



Components of Creating a Poetic Atmosphere in the Directorial Style of Mehdi Zamanpour Kiasari's Documentary Films

Mohammadjavad Jafari

M.A. Student in Television Production, Department of Media Arts, Faculty of Religion and
Media, IRIB University, Malayer, Iran.
javad77jfr2017w@gmail.com

Vahid Hayati

Assistant Professor of Philosophy of Art, Department of Media Arts, Faculty of Religion
and Media, IRIB University, Qom, Iran (Corresponding Author).
hayati.vh@gmail.com

مؤلفه‌های خلق فضای شاعرانه در سبک کارگردانی مستندهای مهدی زمانپور کياسری

Abstract

Objective: This article aims to identify the components of a poetic atmosphere within the directorial code of Mehdi Zamanpour Kiasari's works and to provide a practical understanding of these techniques.

Research Methodology: This study is written using a descriptive-analytical method with a neo-formalist critical approach. In other words, while the method of analyzing the findings in this article is descriptive, since the object of study is a cinematic film, its critique is conducted using the neo-formalist approach.

Findings: Poetry consists of four fundamental elements: thought, imagination, rhythm, and emotion. Poetic cinema is a form of cinema that, in

Cite this article: Jafari, Mohammadjavad; Hayati, Vahid (2026). Components of Creating a Poetic Atmosphere in the Directorial Style of Mehdi Zamanpour Kiasari's Documentary Films. *Media and Religious Studies*, 7(27): 89-134.

<https://doi.org/10.22034/jmrs.2025.489709.1218>

Received: 2024/11/23 Revised: 2025/01/07 Accepted: 2025/01/11 Published online: 2026/05/26

© The Author(s).

Article type: Research Article

Published by: IRIB University

its form and narrative, approaches these characteristics and blends realism with emotional content. The technical and objective representation of this claim, using the neo-formalist method in examining poetic schools and styles as well as filmmakers associated with poetic cinema, reveals four shared characteristics: (1) the use of non-professional actors, (2) filming in natural locations, (3) natural lighting, and finally, a simple narrative, which in a sense constitutes a protest against classical Hollywood cinema.

Discussion and Conclusion: Zamanpour Kiasari has likewise succeeded in creating a poetic atmosphere through the correct repetition of these formulas. In the domain of directing, by employing *découpage* based on *mise-en-scène*, the use of static frames, directing performances from non-professional actors, natural lighting, minimalist *mise-en-scène*, traditional sets and costumes, event-based and occurrence-driven direction, and a figurative mode of expression, he has created simple yet profound emotional moments and has imbued his works with a poetic sensibility.

Keywords: Neo-formalist Method, Poetic Documentary, Documentary, Mehdi Zamanpour Kiasari.

مؤلفه‌های خلق فضای شاعرانه

در سبک کارگردانی مستندهای مهدی زمانپور کیاسری

محمدجواد جعفری

دانشجوی کارشناسی ارشد تولید سیما، گروه هنرهای رسانه‌ای، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، ملایر، ایران؛

javad77jfr2017w@gmail.com

وحید حیاتی

استادیار فلسفه هنر، گروه هنرهای رسانه‌ای، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، قم، ایران (نویسنده مسئول)؛

hayati.vh@gmail.com

چکیده

هدف: این مقاله با هدف کشف مؤلفه‌های فضای شاعرانه در رمزگان کارگردانی آثار مهدی زمانپور کیاسری و آشنایی کاربردی با این تکنیک‌ها نگاشته شده است.

روش‌شناسی پژوهش: این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد نقادانه ثنوف‌مالیستی نگاشته شده است. به عبارت دیگر روش تحلیل یافته‌ها در این مقاله توصیفی

استناد به این مقاله: جعفری، محمدجواد؛ حیاتی، وحید (۱۴۰۵). مؤلفه‌های خلق فضای شاعرانه در سبک کارگردانی مستندهای مهدی زمانپور کیاسری. مطالعات دینی رسانه، ۷(۲۷): ۸۹-۱۳۴.

<https://doi.org/10.22034/jmrs.2025.489709.1218>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۰۳ تاریخ اصلاح: ۱۴۰۳/۱۰/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۲ تاریخ انتشار آنلاین: ۱۴۰۵/۰۳/۰۵

ناشر: دانشگاه صدا و سیما

نوع مقاله: پژوهشی

© نویسنده‌گان.



است، اما از آنجا که مورد مطالعه یک فیلم سینمایی است، نقد آن به شیوه نئوفرمالیستی انجام شده است.

یافته‌ها: شعر دارای چهار عنصر اساسی اندیشه، تخیل، آهنگ و احساس است، و سینمای شاعرانه، سینمایی است که در فرم و روایت خود، به این خصوصیات نزدیک شده و واقع‌گرایی را با محتوای عاطفی درهم می‌آمیزد. بازنمایی تکنیکی و عینی این ادعا با استفاده از روش نئوفرمالیستی در بررسی مکاتب و سبک‌های شاعرانه و فیلمسازانی که به سینمای شاعرانه تعلق دارند، حاوی ۴ ویژگی مشترک است که عبارتند از: ۱. استفاده از نابازیگر؛ ۲. فیلمبرداری در مکان‌های طبیعی؛ ۳. نورپردازی طبیعی؛ و ۴. داستانی ساده، که به نوعی اعتراضی علیه سینمای کلاسیک محصول هالیوود است.

بحث و نتیجه‌گیری: زمانپور کیاسری نیز با تکرار درست این فرمول‌ها در خلق فضایی شاعرانه موفق بوده است. او در بخش کارگردانی با استفاده از تکنیک دکوپاژ بر پایه میزانشن، استفاده از قاب‌های ایستا، بازی گرفتن از نابازیگران، نورپردازی طبیعی، میزانشن‌های مینی‌مال، صحنه و لباسی سنتی، کارگردانی بر اساس رخداد و رویداد و بیان کنایی، لحظه‌های عاطفی ساده اما عمیقی را خلق کرده و به آثار خود، رنگ‌وبوی شاعرانه بخشیده است.

کلیدواژه‌ها: سینما، سینمای شاعرانه، روش نئوفرمالیستی، مستند شاعرانه، مستند، مهدی زمانپور کیاسری.

ادبیات دارای دو نقطه عطف است. ابتدا زمانی که بشر قصه گفتن را یاد گرفت و شروع به داستان‌سرایی کرد، و در ادامه زمانی که فهمید، می‌تواند با کلمات بازی کند و آن‌ها را طوری کنار یکدیگر بچیند که ریتم، آهنگ و وزن پیدا کنند. شعر به وجود آمد تا جادوگرانی پدید آیند که با کلمات جادو کنند و مخاطب همزمان، مسحور معنا و فرم شود. نکته دارای اهمیت اینجاست که چرا هر اثر هنری اعم از نقاشی، مجسمه، معماری، فیلم یا حتی یک داستان خوب که اهمیت پیدا می‌کند، والاترین توصیفی که منتقدین درباره آن پیدا می‌کنند، این جمله است: این یک اثر شاعرانه است. عده‌ای پاسخ می‌دهند آن‌ها آن قدر احساس لطیفی دارند که جز با تعبیر شاعرانگی نمی‌توان قدر آنان را به جا آورد، اما نکته اصلی و دقیق این است که شعر والاترین توصیف مثبت در ادبیات منتقدانه است. به نظر ارسطو، شعر اوج هنر است و هگل آن را دارای قدرت بقای بیشتری از دیگر فلسفه‌ها می‌داند (کریچلی، ۱۳۹۸).

این پژوهش به طور مشخص درباره حوزه ارتباط شعر با سینما است. تعبیر شاعرانگی در سینما کاربردی زیادی دارد، تا جایی که شاعرانگی در حال جذب خصوصیات مشترکی است که آن را به یک سبک در حوزه ساخت فیلم تبدیل کرده است. این مهم مدیون هنرمندانی مانند گریفیث، فلاهرتی، زیگاورتوف، فلینی، پازولینی و ... است که به نوعی با تکرار قواعدی مشخص آن را پایه‌گذاری کردند. سبک شاعرانه همان‌گونه که در سینمای داستانی به‌ویژه در فیلم‌های مدرن وجود دارد، یکی از مهم‌ترین گونه‌های به‌اصطلاح هنری سینمای مستند نیز است، سینمایی که اگرچه نسبت به سینمای داستانی، محتوای آن نسبت به فرم، غلبه بیشتری دارد، اما فارغ از آن نبوده و دارای بیان هنری مستقلی است. این گزاره که فیلم مستند، تنها ثبت واقعیت است، سال‌هاست منسوخ شده و با اضافه شدن قید خلاقانه بودن توسط گریسون، رعایت فرم هنری و تأثیرگذاری کارگردان در این‌گونه آثار، به اثبات رسیده است (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳).

بر اساس نظر ضابطی جهرمی، با عنایت به ساختار زیبایی‌شناسی، مستند تجریدی یا شاعرانه (شکل‌گرا)، در کنار مستندهای ژورنالیستی یا وقایع‌نگار (مستند خبری و مستند

گزارشی، توضیحی یا توصیفی) دو نوع اصلی مستندسازی هستند (همان). بنابراین یکی از انواع مهم فیلم مستند، سبک شاعرانه با شاخص‌هایی همچون بیان کنایی و غیرمستقیم است که در تقسیم‌بندی بیل نیکولز در کتاب «مقدمه‌ای بر فیلم مستند» نیز برشمرده شده است (بیل نیکولز، ۱۳۸۹). باید در نظر داشت شاعرانگی در سینما بحث مهم و پیچیده‌ای است که به‌طور جزئی نمی‌توان فرمولی برای آن ابداع کرده یا حتی نقطه دقیق آغاز آن را از فیلم داستانی یا مستند تشریح کرد، زیرا غیر از آن که هنر امری چارچوب‌ناپذیر است، سینمای شاعرانه نوعی از سینما است که به سینمای هنری، تجربی و آوانگارد معروف است.

مهدی زمانپور کیاسری از جمله مستندسازان مهم سال‌های اخیر سینمای ایران است که با سبکی مشخص فیلم‌های موفق‌تری را ساخته است. «مشتی اسماعیل»، «پاپلی»، «کل فاطمه»، «آب، باد، خاک، نان»، «آسک و فرشته‌ها» از این جمله‌اند، آثاری که به دلیل محتوای عاطفی و جنس خاصی که دارند، تعبیری جز شاعرانه بودن را نمی‌توان برای آن‌ها به کار برد. این آثار چند ویژگی مشترک دارند؛ همه آن‌ها در سبک معروف به شاعرانگی‌اند و به نسبت موضوع، پرتو به‌شمار می‌روند. پرتو افرادی که همه آن‌ها از افراد معلول و توان‌یابی هستند که با نوعی از نقص فیزیکی در جسم خود روبه‌رو هستند. مهدی زمانپور کیاسری از همه این افراد یک روایت داستانی قهرمانانه دارد. او آنان را نه با نگاه ترحم بلکه رشک‌برانگیز روایت می‌کند. فیلم‌های او داستانی نیست، اما داستان دارد. از همان داستان‌های لطیف و ساده اما عمیق در مفاهیم انسانی. مشابه سبکی که در آثار دیگر کارگردانانی همچون عباس کیارستمی قابل مشاهده است. همه اینها زمینه شکل‌گیری چنین پرسش‌هایی را در تحقیق حاضر فراهم کرد که برای ساخت یک فضای شاعرانه در فیلم مستند، چه نکاتی را باید مد نظر قرار داد، و زمانپور کیاسری از چه تکنیک‌هایی در حوزه کارگردانی بهره گرفته است؟ و این مؤلفه‌ها چگونه در مستندهای «مشتی اسماعیل»، «پاپلی»، «کل فاطمه»، «آسک» و «آب، باد، خاک، نان» و «فرشته‌ها» منعکس شده‌اند؟

نگارنده برای پاسخ به این سؤال، ضمن گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای ابتدا تلاش می‌کند یک پشتوانه علمی از کتب و مقالات معتبر در حوزه سینمای مستند و شاعرانگی

جمع‌آوری کرده و سپس با مشاهده دقیق آثار مورد نظر با روش توصیفی تحلیلی و رویکرد ثنوفرمالیستی آن‌ها را تحلیل و بررسی کند؛ روشی که در حوزه نقد فیلم، شکل‌گرایانه و فرمال عمل کرده و با توجه به عناصری که شکل فیلم را تشکیل می‌دهند، آن را نقد می‌کند (مشکات، ۱۳۸۵). شاخص‌هایی که در یک نگاه کلی رمزگان کارگردانی را به رمزگان‌های کوچک‌تر می‌زانس، دکوپاژ، بازیگردانی و تصویر تقسیم می‌کند. در این روش شاخص‌های هر بخش که با پیوستگی و انسجام در کنار یکدیگر باعث تولید یک فضای شاعرانه شده است و در آثار مورد نظر مشترک است، ابتدا کشف و سپس تحلیل می‌شود تا در نهایت مؤلفه‌های خلق فضای شاعرانه در هر رمزگان مشخص گردد.

پیشینه پژوهش

فرشته حکمت (۱۳۸۹) پژوهشی با عنوان «فضاسازی شاعرانه در اثر هنری» انجام داده است. در این مقاله سبک شاعرانه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین سبک‌های آوانگارد و تجربه‌گرا در دنیای سینمای مستند و داستانی شناخته شده است و تلاش شده با تبیین سیر تاریخی پیدایش این سبک، ویژگی‌های اساسی آن ذکر شود. در این مقاله ابتدا نگارنده این نکته را بیان کرده که سبک شاعرانه هرگز فیلمی نیست که دیالوگ‌ها یا نریشن آن از شعر استفاده کرده باشد. سپس نگارنده سیر تاریخی این سبک و هنرمندان اثرگذار این عرصه را برشمرد و با بررسی شعر و شاعرانگی پس از شناخت موضوع به سراغ ویژگی‌های یک فیلم شاعرانه رفته است. نگارنده در پایان، فیلم شاعرانه را فیلمی رمزگونه، ساختارشکن با استفاده از زبان تمثیلی و ایجاد فضای‌های دراماتیک توصیف کرده و سینمای شاعرانه را سینمایی پرسشگر معرفی کرده است. این مقاله ارتباط بسیار خوبی با موضوع این مقاله داشته و بسیار قابل استفاده است، اما پژوهش حاضر قرار است این اطلاعات را در سینمای مستند و آثار زمانپور کیاسری بررسی کند.

اسماعیل پور (۱۳۹۶) پژوهشی با عنوان «ریخت‌شناسی شاعرانه تصویر در سینما با محوریت فیلم «چریکه تارا» اثر بهرام بیضایی» انجام داده است. نگارنده در این مقاله ابتدا با طرح این پرسش که آیا اساساً فیلم «چریکه تارا» استاد بهرام بیضایی شاعرانه است یا خیر؟

ابتدا به توضیح و تبیین مفهوم و معنای شعر و سیر آن پرداخته و تصویر و تخیل را نقاط تلاقی شعر و سینما عنوان کرده و ریتم کند، حرکت آهسته دوربین، استفاده به‌جا از طبیعت و قاب‌های زیبا را از جمله عناصر سینمایی سبک شاعرانه دانسته که با طولانی شدن فیلم باعث ابتدا بهت و سپس به ادراک رسیدن مخاطب می‌شود. نگارنده در پایان با تبیین و نقد مصداقی فیلم «چریکه تارا» و تطبیق آن با ویژگی‌های سبک شاعرانه، این فیلم را یک فیلم شاعرانه معرفی می‌کند. این مقاله نیز هم از نظر مستند و هم از جنبه شاعرانگی به‌خوبی برای پژوهش حاضر قابل استفاده است. افزون‌بر این که به‌طور دقیق و جزئی یک مستند را نیز بررسی کرده است.

سهرابی (۱۳۹۳) پژوهشی با عنوان «شیوه بیان شاعرانه در فیلم مستند» تألیف کرده است. این پژوهش به روش اسنادی و کتابخانه‌ای به یافته‌های خود دسترسی پیدا کرده و هدف خود را استفاده از ظرفیت‌های بیانی و زیباشناسانه مستند شاعرانه در گاهشمار برنامه‌ها و مستندهای تلویزیونی مذهبی و آئینی عنوان کرده است. نگارنده در این پایان‌نامه پس از کلیاتی در مورد تعریف پژوهش به تعریف مفاهیمی همچون مستند، شعر، روایت و بازنمایی پرداخته و سیر مستند شاعرانه و نظریاتی که حول این موضوع قرار دارد را تتبع می‌کند. او ریشه پیدایش سبک شاعرانه را از جنبش‌های رمانتیسم دانسته و اگرچه به عدم وجود حدود و ثغوری خاص برای به‌وجود آمدن شاعرانگی در فیلم اعتراف می‌کند، اما سعی می‌کند بخش‌های مختلف تولید اعم از صدا، تدوین و ... را بررسی کند. وی در پایان نتیجه می‌گیرد که مهم‌ترین ویژگی یک فیلم مستند شاعرانه، خلق تصاویر موزون، لطیف و خیال‌انگیز است. این پایان‌نامه اگرچه کمتر به تحلیل و قضاوت در مورد یافته‌های خود پرداخته، اما اطلاعات بسیار خوبی را در مورد این موضوع جمع‌آوری کرده است.

قبادی (۱۳۹۷) پژوهشی با عنوان «بررسی ویژگی‌های ساختاری فیلم‌های مستند شاعرانه ایران (۱۳۳۰-۱۳۵۷)» انجام داده است. نگارنده در این اثر با هدف شناخت ویژگی‌های ساختاری مستندهای شاعرانه ایران، ابتدا از تاریخ سینما و فیلم‌های اولیه‌ای مثل «خروج کارگران از کارخانه» در سال ۱۸۹۵ و دیگر فیلم‌های برادران لومیر به مطالعه بنیادین

سینما پرداخته و این نتیجه می‌رسد که فیلم‌های شاعرانه در زمره متفاوت‌ترین نوع سینما می‌گنجد که با استفاده از ساختار شکنی، شیوه‌های متفاوت فضا سازی، طراحی درست حرکت و سکون مخاطب را با خود همراه می‌سازد.

پژوهش حاضر در چند جنبه دارای نوآوری است. نخستین جنبه، کشف ویژگی‌های عینی سبک شاعرانه در سینمای مستند است، زیرا مقالاتی در مورد اصل شاعرانگی و همچنین مستندهای شاعرانه وجود دارد، اما اغلب اطلاعات و ویژگی‌های ذکر شده توصیفی است. پژوهش حاضر به دنبال کشف مؤلفه‌های شاعرانگی با روش نئوفرمالیستی در بخش کارگردانی است. به عبارت دیگر نگارنده قصد دارد فرمول‌هایی عینی و کاربردی را کشف کند. همچنین نوآوری دیگر این پژوهش بررسی آثار مهدی زمانپور کیاسری مستندساز موفق سال‌های اخیر است که در گونه آثار شاعرانه و مستندهای داستانی، آثاری موفق داشته و صاحب سبک شده است.

چارچوب نظری

تاریخچه سینمای مستند شاعرانه به دهه ۱۹۲۰ و پس از جنگ جهانی اول برمی‌گردد. در این دهه که افرادی مثل هانس ریختر، فرنان لژه، آلبرتو کواکانتی، والتر رومن و یوریس ایونس دنیای جدیدی را در سینمای مستند آغاز کردند. این تجربه‌ها در ادامه به دهه ۱۹۳۰ کشیده شد، جایی در انگلستان که با راهنمایی‌های جان گریسون، فیلمسازانی مثل هری وات و بازیل رایت در فیلم پست شبانه و المپیا اثر لنی ریفنشتال، دست به تجربه فیلم‌های شاعرانه زدند. سینمای مستند شاعرانه در بین کشورهای اروپایی به هلند نیز دین بسیاری دارد. فیلم «باران» ساخته یوریس ایونس، «آینه‌های هلند»، «پانتاری» و «شیشه» سه اثر برت هانسترا، «دریا را ستایش کن» ساخته هرمان واندروست، مستند سه قسمتی «زندگی بدون توزان» اثر گادفری ریچیو و دو مستند «کرونوس» و «باراکا» اثر ژن فریک از این جمله‌اند.

نمی‌توان از تاریخچه مستند شاعرانه گفت و نامی از بزرگترین شخصیت این سبک یعنی

رابرت فلاهرتی نیاورد. فلاهرتی بود که با ساخت فیلم «نانوک شمال» نه تنها استارت رسمی مستند شاعرانه را زد، بلکه ژانر جدیدی به نام «جریان رمانتیک» در آمریکا را پایه‌گذاری کرد (احمدی طارمی، ۱۳۹۶). بنابراین فلاهرتی خود یک الگو است که شناخت سبک و فرم او معیاری عینی است. فلاهرتی مبتنی بر یک رویداد و رخداد، سکانس خود را پایه‌گذاری می‌کرد و به صدای محیط بیش از موسیقی علاقه داشت. او نماهایی طولانی داشت و تقریباً از همه چیز فیلم برداری می‌کرد و در تدوین به آن‌ها معنا می‌داد. فلاهرتی به دنبال یک داستان کلاسیک پرهیجان نبود و هیچ چیز مثل بازنمایی رنج بشر او را ترغیب به مستندسازی نمی‌کرد (جعفری، ۱۴۰۳).

سینمای شاعرانه برای اولین بار توسط امپرسونیست‌های فرانسوی همچون ژرمن دولاک و لویی دلوک در دهه ۱۹۲۰ به منظور گسترش سینمای ناب به زبان آورده شد، زیرا به طور کلی آن‌ها کمال هر چیزی را شعرگونه می‌پنداشتند. برای این سینما در فرم و معنا ویژگی‌های متعددی بیان شده که به طور خلاصه می‌توان ساختار شکنی، خیال‌انگیزی، حقیقت‌گرایی و نگاه ستایش‌گرانه نسبت به طبیعت را ذیل آن تقریر کرد (زوار، ۱۴۰۲). در تعریف این سبک همان تعریف شعر را ذکر می‌کنند، به این صورت که اشیاء، ظاهر فیزیکی خود را از دست داده و دارای باری عاطفی می‌شوند که بخشی از اندیشه فیلمساز است (جهانگیریان و عبداللهی، ۱۴۰۰). پس برای فهم سینمای شاعرانه به فهم و تعریف شعر نیز نیازمندیم.

شفیعی کدکنی شعر را حادثه‌ای در زبان می‌داند که با زبان روزمره متفاوت است. او شعر را زبان خیال‌انگیزی توصیف می‌کند که مخاطب پس از شنیدن آن میان زبان شعری و زبان عادی و روزمره فاصله‌ای را حس می‌کند. یک فرمالیست روسی نیز شعر را «رستاخیز کلمه‌ها» می‌داند، رستاخیزی که شاید با پیش و پس شدن کلمات جان تازه‌ای به آن‌ها داده و معنایی عمیق از کلماتی تولید می‌کند که شاید تا پیش از آن مرده بودند، اتفاقی که در فیلم شاعرانه با پیش و پس شدن تصاویر رخ می‌دهد.

ارسطو نیز برای تعریف شعر دو ویژگی اساسی قائل است: ۱. گفتار فرهیخته: به این معنا که اساساً شعر باید از زبان روزمره فاصله گرفته و در انتخاب کلمات به ادبی بودن آن‌ها دقت

شود؛ ۲. کاربرد استعاره و مجاز برای بیان معناها: به این صورت که در شعر باید به وسیله تشبیه، استعاره و سایر فنون ادبی در ذهن مخاطب، معانی را از شکل و مفهوم همیشگی آشنایی زدایی کرد (حکمت، ۱۳۸۹). بدین ترتیب ذات شعر در نوآوری و تازگی و بکر بودن اما با زبان فرهیختگان است. همچنین می توان شعر را کلامی مخیل دانست که در انسان ایجاد عاطفه می کند، عاطفه ای که محصول فرم است و از طریق وزن، قافیه، آهنگ کلمات، هم آوایی آنان و مجموع صنایع ادبی به دست می آید (طارمی، ۱۳۹۶).

به طور کلی می توان چهار عنصر ضروری برای هر شعر متصور بود. به عبارت دیگر یک شعر خوب از این اجزاء تشکیل شده است:

۱. اندیشه: به معنای این که هر شعر باید دارای پیام و حکمتی باشد؛

۲. احساس: به این معنا که به طور کلی زمانی شاعر شروع به سرودن یک شعر می کند که احساسی مانند درد، رنج، عشق، خشم و ... در وجود او غلیان پیدا کرده و در شعر جاری می شود؛

۳. تخیل: تخیل عنصری است که اساسا به شعر شخصیت می دهد و با تکنیک هایی مثل استعاره و تشبیه رؤیاسازی می کند؛

۴. آهنگ: به معنای وزن موسیقایی و طنین دلنشین که از نظر شنیداری شعر را باب طبع می کند (شاهین، ۱۳۹۸). پس سینمای شاعرانه در وهله اول سینمایی است که تلاش دارد تا خود را به شعر نزدیک کند.

شاعرانگی مثل یک رؤیا خیال انگیز و رازآمیز است. در این شیوه الگوی های تداومی تدوین و حس وجود یک فضا و مکان خاص فدا می شود تا مخاطب به کشف تداعی ها و الگویی هایی دست پیدا کند که حس همجواری فضایی را در او بیدار می کند. مردم و شخصیت ها در این گونه مستند، کمتر در نقطه فوکوس قرار گرفته و به ندرت دارای پیچیدگی برای مخاطب می شوند. شخصیت ها نیز در این گونه فیلم ها به عنوان مواد خام و هم تراز سایر اشیاء موجود در فیلم نقش آفرینی می کنند و از آن ها برجسته تر نمی شوند (ایمانی شه میری، ۱۳۹۶). اشکولوفسکی یکی از نظریه پردازان فرمالیست روسی آن را سینمایی بدون پیرنگ

معرفی می‌کند و عباس کیارستمی از جمله فیلمسازانی که در ایجاد فضای شاعرانه در آثار خود، معروف است، از آن به‌عنوان پازلی یاد می‌کند که هنوز رمزگشایی نشده و این مهم به عهده مخاطب گذاشته شده است (همان، ۷).

اما برخی از نظریه‌پردازان سینمای مستند تلاش کرده‌اند تا مؤلفه‌هایی فرمی برای آن ذکر کنند. برای مثال هلن وان‌دانگن بر عاطفه تأکید دارد و در ذیل داستان لوئیزانای فلاهرتی، مستند شاعرانه را فیلمی تعریف می‌کند که عامل انتخاب هر نما در آن محتوای عاطفی و فضای درونی آن‌هاست. از نظر وی هر تصویر با این‌که ظاهری ساده دارد، اما مثل یک بیت شعر در کنار دیگر نماها می‌نشیند و در اثر محتوای عاطفی و فضاسازی احساسی که در هر نما وجود دارد، با یکدیگر پیوند می‌خورند (کوینتار، ۱۳۸۹). پس او به نوعی معتقد است که مهم‌ترین ویژگی سینمای شاعرانه چه در سبک مستند و چه در داستانی، انتقال تدریجی اطلاعات است. در این سبک فیلمساز تلاش می‌کند به جای انتقال صریح اطلاعات، به روش‌ها و راه‌های دیگری فکر کند. در این شیوه حتی انتقال اطلاعات مسئله اصلی مستندساز نیست، بلکه تمرکز او در ایجاد حس در مخاطب است و در ساخت یک لحظه یا گفتن یک دیالوگ، لحن برای او بیش از محتوا دارای اهمیت است.

نیکولز شیوه شاعرانه را محصول مدرنیسم و به‌نوعی واکنشی به تأثیرات جنگ جهانی و دوران تحول صنعتی در اروپا می‌داند، زیرا به‌نظر می‌رسید شیوه سنتی روایت با وجود انسجام و یکپارچگی که داشت، نمی‌توانست آینه خوبی برای انسان ازهم‌گسیخته و آسیب‌پذیر آن دوران باشد، اما شیوه شاعرانه با تکه‌پاره کردن وقایع، خرد کردن زمان و مکان و امتناع از یافتن راه‌حل برای مسائل حل‌نشده - حتی با وجود این‌که گیج‌کننده به‌نظر می‌رسید - اما حس صادقانه‌تری داشت (نیکولز، ۱۳۸۹). نیکولز برای یک مستند شاعرانه سه قید مهم قائل است:

۱. مستند شاعرانه باید متکی به تصویر بوده و اساس آن را تداعی‌های تصویری شکل

بدهد؛

۲. یک مستند شاعرانه باید ویژگی‌های آهنگین و موسیقایی داشته باشد؛

۳. مستند شاعرانه دارای فرم و سازمان‌های شکلی است (همان).



پازولینی در مقاله «سینما شعر» خود، سینما را به دو قسمت عمده تقسیم کرده و سینمای شعر را در مقابل سینمای نثر قرار می‌دهد. به اعتقاد پازولینی هر فیلمی که در امتداد سینمایی روایی و قصه‌گوی جریان کلاسیک باشد، سینمای نثر است، درحالی‌که سینمای شاعرانه تلمیح، استعاره و... را جایگزین نقطه عطف و اوج می‌کند. او در مقاله مذکور زمینه و مقدمه سینما را خاطرات و رؤیاهایی می‌داند که همه آن‌ها برآمده از نشانه‌ها و مجموعه‌ای از تصاویر است. این تصاویر همه آن‌ها یا از جنس ایما هستند یا محیط یا حافظه یا رویا و خاطرات که همه آن‌ها غیرعقلی‌اند. به این ترتیب نتیجه می‌گیرد که زبان سینما یک زبان غیرعقلایی است (پازولینی، ۱۳۶۹).

برای تنقیح بیشتر این مطلب، به بررسی نقد رابین وود بر فیلم «خانه دوست کجاست» اثر عباس کیارستمی می‌پردازیم. در نقد او بر این فیلم اصلی‌ترین پرسشی که پس از تماشای فیلم به وجود آمده است عبارت است از این‌که «خانه دوست کجاست» تا چه اندازه شاعرانه است؟ او برای پاسخ به این سؤال ابتدا یک تقسیم‌بندی انجام داده است. رابین وود اعتقاد دارد که فیلم‌ها دو نوع هستند: فیلم-رمان؛ فیلم-شعر.

فیلم-رمان عبارت است از سینمایی که بر مبنای روایت و داستان ساخته شده است و اساس یا به عبارتی موتور محرکه فیلم یک ساختار داستانی است. برای مثال می‌توان عمده فیلم‌هایی که بر پایه یک فیلمنامه کلاسیک نوشته شده و شاه‌پیرنگی با خصوصیات و ویژگی‌هایی مثل تک‌قهرمان دارند یا بسیاری از آثاری که اقتباس از ادبیات داستانی است، در این بخش به‌شمار آورد.

در طرف دیگر فیلم-شعر وجود دارد؛ به این معنا موتور محرکه و نقطه قوت و تمایز فیلم نه یک روایت و قصه پرهیجان بلکه تصاویر، ریتم و احساسی است که در سراسر فضای فیلم جاری است. به این ترتیب فضای شاعرانه را می‌توان محصول موتیف‌هایی دانست که از دو منظر صوری و روایی دارای ساختار است (زوار، ۱۴۰۲).

ضابطی جهرمی در مرور ویژگی‌های سینمای شاعرانه، ۱۲ ویژگی برای آن ذکر کرده است. وی در بیان آخرین مورد، آن را فیلمی می‌داند که بر مکاتبی مانند امپرسیونیسم استوار

است (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳: ۹۸). پس به منظور دستیابی به یک ویژگی فرمی باید این مکاتب را نیز بررسی کرد. اصولاً اگرچه سینمای شاعرانه به طور آزاد از همه مکاتب به نفع خلاقیت استفاده می‌کند، اما برخی از آن‌ها تأثیر بسزایی در رشد این سینما داشته‌اند. به عنوان نمونه رمانتیسیم به معنای طبیعت‌گرایی و میل به باورهای معنوی، امپرسیونیسم به معنای یک مکتب در بافتگر، رئالیسم شاعرانه به معنای واقع‌گرایی با توجه به بن‌مایه‌های عاطفی، نئورئالیسم و موج نو سینمای فرانسه به عنوان مکاتبی اجتماعی چند ویژگی فرمی مشترک دارند که سبک کارگردانان برجسته سینمای شاعرانه مانند پازولینی، تارکوفسکی، گدار و عباس کیارستمی را بر آن اساس استوار پی‌ریزی کرده است.

این ویژگی‌ها عبارتند از: استفاده از لوکیشن واقعی، نابازیگران، نورپردازی واقع‌گرایانه و طبیعی، نماهای طولانی و داستانی‌هایی ساده که شاید بتوان عنصر مشترک همه این ویژگی‌ها را نشأت گرفته از میل به واقعیت دانست (جعفری، ۱۴۰۳). این چند مورد شاید عینی‌ترین ویژگی‌های مشترک آثار شاعرانه در دنیای سینما است.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر ابتدا مبانی نظری خود را به صورت کتابخانه‌ای گردآوری کرده و سپس به منظور تحلیل آن‌ها از روش پژوهشی توصیفی-تحلیلی بهره می‌گیرد. روش توصیفی-تحلیلی عبارت است از راهی برای تحلیل متن و هرگونه محتوایی که دارای پیچیدگی و ابهام است. با استفاده از این روش می‌توان به دنیای درون متن نفوذ کرده و منظور نویسنده را کشف کرد، زیرا به طور کلی سبک شاعرانه مانند دیگر شاخه‌های سبک هنری و مدرن، رازی دارد که برای فهم و حل آن یک روش ریاضی جوابگو نیست. سپس نگارنده تلاش می‌کند با روش نئوفرمالیستی شاخصه‌های شاعرانگی را در رمزگان کارگردانی ۶ اثر مهدی زمانپور کیاسری که فرم و روایت مشابهی دارند، بررسی کند، زیرا کریستین متز، یکی از معروف‌ترین منتقدین ساختارگرا معتقد است تا سال ۱۹۱۵ همه روش‌های دلالت‌کننده خاص سینما به وجود آمده است. در نتیجه یک معناشناس و منتقد می‌تواند با تحلیل برای مثال نوع تدوین، استفاده از

کات یا دیالو، نوع نما و شدت نورپردازی و ... فیلم را با استفاده از زبان سینما تحلیل و بررسی کند (عبدی، ۱۳۸۳: ۹).

در این روش سبک فیلم نقد می‌شود؛ سبک فیلم نیز از تکنیک‌های استفاده‌شده توسط فیلمساز تشکیل می‌شود. این تکنیک‌ها ویژه اوست و شیوه منحصر به فردی را به وجود آورده است. در روش نئوفرمالیستی تکنیک‌ها، هیچ‌گاه معنای مطلق و همیشگی ندارند و معنای تکنیک‌ها با توجه به کلیت فیلم تفسیر می‌شود (مشکات، ۱۳۸۵: ۴۵). این عناصر سبکی در روش نئوفرمالیستی عبارتند از: میزانشن، فیلم برداری، تدوین، صدا و معنا یا روایت (همان، ۴۸).

در این پژوهش تنها رمزگان میزانشن و فیلم برداری در آثار مورد نظر بررسی خواهد شد. رمزگان میزانشن به ریزرمزگان‌هایی مانند طراحی صحنه و لباس، بازیگردانی و نورپردازی، و رمزگان فیلم برداری به دکوپاژ و قاب بندی تقسیم می‌شود. در هر کدام از این رمزگان‌ها، تکنیک‌هایی به کار رفته که در خلق فضای شاعرانه مؤثر بوده‌اند و نگارنده سعی در شناخت و کشف آن‌ها دارد.

یافته‌های پژوهش

۱. دکوپاژ

قصه‌گویی تصاویر با عناصر بصری خود رمز و راز و پیچیدگی به همراه دارد و راز همان‌طور که در فصل گذشته متوجه شدیم، از جمله ملاک‌های شاعرانگی است. تصاویری که انواع احساسات مخاطب را تحریک کرده و گاهی آن‌قدر چندوجهی است که مثل یک شعر می‌توان از او چند معنا را دریافت کرد. این قصه‌گویی تصویری مطابق اولین معیار نیکولز است. او در این زمینه می‌گوید مستند شاعرانه اطلاعات خود را بیش از آن‌که توسط گفتار منتقل کند، توسط تصویر منتقل می‌کند. این تکنیک کاملاً در آثار کیاسری مشهود است.





تصویر ۱. عکسی از فیلم کل فاطمه

تصاویر و قاب‌های مهدی زمانپور نیز به‌تنهایی و به‌صورت مستقل قصه‌گو هستند و او می‌تواند تنها با تصویر خود، قصه را پیش ببرد، حتی بعضی از قاب‌ها و تصاویر او نمادی از کل داستان فیلم هستند. مستی اسماعیل، پیرمرد روشن‌دلی است که از مال دنیا چیز زیادی ندارد و به آن پشت کرده است، قوت و نان مختصری برای او کافی است و دل در گرو طبیعت گذاشته است؛ و یا پدر فیلم پاپلی، مرد ازکارافتاده‌ای است که در اثر بروز یک سانحه مدتهاست روی ویلچر می‌نشیند. آروزی او دوباره راه رفتن و قدم زدن در زمین‌های کشاورزی است و تنها دارایی او آخرین دختر او است که بودن در کنار پدر را بر همه چیز مقدم می‌داند. او فرصت‌های زیادی برای ازدواج داشته و با این‌که حتی در عروسی دیگران می‌خندد و خود را شاد نشان می‌دهد، اما حسرت در چشمانش موج می‌زند. با این وجود باز حاضر به ترک پدر ازکارافتاده خود نیست. ابوالفضل کودکی که در منطقه محروم فهرج کرمان زندگی می‌کند، دستانش از میچ قطع شده است، اما با همان دست‌ها برای کمک به خانواده دامداری می‌کند. او عاشق ستایش، دختر همسایه است و این موضوع به‌خوبی از چشمان و حرکات او در همان ابتدا لمس می‌شود. مهدی زمانپور عمده این اطلاعات را نه حتی با دیالوگ بلکه با تصویر به مخاطب عرضه می‌کند. پس با توجه به مبانی نظری از آنجا که توازن دیداری و شنیداری در مستند شاعرانه باید برقرار باشد و انتقال اطلاعات، به‌طور تدریجی صورت پذیرد، کیاسری در گام نخست با انتخاب این سبک، به خلق فضای شاعرانه نزدیک شده است.



تصویر ۲. عکسی از فیلم مشتی اسماعیل



تصویر ۳. عکسی از فیلم پاپلی



تصویر ۴. عکسی از فیلم آب، باد، خاک، نان

مؤلفه‌های خلق فضای شاعرانه در سبک کارگردانی مستندهای مهدی زمانیور کیاسری

اگر بخواهیم دکوپاژ این فیلمساز را تحلیل کنیم، یکی از ویژگی‌های سبک کارگردانی زمانپور کیاسری، قاب‌های ساده، پیوسته و طولانی اوست. به‌طور کلی کارگردانی او مانند کیارستمی بیش از آن‌که متکی به دکوپاژ باشد، بر اساس میزانس است. قاب‌های ایستا کیاسری باعث می‌شود مخاطب در محتوای عاطفی سکانس غرق شده و با این شیوه اثر خود را به فضای شاعرانه نزدیک کند. او دکوپاژ پیچیده‌ای ندارد و پلان‌ها را خرد نمی‌کند. به‌نظر می‌رسد همین موضوع نیز به مخاطب فرصت بیشتری می‌دهد تا به جای این‌که حواسش با قاب‌ها و نماهای مختلف پرت شود، روی یک قاب تمرکز کرده، فرصت درنگ پیدا کند و با فراموشی وجود دوربین، به مرحله حضور برسد و در نهایت غرق در محتوای عاطفی سکانس شود.

باید توجه داشت دکوپاژ در فیلم «مشتی اسماعیل» کمی تفاوت دارد. ما در این فیلم در میزانشن‌های سه‌نفره، در چند پلان کوتاه نماهای بسته‌ای از کاراکترها می‌بینیم. اما در فیلم «پاپلی» همان‌گونه که در تصاویر ذیل قابل مشاهده است، دوربین در نماهای سه‌نفره، آرام گوشه‌ای نشسته و تکان نمی‌خورد. اگر چه این تفاوت را نمی‌توان تفاوت محسوسی دانست و کماکان اصل اساسی در کارگردانی کیاسری قابی ثابت با اندازه نمای لانگ شات است. این شیوه در آثار کیارستمی نیز مشهود بوده و یکی از دلایل ایجاد فضای شاعرانه در آثار او به‌شمار می‌رود.



تصویر ۵. عکسی از فیلم پاپلی



تصویر ۶. عکسی از فیلم مشی اسماعیل



تصویر ۷. عکسی از فیلم مشی اسماعیل



نامت هم که فاطمه است و یادگار بی بی فاطمه

تصویر ۸. عکسی از فیلم مشی اسماعیل



تصویر ۹. عکسی از فیلم مثنی اسماعیل

در فیلم «کل فاطمه» که به نوعی سومین فیلم از سه گانه او در طبیعت مازندران است، این ماجرا تا حد بسیاری زیادی ارتقاء یافته و کیاسری در اوج پختگی در کارگردانی و تصویر است. او با نوع تصاویر خود به نحوی عمیق ما را با روایتی درگیر می کند که سرشار از زیبایی، عشق و البته رنج است. دوربین مستندساز به خوبی می تواند نه تنها زیبایی و واقعیت، بلکه رنج درونی سوژه را با نماهای بسته و سبک دکوپاژ خود به مخاطب تزریق کند. «کل فاطمه» در مدل تصویربرداری خود با «مثنی اسماعیل» و «پاپلی» به صورت ویژه ای متفاوت است. در «کل فاطمه» برخلاف دو فیلم دیگر که پلانها اغلب ثابت و ایستا گرفته شده اند، دوربین اینجا کاملاً جستجوگر است. این امر باعث می شود در بسیاری از سکانس شاهد حرکت همزمان سوژه و دوربین باشیم.

تصاویر در بسیاری از پلانهای «کل فاطمه» همواره حرکتی نرم و ملایم دارد که ما را با آن طبیعت بکر و تصویر جادویی به یاد فیلمهای نوری بیگله جیلان و سه گانه کوکر کیارستمی می اندازد. اگرچه می توان گفت هم دوربین ثابت در «مثنی اسماعیل» و هم دوربین حرکتی در «کل فاطمه» هر دو تصمیمی درست بوده است، زیرا در «مثنی اسماعیل» با شخصیتی آرام روبه رو هستیم و در «کل فاطمه» زنی قوی را نظاره گریم که همواره در حال کار و فعالیت است. به این حجم کار اگر دو فرزند بازیگوش او را نیز اضافه کنیم، مستندساز چاره ای ندارد که دوربین خود را از روی سه پایه خارج کرده و به دنبال آنها برود. می توان گفت در «کل

فاطمه» سوژه باعث شده است تا دوربین حرکت کند، البته حرکتی آرام و دلنشین که هر پلان مثل یک بیت شعر در جان مخاطب می‌نشیند. کیاسری در این فیلم با دوربین حرکتی و لرزان خود مانند تکنیک فیلمسازان موج نو، حسی مستند و رئالیستی را به فضای فیلم خود داده و با واقع‌گرایی به فضای شاعرانه نزدیک می‌شود.

علاقه کیاسری به دوربین و تصویر قصه‌گو تا اندازه‌ای است که در «کل فاطمه» با این‌که اتفاق ناگواری برای دختر کل فاطمه افتاده و می‌تواند دست‌مایه سوژه بسیاری از مستندسازان علاقه‌مند به این‌گونه موضوعات باشد و ولعشان را برای کشیدن هزاران حرف از سوژه به‌کار بیاورد، اما دوربین کیاسری تنها غیر از چند سکانس کوتاه، حتی دختر را نیز نشان نمی‌دهد. در آن سکانس‌ها نیز دختر کل فاطمه یک کلمه حرف نمی‌زند، اما سکوتی و چشمانی دارد که به آرامش و عمیق شدن ادراک مخاطب کمک می‌کند.

کل فاطمه همواره تنها است و منتظر؛ منتظر فرزندان خود که تنها موقع نشاء به او سر می‌زنند. دوربین کیاسری این انتظار را به‌خوبی با جایگزین تصویری به مخاطب نشان می‌دهد. او در فیلم «کل فاطمه» فیلم را به دو نیمه تقسیم کرده است. کلوزآپ‌هایی با نور کم که چشمان نافذ کل فاطمه و اشک حلقه‌زده در آن را به تصویر می‌کشد. تصاویری که بدون هیچ کلام اضافه‌ای قدرت انتقال رنج این زن را به مخاطب دارد و گاهی نیز به‌صورتی آرام دوربین به‌شکلی به طرف او حرکت می‌کند که گویی قرار است به درون او وارد شود. در نیمه دیگر با بک‌گراند طبیعت زیبا جریان زندگی و دلخوشی‌های او با کار و پسران خود را به تصویر می‌کشد. کیاسری در «کل فاطمه» همزمان و به‌صورت همزمان ما را دچار رنج و امیدواری می‌کند.



تصویر ۱۰. عکسی از فیلم کل فاطمه



تصویر ۱۱. عکسی از فیلم کل فاطمه

در نهایت عدم وجود پیچیدگی در نوع دکوپاژ و سادگی یک اصل غالب در سبک کارگردانی همه آثار زمانپور کیاسری است. او در آثار خود اگرچه در قصه‌ها کمی بیش از گذار به دنبال یک سوژه و داستان جذاب و غیر معمول است، اما در فیلم‌های خود به دنبال یافتن حس زندگی با حرکات ساده دوربین در نماهایی سینمایی است. وی با این تکنیک ساده در خلق فضای شاعرانه موفق است. سادگی در اغلب فیلم‌های معناگرا به عنوان یک اصل اساسی قابل مشاهده است و مهم‌ترین نمود آن را می‌توان یک قاب ثابت و کارگردانی بر پایه میزانشن دانست.

باید توجه داشت این عدم پیچیدگی در فیلم مستند، حتی یک ضرورت به نظر می‌رسد،

زیرا باعث ساده‌تر شدن کار و اکت سوژه می‌شوند. در غیر این صورت ممکن است شخصیت‌های نابازیگر که شاید اولین مواجهه خود با دوربین را تجربه می‌کنند، با پیچیده شدن سکانس و خرد شدن پلان‌ها استرس گرفته و از بازی طبیعی خود فاصله بگیرند. بنابراین پلان‌های آرام و ثابت از مهم‌ترین ویژگی‌های شاعرانگی است که زمانپور کیاسری این موضوع را رعایت کرده است.

در سراسر فیلم‌های زمانپور کیاسری تنوع قاب کاملاً وجود دارد و اگرچه غالب نما مدیوم شات است، اما در فیلم از اکستریم لانگ‌شات (به سبک کیارستمی) تا اکستریم کلوزآپ، تنوع تصویری وجود دارد. این تنوع قاب، باعث عدم خستگی مخاطب و ایجاد آرامش و درنهایت خلق فضای شاعرانه است؛ مثل تعریف شعر که همزمان اندیشه، عاطفه، تخیل و آهنگ را به‌وجود می‌آورد. همچنین بخش قابل‌توجهی از پلان‌های او در مکان‌های خارجی ضبط شده است؛ عنصری که در مبانی نظری نیز از مؤلفه‌های مکاتب شاعرانه و کارگردانان این حوزه بود.

کیاسری اگرچه اغلب به نماها و پلان‌های ساده و ثابت علاقه دارد، اما این موضوع همیشگی نیست. به بیان دیگر، دوربین با توجه به حال و هوای فیلم پوزیشن‌های متفاوتی به خود گرفته و گویی احساس شخصیت‌ها روی احساس دوربین نیز تأثیر می‌گذارد. هنگامی که شخصیت داستان قهر می‌کند، دوربین نیز در گوشه‌ای کز می‌کند، چنانچه شخصیت دارای احساسات مختلف دورنی شود، تا حدودی به او نزدیک می‌شود، و اگر شخصیت عصبانی باشد و تلاطم داشته باشد، دوربین نیز آرام و قرار ندارد و این موضوع کاملاً فرم فیلم‌های زمانپور کیاسری را در خدمت محتوای آن‌ها قرار می‌دهد. برای مثال در سکانسی در فیلم «پاپلی» وقتی شخصیت دختر فیلم عصبانی است و با اسب خود کلنجار می‌رود و اسب نیز رام نمی‌شود، دوربین روی دست قرار گرفته و با تکان‌های شدید همراه است. زمانی که او از پدرش ناراحت می‌شود و در آخر در گوشه‌ای زانوی غم بغل می‌کند، دوربین تمام این سکانس در گوشه دیگر اتاق جایی که هم پدر و هم دختر را در قاب دارد، به تماشا ایستاده و خشکش زده است.



تصویر ۱۲. عکسی از فیلم پاپلی



تصویر ۱۳. عکسی از فیلم پاپلی



تصویر ۱۴. عکسی از فیلم پاپلی

در فیلم «کل فاطمه» در سکansı که قرار است مخاطب برای اولین بار صورت دختری را ببیند که تا پیش از این تنها روایت او را شنیده است، او کاملاً مانند یک کارگردان داستانی ساز از شیوه‌های کارگردانی مدرن استفاده می‌کند و با تکنیک افشای تدریجی او را وارد قاب خود می‌کند. او لحظاتی را کنار یکدیگر چیده که کاملاً در راستای احساسی کردن فضا موفق عمل می‌کند. فیلمساز در این سکانس از جزء به کل می‌رود. به عبارت دیگر ابتدا دستان دخترک را نشان می‌دهد که وارد قاب می‌شود و صورت مادر را نوازش می‌کند، و سپس همدیگر را در آغوش می‌گیرند و دستان یکدیگر را می‌فشارند.



تصویر ۱۵. عکسی از فیلم کل فاطمه



تصویر ۱۶. عکسی از فیلم کل فاطمه



تصویر ۱۷. عکسی از فیلم کل فاطمه



تصویر ۱۸. عکسی از فیلم کل فاطمه

آخرین ویژگی کیاسری در این بخش عبارت است از حرکت، رخداد و رویداد. سوژه‌ها و کاراکترهای کیاسری هیچ‌گاه بیکار نبوده، و مثل بسیاری از مستندهای مرسوم، با کله‌هایی تنها سخنگو طرف نیستیم. او موضوع سکانس‌های خود را بر اساس رویدادها و رخدادها تنظیم می‌کند. این رویدادها که از جنس یک زندگی معمولی هستند، هم ابعاد مختلف شخصیت را نشان داده و هم باعث می‌شود حرف‌ها، احساسات و پیام فیلم در لایه‌های آن رویداد درونی‌سازی شود.

درواقع او با برنامه‌ریزی یک رویداد، یک بسته‌بندی برای نکته‌های ارزشمندی که مورد نظر دارد، تهیه کرده و از شعاری شدن و گل‌درشت شدن آن‌ها جلوگیری می‌کند. کارهایی که

شخصیت‌های او بارها در زندگی خود انجام داده و حالا تنها یکبار دیگر باید جلوی دوربین کیاسری تکرار کنند. این رویدادها و رخدادها به فیلم یک ریتم و تمپو در حال حرکت نیز می‌دهد. فیلم با وجود این که آرامش و سکونی از جنس زندگی دارد، اما ثابت و بی‌حرکت نبوده و در حال جلورفتن است و هر سکانس ابعاد مختلفی از زندگی سوژه را به شکلی تصویری نمایان می‌کند. در سکانس‌های زمانپور کیاسری بسیاری از اوقات حتی در یک قاب چند رویداد و اتفاق در حال رخ دادن است، مثل این قاب از فیلم «پاپلی» که مادر در حال آب ریختن روی دستان پدر خانواده است. پدر در حال وضو گرفتن است و دختر در حال سوزاندن چوب و گرم کردن خود. در همین هنگام آنان دیالوگ‌هایی طنز در مورد نتیجه به شکار رفتن دختر می‌گویند. این رویدادها نه تنها باعث جریان داشتن فیلم می‌شود، بلکه حتی دیالوگ گفتن و اکت داشتن شخصیت‌ها را نیز آسان‌تر می‌سازد.



تصویر ۱۹. عکسی از فیلم پاپلی

۲. قاب‌بندی

در قاب‌بندی سه عنصر اساسی وجود دارد: انتخاب زاویه، عدسی و لنز. در همه این موارد گونه‌های مختلفی وجود دارد که از یکی از آن‌ها نوع و جنس عادی است (کیسبی‌ر، ۱۳۷۳). کیاسری نیز در انتخاب زاویه دوربین و عدسی و لنز خود، انتخابی می‌کند که همه چیز در دید مخاطب عادی و واقعی به نظر برسد، به شکلی که گویا مناظر را با چشم خود می‌بیند.

او در تصاویر خود، ترکیب‌بندی را انتخاب می‌کند که قاب دارای پرسپکتیو و تصویر چندلایه‌ای باشد. تصاویر او در ذیل، دارای پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه است. این مهم باعث ایجاد تصویری مرموز، چندبعدی و نیز خلق نگرشی چندوجهی در مخاطب شده و در نهایت کوشش او برای درک تصویر به فضای شاعرانه کمک می‌کند. قاب‌بندی‌های آثار مهدی زمانپور کیاسری با استاندارد سینمای داستانی بسته شده است. از زوایای مختلف تکنیک و فرم این قاب‌ها متأثر از یک نگاه زیباشناختی است. او در آثار خود به‌صرف این‌که فیلم مستند است و باید لحظه‌ای را شکار کند، اصول زیبایی‌شناسی را فدا نمی‌کند.



تصویر ۲۰. عکسی از فیلم پاپلی



تصویر ۲۱. عکسی از فیلم پاپلی



تصویر ۲۲. عکسی از فیلم پاپلی

همچنین زمانپور کیاسری در تصاویر خود از نوآوری‌ها و تکنیک‌های مورد علاقه عکسان مانند استفاده از انعکاس آب و قرینه‌سازی نیز استفاده می‌کند. این تکنیک‌ها از نظر فرمی باعث خلاقیت و جذابیت تصویری شده و در نهایت منجر به خسته نشدن مخاطب و ایجاد حس شاعرانگی در کلیت فیلم می‌شود. همچنین انعکاس تصویر سوژه در آثار پرتره، نمادی از خودشناسی اثر است که باعث عمیق شدن این موضوع در فرم فیلم و نزدیک شدن فرم و محتوا به یکدیگر می‌شود. این اتفاقات تصویری و ابتکارات خلاقانه در بسیاری از فیلم‌های شاعرانه دیده می‌شود. تکنیک‌های مذکور را می‌توان باعث نزدیک شدن معنای یک فیلم با خصوصیات شعر دانست، خصوصیاتمانند تلفیق اندیشه و احساس که در فصل قبلی به آن اشاره شد.



تصویر ۲۳. عکسی از فیلم مثنی اسماعیل

مسئله دیگری که در این بخش قابل توجه است، مسئله عمق میدان است. آثار کیاسری در این خصوص دو نوع متفاوت هستند: آثاری با عمق میدان زیاد که فیلم‌های «مشتی اسماعیل» و «آسک» را شامل می‌شود و در همه نماهای خود عمق میدان زیادی دارند، و آثاری با عمق میدان کم و زیاد مانند «فیلم‌های پاپلی»، «کل فاطمه»، «آب، باد، خاک، نان» و «فرشته‌ها» که در بخش‌هایی از فیلم عمق میدان زیاد و در بخش‌هایی عمق میدان کمی دارند. بنابراین در مجموع تصاویر کیاسری اغلب دارای عمق میدان زیادی هستند. این مسئله دارای ابعاد و معانی مختلفی است.

میدان عمیق تاریخچه دارد و اولین تصاویر با عمق میدان زیاد اتفاقاً به اثر شاعرانه «نانوک و مرد آرانی» اثر فلاهرتی برمی‌گردد. عمق میدان زیاد باعث یکسان شدن سوژه با اجزای صحنه و یکی شدن آن‌ها می‌شود. گویی سوژه با طبیعت و محیط پیرامون خود یکی شده است. این مسئله باعث تأثیرات روانی بر مخاطب نیز شده و توجه مخاطب در ابتدا به رویداد و در ادامه به تک‌تک اجزای صحنه جلب می‌شود و این فرایند جست‌وجو و کشف، به خلق فضای شاعرانه کمک می‌کند (برادران ابراهیمی، ۱۳۹۱). کیاسری اما در فیلم «پاپلی» و «آب، باد، خاک، نان» گاهی متفاوت عمل کرده است. مخاطب در بسیاری از نماهای این آثار با قاب‌های زیبایی روبه‌رو می‌شود که کاملاً سوژه در مرکز توجه قرار داده شده و بک‌گراند به‌شکلی بوکه شده است که گویی با یک عکس پرتره زیبا مواجه هستیم. به این صورت زمانپور کیاسری در این فیلم حتی در قاب‌بندی نیز به‌سمت عکاسی پرتره نزدیک شده است، زیرا محیط پیرامون از فوکوس خارج شده و تنها سوژه محل توجه است. همچنین قاب‌ها در این نماها، قاب‌های تاحدودی بسته‌ای است که این توجه را تأکید می‌کند.



تصویر ۲۴. عکسی از فیلم آب، باد، خاک، نان



تصویر ۲۵. عکسی از فیلم کل فاطمه

رمزگان بعدی، مسئله بسیار مهم رنگ و کنتراست است. مجموعه آثار او دارای کنتراست تصویری است و طیفی از رنگ‌های متنوع را در آثار او شاهد هستیم. به منظور بررسی دقیق‌تر این موضوع باید گفت که در این مسئله شش اثر مورد مطالعاتی این پژوهش به دو دسته تقسیم می‌شود: آثار شمالی و آثار جنوبی.

در آثار شمالی او که عبارت است از: «مشتی اسماعیل»، «پاپلی» و «کل فاطمه» طیف رنگی آن‌ها مجموعه‌ای از رنگ‌های شاد است، اما آثار جنوبی او یعنی «آسک» و «آب، باد، خاک، نان» به اقتضای اقلیم، دارای تنوع تصویری کمتری بوده و طیفی از رنگ و بوی خاک

دارند و سعی شده کنتراست تصویری، در این آثار با سیاه و سفید بودن و سایه‌ها جلوه یابد. این موضوع دارای نکته مهم‌تری نیز هست که مجموعه آثار او در بخش تصاویر کاملاً تحت تأثیر اقلیم هستند. به عبارت دیگر او علاوه بر این که از فضا و اقلیم به شکل محتوایی غافل نمی‌شود، فرم اثر خود را نیز به نوعی از بازنمایی اقلیم مورد نظر تبدیل می‌کند. «پاپلی» بوی سبزی و شمال می‌دهد، و «آب، باد، خاک، نان» بوی خاک می‌دهد و تصاویر فیلم کاملاً حس اقلیم را به مخاطب منتقل می‌کند.



تصویر ۲۶. عکسی از فیلم پاپلی



تصویر ۲۷. عکسی از فیلم مثنی اسماعیل



تصویر ۲۸. عکسی از فیلم کل فاطمه



تصویر ۲۹. عکسی از فیلم آسک



تصویر ۳۰. عکسی از فیلم آب، باد، خاک، نان

۳. طراحی صحنه و لباس

میزانسن در آثار مهدی زمانپور کیاسری مانند دوربین و دکوپاژ فیلم هایش، تأکید ویژه‌ای بر سادگی دارد و گاهی به سبک مینیمالیسم نزدیک می‌شود و اغلب با تمرکز بر شخصیت اصلی خود در بسیاری از اوقات او را به تنهایی به تصویر می‌کشد. این مینی‌مالیسم باعث تمرکز مخاطب بر کاراکتر اصلی شده و باعث می‌شود مخاطب از منظر فکری و قلبی ارتباط عمیق‌تر و نزدیک‌تری با سوژه گرفته و همچون تعریف شعر باعث اندیشه و احساس و درنهایت منجر به خلق فضایی شاعرانه شود. این فضا به دلیل تنهایی سوژه، دارای آرامش بیشتری است و مخاطب را دچار ارتباط عمیق‌تر و خصوصی‌تر با کاراکتر می‌کند. به همین دلیل، گاهی اوقات سه کاراکتر و به ندرت از ۳ نفر بیشتر در قاب‌های او حضور دارند.

وسایل صحنه او نیز بر واقعیت موجود تکیه دارد، اما سعی می‌کند چینش آن‌ها هنرمندانه باشد. او از وسایل ساده‌ای استفاده می‌کند، اما به رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی آن‌ها توجه می‌کند. همچنین لباس‌های او همواره لباس محلی و عادی خود سوژه‌ها بوده و حتی مدل و به‌عنوان مثال نحوه بستن چادر نیز کاملاً بومی و محلی است. این وسایل و البسه به دلیل فضای روستایی و سنتی آثار کیاسری همواره بیانگر سنت و واقعیت است. بنابراین می‌توان گفت در این خصوص آثار این فیلمساز مانند مکتب نئورئالیسم سعی می‌کند در رمزگان لباس و صحنه با واقع‌گرایی، فضایی شاعرانه را خلق کند.



تصویر ۳۱. عکسی از فیلم کل فاطمه



تصویر ۳۲. عکسی از فیلم آب، باد، خاک، نان

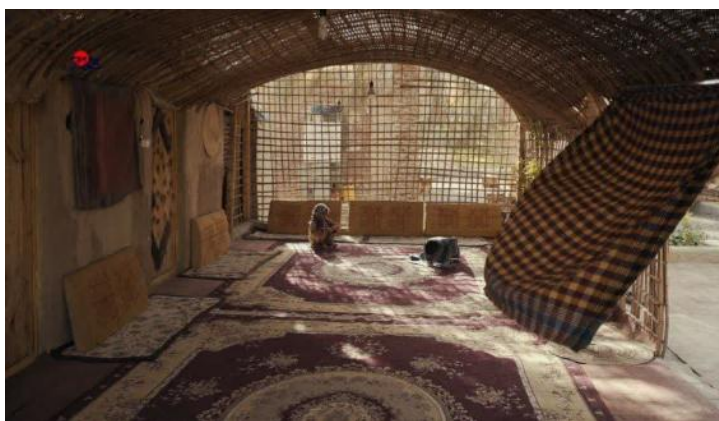
اوج میزانشن های زیبا - چه در قالب چینش کاراکتر و چه به عنوان اجزای صحنه - را می توان پلان های افتتاحیه آثار زمانپور کیاسری دانست که نشان می دهد او کاملاً برای اولین پلان خود طراحی دارد تا در همان ابتدا مخاطب خود را پای فیلم بنشانند. برای مثال قاب افتتاحیه فیلم «کل فاطمه» و زیبایی و سادگی آن در همان ابتدای فیلم نوید یک فیلم شاعرانه را به مخاطب می دهد. او در این پلان که یک تصویر ساده از چند لباس است، به گونه ای رنگ های آن ها را با یکدیگر ترکیب کرده و کنار هم چیده است که رنگ بندی آرامش بخشی با پس زمینه زیبایی از برف و زمستان به وجود آورده است. کل فاطمه از سمت چپ قاب همزمان با بارش برف وارد می شود و دانه دانه این لباس ها را جمع می کند. همین پلان را می توان خلاصه ای از پیام کلی فیلم دانست که در دل سرمای زندگی هنوز هم دلخوشی هایی می توان پیدا کرد؛ دلخوشی کل فاطمه نیز مادری کردن برای دو فرزند نوجوانش است.

در فیلم «آب، باد، خاک، نان» ابوالفضل و ستایش که دو کاراکتر اصلی این فیلم هستند، در یک قاب لانگ مشغول نوشتن تکالیف مدرسه هستند، مشق و درسی که در پایان فیلم متوجه می شویم دغدغه اصلی کودکان بی شناسنامه فهرج کرمان است. آن ها در این قاب ساده و صمیمی نشستند. باد پرده را تکان می دهد، طوطی وارد خانه می شود و همزمان، چهچه می زند. ابتدا وسط قاب می نشینند، سپس جلوی ابوالفضل رفته و دوباره از جایی که آمده

خارج می‌شود. بدین ترتیب در این پلان‌ها هم دغدغه و مسئله فیلم بیان می‌شود و هم کارگردان با چیدمان صحنه، سعی در خلق فضایی شاعرانه و بااحساس دارد.



تصویر ۳۳. افتتاحیه فیلم کل فاطمه



تصویر ۳۴. افتتاحیه فیلم آب، باد، خاک، نان



تصویر ۳۵. افتتاحیه فیلم آسک



تصویر ۳۶. افتتاحیه فیلم مشتی اسماعیل

۴. نورپردازی

موضوع اساسی و مهم دیگری که در آثار مهدی زمانپور کیاسری نقش پررنگی دارد، مسئله نور است. سبک نورپردازی زمانپور کیاسری به طور کلی یک سبک رئالیستی و واقع‌گرا است. او در روز بیشتر پلان‌های خود را خارجی گرفته و از خورشید به عنوان منبع نور اصلی استفاده می‌کند، و اگر قرار باشد سکانس خود را در شب بگیرد، باز هم نورپردازی خود را متأثر از مهتاب برنامه‌ریزی می‌کند.

برخلاف چیزی که مشهور است و می‌گویند سوژه باید رو به نور باشد و دوربین پشت به

آفتاب، کیاسری در بیشتر سکانس‌ها سوژه را پشت به آفتاب قرار داده و دوربین گاهی مستقیم و گاهی با زاویه روبه‌روی خورشید قرار می‌گیرد، مسئله‌ای که هم از جنبه فرمی و هم از نظر معنایی قابل تأمل است. او رو به نور می‌گیرد، اما تصاویر خود را سیلوئت نمی‌کند.

در تحلیلی دقیق‌تر باید گفت که به‌صورت کلی، نورپردازی دو نوع است که در لحن عاطفی تصاویر بسیار تأثیرگذارند. این دو نوع عبارتند از: کم‌مایه و پرمایه. در نورپردازی کم‌مایه سوژه اصلی مقداری روشن و زمینه غیر از بعضی از نقاط، تاریک است. این نوع نورپردازی باعث ایجاد لحن عاطفی افسرده و غمناکی شده و زمینه را از اهمیت خارج می‌کند. در مقابل در نورپردازی پرمایه، نور به‌شکلی یکسان در همه بخش‌های تصاویر ساطع شده و فضایی شادمانه را به‌وجود می‌آورد (کیسی‌یر، ۱۳۷۳: ۵۹). زمانپور کیاسری در سبک نورپردازی خود به شیوه کلاسیک، خورشید را منبع اصلی قرار داده و با پلان‌هایی که نور در سراسر آن‌ها جاری است، فضایی شادمانه را رقم زده است. این مسئله باعث نزدیک شدن به فضای شاعرانه می‌شود. همچنین استفاده او از نور طبیعی به سبک نورپردازی مکاتبی مانند موج نو، نئورئالیسم و رئالیسیم شاعرانه شباهت دارد. این شیوه نورپردازی فصلی مشترک و مهم به‌شمار می‌رود.

همچنین از نظر فرمی و زیبایی‌شناسی تصاویر رو به نور دارای جزئیات و ذرات بیشتری هستند. برای مثال در نمایی در فیلم «پاپلی» وقتی سوژه فیلم، اسب خود را تیمار می‌کند و پشت به آفتاب ایستاده است، حتی پرزهای کمر اسب نیز در تصویر قابل مشاهده است. تصاویر رو به نور، به تصویر عمق داده و گویی آن را با سایه‌های تاریک و روشن نقاشی می‌کند و جلوه‌ای واقعی‌تر به تصویر می‌دهد.

نور برای زمانپور کیاسری صرفاً کارکرد زیبایی‌شناسانه ندارد. او در آثار خود در جست‌وجوی نور است و نور برای او نماد بصری امید است. سوژه‌های کیاسری دچار کمبودها و سختی‌های فراوانی هستند، اما روایت او از آن‌ها به‌شکلی حماسی غرورانگیز است. او در روایت خود با نگاهی روشن آن‌ها را می‌بیند و در فرم فیلم نیز با به‌سمت نور گرفتن دوربین خود، امید و روشنایی را به ناخودآگاه مخاطب منتقل می‌کند. نور برای او آن‌قدر مسئله‌ای حیاتی و

اساسی است که در شب نیز که دیگر خورشید و آفتابی وجود ندارد، آتشی را می‌افروزد، و اگر آتشی نیز نباشد، فانوسی را به دستان سوژه خود می‌دهد تا یادآوری کند در تاریک‌ترین لحظات مثل زندگی این افراد، باز هم امید و روشنایی وجود دارد. نور و امید برای کیاسری حتی در تاریک‌ترین فیلم نیز وجود دارد. فیلم «فرشته‌ها» فیلمی در قلب سوریه است که نه تنها پدر و مادر خانواده هر دو نایبنا هستند، بلکه به خاطر جنگ‌زدگی سوریه حتی برق در بسیاری از ساعات نیز وجود ندارد. کیاسری در این فیلم نیز دوباره از امید می‌گوید؛ البته او در این کار فرم تیره خود را حفظ می‌کند و حتی سکانس بازار رفتن خانواده را در دل تاریکی و شب می‌گیرد، زیرا این موضوع نیز از ذات واقع‌گرایانه کیاسری نشأت می‌گیرد. او در این فیلم عمق تاریکی را حس کرده و نمی‌تواند مثل همیشه تصاویر رنگارنگی را به مخاطب هدیه دهد، اما باز هم همه تلاش خود را برای ارائه نگاهی امیدوارانه می‌کند؛ و البته در انتقال این حس موفق است.



تصویر ۳۷. عکسی از فیلم پاپلی



تصویر ۳۸. عکسی از فیلم پاپلی



تصویر ۳۹. عکسی از فیلم کل فاطمه



تصویر ۴۰. عکسی از فیلم مشتی اسماعیل



تصویر ۴۱. عکسی از فیلم فرشته‌ها

۵. بازیگردانی

یکی دیگر از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار مهدی زمانپور کیاسری بازی راحت سوژه‌های او جلوی دوربین است. این موضوع مهم آن‌قدر در فیلم درست و دقیق است که یک مخاطب حرفه‌ای سینمای مستند را شگفت‌زده می‌کند. همچنین باید توجه داشت که بازیگری نابازیگران در سینمای داستانی یکی از مهم‌ترین فاکتورهای فیلم‌های شاعرانه است که برای مثال در آثار کیارستمی قابل مشاهده است؛ اما راز این بازی راحت و طبیعی سوژه‌های زمانپور کیاسری چیست؟ آن‌ها نه تنها در دیالوگ گفتن صمیمی و راحت‌اند و از بسیاری از سوپرستارهای فعلی سینما حضور دوربین را حرفه‌ای‌تر نادیده می‌گیرند، بلکه حاضرند در جلوی دوربین کارهایی که شاید کمی خصوصی به نظر برسد را نیز انجام بدهند. در فیلم «پاپلی» همسر شخصیت ازکارافتاده، لباس او را بالا می‌زند و کمر شوهرش را ماساژ می‌دهد. دختر فیلم به راحتی پدر و مادر خود را می‌بوسد و گاهی با آن‌ها قهر می‌کند. مشتی اسماعیل نیز با لحن طنزانه خود با همسرش دعوا و مرافه‌های کوچکی دارد. در کل فاطمه، مادر که اساساً ناتوان از گفتن و شنیدن است، چشم‌های نافذ و پراحساسش در واقعی‌ترین و طبیعی‌ترین حالت خود هستند و دختر او با این‌که هیچ دیالوگی ندارد، به اصطلاح بازیگران سخت‌ترین بخش بازیگری یعنی بازی در سکوت را به بهترین وجه خود، به نمایش می‌گذارد.

به نظر می‌رسد راز این بازی و حضور طبیعی در چند علت نهفته باشد. ابتدا این‌که کیاسری از آن‌ها دیالوگ‌ها و اکت‌های ازپیش‌تعیین‌شده‌ای که در فیلمنامه نوشته باشد، نمی‌خواهد. او دقیقاً دیالوگ و اکتی را ضبط می‌کند که اتفاقات روزمره شخصیت‌های فیلم بوده و متعلق به خود آن‌ها است. همچنین ارتباط کیاسری با سوژه‌های خود طولانی‌مدت است. او نه تنها قبل و بعد از فیلم آن‌ها را رها نمی‌کند، بلکه زمان ضبط و فیلم‌برداری را نیز که امروزه برای یک مستند یا یک فیلم ساده داستانی بیشتر از سه تا ۶ ماه طول نمی‌دهند، در کمتر از یک سال جمع نمی‌کند. شاهد این موضوع نیز تصویر فصل‌های مختلف در آثار اوست. برای مثال ما در سه فیلم «مشتی اسماعیل»، «پاپلی» و «کل فاطمه» ما شاهد تصاویری از ۴ فصل هستیم. این امر نوعی از رمانتیسیم و طبیعت‌گرایی را نیز در آثار او نشان می‌دهد. این مسئله در آثار و سبک فلاهرتی نیز قابل مشاهده است. فلاهرتی آن‌قدر با سوژه‌های خود ارتباط داشت و آن‌قدر از آن‌ها فیلم می‌گرفت و دور می‌ریخت که دیگر دوربین جزئی از آکسسوار و وسایل صحنه به‌شمار می‌رفت و سوژه‌ها را اذیت نمی‌کرد. پس از مدتی سوژه‌ها خودشان می‌شدند و کارگردان نیز بالاخره آن لحظه ناب را شکار می‌کرد. شاهد ارتباط پس از فیلم کیاسری با سوژه نیز حضور مشتی اسماعیل در سکانسی از فیلم «پاپلی» است. بنابراین یکی دیگر از ویژگی‌های آثار زمانپور کیاسری که فضایی ساده و باورپذیر و دلنشین به آثار او داده است، راحت بودن سوژه‌های جلوی دوربین و به‌نوعی بازی گرفتن از نابازیگر است، تکنیکی که آن را در سبک کارگردانان شاعرانه‌ساز نیز می‌بینیم. به نظر می‌رسد این موضوع از آن نظر به خلق فضای شاعرانه کمک می‌کند که وقتی فردی یک بازیگر حرفه‌ای نیست، در گفتن دیالوگ‌ها و انجام کارها نوعی از سادگی را بروز می‌دهد که مخاطب با آن همذات‌پنداری کرده و به‌نوعی او را نه رقیب خود بلکه یک شخصیت دوست‌داشتنی می‌یابد.



تصویر ۴۲. عکسی از فیلم پاپلی



تصویر ۴۳. عکسی از فیلم کل فاطمه



تصویر ۴۴. عکسی از فیلم آب باد خاک نان



تصویر ۴۵. عکسی از فیلم مشتی اسماعیل

بحث و نتیجه‌گیری

زمانپور کیاسری در بخش کارگردانی با استفاده از تصاویر قصه‌گو، تکنیک دکوپاژ بر پایه میزانشن، استفاده از قاب‌های ایستا، بازی گرفتن از نابازیگران، نورپردازی طبیعی و شادمانه، میزانشن‌های مینی‌مال و صحنه و لباسی سنتی، فضایی همزمان از اندیشه، احساس، تخیل و آهنگ خلق کرده و به این صورت به سینمای شاعرانه نزدیک می‌شود. همچنین کیاسری در یک نگاه کلی با خصوصیات مکاتبی شاعرانه مانند نورنالیسم، موج نو و رئالیسم اجتماعی در واقع‌گرایی، استفاده از نابازیگر، فیلم‌برداری در اماکن خارجی و نورپردازی طبیعی شباهت دارد. او مانند فلاهرتی مضامین آثار خود را به رنج بشر، ارتباط او با طبیعت و بازنمایی سنت‌های فراموش‌شده، نزدیک می‌کند و همچون کیاسری، داستان‌های ساده اما عمیق و لطیف دارد.

آثار او با گذشت زمان بی‌اعتبار نشده و تاریخ مصرفشان تمام نمی‌شود، زیرا از زندگی و رنج و لذت بشر می‌گوید و همین عدم دریافت یک معنا و زمان‌گریزی اثر را می‌توان مهم‌ترین دلیل شاعرانه بودن آثار او دانست، زیرا شعر نیز به‌طورکلی این‌گونه است. زمانپور کیاسری در سبک آثار خود به رئالیسم شاعرانه و رمانتسیم، شباهت بسیار زیادی دارد، زیرا رمانتسیم دو محور اساسی طبیعت‌گرایی و باورهای معنوی دارد که عناصر اساسی آثار زمانپور کیاسری به‌شمار می‌روند.

به اعتقاد نگارنده مستند شاعرانه را می‌توان نقطه تلاقی شعر و سینما دانست، زیرا حتی شاعرانگی در سینمای داستانی نیز گرایش و میل غریبی به واقعیت، فضاهای رئالیستی، مکان‌های آزاد و بازیگران غیرحرفه‌ای دارد. همه یا اغلب این ویژگی‌ها را می‌توان جزء اصول اساسی یک مستند شاعرانه دانست. این نوع مستند واقعیت را خیال‌گونه و خلاقانه می‌نگرد و گویی بهترین و کامل‌ترین مصداق برای جنبش رئالیسم شاعرانه است.



منابع

- احمدی طارمی، مجید (۱۳۹۶). ظرفیت ادبیات منشور ایران برای تولید مستند شاعرانه. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه صدا و سیما، دانشکده دین و رسانه.
- ایمانی شهیری، مهدی (۱۳۹۶). مطالعه بازنمایی سبک شاعرانه در تله فیلم. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه صدا و سیما، دانشکده رادیو و تلویزیون.
- برادران ابراهیمی، آرزو (۱۳۹۱). میزانسن میدان عمیق. تهران: جامعه نو.
- پازولینی، پیرپائولو (۱۳۶۹). سینمای شعر. فارابی، (۹): ۷۰-۹۹.
- جعفری، محمد جواد (۱۴۰۳). مؤلفه‌های خلق فضای شاعرانه در مستندهای پرتله مهدی زمانپور کیاسری. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه صدا و سیما، دانشکده دین و رسانه.
- زوار، شاهین (۱۴۰۲). شاعرانگی در سینما. تهران: زرنوشت.
- شاهین، ستاره (۱۳۹۸). مطالعه چگونگی بازتاب ادبیات شاعرانه‌ی ایرانی در ساختار سینمای انیمیشن. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سرره، دانشکده هنر.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۳). شکل‌شناسی و گونه‌شناسی فیلم مستند. تهران: نشر رونق.
- عبداللهی، سیامک؛ جهانگیریان، پرستو (۱۴۰۰). تحلیل چند مستند شاعرانه بر مبنای فلسفه شوپنهاور. مطالعات هنرهای زیبا، (۵): ۴۷-۵۳.
- عبدی، محمد (۱۳۸۳). روش‌های نقد فیلم. بیناب، (۵): ۱۳۴-۱۵۱.
- فرشته حکمت، فرشاد (۱۳۸۹). فضاسازی شاعرانه در اثر هنری. باغ نظر، (۱۵): ۳۷-۵۰.
- کریچلی، سایمون (۱۳۹۸). فلسفه قاره‌ای. ترجمه خشایار دیهیمی. تهران: ماهی.
- کوینتار، فوآد (۱۳۸۹). رابرت فلاهرتی و سینمای مستند شاعرانه. ترجمه سودابه فضاییلی و منیژه عراقی‌زاده. تهران: روزبهان.
- کیسی‌یر، آلن (۱۳۷۳). درک فیلم. ترجمه همن ظاهری. تهران: چشمه.
- مشکات، سید حمید (۱۳۸۵). رویکردهای انتقادی در فیلم: فرمالیسم و نوفر مالیسم. قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.
- نیکولز، بیل (۱۳۸۹). مقدمه‌ای بر فیلم مستند. ترجمه محمد تهامی‌نژاد. تهران: جامعه نو.