بازی می‌کنه... اون اونجا نشسته و داره با مرگ شطرنج بازی می‌کنه.. | **استفاده نکردن از نماد** |
| ۱ | در صحنه ای که مردی طاعون زده دارد به گروه لقک‌ها و شوالیه‌ها نزدیک می‌شود و ادعا می‌کند طاعون دارد و کمی‌آب می‌خواهد:<br>چه بلایی دارد سرم میاد؟ حتی نمی‌تونید بهم دلداری بدید؟ هیچ رحم و مروتی ندارید؟ فقط ی ذره آب..<br>شوالیه در حال نگه داشتن دختری که قصد کمک به وی را دارد:<br>بی فایده است.. نمیشه کاری کرد... | **وجود عشق در فیلم** |

**جدول۳: جدول واحدهای معنایی فیلم مهر هفتم**

در این قسمت واحدهای معنایی فیلم مهر هفتم استخراج شده است و در قسمت بعد، کدهای مشترک را در جدول مقوله‌ها ارائه می‌دهیم.

| کدهای مشترک | مقوله |
|---|---|
| عدم گزینش واقعیت- نمایش تمام واقعیت<br>عدم استفاده از مونتاژ بالا برای انقطاع واقعیت | عدم انتزاع در فیلم |
| احتمال وقوع حوادث و نه ضرورت از پیش تعیین شده | تصادفی بودن فیلم |
| استفاده از بازیگر حرفه ای | فیلم و واقعیت در تمامیت آن |
| فرعی بودن زیبایی شناسی-<br>واقعیت توسط ایدئولوژی مخدوش نشده است.<br>استفاده نکردن از استعاره و نماد<br>نشان دادن کل واقعیت بیرونی | ابهام و عدم تعین در فیلم |
| وجود عشق در فیلم | وجود عشق در فیلم |

**جدول۴: جدول استخراج کدهای مشترک مقولات مرتبط با فیلم مهر هفتم**

## نتیجه‌گیری

روایت مرگ و زندگی و تقلا برای دست یابی به معنایی از زندگی که بتواند زندگی را از دستان مرگ نجات بدهد، روایت غالب و محوری ترین موضوع هر دو فیلم بوده است. هر دو کارگردان سعی کرده اند بیرون از چارچوب‌ها و کلیشه‌های ایدئولوژیک، این جدال را نشان بدهند و ذهنیتی انتقادی در باب آن داشته باشند(هرچند که جریان این روایت‌ها در بافت و متنی اتفاق افتاده اند که این ایدئولوژی‌ها نیز در آن حضور داشته اند اما به جریان اصلی تبدیل نشده اند).

هر چند تم اصلی مرگ و زندگی عناصری انتزاعی و اغلب ذهنی هستند، اما هر دو کارگردان سعی داشته اند این مفاهیم را در بستری واقعی و ملموس ارائه بدهند و با ترکب کردن آنها با امورات روزمره زندگی و گنجاندن آنها در لابلای دیگر واقعیت‌های به ظاهر پیش پا افتاده، از بار لاهوتی آنها بکاهند و به عنوان پدیده ای متعارف مورد بررسی قرار دهند.

به دام انداختن معنای زندگی ای که هر دو کارگردان به دنبال عینیت بخشی به آن هستند، دشواری کاری است که هر دو در این فیلم پیگیر آن هستند. در واقع محدودیت اصلی که هم برای کارگردان و هم برای مخاطب و هم برای تحلیل کردن این دو فیلم وجود دارد، بیان کردن همین مفاهیم ذهنی در قالبی تجسم یافته و ملموس هستند که بیشتر از آنکه قاعده پذیر باشند، فرار و دست نیافتنی هستند.

نقطه اشتراکی که هر دو کارگردان در بینش خود به فیلم ارائه داده بودند و علی الرغم سنت‌های دینی متفاوتی که هر دو در آن زندگی کرده اند و تحت تاثیر آن بوده اند، این است که از موضعی انتقادی و عقلایی سعی در حل معادله مرگ و زندگی کرده بودند و هر دو در مقابل جامعه ای که سعی دارند به شیوه ای دینی و کلیشه ای این موضوع را حل کنند، ایستادگی می‌کنند. هر دو به این کلیشه‌ها، بی توجه هستند و در عین حال به دنبال پیدا کردن راه حل خود برای پیدا کردن معنایی برای زندگی ای پوچ و بی معنا هستند.

کیارستمی‌در چارچوبی که بازن برای واقع گرایی ارائه می‌دهد، به تمامه به مبانی نظری و مولفه‌هایی که به عنوان شاخص انتخاب شده بودند، وفادار است و تمامی‌آیتم‌ها را رعایت کرده است و چنان در این مسیر واقع گرایی را پیاده سازی می‌کند که انگار تمامی‌نظریه بازن با الهام از این فیلم بازنویسی شده اند. در فیلم برگمان این اصول تا حدودی و به صورت ناقص، پردازش شده اند .

## مراجع


۱. آذری، غلامرضا و صفا،کاظم(۱۳۹۲)، بازنمایی تصویر جوانان در سینمای ایران: مطالعه موردی فیلم«جدایی نادر از سیمین»، فصلنامه فرهنگ ارتباطات(علمیو ترویجی )، دوره سوم، شماره ده.
۲. اسفندیاری و جمشیدی و بنی ادرلان(۱۳۹۸)، تقابل ســـــکون / حرکت در ســـــینمای عباس کیارســـــتمیبر مبنای نظریه زیباییشناسی سکون لورا مالوی. نشریه هنرهایزیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی دوره ۲۴،شماره ۱،.پ
۳. اکبری، امیر علی(۱۳۹۳)، رویکرد اگزیستانسیالیستی به سینمای اینگمار برگمان با تاکید بر مفهوم آزادی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد تهران مرکزی،
٤. الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰)، جامعه شناسی هنرها شرحی بر اشکال زیبا و مردم پسند هنر، ترجمه اعظم راود راد، فرهنگستان هنر، تهران.
٥. اندرو، دادلی(۱۳۸۷)؛ تئوری‌های اساسی فیلم، مترجم: مسعود مدنی، چاپ اول، تهران: نشر رهروان پویش.
٦. بازن، آندره(۱۳۸۷)؛ سینما چیست؟، مترجم: محمد شهبا، چاپ چهارم، تهران: نشر هرمس
۷. توماس،ساری(۱۳۸۳): فیلم و فرهنگ( سینما و بستر اجتماعی آن)؛ ترجمه مجید اخگر، انتشارات سمت، چاپ اول.
۸. دلاور، علی(۱۳۹۶)، روش تحقیق در روان شناسی و علوم تربیتی، نشر ویرایش.
۹. دووینیو، ژان(۱۳۷۹)، جامعه شناسی هنر، ترجمه مهدی سحابی،تهران: نشر مرکز.
۱۰. راودراد ،اعظم(۱۳۸۲): "تبیین فیلم و جامعه"، مجله فارابی، دوره نهم، شماره دوم.
۱۱. راودراد، اعظم ( ۱۳۸۶ )، تعریف جامعه شناختی هنر، مجموعه مقالات اولین هم اندیشی جامعه شناسی هنر، انتشارات فرهنگستان هنر.
۱۲. سیدحسینی، رضا(۱۳۷۱)، مکتب‌های ادبی ج ،۱چاپ دهم، تهران: نشر نگاه.
۱۳. شامیان ساروکلایی، علیزاده، حمیرا(۱۳۹۳)، طبیعت و تخیل خلاق در شعر سپهری و سینمای کیارستمی، دو فصلنامه علمی‌پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره ۲، شماره۲.
۱٤. علیخواه، فردین(۱۳۹۳)، زن به مثابهٔ سوژهٔ شناسا(تحلیلی از سینمای اصغر فرهادی)،پژوهشنامهٔ زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی سال پنجم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان .
۱٥. کریپنورف، کلوس(۱۳۹۶)،کتاب تحلیل محتوا اثر کلوس کریپندورف(مبانی روش شناسی)، ترجمه هوشنگ نایبی،نشر نی.
۱٦. کیانی، نیلوفر(۱۳۸۸)، بررسی تطبیقی دو اثر از اینگمار برگمن: نقاشی روی چوب و مهر هفتم، پایان نامه کارشناسی ارشد، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران.
۱۷. محمد پور سرای، معصومه(۱۳۹۴)، سینمای کیارستمیو تفکر اندیشه، کنفرانس بین المللی انسان، معماری، عمران و شهر.
۱۸. ملکی، حمید و آذری، غلامرضا و صفایی، داوود(۱۳۹۹)،تحلیل آپ کیارستمی‌عباض بر الگوی اساض هم و نشینی جانشینی، پژوهشنامه تاریخ،سیاست رسانه، سال سوم، شماره اول.
۱۹. مهدی زاده، سیدمحمد ( ۱۳۸۷ )، رسانه و بازنمایی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه ی رسانه‌ها.

Mayring, p. (2000). Qualatative Content Analysis, Fourm: Qualatative Social Research 1 (2), Retrieved.
Mulvey, L (2007), Repetition and Return, The Spectator’s Memory in Abbas Kiarostami’s *Koker Trilogy, Third Text, 21(1), pp.19-29,
peterson, Richard A. ( 1979 ), " Revitalizing the culture concept ", in Annual Review of sociology, No. 5.
wollf, J. ( 1981 ), The social production of Art, London: MacMillan