How to Cite This Article: Rafiei, K.; Khabbazi Kenari, M.; Fallahnezhad Dalivand, F.; Rafiei, A. (2024). "Analyzing The Relation Between the Revolution of Taoism and Mise-en-scène in Chinese Cinema with an Emphasis on The House of Flying Daggers (2004) Zhang Yimou". *Kimiya-ye-Honar*, 13(52): 43-58.

Analyzing the Relation Between the Revolution of Taoism and Mise-en-scène in Chinese Cinema with an Emphasis on *The House of Flying Daggers* (2004) Zhang Yimou

Karen Rafiei *

Mehdi Khabbazi Kenari**

Faraz Fallahnezhad Dalivand***

Abdaleh Rafiei****

Received: 20.07.2024

Accepted: 30.12.2024

Abstract

Zhang Yimou was influenced by profound mystical thinking of Taoism, with symbolic language in the colors and the design of the scene, he uses it as a powerful framework in his cinephilia to restate the epics and history of his country. In the crisis-stricken world influenced by Western philosophy, he uses the concepts of Tao's Eastern philosophy to achieve his goals in a practical way in the mise-en-scène of his films. This research is a descriptive - analytical method to distinguish the aesthetic characteristics of Zhang's films in the Wuxia genre from the perspective of Lao Tzu's philosophy, at the same time, it examines them in contemporary Chinese cultural debates. The main objective has been to analyze the revolution of Taoist seasons and its influence on the mise-en-scène in Zhang's Wuxia works and to understand the thought and foundations of the artist's ontology. Thus, the research findings show that Zhang's cinematic thinking, as a field associated with movement and time and image, it allows us to rethink in the themes of traditional thinking and even recognize the interrelation dynamics of the link of Taoist thinking with modern phenomena such as cinema.

Key words: Taoism, mise-en-scène, Zhang Yimou, Wuxia, revolution of seasons

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.53.43]

* MA in Cinema, Kamalolmolk Institute of Higher Education, Mazandaran, Iran. (Corresponding Author)
Email: karen.rafiei15@gmail.com

** Associate Professor, Mazandaran University, Mazandaran, Iran. Email: mkenari@yahoo.com

*** Lecturer, Kamalolmolk Institute of Higher Education, Mazandaran, Iran. Email: fallahnezhad.faraz@gmail.com

**** MA in Cinema, Kamalolmolk Institute of Higher Education, Mazandaran, Iran. Email: para_kungfu@yahoo.com

ارجاع به مقاله: رفیعی، ک.؛ خبّازی کناری، م.؛ فلاح‌نژاد دلیوند، ف.؛ رفیعی، ع. (۱۴۰۳). «واکاوی نسبت میان انقلاب فصول تائوئیسم و میزانسن در سینمای چین با تأکید بر خانهٔ خنجرهای پرّان (۲۰۰۴) ژانگ ییمو». کیمیای هنر، ۱۳(۵۲): ۴۳-۵۸.

واکاوی نسبت میان انقلاب فصول تائوئیسم و میزانسن در سینمای چین با تأکید بر *خانهٔ خنجرهای پَران* (۲۰۰۴) ژانگ ییمو

کارن رفیعی*
مهدی خبّازی کناری**
فراز فلاح‌نژاد دلیوند***
عبداله رفیعی****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۰

چکیده

ژانگ ییمو با تفکر عرفانی متأثر از تائوئیسم، با زبانی نمادین در بهره‌گیری از رنگ‌ها و طراحی صحنه، از آن به عنوان چارچوبی نیرومند در سینه فیلیای خود برای بازگویی حماسه‌ها و تاریخ کشورش استفاده می‌کند. در جهان بحران‌زدهٔ متأثر از فلسفهٔ غربی، او برای رسیدن به اهدافش از مفاهیم فلسفهٔ شرقی تائو به نحوی کاربردی در میزانسن سود می‌جوید.این پژوهشِ توصیفی-تحلیلی در پی تشخیص ویژگی‌های زیبایی‌شناسی فیلم‌های ژانگ در ژانر ووشیا از منظر فلسفهٔ لائوتزو است. افزون بر این، این ویژگی‌ها، در بحث‌های فرهنگی چین معاصر مورد بررسی قرار گرفته است. هدف اصلی، تحلیل انقلاب فصول تائویی و تأثیر آن بر میزانسن در آثار ووشیایِ ژانگ و شناخت مبانی هستی‌شناختی این هنرمند است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که رویکرد سینمایی ژانگ همچون بستری است که حرکت و زمان و تصویر در آن با هم پیوند می‌خورند. این ارتباط به ما اجازه می‌دهد تا در مضامین تفکر سنتی بازاندیشی و پویایی متقابل پیوند تفکر تائوئیسم با پدیده‌های مدرنی مانند سینما را دریابیم.

واژه‌های کلیدی: تائوئیسم، میزانسن، ژانگ ییمو، ووشیا ،انقلاب فصول.

* کارشناسی ارشد سینما، مؤسسهٔ آموزش عالی هنر و معماری کمال‌الملک نوشهر، مازندران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email : karen.rafiei15@gmail.com
** دانشیار دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. Email : mkenari@yahoo.com
*** مربی مؤسسهٔ آموزش عالی هنر و معماری کمال‌الملک نوشهر، مازندران، ایران. Email : fallahnezhad.faraz@gmail.com
**** کارشناسی ارشد سینما، مؤسسهٔ آموزش عالی هنر و معماری کمال‌الملک نوشهر، مازندران، ایران. Email : para_kungfu@yahoo.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.53.43]

مقدمه

سینما و هنرهای رزمی، پدیده‌های جامعی در چهارچوب ساختار منسجم‌اندکه از ترکیب اجزاء و عوامل گوناگون به وجود می‌آیند. هنرهای رزمی نشان‌دهندهٔ فضای زیستی انسان در زمان‌اند و پیوندی استوار و ناگسستنی با فرهنگ، الگوهای رفتاری و ارزش‌های جامعه دارند. فیلمسازان نیز با بهره‌گیری از هنرهای رزمی، به‌خصوص از طریق نشانه‌شناسی و معنا، بر شخصیت‌پردازی و ایجاد هویت، حس زمان و مکان، ایجاد فضای مناسب برای لوکیشن خاص بر فضای فیلم تأثیر می‌گذارند. چگونگی ایجاد هویت، شناخت انسان و طبیعت از دیر باز مورد مطالعهٔ اندیشمندان هر دو رشته بوده است.

ژانگ ییمو (زادهٔ ۱۴ نوامبر ۱۹۵۱) کارگردان، تهیه‌کننده، نویسنده و بازیگر چینی و فیلمبردار سابق است. نخستین تجربهٔ کارگردانی او مربوط به فیلم ذرت سرخ (۱۹۸۷) است که برندهٔ خرس طلایی جشنوارهٔ فیلم برلین شد. کارهای ژانگ، جوایز و تقدیرنامه‌های گوناگونی را برای او به ارمغان آورده‌اند؛ از جمله نامزدی بهترین فیلم خارجی جایزهٔ بفتا برای فیلم جودو (۱۹۹۰) و نامزدی بهترین فیلم خارجی جایزهٔ بفتا و جایزهٔ شیر نقره‌ای فیلمِ ونیز برای فانوس قرمز را بلند کن (۱۹۹۱) و چندین جایزهٔ برجستهٔ دیگر. ژانگ ییمو کارگردان مراسم گشایش و پایانی بازی‌های المپیک تابستانی پکن در سال ۲۰۰۸ بود که با استقبال بین‌المللی قابل توجهی مواجه شد. یکی از موضوعات پرتکرار در کارهای ژانگ انعطاف‌پذیری مردم چین در برابر سختی‌ها و ناملایمات است. این پژوهش به بررسی ساختار ژانر ووشیا، که جهان‌های سینمایی خاص خود را به وجود آورده است، می‌پردازیم. فرم فیلم بیانگر جوهر اندیشهٔ سازندهٔ فیلم است. تائوئیسم یکی از سنت‌های فلسفی بزرگ بر آمده از سرزمین چین است که حدود ۴۰۰ تا ۵۰۰ پیش از میلاد شکل گرفت. واژهٔ «تائو» در زبان چینی به معنای «راه»، و در این اصطلاح «راه طبیعت» از آن برداشت می‌شود (هارتس، ۱۴۰۱، ص. ۱۵). لائوتزو، نخستین پرچمدار فلسفهٔ تائو، رمز و راز طریقت را از آب الهام گرفت و از آن طریق اندیشهٔ خود را بیان کرد. با توجه به کنش متقابل «یین و یانگ»[۱]، میزانسن به عنوان یک شیوهٔ فیلمسازی، نمایش کنشی است که طی یک روایت اتفاق می‌افتد، و با ابعاد گوناگون و رابطهٔ متقابل شخصیت‌ها ربط پیدا می‌کند. از سویی، در اندیشهٔ تائو، «وو وی»[۲] به معنای «کنش بی‌کنشی» نوعی خاصی از میزانسن را در ژانر ووشیا (سینمای رزمی) به وجود آورده است. ژانگ ییمو یکی از برجسته‌ترین سینماگران معاصر و متعلق به جامعهٔ نسل پنجم سینماگران چین، یعنی نیمه‌های دهه ۸۰ میلادی تا به امروز است. ژانگ ییمو در سال ۱۹۸۲ همراه دیگرانی چون چن کایگه، تیان ژوانگ ژوانگ و ژانگ جونژائو فارغ‌التحصیل شد. این کلاس هستهٔ اصلی نسل پنجم را تشکیل می‌داد که بخشی از ظهور مجدد هنری در چین پس از پایان انقلاب فرهنگی بودند. ویژگی اصلی این نسل از فیلمسازان مقابله با ممیزی آثار سینمایی چین و نگاهی منتقدانه به سیاست‌های حزب کمونیست و شکستن تابوهای جامعهٔ سنتی چین بود. ژانگ با کاوش هنری بی‌وقفه، درب کاخ هنری جهان سینمایی را برای فیلم‌های داخلی باز و از دریچهٔ آن چشم‌انداز فرهنگی قابل توجهی را عرضه کرد. او در دورانی از فعالیت سینمایی خود (۲۰۰۲ میلادی) به سمت ژانر ووشیا رفت تا از این چارچوب بسیار نیرومند در سینمای جهان برای بازگویی داستان‌ها، حماسه‌ها و تاریخ غنی کشورش سود جوید. ژانگ برای نیل به این هدف از مفاهیم فلسفهٔ شرقی تائو به نحوی کاربردی در میزانسن‌ها استفاده می‌کند.

گرچه ژانگ جایگاه والایی در سینمای جهان دارد، اما تا کنون موضوع هیچ پژوهشی به زبان فارسی نبوده است. همچنین، علی‌رغم فیلم‌های بسیار ارزشمند جهانی ژانگ در زمینهٔ ادبیات ووشیا، سینمای او چندان موضوع بحث‌های آکادمیک نبوده است. به همین دلیل، این نوشتار به دنبال پر کردن این جای خالی در مباحث سینمایی است. در گام نخست، این مقاله در پی ارائهٔ تحلیلی از ویژگی‌های زیباشناسی فیلم خانه خنجرهای پران (۲۰۰۴) است. در گام دوم، یافته‌های این تحلیل در ارتباط با بحث‌های فرهنگی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.53.43]

چین معاصر مورد بررسی قرار خواهد گرفت. کارلوس روجاس (Rojas, 2013) در کتاب راهنمای آکسفورد در زمینه سینمای چین معتقد است که در یک اثر سینمایی ، چینی بودن به طور خاص به موضوع یک اثر اشاره دارد و همچنین ملاحظات زبان، قومیت، ملیت، ایدئولوژی یا گرایش سیاسی را منعکس می‌کند. چنین پیش فرض‌هایی هر رویکردی را در زمینهٔ سینمای چین در بهترین حالت با دشواری روبه‌رو می‌سازد. مسئلهٔ اساسی در این فراگرد، پیگیری نشانه‌های تصویری در ژانر ووشیا است که سپهر زبانی خود را در فرم و محتوا می‌گستراند و سرچشمهٔ مؤلفه‌های خود را در فلسفه‌ای می‌جوید که با آیین و فرهنگ بومی آن سرزمین عجین شده‌اند. بدین‌ترتیب، مسئلهٔ اصلی این پژوهش این است که آیا میان انقلاب فصول تائوئیسم و میزانسن در سینمای ووشیای ژانگ ییمو بر اساس فلسفهٔ تائوئیسم نسبت قابل تحلیلی برقرار است؟ چگونه این ارتباط به فراگرد اندیشهٔ انسان مقدس در فلسفهٔ شرق می انجامد؟ با این توصیف می توان هدف را دستیابی به عناصر اثرگذار بر میزانسن سینمای ووشیا ژانگ و همچنین آگاهی از نحوهٔ عملکرد آنها به قصد پیوند و انطباق با رویکرد فلسفی تائوئیسم دانست.

روش پژوهش

این پژوهش مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای به عنوان اسناد پژوهش و اطلاعات اینترنتی (از جمله گزارش‌های خبری) است. اطلاعات به روش توصیفی-تحلیلی و با روش مشاهده و ممیزی فیلم مورد نظر گردآوری شده است. پس از آن، متغیرهای تعیین شده و ارتباط آنها با مبانی نظری پژوهش مورد تجریه و تحلیل قرار گرفته‌اند. این پژوهش، افزون بر کیفی بودن، بنیادی (دارای فلسفه خاص) نیز هست. هدف اصلی، آزمون نظریه‌ها و تبیین روابط بین پدیده‌هاست. لذا با ساختن یک نظریه (رابطهٔ میزانسن و انقلاب فصول تائویی)، قاعده ای را به وجود آورده‌ایم که در چهارچوب آن می‌توان به میزانسن در فیلم‌های ووشیا اثر ژانگ ییمو پرداخت. با طرح پرسش اصلی و هدف پژوهش، تحقیقات پیشین را در مورد این متغیرها به‌صورت موشکافانه و تاریخ‌مند بررسی کرده‌ایم. برای بررسی میزانسن، فرم پلان کار را به صورت کروکی، یا کدینگ در جدول‌ها و یا تصویرها نشان داده‌ایم.

چارچوب نظری پژوهش

تائوئیسم و فلسفهٔ لائوتزو

با توجه به اینکه فلسفهٔ تائو هستهٔ مرکزی موضوعِ این پژوهش را تشکیل می‌دهد، مبنای نظری پژوهش حاضر به چگونگی ایجاد میزانسنِ فیلم‌های ووشیا در سینمای چین می‌پردازد. پژوهشگران باور دارند که اندیشهٔ بنیادین تائو به‌مثابه یک مکتب فکری در حدود قرن ششم پیش از میلاد پدید آمد، هرچند ریشه‌های اندیشهٔ تائویی بسیار کهن‌تر از این تاریخ است و می‌توان استدلال کرد که تاریخی به قدمت افسانه‌ها و باورهای مردم چین دارند. نزد بسیاری از پیروان تائو، سرآغاز آیین تائو به هوآنگ دی، فرمانروا و فرزانهٔ بزرگ چینی، معروف به امپراتور زرد، می‌رسد (هارتس، ۱۴۰۱، ص. ۲۳). تائو در زبان چینی به صورت اسم به کار می‌رود و به معنای «راه» است. تائو طریقه‌ای بی‌شکل و توصیف‌ناپذیر و سرچشمهٔ نیروی خلاق جهانی است. حقیقت نهایی در مکاتب بزرگ معنوی و همچنین روح نهایی هنرهای رزمی همان تائو است. یکی از اساسی‌ترین عناصر در تائوئیسم با نام نیروی«چی»[۳] شناخته می‌شود. در کل، پیروان تائوئیسم باور دارند که جهان از «چی» پدید آمده است. «چی» در همهٔ گیاهان، حیوانات و انسان‌ها جاری و عامل حیات در آنها است. از این رو، نیروی «چی» به انواع «چی آسمان»[۴] و «چی زمین»[۵] تقسیم می‌شود و سرچشمهٔ همهٔ «چی»ها از خورشید است. با

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.53.43]

قرار دادن سوژه در مرکز کادر، ژانگ به مرکز «چی» اشاره دارد چرا که سوژه در این موقعیت بیشترین تمرکز مخاطب را به خود جلب می‌کند. مفهوم مهمی که در این فیلم‌ها به خلق میزانسن کمک می‌کند «وو وی» یا «بی‌دلی» نام دارد. این واژه در اصل به معنای «عمل بی‌عملی» و در واقع یک مفهوم محوری در تائوئیسم است. فلسفهٔ «کاری نکردن» یا «بی‌عملی» به معنای دست کشیدن از کار نیست، بلکه انجام کاری والاتر است؛ کارِ هماهنگ با تائو (مینگ، ۱۴۰۱، ص. ۳۵). مفاهیم «یین و یانگ» ساختار اصلی سینمای ووشیایِ ژانگ را تشکیل می‌دهند. جهان، که ما هم در آن هستیم، به نوعی در سیر و سلوک میان «یین و یانگ» قرار دارد. گاهی راه درست و گاهی راه غلط را برمی‌گزینیم. جهان در آغاز به صورت «یین و یانگ» به وجود آمد. در تضادها همه چیز معنا پیدا می‌کند. برای دست‌یافتن به سطوح تازه‌ای از زندگی، باید بی‌وقفه سطوحی نو از «یین و یانگ» را در هم آمیزیم. لائوتزو راجع به «شنگ-جن»[۶] یا «انسان مقدس» سخن می‌گوید. «انسان مقدس» کسی است که به عالی‌ترین مرتبهٔ شهود حق نائل آمده باشد. تا حدی که با آن وحدت یافته باشد و بر همین اساس هم در این جهان رفتار کند، یعنی بر اساس مقتضیات حق که او آن را در خود ساری می‌یابد (ایزوتسو، ۱۴۰۰، ص. ۳۱۶).

ادبیات ووشیا

ووشیا، به معنای هنرهای رزمی و جوانمردی، یک ژانر داستانی چینی، با محوریت ماجراهای رزمی‌کاران در چین باستان است. اگرچه ووشیا به طور سنتی نوعی از ادبیات فانتزی تاریخی است، اما محبوبیت آن باعث شده تا برای رشته‌های گوناگون هنری مانند اپرای چینی، مانهوا، درام‌های تلویزیونی، فیلم‌ها و بازی‌های ویدیویی مورد توجه باشد. همچنین، ووشیا بخشی از فرهنگ عامه در بسیاری از جوامع چینی‌زبان در سراسر جهان و دارای کدهایی به نام کد شیا (جدول شماره ۱) است.

جدول ۱: کدهای شیا (تهیه و تنظیم نگارندگان)

خیرخواهی	عدالت	فردگرایی	وفاداری
شجاعت	راست‌گویی	بی‌اعتنایی به ثروت	احترام به استاد

جیانگ هو

اصطلاح جیانگ هو[۷] به معنای رودخانه‌ها و دریاچه‌ها است، اما بیشتر به محل داستان ووشیا اشاره دارد. در واقع، جیانگ هو، دنیای هنرهای رزمی، چین باستان را که مسکن بازرگانان، گداها، ولگردها، راهزنان، قانون‌شکنان، باندها، صنعتگران، نوازندگان، ماجراجویان و شورشیان است، به تصویر می‌کشد. چنانچه تصور کنیم که امپراتور قلمروی خود را از بالا اداره می‌کند، آنگاه می‌توان گفت که جیانگ هو سطح زیرین امپراتوری است که به موازات سطح زبرین وجود دارد (رفیعی، ۱۴۰۳، ص. ۳۵).

انقلاب فصول

به گفتهٔ لائوتزو، طبیعت عجله نمی‌کند و همه چیز انجام می‌شود. دگرگونی فصول در فلسفهٔ تائویی از اهمیت خاصی برخوردار است. زندگی بر اساس فصل، یکی از مهمترین اصول طب سنتی چینی برای سلامتی و شفا است. فصول گوناگون بر وضعیت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.53.43]

جسمی و روحی ما اثر می‌گذارند، آسمان بر اساس جبر و تفویض خلق شده و انسان همچون رونوشتی از آسمان است. برای نمونه، ساختار بدن آدمی بر اساس ظاهر آسمان طراحی شده است. آسمان پنج عنصر دارد و آدمی پنج اندام داخلی، آسمان چهار زمان دارد و آدمی چهار عضو، آسمان روز و شب دارد و انسان خواب و بیداری (مینگ، ۱۴۰۱، ص. ۷۶). از آموزه‌های تائوئیسم آن است که هر چه طبیعت را در خود انعکاس دهیم، به آرامش بیشتری دست خواهیم یافت. با پیروی از فلسفهٔ بی‌عملی، هر چیزی در جای خود قرار خواهد گرفت (لائوتزو، ۱۳۸۸، ص. ۸).

انقلاب بهاری در تائوئیسم

در دیدگاه تائوئیسم پنج فصل (بهار، تابستان، اواخر تابستان، پاییز و زمستان) وجود دارد. بهار زمان جوانی «یانگ» است، هنگامی که انرژی به سمت بالا و خارج حرکت می‌کند و به سمت نور گسترش می‌یابد. بهار فصلِ بازسازی و خلاقیت و نماد انرژی آن چوب است (جدول ۲). چوب سالم جوهر همهٔ چیزهایی است که مانند بهارند. رنگ مرتبط با انرژی چوب سبز است، یعنی رنگ همهٔ چیزهای سرزنده و تازه درطبیعت. در سطح درونی و عاطفی، بهار زمان حرکت برای انطباق با شرایط بیرونی است، زمانی برای رهایی از کسالت زمستانی. در این سطح درونی و احساسی، انرژی بهار و عنصر چوب، خود را به صورت نیرویی قاطع در تصمیم‌گیری برای آغاز کارهای خلاقانه‌ای که در طول ماه‌های تاریک زمستان درباره‌شان فکر می‌کردیم، نشان می‌دهند. از نظر تائو، ناتوانی در هماهنگی و پرورش این انرژی فصلی منجر به گیر افتادن «چی» می‌شود که سرانجام می‌تواند منجر به خشم یا افسردگی گردد (رفیعی، ۱۴۰۳، ص. ۱۰۹).

انقلاب تابستانی در تائوئیسم

با فرا رسیدن انقلاب تابستانی، اصل «یانگ» به اوج رشد خود می‌رسد. در اواخر تابستان «یانگ» آغاز به کاهش و «یین» کم‌کم فزونی می‌یابد. عناصر مرتبط با آن آتش و خاک‌اند. در این انقلاب، نور فراوانی وجود دارد.

انقلاب پاییزی در تائوئیسم

«چی» (انرژی) پاییز به طور نمادین با لحظهٔ رهایی برگ‌ها از درخت نشان داده می‌شود؛ پاییز فصل انتقالی از اوج یانگ (تابستان) به آغاز «یین» است. پاییز هنگام برداشت محصول و زمان بسیار خوبی برای اندیشه در برداشت محصول است. عنصر مرتبط با آن فلز است (Himmel, 2012).

انقلاب زمستانی در تائوئیسم

زمان قدرتمندی که نشان‌دهندهٔ دگرگونی انرژی‌هاست، زیرا حرکت زمین از یک فرود به تاریکی (یین) به سمت نور فزاینده (یانگ) تغییر می‌کند. عنصر این فصل آب است. «یین» مظهر تاریکی، سردی و استراحت، و «یانگ» مظهر نور، گرما و فعالیت است. از میان همهٔ فصول، زمستان را درست در میانهٔ یین می‌دانند که با سکون، تاریکی و کاهش انرژی مشخص می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.53.43]

جدول۲: مؤلفه های انقلاب فصول (رفیعی، ۱۴۰۳، ص. ۱۱۷)

انقلاب‌ها	عنصر	خصوصیات	حرکت بین و یانگ
بهار	چوب	شادابی - زندگی	بین به یانگ
تابستان	خاک – آتش	نور - روشنایی	یانگ به بین
پاییز	فلز	برداشت محصول	بین به یانگ
زمستان	آب	سردی– سکون	یانگ به بین

میزانسن

احتمالاً زیربنایی‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین کارکرد میزانسن در یک فیلم داستانی، خلق و ملموس کردن جهان داستان است. این اصطلاح از زبان فرانسه وارد سینما شد. کارگردان‌های گوناگون میزانسن‌های متفاوتی را به کار می‌گیرند. تا سال ۱۹۱۰، میزانسن تئاتری بود و از آن سال به بعد شکل سینمایی به خود گرفت. در واقع، میزانسن همان چیزی است که متنی نوشتاری را به اثری بصری تبدیل می‌کند. میزانسن چیزی نیست مگر همان مهارتی که هر مؤلفی برای بیان ایدهٔ شخصی خود و نیز برای جلوه‌گری منحصر به فرد کارش ابداع می‌کند (کسلر، ۱۴۰۱، ص. ۵۲). هر چند منابع مختلف انگلیسی زبان از عناصر گوناگون میزانسن صحبت می‌کنند، اما به طور معمول همگی بر چهار عنصر اصلی میزانسن یعنی تنظیمات (طراحی صحنه)، نورپردازی، گریم و لباس، صحنه پردازی و بلاکینگ[۸] توافق دارند.

۱) تنظیمات (طراحی صحنه): اغلب به موقعیت گرافیک و زمان صحنه اشاره دارد. برخی از عناصر مانند موقعیت، چشم انداز، اثاثیهٔ صحنه، محیط فیزیکی، اجتماعی، فرهنگی و یا آب و هوایی را می‌توان به عنوان عناصر طراحی صحنه در نظر گرفت.

۲) نورپردازی: به نحوهٔ استفادهٔ کارگردان از نور برای هدایت چشم مخاطب (ایجاد ساختار و شکل) و اجازهٔ خوانش آنچه در حال وقوع است اشاره دارد .

۳) لباس و گریم: لباس و گریم پیش زمینه‌ای در مورد هویت و ویژگی شخصیت و همچنین رابطهٔ آنها با یکدیگر به مخاطب ارائه می‌دهد. لباس و گریم حتی به تأکید ویژگی‌های خاص شخصیت کمک می‌کند. برای تحلیل یک شخصیت، رنگ چهره و حتی چین و چروک و یا سفیدی و سیاهی به لحاظ روانشناسی روی مخاطب تأثیر می‌گذارند. پوشاک این امکان را فراهم می کند تا ما را به دل تاریخ ببرد یا نمایانگر حدود فرهنگی در یک جامعه باشد.

۴) صحنه‌پردازی و بلاکینگ: صحنه‌پردازی بر قرار گرفتن اشیاء در کادر تمرکز دارد و حرکت دوربین را با بلاکینگ هماهنگ می‌کند تا روایت بصری را نیرو بخشد. بلاکینگ به عنوان طرح اولیهٔ صحنه عمل می‌کند و موقعیت دوربین و قرارگیری بازیگر را در صحنه مشخص و حرکات و تعاملات آنها را هدایت می‌کند. سه عنصر بصری که در بلاکینگ یک صحنه حائز اهمیت‌اند، عبارتند از: شکل، فضا و خط. فضا به معماری ربط دارد و جایی است که کاراکترها در آن قرار می‌گیرند. ارتباطی میان ناظر و فضا وجود دارد، به طوری که موقعیت مکانی شخص، فضا را تعریف می‌کند و فضا بنا به نقطهٔ دید وی به صورت‌های گوناگون قابل درک می‌شود. اشکال معمولاً به چهرهٔ کاراکترها (بعضی گرد و بعضی مثلثی) و یا به مکان اشاره دارند که ممکن است مثلث یا دایره و حتی مربعی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.53.43]

باشد. همچنین می‌تواند به موقعیت دو بازیگر نسبت به شخص سوم مربوط باشد. خطوط بر حسب ایستاده و یا خوابیده و حتی زاویه‌دار بودن اشیاء و بازیگران می‌توانند مضامین مختلفی را شامل شوند. در واقع، همهٔ این سه عامل بر ایجاد تصویری بصری تأثیر دارند و با همدیگر مربوط‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

در بررسی‌های انجام شده، پژوهشی با موضوع این نوشتار یافت نشد. با وجود این، پژوهش‌هایی در زمینهٔ عناصر فرهنگی با سینمای ژانگ انجام شده که به موضوع این مقاله نزدیک و لذا درخور ذکرند:

۱) مارک برنت السورت (Ellswart, 2013) در پایان نامهٔ کارشناسی ارشد هنر، در دانشگاه ویکتوریا ولینگتون، با عنوان ژانگ ییمو و مسألهٔ نویسندگی ناپایدار، به ژانگ ییمو و نقش او به عنوان کارگردان فیلم‌های سه گانه سرخ می‌پردازد. السورت بیشتر موقعیت ژانگ ییمو به عنوان یک نویسنده و تأثیر تجربیات زندگی شخصی، از جمله خانواده و زن، بر فیلم‌هایش را مورد بررسی قرار می‌دهد. در واقع، این کار نوعی زندگی‌نامهٔ کارگردان است. این اثر نشان می‌دهد که کارگردان تحت تأثیر چه عواملی در زندگی خود بوده و این عوامل چه تأثیراتی بر آثارش داشته‌اند. گفتنی است که گرچه السورت در این پایان‌نامه سخنی از عناصر تائویی به میان نیاورده، اما عناصری که نام برده، از جمله خوشنویسی و نقاشی، همگی ریشه در اندیشه‌های تائویی دارند.

۲) یوان ییلی (Yuan, 2016) از دانشگاه گلاسکو در رسالهٔ دکتری خود با عنوان زیرنویس سینمای چین؛ مطالعه موردی فیلم های ژانگ ییمو. زیرنویس فیلم‌های چینی به زبان انگلیسی را، با تمرکز بر فیلم‌های ژانگ ییمو، مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد. در این پژوهش، ژانگ ییمو به عنوان تحسین‌شده‌ترین فیلمساز بین‌المللی چینی، که ژانرهای گوناگونی را در کارنامهٔخود دارد، از نظر منتقدان توصیف می‌شود. او استدلال می کند که در زیرنویس فیلم‌های ژانگ ییمو، اتخاذ آشکاری از راهکار ترجمهٔ بومی‌سازی وجود دارد. این راهکار ارجاعات به فرهنگ چینی را کاهش می‌دهد یا حتی حذف می‌کند. او سعی دارد با کشف اینکه کدام مقوله‌ها یا دیدگاه‌های فرهنگی چین مستعد بومی‌سازی ترجمه‌اند، پنج دسته را فرموله کند: طنز، ادب، گویش، تاریخ و آهنگ‌ها و اپرای پکن. او تصویر و صدا را منابع مهمی از اطلاعات برای خوانندگان زیرنویس می‌داند که دائماً با پویایی فیلم ارتباط دارند. گرچه، این رساله به زیرنویس فیلم‌های ژانگ ییمو پرداخته، اما به بحث پیرامون زمینه‌های فرهنگی آن نیز پرداخته است.

۳) وندی لارسون (Larson, 2017) در کتابی با عنوان ژانگ ییمو، جهانی شدن و موضوع فرهنگ، مدعی است که این نخستین کتاب دربارهٔ سینمای ژانگ ییمو به زبان انگلیسی است. لارسون در این اثر سعی کرده ژانگ ییمو را یکی از ده کارگردان برتر جهان نشان دهد. او علاوه بر زندگی‌نامهٔ این فیلمساز برجستهٔ چینی، با رویکردی جدلی، با برخی از گرایش‌های انتقادی در تفسیر فیلم‌های ژانگ ییمو مقابله می‌کند. لارسون با تأکید بر فیلم‌ها، عملکرد تحت اجبار، دو گانگی نمایش و کنش تحت محدودیت را تفسیر کرده و سعی می‌کند، میان فیلم‌های ژانگ ییمو با فرهنگ چینی، از یک سو، و مدرنیتهٔ چینی، از سوی دیگر،ارتباط برقرار کند.

۴) نجیمه رئیسی (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان، تأثیر نقاشی تائوئیسم بر چشم‌اندازهای منظره سهراب سپهری از دانشگاه سیستان و بلوچستان. تنها اثر به زبان فارسی است به موضوع این نوشتار نزدیک است. این پایان‌نامه در پی پاسخ دادن به این پرسش است که اندیشه و شیوهٔ نقاشی تائوئیسم چه تأثیری بر آثار سهراب سپهری داشته و در چه مقطعی از آثار او نمود یافته

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.53.43]

است. نگارندهٔ این پایان‌نامه باور دارد که آنچه سهراب سپهری را در حیطهٔ هنر از دیگر هنرمندان معاصر او متمایز می‌سازد، بهره‌گیری از عرفان شرق دور (بودیسم و تائوئیسم) و کاربرد زبان نمادین در رنگ‌های آثارش است.

۵) حسین میرزاپور و رضا سربخش در مقاله‌ای با نام «ظرفیت‌های جلوه‌های بصری برای اسطوره‌سازی در تلویزیون و سینما» (۱۴۰۱) به نقش رسانه‌ها در شیوهٔ زندگی و اندیشه نسل بشر پرداخته‌اند. گفت‌وگوی آنها بیشتر پیرامون مسائلی از این دست است که صنایع برتر سینما و تلویزیون با تکیه بر اسطوره‌هایشان و ابزار ایجاد جلوه‌های بصری به خلق آثار ماندگار و تأثیرگذار رسیده‌اند، و اینکه چگونه از طریق جلوه‌های ویژه می‌توان اندیشه‌های عارفانه را در سینما نشان داد. در بخشی از این مقاله از ژانگ ییمو به عنوان کسی یاد می‌شود که در چین انقلابی در زمینهٔ جلوه‌های ویژه ایجاد کرده و رقیب خوبی برای سینمای امریکا به شمار می‌رود که با تیم خودش دست به ساخت صحنه‌های شگفت‌آور، با کمترین هزینه، زده است. نویسندگان این مقاله با اشاره به فیلم قهرمان، جلوه‌های بصری آن را مورد بررسی قرار داده‌اند. نویسندگان در نتیجه‌گیری نهایی، الگوسازی از اسطوره‌های دینی و باستانی در سینمای ایران را ضروری دانسته‌اند که فقدان آن در سینمای آیندهٔ کشور منجر به چالش هویتی برای آیندهٔ کودکان و نوجوانانی خواهد شد که سینمای غرب را الگوی خود قرار می‌دهند.

همان‌طور که مشخص است، همهٔ پژوهش‌های نام برده در پی زیباشناسی سینمای ژانگ ییمو بوده و هیچ کدامشان رابطهٔ انقلاب فصول و عناصر میزانسن را مورد واکاوی قرار نداده‌اند. بنابراین، پژوهش حاضر با پرداختن به ژانر ووشیا و ارتباط میزانسن آن با انقلاب فصول تائویی، در پی پر کردن این جای خالی در بحث‌های سینمایی است.

معرفی نمونهٔ مورد بررسی

خانهٔ خنجرهای پرّان (۲۰۰۴)

در طول سال‌های رو به زوال سلسلهٔ تانگ در قرن نهم، دو افسر پلیس از رقصنده‌ای به ظاهر نابینا کمک می‌گیرند تا یک گروه شورشی به نام «خنجرهای پرنده» را سرنگون کنند. اما این نقشه به‌زودی به یک مثلث عاشقانهٔ پیچیده تبدیل می‌شود که به اندازهٔ سلاح‌های عاشقان مرگبار است (Lau, n.d.).

یافته‌های تحقیق

با توجه به مؤلفه‌های نمودار ۲، ادراک مفاهیم معناساز تصویر، یعنی میزانسن در داستان خانهٔ خنجرهای پرّان از طریق تأثیر انقلاب فصول تائوئیستی و رابطهٔ آن با ادبیات ووشیا صورت می‌گیرد.

تحلیل انقلاب فصول در میزانسن خانهٔ خنجرهای پرّان

تحلیل میزانسن انقلاب بهاری

سکانس‌های آغازینِ فیلم، فصل بهار را نشان می‌دهد؛ جیانگ هو با جنگل‌های بامبو و دشت‌های پر از گل که نشانهٔ انقلاب بهاری در فیلم است. بنابراین، در بخش تنظیمات (طراحی صحنه) ما فضاهایی را می‌بینیم که در مسیر داستان به سمت رشد و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.53.43]

شکوفایی عاشقانه پیش می‌روند. «جین» با شخصیت سرباز هوس‌باز، به یک عاشق پروانه‌ای تبدیل می‌شود. از سویی، قلب «سومِی» کم‌کم ارتعاشات عاطفی جین را پذیرا می‌شود. در مسیر انقلاب بهاری (تصویر۱)، «چوب» در هر سکانسی خود نمایی می‌کند. اگر انسان را از خاک بدانیم، آنگاه حضور چوب و خاک را، که متضادند، در مسیر بهاری به شکل درگیری و مبارزهٔ مداوم شاهدیم. «بلاکینگ» سکانس انقلاب بهاری، نیروی جوانی در حال فوران است. در نتیجه، صحنه‌ها پرتحرک،کات‌ها کوتاه است و زاویهٔ دوربین از بالا به پایین، یا از پایین به بالا تغییر می‌کند. افزون بر این، دوربین نیز اسیر نیروی سرکش «یانگ»، دائم در حرکت است.



تصویر ۱: میزانسن انقلاب بهاری؛ خنجرهای پرّان، ژانگ ییمو

در صحنه پردازی سکانس‌های پرتحرک، از چوب، به شکل جنگل‌های بامبو، برای آرایش میزانسن استفاده شده است. در توصیف عناصر اصلی بلاکینگ باید گفت که فضای محصور در جنگل‌های بامبو و دشت‌های گل، ترکیب را به صورت مثلث و مستطیل، همراه با خطوط عمودی، که بر خشونت صحنه می‌افزاید، در می‌آورد. لباس شخصیت اصلی (سومِی) در این سکانس هم‌رنگ درختان بامبو (سبز) است. حرکت از«ین» به سمت «یانگ» (یعنی از همگرایی به واگرایی) در اجرای بازیگران ادغام شده است .

تحلیل میزانسن انقلاب تابستانی

در انقلاب تابستانی، اصل «یانگ» به اوج رشد خود رسیده و باید به «ین» تبدیل گردد (از روشنایی به تاریکی). عنصر مرتبط با آن آتش و اواخر تابستان با عنصر خاک در ارتباط است. سکانس انقلاب تابستانی از جایی شروع می‌شود که گروه خنجرهای پرّان به کمک سومِی و جین آمده‌اند. از این مرحله به بعد، نیروی «ین» (سومِی) بر نیروی «یانگ» (جین) فائق می‌آید. برخلاف مسیر داستان، متوجه می‌شویم که این «سومِی» است که همه را به بازی گرفته چرا که آتش نمی‌تواند فلز را کنترل کند و سکانس انقلاب تابستانی به سمت سکانس انقلاب پاییزی می‌رود. بنا بر اصل طب سوزنی، با ورود به هر فصل از سال، سموم در کانال‌های انرژی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.53.43]

جمع شده و باعث ایجاد مریضی می‌شوند. در اینجا، رابطهٔ سومِی و جین به گونه‌ای بیماری دچار شده و باید طبق پیام فیلم در سکانس‌های دیگر سم‌زدایی گردد (تصویر ۲).



تصویر ۲: میزانسن انقلاب تابستانی؛ خنجرهای پرّان، ژانگ ییمو

با توجه به تصویر، بلاکینگ صحنه خطوط مورب و نیروهای یانگ را در اوج به سمت فرود نشان می‌دهد، به این معنی که مغلوب نیروهای یین شده‌اند. «سومِی» (نیروی یین) به سمت سر بالایی حرکت می‌کند و نیروی یانگ را به دنبال خود می‌کشد. با توجه به خط افق در وسط کادر، تأکید روی انسان، طبیعت و آسمان قرار می‌گیرد. نخستین یکپارچگی «یین و یانگ» اتحادِ نطفه و بذر در زهدان است. دومین یکپارچگی اتحاد یک مرد و یک زن بالغ است (لائوتزو، ۱۴۰۲، ص. ۱۱۸).

تحلیل میزانسن انقلاب پاییزی

عنصر مرتبط با آن فلز است و در تقابل با چوب و آتش است. نیروی «یین» (سومِی) در سکانس انقلاب پاییزی، به سمت رشد، که به «یین» کوچک معروف است، حرکت می‌کند. در تنظیمات (طراحی صحنه) نور صحنه از روشنایی به سمت تاریکی می‌رود. تغییر رنگ (سبز به زرد) باعث ایجاد اتمسفر صحنه می‌شود. بلاکینگ و صحنه‌پردازی صحنه با خطوط عمودی و خشن «یانگ» هنوز در سکانس خودنمایی کرده و قهرمان زن (سومِی) را بر سر دو راهی و اتخاذ تصمیمی سخت قرار داه است.



تصویر ۳: میزانسن انقلاب پاییزی ؛ خنجرهای پرّان، ژانگ ییمو

در تصویر ۳ «سومِی» در مرکز کادر یا مرکز «چی» قرار گرفته و با خطوط «یانگ» پشت سرش مفاهیمی چون تعلیق، فشار و دودلی را به مخاطب انتقال می‌دهد. ژانگ از این لحظه به بعد ما را به سکانس اوج هدایت می‌کند .

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.53.43]

برای نخستین بار در یک فیلم شمشیرزنی، انبوه قابل توجهی از تصاویر در کاجستانی نزدیک لویو، در اوکراین، فیلمبرداری شده است. رنگ‌های روشن و ملایم این کاجستان و رنگ‌های پاییزی نیوانگلندی‌اش به نحوی به یادماندنی با جلوه‌های سبز بامبو، (تصویر ۴) که در یونگ چوان، واقع در جنوب غربی چین فیلمبرداری شده بود، کنتراست دارد (اِلی، ۱۳۹۹).



تصویر۴: توالی فصل ها؛ خنجرهای پرّان، ژانگ ییمو

تحلیل میزانسن انقلاب زمستانی

سومِی تصمیم می‌گیرد پیشنهاد جین را بپذیرد و با او به سفر دور دنیا برود. در میانهٔ راه، لیو که در کمین اوست با خنجری پران او را هدف گرفته و خنجر را در سینه‌اش فرو می‌کند. لیو به او می‌گوید: «تو مجبور نیستی عاشق من باشی، ولی با جین هم نباید بروی. چرا مجبورم کردی بکشمت؟» سومِی پاسخ می‌دهد: «من می دانستم تو این کار را می‌کنی؟» لیو متعجب می‌پرسد: «چرا؟» سومِی در پاسخ می‌گوید: «تا آزاد شوم، مثل باد». این جمله کاملاً با مفهوم درونی «وو وی» مطابقت دارد. دوئل میان این دو قهرمانِ ووشیا با تغییر فصول در پس‌زمینهٔ تصویر همراه است. این دو نفر تا سر حد مرگ همدیگر را زخمی کرده و در لحظهٔ پایانی سکانس لیو می‌خواهد که خنجر پرّانی را به سمت جین پرتاب کند. سومِی که در خون می‌غلتد از زیر برف بلند می‌شود و جین را تهدید می‌کند که اگر «لیو» را بکشد او خنجر را از سینه خودش بیرون می‌آورد. در لحظهٔ اوج فیلم، لیو وانمود به پرتاب خنجر می‌کند در حالی که سومِی خنجر پرّان را از سینهٔ خود به سمت درختی پوشیده از برف پرتاب می‌کند (تصویر ۵سمت راست). در نتیجهٔ این حرکت سومِی می‌میرد. به لحاظ بصری، دوباره حرکات کرئوگرافیگ بازیگر و دوربین را شاهدیم.

اکنون بلاکینگِ، صحنه را در ارتباط با سه بخش (فضاها، شکل‌ها، خط‌ها) مورد بررسی قرار می‌دهیم:

فضا (جیانگ هو) منطقه‌ای کوهستانی محصور در دشت و کوه و جنگل است. سفیدی برف سنگین حاکی از زمستان و سردی رابطهٔ یک عشق سه‌گانه است. سومِی در اینجا به عنوان نیروی غالب «یین»، در نقطهٔ اوج عشق خود به سمت جین و لیو، یعنی «یانگ»، تغییر جهت می‌دهد. به بیانی دیگر، زمانی که «یین» (سومِی) در اوج به خاک می‌افتد، نیروهای مردانه باید شروع به جنگ کنند تا نقطهٔ اوج، درست در اوج مبارزه، یعنی آنجا که نیروهای «یانگ» فرود می‌آیند (همدیگر را با شمشیر مجروح می‌کنند) دوباره، با فراز نیروی «یین» (سومِی از زیر برف بر می‌خیزد و خنجر را از سینه در می‌آورد) هماهنگ باشد. آنان که شورِ این را در سر دارند که تائو را در خویش متجلی کنند، می‌بایست قلب خود را به روی همهٔ جهان بگشایند (لائوتزو، ۱۴۰۲، ص. ۲۵).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.53.43]



تصویر۵: میزانسن انقلاب زمستانی؛ خنجرهای پرّان، ژانگ ییمو

میزانسن به صورت مثلثی در نظر گرفته شده و زاویهٔ دوربین نسبت به این مثلث تنظیم شده است. در تک شات‌ها، بازیگران در وسط کادر (مرکز چی) قرار دارند. در اواخر سکانس، با توجه به نزدیک شدن فصل بهار به زمستان، نور به سمت یانگ (روشنایی) می‌رود و ما فضا را برفی می‌بینیم (طراحی صحنه). از آنجا که زمستان «یین‌ترین» فصل سال است، نیروی دو یانگ (جین و لیو) را تحت شعاع قرار داده است. از به هم پیوستن خطوط شخصیت‌ها به یکدیگر مثلثی به وجود می‌آید (تصویر ۵سمت چپ). نیروی سومِی در یک طرف صحنه با دو نیروی دیگر یانگ در صحنه برابری می‌کند. سکانس اوج فیلم در انقلاب زمستانی شکل می‌گیرد. گلوله‌های برف به لحاظ بصری، افزون بر خشونت صحنه، به سردی خنجر در سینهٔ سومِی اشاره دارند، در حالیکه قلب او پر از «یانگ» دوگانه (عشقِ جین و لیو) است. این گرمی مضاعف حاصل از «یانگ» به فوران خون در سینهٔ او اشاره دارد. گرچه نیروی «یین» در این انقلاب زمستانی غالب است، اما رنگ سبز لباس سومِی در راستای نیت کارگردان در خلق میزانسن صحنه مؤثر بوده است. حرکت کاراکترها؛ برخلاف حرکات رزمی اولیه، از دَوَران تکنیکی برخوردار نیست. بیشتر حرکات به صورت خطی و در عرض صحنه اجرا می‌شود که به منعطف نبودن زمستان، برخلاف ذات عنصر آب، تأکید دارد. خوبی مانند آب است، بدون تلاش همه چیز را سیراب می‌کند (لائوتزو، ۱۳۸۸، ص. ۸). اما رنگ سبز روشن لباس سومِی نوید انقلاب بهاری (مرگ سومی) را می‌دهد. «شویجین»[۹] به معنای ارتباط میان آب و فلز است و به اختلال در عملکرد پخش و پایین فرستادن چی ریه و همچنین ضعف کلیه می‌پردازد که با انسداد آب و فلز، سرفه، آسم، سکته قلبی و ... بروز می‌کند (یونگ، ۱۳۹۸، ص. ۴). در سکانس اوج، انسداد میان عنصر آب و مکمل آن، یعنی فلز (خنجرهای پرّان) باعث ایجاد بیماری (مرگ سومِی) می‌گردد (شکل ۵). تنها با مرگ او سم‌زدایی کامل می‌شود و در وضعیت «وو وی» قرار می‌گیرد.



تصویر۵: سکانس اوج ؛ انسداد بین عناصر آب و فلز، خنجرهای پرّان، ژانگ ییمو

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.53.43]

در خاتمه باید یادآور شویم که عنوان اصلی چینی فیلم، شبیخون از ده طرف[۱۰] است. این عنوان از یک قطعهٔ تک‌نوازی بسیار ظریف و کلاسیک پاپیا[۱۱] گرفته شده است که نبرد میان دو سردار باستانی را توصیف می‌کند. در این فیلم، این عنوان یک کشاکش دائمی را توصیف می‌کند که زندگی یک زوج عاشق را در می‌نوردد؛ سفری پرتحرک که قلب تپندهٔ این فیلم سینمایی است. خانهٔ خنجرهای پران به خاطرهٔ بانوی خواننده و بازیگر، آنیتا موی، پیشکش شده است که قرار بود نقشی در این فیلم داشته باشد، اما به دلیل سرطان در گذشت.

نتیجه‌گیری

به نظر دانیل فرامپتون، نویسنده و فیلمساز انگلیسی، «فیلموسوفی»[۱۲] پژوهشی است به‌مثابه فیلم و اندیشه که تلقی خاصی از اندیشیدن را اختیار می‌کند. مطالعه در باب فیلم از منظر فیلموسوفی ژانگ، یافتن حقیقت است و جدا شدن از منیّت‌های پوچ و بیهوده. آنجا که فلسفه و سینما با هم تلاقی می‌کنند، «وو وی» برای فیلمساز رخ می‌دهد. او اندیشه را در زندگی و فرهنگ بومی مردمان کشورش و با استفاده از مفاهیم کهن تائویی جست‌وجو می‌کند. ژانگ باطن شخصیت‌های داستانی را با سه انرژیِ اصلیِ عالمِ هستیِ یک‌پارچه پیوند می‌دهد. نخستین انرژی در سینمای ووشیایِ او «زمین» است که آن را در «بدن» می‌جوید و به صورت نیروی جنسی بیان می‌کند. دومین انرژی در این سینما «آسمان» است که در ذهن جای دارد و خود را به صورت دانش و خرد ابراز می‌کند. سومین انرژی همان تای چی[۱۱] بزرگ (غایت برین) است که ژانگ در سکانس انقلاب زمستانی به مخاطب عرضه و جای آن را در قلب می‌داند. او در همهٔ سکانس‌های فیلم نشان می‌دهد که هر سهٔ اینها از خلوصی نسبی برخوردارند و تنها زمانی که قهرمان ووشیا با کدهای خود در هر سه هنر مهارت یابد، به تائوی ناب دست پیدا می‌کند. ارتباط میان انقلاب فصول تائویی و میزانسن در سینمای ووشیایِ ژانگ محور اساسی این پژوهش است. فیلم در عین فضایِ خشونت‌بارش، عرفان رزمی را درون خود می‌پروراند. در فیلم خانهٔ خنجر های پرّان با رمانسی در ژانر ووشیا روبه‌روییم که با استفادهٔ به‌جا از عناصر تائویی، ما را در دل جنگلی از بامبو به خلوص قلبی برای رسیدن به کمال مطلق دعوت می‌کند. تأثیر رنگ سبز به گونه‌ای است که بیشتر صحنه‌های مبارزه در جنگل‌های بامبو دیده می‌شود. بنابر فلسفهٔ لائوتزو، نرمی بر سختی پیروز است. کارگردان با بهره‌گیری از این نکته، به‌گونه‌ای از خطوط انعطاف‌پذیر بامبو در ارتباط با انقلاب بهاری، استفاده می‌کند که خشونت صحنه‌های مبارزه به لحاظ بصری تخفیف یابد. خانهٔ خنجرهای پرّان نمادی از این جهان و سیاست‌های حیله‌گرانهٔ دولت‌ها برای به استعمار کشیدن و بردگی نوین را به تصویر می‌کشد. طغیان و سرکشی قهرمان ووشیا با حرکت ریزومی به سمت سه لایهٔ عالم هستی از منظر فلسفهٔ تائو است. لایه‌های زیرین (تای چینگ) و لایه‌های میانی (شان چینگ)، مزاحمتِ یک زندگانیِ مادی و جسمانی را ناخواسته و اجباری جلوه می‌کنند. در این لایه‌ها داشتن یک زندگانی همراه با ثباتِ قدم با تائو ناممکن است. تائو تنها در لایهٔ زبرین (یوچینگ) سکنی دارد. در مراحل آغازین آشنایی، جین و سومِی بری از تزویر و ریا نیستند. اما همانطور که فصل‌ها در فیلم دگرگون می‌شوند، آن دو نیز برای رسیدن به بی‌دلی (وو وی) باید به سوی سادگی (پیام اصلی فلسفهٔ طبیعت لائوتزو) حرکت و تغییر کنند و انرژی حیاتیِ خود را به سمت بالا و «یین و یانگ» را در جسم و ذهن و روحِ خود یک‌پارچه کنند. بدین دلیل است که ژانگ در فیلم خود، پرده از یک حقیقت، پس از حقیقت دیگر بر می‌دارد و آن را با دگرگونی فصول نشان می‌دهد تا قهرمانان را به اقلیم بدیعِ اعلی وارد کند. مفاهیم غنی تائویی در فیلم، طبیعت سرد خنجر را در قلب ذوب می‌کنند. ژانگ از فضای هنری سیاه قلم هنرمندان چینی، به‌خصوص پیروان تائوئیسم، با نورپردازی سایه‌روشن، ما را به فضایی نو می‌برد. در این فضا از زن اغواگر فیلم‌های هالیوودی خبری نیست چرا که فلسفهٔ شرقی فیلموسوفی مجالی به فلسفهٔ غربی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.53.43]

نمی‌دهد. زن در سینمای او جایگاه یک الهه را پیدا کرده است. تغییر فصول در این فیلم نمادی از مراحل سخت تاریخی است که بر زنان سرزمینش گذشته است. او باور دارد که این قشر در جامعهٔ فئودال چین همواره در رنج و عذاب بوده‌اند و حتی در دوران اخیر نیز هنوز آن استعمار و بردگی نوین دیده می‌شود. ژانگ با زیرکی تمام در لایه‌های زیرین فیلم با بهره‌گیری از خصوصیات انقلاب فصول تائویی به افشا کردن سیاست‌های نظام کمونیستی روز پرداخته که مردمانش را به بردگی کشیده و با آنها مثل ماشین رفتار می‌کند. زن در این فیلم نشانهٔ باروری، حاصلخیزی و زمین (انقلاب بهاری) است. آسمان جایی است که در آن مقدرات و سرنوشت را می‌نویسند. از نقطه نظر تای چی[۱۳]، هر شیء یک تمامیت ارگانیک، و هر تمامیت ارگانیک، خود مجموعه‌ای از کائنات است. انسان در جهان وجود دارد و جهان در انسان. با توجه به رابطهٔ میان جهان و انسان، بدنِ انسان یک جهان کوچک و ساختاری هولوگرافی از جهان است. انسان به عنوان جهان کوچک باید این جبر و اختیار آسمانی را در زمین حاصلخیز (نمایندهٔ نیروی یین) کاشته و درو کند. ژانگ ییمو در خانهٔ خنجرهای پرّان به دنبال انسان مقدس است؛ کسی که ضمیرش با آزادی مطلق جولان می‌دهد. این جولان از طریق ارتباط انقلاب فصول تائویی و میزانسن در سینمای ژانگ قابل دیدن است.

پی‌نوشت‌ها

1. Yin Yang
2. Wuwi
3. Chi
4. Sky Chi
5. Earth Chi

۵-تائوئیست‌ها بر این باورند که از طریق چاکرای کف پا، انرژی از طریق زمین به بدن انتقال می‌یابد. این انرژی چاکراهای پایین را شارژ و موجب شاداب شدن انسان می‌شود. آنها این انرژی را «چی زمین» می‌نامند.

6. Shang Jan
7. Jianghu
8. Blocking
9. Shuijin (1010.20)
10. Ambushes from ten sides
11. Pipa
12. Filmosophy
13. Tai Chi

کتابنامه

اِلی، د. (۱۳۹۹). نقد و بررسی فیلم خانه خنجرهای پران (مترجم نامشخص). منبع: بلاگ نماوا.

https://www.namava.ir/mag/house-of-flying-daggers-review/

ایزوتسو، ت. (۱۴۰۰). صوفیسم و تائوئیسم (ترجمهٔ م. ج. گوهری). روزنه.

رفیعی، ع. (۱۴۰۳). تحلیل نسبت میان تائوئیسم و میزانسن در سینمایِ ووشیایِ ژانگ ییمو، با رویکرد فلسفی لائوتزو، مطالعه موردی: قهرمان ۲۰۰۲، خنجرهای پرّان ۲۰۰۴، سایه ۲۰۱۸ [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد]. دانشگاه هنر و معماری کمال الملک نوشهر.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.53.43]

رئیسی، ن. (۱۳۹۸). تأثیر نقاشی تائوئیسم بر چشم اندازهای منظره سهراب سپهری [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد]. دانشگاه سیستان و بلوچستان.

کسلر، ف. (۱۴۰۱). کینو-آگورا،میزانسن (ترجمهٔ ح. موسوی ریزی). لگا.

لائوتزو. (۱۳۸۸). تائوت چینگ (ترجمهٔ ف. قهرمانی). مثلث.

لائوتزو. (۱۴۰۲). هواهوچینگ (ترجمهٔ ب. والگر و ا. بامدادان). فراروان.

میرزاپور، ح. و سربخش، ر. (۱۴۰۱). ظرفیت‌های جلوه‌های بصری برای اسطوره‌سازی در تلویزیون و سینما. در سومین همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال، دانشکده هنر دامغان. صص. ۱-۱۲.

مینگ، و. ه. (۱۴۰۱). تاریخ اندیشه فلسفی چین (ترجمهٔ ا. بذرافشان). ققنوس.

هارتس، پ. ر. (۱۴۰۱). ادیان جهان، آیین دائو (ترجمهٔ م. لکزایی و ر. منتظری). دانشگاه ادیان و مذاهب.

یونگ، و. چ. (۱۳۹۸). درمان با نقاط جادویی مستر تانگ (ترجمهٔ م. کریمی، ؛م. ترابی میرآبادی). آرنا.

Ellswart, M. B. (2013). *Zhang Yimu and the question of unstable authorship* [master's Thesis]. Victoria University of Wellington.

Himmel, R. (2012). Autumn and Yin/Yang. In *Raymond Himmel Acupuncture* [blog]. https://raymondhimmel.com/raymond-himmel?author=642c89626bf1bf3ddcbc60c1

Larson, W. (2017). *Zhang Yimou: Globalization and the subject of culture*. Cambria Press.

Lau, A. (n.d.). House of flying aggers with recorded intro by Andy Lau. In Y. Zhang (Writer & Dir). [Review of the movie *House of Flying Daggers*]. *Tiff 50*. https://tiff.net/events/house-of-flying-daggers-with-recorded-intro-by-andy-lau

Rojas, C. (Ed.). (2013). *The Oxford handbook of Chinese cinemas*. Oxford University Press. Online edn, *Oxford Academic*. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199765607.001.0001

Yuan, Y. L. (2016). *Subtitling Chinese cinema: A case study of Zhang Yimou's films* [doctoral dissertation]. University of Glasgow.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.53.43]