نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۷ • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۱

تأثیر روایت مدرن بر موج نوی سینمای ایران*
(مورد کاوی: فیلم های گاو و شازده احتجاب)

اسدالله غلامعلی[۱]، علی شیخ مهدی**[۲]
[۱] کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲] استادیار، گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۲/۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/٤/۱۰)

چکیده

سینمای ایران از آغاز تا امروز تحولات مختلفی را به خود دیده است. جریانی به نام موج نو سینمای ایران، در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ هجری شمسی، ساختار سینمای ایران را دگرگون کرد. فیلم‌هایی که تا آن زمان تولید می‌شدند از لحاظ فرم، و ساختار سینمایی و به ویژه شیوه روایتگری در سطح بسیار نازلی قرار داشتند و اصول متعارف فیلمسازی غالباً در آنها رعایت نمی‌شد. در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ هجری بر اثر عوامل اجتماعی و تغییرات که در مناسبات سنتی جامعه رخ داد، فیلمسازانی که با محافل روشنفکری، فرهنگی، ادبی و هنری جامعه ایران و نیز جهان در ارتباط بودند، فیلم‌هایی برخلاف سینمای غالب تولید کردند که دارای ارزش‌های زیباشناختی فراوانی بودند. خاستگاه اصلی موج نو، ادبیات داستانی و به ویژه ادبیات داستانی مدرن است. ارتباط سینماگران با ادبیات، موجب تحول در شیوه‌های روایتگری آثار سینمایی آنها گردید. در پژوهش حاضر، با استفاده از توصیف و تحلیل و به شکل کیفی، ادبیات و روایت مدرن، چگونگی شکل‌گیری آن، تأثیر ادبیات داستانی مدرن بر شکل روایت در فیلم های گاو و شازده احتجاب(از مهم ترین آثار موج نو) مورد پژوهش قرار گرفته، و نتایج به دست آمده که نشان‌دهنده تأثیر جریان ادبی مدرن بر موج نو می‌باشد، ارائه گردیده است.

واژه‌های کلیدی

ادبیات داستانی، روایت مدرن، موج نوی سینمای ایران، گاو، شازده احتجاب.

* این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد تحت عنوان " تأثیر ادبیات داستانی مدرن بر شیوه‌های روایتگری موج نوی سینمای ایران" می‌باشد که توسط نگارنده اول و با راهنمایی نگارنده دوم، در دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس انجام گرفته است.

** نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۸۲۸۸۳۷۹۹-۰۲۱، نمابر: ٦۲۲٤٦۹۷-۰٤۸۲، E-mail: ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir.

مقدمه

در قرن بیستم، به سبب پیشرفت‌هایی که در عرصه تکنولوژی و علوم انسانی انجام گردید، جوامع بشری بیش از پیش با هم ارتباط پیدا کردند و با فرهنگ و آداب و رسوم یکدیگر آشنا شدند. سینما به عنوان یک هنر قرن بیستمی، تنها هنری است که با تمام مکاتب هنری، ادبی و مسائل سیاسی، اقتصادی، فرهنگی در ارتباط است. دلیل این امر در وهله اول به ارتباط این هنر با جامعه بشری باز می‌گردد. سینما این توانایی را دارد که هر اندیشه و مفهومی را به تصویر بکشد و این قدرت را به سبب ارتباطی که با دیگر هنرها دارد، به دست آورده است. ادبیات در تحکیم زبان و بیان سینما، مؤثر بوده است. تعامل ادبیات و سینما تا امروز ادامه داشته و نه تنها سینما از ادبیات و زبان ادبی بهره برده، بلکه ادبیات نیز از عناصر و مؤلفه‌های سینمایی کمک گرفته است. تحولی که در سینمای قبل از انقلاب ایران رخ داد و با عنوان موج نو نامگذاری شده است، تا اندازهٔ زیادی حاصل ارتباط سینماگران ایرانی با ادبیات داستانی است. همچنانکه جامعه ایران در آن سال‌ها به سمت شهرنشینی و مدرنیزه‌شدن می‌رفت، نویسندگان و جامعه ادبی کشور نیز از شیوه و سبک نوینی که به سبب تأثیرات مدرنیسم، در ادبیات جهان به وجود آمده بود، تأثیر گرفتند و ادبیات داستانی مدرن پایه‌ریزی شد. جریان متفاوتی که در سینما وجود آمد، به موج نو موسوم شد، ولی همچون دیگر موج‌نوهای سینمایی، اهداف و خاستگاه منسجم سینمایی نداشت، بلکه خاستگاه اصلی موج نوی سینمای ایران ادبیات و به خصوص ادبیات داستانی مدرن است. بنابراین دگرگونی سینمای ایران و شکل‌گیری، موفقیت و تداوم موج نوی سینمای ایران حاصل تعاملی است که با جریان ادبی مدرن کشور داشته است. تلاش نگارنده در پژوهش حاضر، صرف این شده است که آثار سینمایی موج نو را از منظر روایت مورد تحلیل قرار داده، و چگونگی تأثیرگذاری ادبیات داستانی مدرن را بر شیوه‌ی روایتگری در این آثار را مورد بررسی قرار دهد. بنابراین، با توجه به مباحثی که ذکر شد، آثار سینمایی برخوردار از روایت کلاسیک، آثار سینمایی مدرن و غیراقتباسی، فیلم‌های کوتاه، مستند، تلویزیونی و فیلم‌هایی که در سطح کشور به نمایش عمومی در نیامده و یا اکران محدودی داشته‌اند، مورد بررسی قرار نمی‌گیرند.

مدرنیسم و هنر مدرن

نگاهی به شالوده‌های فلسفی مدرنیسم، دگردیسی در ادبیات اروپا را بهتر روشن می‌کند. ظهور ادبیات مدرن و شکسته شدن قواعد کلاسیک و سبک نگارشی قرن نوزدهم میلادی بیش از آن که به تنوع‌طلبی و یا ادبیات و هنر مرتبط باشد، از شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی ناشی شده بود. به عبارت دیگر، جهان تغییر کرده بود و ادبیات کلاسیک که مربوط به جهان گذشته و غریبه با عصر مدرن بود، نمی‌توانست با آن ارتباط برقرار کند. از طرف دیگر، بشر نیز تمایلی به ادبیات پیشین نداشت، زیرا تغییری که در شرایط بیرونی و خارجی زندگی‌اش اتفاق افتاده بود حیات درونی‌اش را متحول می ساخت. «تی. اس.الیوت» بر این باور بود: "داستان‌هایی که در قرن ۱۹میلادی ساخته می‌شدند، دیگر قادر نبودند پوچی و هرج و مرج دوران معاصر را به تصویر بکشند"(اخوت،۱۳۷۱، ٦٦). مدرنیسم در بطن خود نشان از نوعی بی‌ثباتی و ناپایداری داشت. انسان مدرن خودش و جهانش را گم کرده بود. انسان اروپایی به ویژه هنرمندان و نویسندگان، به انزوا کشیده شدند و برای آنها پناهگاه فکری و فلسفی که حاصل دانش یقینی باشد، باقی نماند. فروپاشی و ویرانی ارزش‌هایی که از سرآغاز مدرنیته در قرون گذشته برای عموم مردم اروپا و حاصل باورهای انسان پسارنسانس بود، این ناپایداری را تشدید می‌کرد. "مدرنیسم تنها هنری است که به داستان از پیش ساخته‌شده و پر آشوب زمانه ما پاسخ می‌دهد. نتیجه هنری اصل عدم قطعیت هایزنبرگ است، نتیجه سرمایه‌داری و شتاب مدام صنعتی است، نتیجه برخورد وجودی با بی‌معنایی و پوچی است. تباهی تصورات قراردادی از تمامیت شخصیت فردی و نتیجه آشوب زبان‌شناختی است که وقتی رخ می‌نماید که تصورات همگانی از زبان بی اعتبار و همه واقعیت‌ها مجاز ذهنی شده باشد" (برادبری و مک فارلین، ۱۳۷۱، ۱۸).

ادبیات مدرنیستی

در مبحث ادبیات باید گفت که نخستین بار «ماتیو آرنولد» بود که مقاله درباره عنصر مدرن در ادبیات را در سال ۱۸۵۷ نوشت. و در سال ۱۸٦۳ «شارل بودلر» شاعر سمبولیست رساله نقاشی زندگی مدرن را منتشر کرد که در آن به مدرنیته می‌پرداخت (نجومیان،۱۳۸۳، ۵۳). ادبیات در این دوره، رسالت خود را در طرح مسائل فتنه‌انگیز، بحران‌ساز و فسادآور می‌دانست. ادبیات بر آن شد تا انسان را بی هویت نشان دهد و چهره‌ای عصیانگر، ناآرام و ناامید از او بسازد. اگر جنبه منفی مدرنیسم در انکار سنت‌ها و فرضیات رئالیستی باشد، جنبه مثبت آن در خلق شیوه‌ها و تکنیک‌های فنی داستانی است. تکنیک‌هایی از قبیل جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی، حذف طرح و نادیده انگاشتن عناصر مهمی چون مضمون، زمان، مکان، فقدان مفاهیمی همچون اعتدال، نزاکت، اخلاق، وضوح و روشنی، عقلانیت و آرمانگرایی و دیگر عناصر ادبیات کلاسیک(هاثورن، ۱۳۷٤، ۳۹). البته عدم رعایت چنین اصولی در ساختار ادبی داستان و رمان مدرن، دلیل بر بی‌نظمی و عدم انسجام در ساختار ادبیات مدرن نیست. نویسندگان مدرنیسم، خاصه رمان‌نویسان این دوران، تصاویر بدبینانه و ناشایستی از فرهنگ ملل و بی‌نظمی‌ها ارائه دادند. ناامیدی‌های مطرح شده در این

قبیل آثار، به تدریج به حس بی‌عاطفگی، خودسری، عناد، از میان رفتن معنویت و اخلاق در عرصه‌های مختلف زندگی و در سطوح مختلف اجتماعی تبدیل گشت.

روابط زمانی و مکانی در ادبیات مدرن

زمان، یکی از ریشه‌ای‌ترین مفاهیم زندگی انسان بوده است و در داستان و به طور کلی در اکثر متون ساخته شده توسط بشر، از جایگاهی ویژه برخوردار است. در داستان مدرن، مرتباً جای زمان حال، گذشته و آینده با یکدیگر تغییر می‌کند و در واقع مرزی بین آنها وجود ندارد. در ادبیات مدرن، زمان به دو قسمت بیرونی و درونی تقسیم می‌شود و زمان بیرونی همان زمان تقویمی متعارف است که با ساعت و تقویم سنجیده می‌شود و تمام اجزایش ارزش کمّی یکسان دارند اما، زمان درونی، ذهنی است که کیفی است و اجزایش مساوی هم نیستند و ذهن گاهی چند ساعت به مثابه چند روز طول می‌کشد و در ذهن شخصیت، گذشته و حال در هم آمیخته می‌شود. از همین روست که در ادبیات مدرن، وحدت زمان و مکان که به همراه کنش، جزء وحدت‌های سه‌گانه در تفکر کلاسیک است، از بین می‌رود. "ادراک حسی، یک سازوکار فیزیولوژیک جسمانی است که تعامل با محیط اطراف را تسریع می‌کند، حال آنکه حافظه پدیده‌ای روحی و روانی است که بر جسم اثر می‌گذارد اما غیرقابل فروکاستن به کارکردهایش است. میان ادراک حسی و حافظه، علاوه بر تفاوت [کمّی و] درجاتی، تفاوت نوعی و کیفی هم وجود دارد"(شوارتش، ۱۳۸۲، ۳٤).

شخصیت‌پردازی در ادبیات مدرن

از نظر رمان‌نویسان مدرن، شخصیت دیگر شفاف نیست و شخصیت‌ها مدام از خود می‌پرسند که کیستم؟ و این پرسش را تا جایی ادامه می‌دهند که مخاطب را نیز در طرح این پرسش، با خود همراه می‌کنند. تمرکز بر مشکلات خود و جنبه درونی شیوه‌های جدید بیان داستانی را به وجود آورده است. در نگره ارسطو، طرح، مایه‌ی حیات است و شخصیت پس از آن در مرتبه دوم قرار می‌گیرد. شخصیت‌ها از ابتدا در متن داستان حضور دارند ولی نهفته‌اند، زیرا همه کنش‌ها، کنش‌هایی برآمده از شخصیت‌ها است. همچنانکه ارسطو متذکر می‌شود که "تراژدی تقلیدی است نه از انسان‌ها بلکه از کنش و زندگی"(زرین‌کوب، ۱۳۸۸، ٥٤). در واقع شخصیت‌ها کسانی هستند که با اعمال یا گفتارشان داستان را خلق می‌کنند. نظریه روایت و البته در کل در مباحث ادبی، کمتر به شخصیت پرداخته شده و حتی افرادی همچون «رولان بارت» هم، کنش را برتر از شخصیت‌ها دانسته‌اند و همانطور که ذکر شد ارسطو هم کمتر به آن پرداخته است. "تحلیل ساختاری از هنگام ظهورش از بررسی شخصیت به عنوان یک امر جوهری متنفر بود و همین طور از طبقه‌بندی کردن آن، به گونه‌ای که توماشفسکی تا حد انکار هرگونه اهمیت روایی شخصیت پیش رفت"(بارت، ۱۳۸۷، ٤٨). شخصیت و کنش اکثراً در یک مورد با هم مشترک خواهند بود چه در روایت مدرن و چه کلاسیک، و آن شکل گرفتن آنها همزمان با خط زمانی و پیشرفت روایت. توماشفسکی که نظرات زیادی در مورد شخصیت داشته است، به کوچک‌ترین واحد بنیادین روایت لقب موتیف یا نقش‌مایه[1] داده است، شخصیت را سرنخی می‌دانست که با آن می‌توان کلاف نقش‌مایه‌ها را از هم گشود(مارتین، ۱۳۸۹، ۸٤). شخصیت‌های داستان مدرن اغلب فاقد ویژگی‌ها، انگیزه‌ها و اهداف مشخصی هستند. شخصیت‌ها گاهی رفتاری ناپایدار و بی‌ثبات از خود نشان می‌دهند و درباره اهدافشان تردید دارند در واقع در مورد همه چیز مردد هستند. تردید و شک در روابط علّت و معلولی شخصیت‌ها موجب خلق ساختاری می شود که شدیداً مخالف با ادبیات کلاسیک است.

درآمد تاریخی بر چگونگی شکل گیری موج نو

موج نوی سینمای ایران همچون دیگر جریان‌ها و جنبش‌های سینمایی و بالاخص علاوه بر مفاهیم تخصصی سینمایی و هنری که دچار دگردیسی می‌شود، مرهون شرایط تاریخی و سیاسی و اجتماعی و اقتصادی دوران خویش است. پس از رکود تقریباً یک دهه‌ای تولید فیلم ایرانی از ۱۳۲۷، بار دیگر فعالیت فیلمسازی آغاز شد و در دهه ۳۰ در ایران علاوه بر پیشرفت‌های فنی، افراد بیشتری به تولید فیلم ایرانی در برابر فیلم خارجی ترغیب شدند. در عین حال که ساخت این فیلم‌ها مردم بیشتری را به تماشای فیلم در سینما متمایل کرده بود، ولی سینمای ایران از لحاظ ساختاری و اصول و قواعد فیلمسازی پیشرفت چندانی نداشت و فیلم‌های کم‌مایه‌ای تولید می‌شد.

در این میان منتقدان و هنردوستان و نیز افراد تحصیل کرده که با اصول فیلمسازی در اروپا آشنایی داشتند، علیه این تولیدات جبهه گرفتند. از آن میان می‌توان به دکتر «هوشنگ کاووسی» اشاره کرد که در واقع اصطلاح «فیلم‌فارسی» را ابداع کرد. فیلم‌فارسی اصطلاحی است که اولین بار توسط وی در مجلهٔ فردوسی برای نقد سینمای عامه‌پسند ایران به کار برده شد. منظور از این اصطلاح، آن دسته از آثار سینمایی است که مؤلفه‌هایی همچون داستان‌پردازی عجولانه، قهرمان‌سازی، رقص و آواز، بدون ارتباط به داستان، عدم رعایت روابط علّت و معلولی، فقدان اصول فیلمنامه‌نویسی و تقلید ناشیانه از فیلم‌های خارجی بود، با این تفاوت که قهرمانان به فارسی صحبت می‌کردند. البته منظور این منتقدان از به کاربردن اصطلاح فیلم‌فارسی، توهین به سینما و آثار ایرانی -که واقعاً با معیارهای فرهنگی-هنری کشور هماهنگ باشد و در عین حال از فنون سینمایی به میزان شایسته بهره برده باشد- نبود. "دکتر کاووسی یکی از پی‌گیرترین مخالفین خیل فیلم‌های تجاری مبتذل بود و اصطلاح فیلم‌فارسی (یعنی که فقط زبان این فیلم‌ها فارسی است و هیچ پیوندی با جامعه ایرانی ندارد) به‌جای فیلم ایرانی از اوست"(جلالی،۱۳۸۳، ۹۰). یکی از اتفاقات مهمی که در دهه ٤٠ هجری در سینمای ایران رخ داد، فروش

کم‌نظیر فیلم گنج قارون(سیامک یاسمی، ۱۳٤٤) و نمایش فیلم شب قوزی(فرخ غفاری، ۱۳٤۳) است. شب قوزی بر خلاف این فیلم شرایط جامعه را نشان می‌دهد و از جمله معدود فیلم‌هایی است که در آن سال‌ها فیلمنامه‌ای اقتباسی دارد.

شب قوزی مورد توجه منتقدان قرار گرفت، ولی فروش چندانی نداشت. اما مهم‌ترین اتفاقی بود که در این سال‌ها افتاد که می‌توان گفت یکی از اتفاق‌های مهم سینمای ایران باشد. علاوه بر تولید فیلم شب قوزی، تا سال ۱۳٤۸ که فیلم‌های قیصر و گاو ساخته می‌شوند، دو فیلم دیگر ساخته شد که از هر لحاظی در تقابل با سینمای رایج ایران قرار می‌گرفت؛ خشت و آینه(۱۳٤۳) اثر ابراهیم گلستان که نه تنها از هر نظر مخالف با سینمای فیلم‌فارسی بود بلکه شکل روایت و ساختار سینمایی مدرن فیلم هم نمونه‌ای بدیع در سینمای ایران به شمار می‌آید."با فیلم خشت و آینه است که سینمای روشنفکری موجودیت یافت و به عنوان یک سینمای آلترناتیو در مقابل سینمای فیلم‌فارسی مطرح شد"(جاهد، ۱۳۸٤، ۱۸). در اواخر دهه‌ی ٤۰ یعنی سال‌های ۱۳٤۸ و ۱۳٤۹ هجری شمسی، سه فیلم سینمایی ساخته شد که تحول عظیمی در ساختار سینمای ایران به وجود آوردند. قیصر، گاو و آرامش در حضور دیگران فیلم‌هایی بودند که از سینمای فیلم‌فارسی فاصله گرفتند و جریان تازه‌ای را در سینمای ایران نوید دادند. "سال ۱۳٤۸ نقطه عطفی در تاریخ سینمای ایران است. کیمیایی و مهرجویی و تقوایی فیلم‌های قیصر، گاو، آرامش در حضور دیگران را می‌سازند. هدف مشترک این فیلمسازان دوری جستن از بازار فیلم‌فارسی بود، و خلق سینمایی که سنت ناپایدار فیلم هایی مانند شب قوزی و خشت و آینه را تداوم بخشد"(حیدری،۱۳۷۷، ۲۹).

آنچه که در خصوص سه فیلم قیصر، گاو و آرامش در حضور دیگران به عنوان مهم‌ترین آثار موج نو، مشهود است مقوله ادبیات و تأثیرپذیری از آن است. دو فیلم از سه فیلمی که آغاز موج نو را با تولید آنها می‌دانند، از ادبیات اقتباس شده‌اند و فیلم دیگر یعنی قیصر توسط فیلمسازی نوشته شده که با توجه به فیلمنامه اثر، شیوه داستان‌گویی و حتی دیالوگ‌نویسی، مشخص است که با ادبیات قرابت دارد. بنابراین خاستگاه موج نوی سینمای ایران را باید در ادبیات جست و نه تنها این سه فیلمساز بلکه حضور فیلمسازان دیگری در جریان موج نو همچون ابراهیم گلستان، بهرام بیضایی، بهمن‌فرمان‌آرا، علی حاتمی و ... این فرضیه را تأیید می‌کنند. گلشیری یکی از نویسندگان نوگرای ایرانی که در نوشتن فیلمنامه شازده احتجاب مشارکت داشته، در این باره می‌نویسد: "سینمای ایران بیش وکم مدیون داستان‌های داستان‌نویسان معاصر است و اغلب فیلم‌های قابل ذکر بازسازی‌شده‌ی داستان‌های معاصر است: شوهر آهو خانم نوشته علی محمد افغانی، آرامش در حضور دیگران، گاو، آشغالدونی از ساعدی، تنگسیر چوبک، آوسنهٔ بابا سبحان دولت آبادی، داش آکل هدایت، شازده احتجاب و معصوم اول من، وام‌هایی است به سینما. حتی بعضی از کارگردانان خود ابتدا داستان‌نویس یا نمایشنامه‌نویس بوده‌اند، از گلستان گرفته تا تقوایی و زکریا هاشمی و بیضایی..."(گلشیری، ۱۳۷۸، ٦٤).

طبقه‌بندی از منظر ساختار روایی

همچنانکه اشاره شد، تفاوت اصلی میان فیلمسازان موج نو در نوع و شکل روایت آثار آنها است. از همین رو باید آثار سینمایی موج نو را از لحاظ شیوه‌های روایتگری و نیز تأثیرپذیری از ادبیات، طبقه بندی کرد.

۱. فیلم‌هایی که دارای ساختار روایی کلاسیک و ارسطویی هستند. این بخش به دو قسمت تقسیم می‌شود:

الف: آثاری که دارای روایت کلاسیک هستند و از یک اثر ادبی اقتباس شده‌اند.

ب: فیلم‌هایی که دارای روایت کلاسیک هستند و فیلمنامه آنها تألیفی می‌باشد.

۲. فیلم‌هایی که مبتنی بر روایت مدرن و غیر ارسطویی هستند. در این گونه فیلم‌ها، داستان و قصه می‌تواند مشخص نباشد، ساختار روایی فیلم مبتنی بر کنش شخصیت‌ها باشد و روابط علّت و معلولی، روابط زمانی و مکانی، ساختار سه پرده‌ای فیلم‌های کلاسیک در این گونه آثار به کار نمی‌رود. که این دسته نیز به دو بخش تقسیم می‌شوند:

الف: فیلم‌هایی با روایت مدرن که از یک منبع ادبی اقتباس شده‌اند.

ب: فیلم‌هایی که از اثری اقتباس نشده‌اند و تألیفی هستند.

فیلم‌هایی که دارای ساختار و روایت مدرن هستند و از یک اثر ادبی اقتباس شده‌اند، همانطور که در جدول ۱ اشاره خواهد شد، عبارتند از: گاو، شازده احتجاب، بوف کور، ملکوت و سایه‌های بلند باد. در این میان تنها فیلم‌های گاو و شازده احتجاب به نمایش در آمده‌اند و بقیه یا اکران نشده و یا اکران محدودی داشته‌اند و یااینکه از محدوده چارچوب نظری پژوهش خارج هستند.

گاو

گاو که برگرفته از داستان «عزاداران بَیَل» نوشتهٔ غلامحسین ساعدی بود، جنبه‌های هنری سینمای مستقل ایران را پررنگ‌تر کرد و برخی از روشنفکران که با تکیه بر استقبال مردم از «قیصر» آن را اثری تجاری و مردم‌پسند قلمداد می‌کردند را، واداشت که دربارهٔ کلیت سینمای مستقل ایران که دیگر به بلوغ رسیده بود، تجدیدنظری اساسی کنند. گاو بعد از خشت و آینه و تا حدودی شب قوزی تنها فیلمی است که به وضوح بین سینمای تجاری و روشنفکرانه و غیرمتعارف، شکاف ایجاد می کند. " با فیلم گاو مرز قاطعی بین سینمای تجاری و غیرتجاری، سینمای متعارف و غیرمتعارف، کشیده شد، و همگان فیلم را ستودند و برای بار نخست اتفاق نظری در ستایش از یک فیلم ایرانی پدید آمد"(حیدری،۱۳۷۱، ۵۲). گاو در زیر لایه ظاهری و ساده‌اش، فیلمی پیچیده و سرشار از اشارات و کنایه‌های تفسیرپذیر است. ساعدی نویسنده‌ای است که نگرش اجتماعی داستان‌هایش بر دیگر وجوه و جنبه‌های داستان سایه می‌افکند در حالی‌که در فیلم مهرجویی، لایه‌های فلسفی دارای عمق بیشتری هستند. در واقع

اتفاق مهمی که در فیلم گاو نسبت به داستان ساعدی می‌افتد، به حضور و نابودی گاو بستگی دارد. حضور گاو در داستان بیشتر وجه اقتصادی دارد در حالی‌که در فیلم به یک رابطه عاشقانه و فلسفی و عرفانی بین مش‌حسن و گاو وجود دارد. "مهرجویی در پرداخت هر جمله از داستان ساعدی، با مکث و تأکید بر واکنش آدم‌های قصه، مجال بیشتری به فضاسازی و روانکاوی قصه و آدم‌های قصه داده است"(مرشدلو، ۱۳۸۱، ۳۲).

روایت

دلیل انتخاب فیلم گاو و تحلیل ساختار روایی آن در این پژوهش این است که فیلم گاو همچنانکه قبلاً اشاره شد، مرز میان فیلم تجاری و فیلم روشنفکری بود. گاو اقتباس شده از داستان نویسنده‌ای همچون ساعدی است اگرچه داستان هم روایتی کلاسیک دارد و تا حدودی سیاسی است، ولی مهرجویی از دل چنین داستانی لایه‌های فلسفی استخراج کرده است. روایت انسانی که در اثر عشق به موجودی حیوانی، مسخ می‌شود و به گاو استحاله می‌یابد. در واقع می‌توان گفت که فیلم گاو در عین حال که روایت مدرنی ندارد، امّا روح مدرنیسم و جو روشنفکری در آن دمیده شده است که دلیل این رویکرد مهرجویی به پیشینه و تحصیلات او که در حیطه فلسفه بوده و در زمینه ادبیات فعالیت‌های بیشماری داشته، باز می‌گردد. یکی از عناصر جهان‌بینی مدرن که در فیلم دیده می‌شود، دلبستگی انسان به حیوان است. فیلم گاو از یک روایت طرح‌محور برخوردار است. اگرچه که شخصیت اصلی یعنی مش حسن یا گاو چنان برجسته است که کل ساختار بر روی آن پی‌ریزی شده است. ساختار روایی گاو یک ساختار سه پرده‌ای است. فیلم از بسیاری جهات به داستان وفادار مانده است همچنان که ابراهیم گلستان قدرت فیلم را در داستان ساعدی می‌داند "اصل کار قصه آن است که مال ساعدی است. یعنی اون قصه ساعدی است که فیلم را فیلم می‌کنه"(جاهد، ۱۳۸٤، ۸۸).

قصه‌ی گاو بی‌مقدمه شروع می‌شود: "زن مشدی حسن که آمد بیرون، تازه آفتاب زده بود"(ساعدی،۱۳٤۳، ۷۱)، ولی فیلم با بزک کردن موسرخه در کنار استخر شروع می‌شود. در ابتدای فیلم، فیلمساز محیط را کاملاً روشن می‌سازد. محیط یک روستای دورافتاده فقیرنشین که همگی آدم‌هایش تنبل، گرسنه و فقیرند. انگار حیاتی در این سرزمین وجود ندارد. مکانی که بر نیستی و فقدان احساس و زندگی تأکید می‌کند. آدم‌ها فقط چشم به گاو کسی به نام مش‌حسن دوخته‌اند تا بیاید و آنها بتوانند شیر بگیرند.

در واقع شخصیت‌ها با کنش‌هایی که انجام می‌دهند، سببیت را موجب می شوند و مخاطب را نیز به جستجوی علّت ترغیب می‌کنند. دلیل این امر، رفتار و منش فطری و غریزی اکثر انسان‌ها است، به عبارت دیگر انسان ها برای انجام هر عملی، علت و دلیلی دارند. اگرچه برخی از علَت و معلول‌ها در روایت خارج از حوزه کنش شخصیت‌ها است. "کارگزاران منطق سببی شخصیت‌ها هستند هرچند که برخی مواقع علَت‌ها می‌توانند ماوراء طبیعی باشند. تماشاگر فعالانه می‌کوشد وقایع مختلف را با منطق سببی به هم مرتبط کند. وقتی حادثه‌ای اتفاق می‌افتد، تماشاگر می‌کوشد بفهمد علتش چیست به همین دلیل دنبال انگیزه‌های سببی می‌گردد"(بردول، ۱۳۸۵، ۸۸). گره‌گشایی و بازگشت به تعادل با مرگ مش‌حسن و نابودی او رخ می‌دهد. تمامی فیلم برای نمایش چنین پایانی ساخته شده است. از بسیاری لحاظ به دلیل فقدان لحظات دراماتیک، روایت دچار رکود می‌شود، ولی فرمی که برای این داستان اتخاذ شده است تا پایان فیلم بر یک ریتم است. ریتم کند فیلم مخاطب را آزار خواهد داد، ولی همچنانکه اشاره شد برای تأثیرگذاری فضای تراژیک مرگ گاو و مش‌حسن، چنین فضایی لازم بوده که البته در همه جهات هم موفق نبوده است.

شخصیت‌پردازی

در فیلم گاو به جز مش‌حسن و گاو که توسط مش حسن و مؤلف به آن جان بخشیده شده است، هیچیک از آدم‌های فیلم در حد یک شخصیت نیستند و همگی در حد یک تیپ باقی می‌مانند. شخصیت مش‌حسن هم تا نقطه عطف دوم از طریق دیالوگ‌هایی دیگران درباره‌ی او می‌گویند، شناخته می‌شود. تنها فصلی که قبل از مرگ گاو برای شخصیت پردازی مش‌حسن نمایش داده شده، شستن گاو است. مش‌حسن با گاو معاشقه می‌کند، او را می‌بوسد و همچون یک انسان، یک فرزند با او برخورد می‌کند. سکانس طویله نیز که مش‌حسن سرش را به شکم گاو نزدیک می‌کند، نمونه دیگری است که برای تثبیت و نمایش شخصیت و دنیای درونی مش‌حسن، مورد استفاده قرار گرفته است.

شخصیت‌های متعددی هم در فیلم مبهم باقی می‌مانند. مخاطب اطلاعات چندانی در مورد زن مش‌حسن دریافت نمی‌کند، فقط حدس می‌زند که گاو به دست زن کشته شده باشد چون مش‌حسن اهمیت بیشتری برای گاو قائل است، و گاو، جای زن را برای مش‌حسن پر کرده است و زن به علّت حسادت زنانه، می‌تواند این کار را کرده باشد، ولی روایت در این زمینه هم سکوت می‌کند. شخصیت‌های دیگر تنها برای پیشبرد داستان وجود دارند. «مش‌اسلام» بیشتر از همه در داستان حضور دارد، امّا او نیز همچون دیگر مردم نقشی به عنوان یک شخصیت مستقل ایفا نمی‌کند. شخصیت‌های کلاسیک زنده هستند و زندگی می‌کنند ولی در این فیلم اینگونه نیست. آنها در فیلم حضور دارند تا داستان به آن نقطه مورد نظر برسد و نیز شخصیت مش‌حسن بهتر و بیشتر برای مخاطب معلوم شود. در روایت کلاسیک شخصیت تلاش می‌کند که آنها را از سر راه بردارد ولی مش‌حسن چنین کاری نمی‌کند، بلکه در طویله با گاو می‌خوابد تا مراقب او باشد.

روابط زمانی و مکانی

مکان در این فیلم به شکل نماد به کار رفته است. روستا و فضای آن نمادی است از درون انسان‌هایی که از لحاظ مادی و عاطفی بیشتر از آنکه به زندگی نزدیک باشند، به مرگ نزدیک‌اند. آدم‌هایی که ارتباطی با هم ندارند. فقط خیره هستند. بر این نکته

از ابتدای فیلم تأکید می‌شوند. فیلم نشان نمی‌دهد که آنها به شغل خاصی مشغول باشند، تنها کسی که به صحرا می‌رود مش حسن است. همگی دور هم جمع می‌شوند و در سکوت به سر می برند. داخل هیچ کدام از خانه‌ها نشان داده نمی‌شود تنها مکانی که مخاطب داخل آن را می‌بیند طویله است که مکانی برای معاشقه مش‌حسن محسوب می‌شود و مکان دیگر خانه حسنی است که خیانت در آن صورت می‌گیرد که البته خیانت نیز یکی از تم‌های فیلم های مدرن است و در آثار سینماگرانی همچون میکل آنجلو آنتونیونی دیده می‌شود. مرگ گاو هم شکلی از خیانت و تجاوز است. زمان در فیلم گاو به شدت به کندی طی می‌شود. فضای مرده و راکد فیلم با کند بودن گذشت زمان، کاملاً همخوان است. زمان نمی‌گذرد چون اتفاقی در این روستا نمی‌افتد و همین اتفاقِ نیفتاده است که انسان مدرن به آن روزمره گی می‌گوید. همهٔ لحظه‌ها، روزها و شب‌ها و همه آدم‌ها شبیه به هم هستند. تنها حرکت و نمادی از زندگی که در این روستا وجود دارد، مش‌حسن و احساس او نسبت به گاوش است.

در این روایت‌ها به دلیل خطی بودنشان و نیز پیرنگ محور بودن، این پیرنگ است که ترتیب زمانی را موجب می‌شود، چرا که باید روابط علّی منسجم باشند. چگونگی ترتیب زمانی و زمان وقوع رخدادها و نیز طول مدت هر کدام از نماها در روایت کلاسیک در اختیار پیرنگ است. پیرنگ تعیین می کند که چه مدتی تماشاگر بر روی فیلم درنگ کند و یا اینکه فلان سکانس را به سرعت از دیده بگذراند. طرح برخی وقایع را حذف می‌کند، بر روی برخی رخدادها تأکید بیشتری می‌کند، گاهی زمان کند و در برخی مواقع آن را سریع می‌سازد. تا زمانی‌که «مش حسن» برگردد، زمان در کندترین حالت خود سپری می‌شود و این به دلیل افزایش تعلیق است که مخاطب را تا حدودی خسته می‌کند. زیرا اتفاق و ماجرای مهمی رخ نمی‌دهد، که این هم البته عامدانه صورت گرفته است در حالیکه مدفون کردن گاو به سرعت می‌گذرد. زیرا اهالی روستا به گونه‌ای نمایش داده شده‌اند که صاحب اندیشه نیستند. یکی دو نفر همچون کدخدا تصمیمی می‌گیرند و بقیه سریعاً عمل می‌کنند. در اینگونه روایت به دلیل مهم‌ترین عامل وحدت بخش روایت، طرح و روابط علّت و معلولی است مکان و زمان و به ویژه زمان تابع طرح هستند و طراحی مکان و صحنه و نیز کاهش یا افزایش زمان تابعی از پیرنگ است. به عبارتی دیگر "زمان اغلب مواقع تابعی از زنجیره سببی است پیرنگ(طرح) فواصل مهمی را حذف می‌کند تا فقط وقایعی را نشان دهد که اهمیت سببی دارند"(اسلامی، ۱۳۷۸، ۱۰۳).

شازده احتجاب

شازده احتجاب در کنار آثاری همچون گاو، تنگسیر و آرامش در حضور دیگران بر این نکته بیشتر صحّه می‌گذارد که موج نوی سینمای ایران و در حالت کلی سینمای ایران به شدت وام‌دار ادبیات معاصر است. در نگاهی اجمالی می‌توان دریافت که مهم‌ترین فیلم‌های این جریان که تحول عمیقی در سینمای کشور ایجاد کردند، از تفکر کسانی زاده شد، که بیشتر از آن‌که به سینما وابسته باشند، با ادبیات نزدیکی داشتند. شازده احتجاب به جریانی یا مکتب و یا سبکی به نام جریان سیال ذهن مربوط می‌شود که از شاخه‌های ادبیات مدرنِ غرب، زاده می‌شود و سردمداران آن نویسندگانی همچون مارسل پروست، ویلیام فاکنر و ویرجینا وولف هستند. در اقتباس سینمایی از رمان و داستان‌هایِ جریان سیال ذهن، یک مشکل اساسی وجود دارد و آن، عنصریِ مهم به نام «تک گویی درونی» در سبک جریان سیال ذهن است. استفاده از تک‌گویی درونی در این نوع آثار ادبی موجب می‌شود،کنش‌ها و ماجراهای داستان، نه در جهان عینی، بلکه در ذهن شخصیت‌های داستان رخ می‌دهد. از همین روست که اقتباس از چنین رمان‌هایی نسبت به رمان‌های ناتورالیستی و رئالیستی، مشکل‌تر است." در داستان‌های جریان سیال ذهن نویسنده بر آن است تا با قراردادن کانون روایت در ذهن شخصیت‌ها به عنوان کنشگران اولیه داستان و کنار رفتن خود از صحنه روایت، داستان را واسطه‌ای قرار دهد تا خوانندگان از طریق تفسیر متن در آن راه جویند و سکنی گزینند"(بیات،۱۳۸۷، ۷۶). شازده احتجاب، ماجرای آخرین شب زندگی خسرو احتجاب است که از بازماندگان شاهان قاجار و آخرین نماینده اشرافیت قجری است. هنگام غروب قبل از آنکه به خانه برسد، نوکر سابق خاندانشان را به نام «مراد» می‌بیند. مراد همیشه خبر مرگ افراد خانه را برای شازده می‌آورد و او را به عنوان قاصد مرگ می‌شناسند. شازده داخل خانه می‌شود و در حین اینکه سرش را در میان دستانش گرفته، خاطرات گذشته را به یاد می‌آورد.

روایت

رمان شازده احتجاب، روایت آخرین شب از زندگی خسرو احتجاب است که به شازده احتجاب معروف است. او از بازماندگان شاهان قاجار و در واقع آخرین وارث آنهاست. مایه و محتوای داستان و فیلم شازده احتجاب، بدون هرگونه تغییر مهم یا حذف اساسی یکی است. روایت انتقادی گوشه‌هایی از زندگی افراد خاندان قاجار، که اکثر آنها به سل موروثی دچار بوده‌اند. این روایت از زاویه دید آخرین بازمانده این خاندان، از طریق یادآوری خاطرات و با استفاده از یک سکانس تکرار شونده (شازده که توی صندلی راحتی خود لمیده است، سرفه می‌کند و سر و صورت را لای دو دست می‌گیرد) روایت می‌شود. در هنگام غروب قبل از آنکه به خانه برسد با نوکر سابق خانواده به نام مراد، روبه‌رو می‌شود. مراد به دلیل آنکه همواره خبر مرگ افراد خاندان را برای شازده آورده است، به قاصد مرگ معروف است. او بر روی صندلی چرخدار به همراه همسرش، مقابل خانه شازده، منتظر است تا خبر مرگ دیگری را به او بدهد. شازده به خانه می‌رود و در اتاقش در حالی که سرش را میان دستانش گرفته است خاطرات گذشته را مرور می‌کند. شازده به صورت نامنظم و پراکنده خاطرات را به یاد می‌آورد. در واقع شازده و راوی سوم شخص، هر دو به یاد می‌آورند و روایت می‌کنند. رمان و فیلم هر

دو از زمان حال آغاز می‌شوند، با این تفاوت که آغاز داستان موقعی است که «شازده احتجاب» در همان صندلی راحتی‌اش فرو رفته بود و پیشانی داغش را روی دو دستش گذاشته بود و سرفه می‌کند، ولی آغاز فیلم موقعی است که شب است و شازده در کوچه به طرف خانه‌اش می‌رود و چتری را به شکل عصا در دست گرفته است. او زنگ خانه را می‌زند و فخری در را به رویش باز می‌کند. فیلم نیز از زمان حال شروع به روایت قصه می کند، به گذشته می‌رود و حوادث را به ترتیبی که ذهن شازده به یاد می‌آورد، روایت می‌کند و در نهایت به زمان حال باز می‌گردد که شازده بر روی صندلی نشسته است و در پایان فیلم به تبعیت از رمان، مرگ شازده نمایش داده می‌شود. در حالت کلی، داستان شازده احتجاب سه راوی دارد: یکی نویسنده که نقش «دانای کل» را بازی می‌کند، راوی دوم، شازده احتجاب و سومی، فخری، کلفت خانه است. اما درفیلم دو راوی می‌تواند وجود داشته باشد؛ شازده احتجاب و دوربین.

در رمان، شازده، فخری، فخرالنساء و دانای کل روایت را به پیش می‌برند و خرده روایت‌هایی همچون سخنان پدربزرگ، مادر، و مراد زیر مجموعه روایت اصلی قرار می‌گیرند. این خرده روایت‌ها عملاً دالان‌ها و هزارتوهای ذهن شازده را بازتر می‌کنند و از طریق آنها، شخصیت‌پردازی و در هم ریختگی فضای ذهن شازده به شکلی منسجم ارائه می‌شود که فیلم در این زمینه ناتوان بوده است. به عنوان مثال در رمان می‌توان به لایه‌های ذهن فخری و یا فخرالنساء نفوذ کرد ولی در فیلم به جز موارد نادری همچون تنهایی فخری و یا دیالوگ‌های مراد، مخاطب بیشتر در ذهن شازده حضور دارد. بنابراین فیلم از حجم روایت می‌کاهد و بر تکه‌هایی همچون زندگی شازده و ارتباط‌های او تأکید می‌کند. بنابراین روایت اصلی فیلم فقط از دید شازده است و دیگر راوی‌ها در لحظاتی کوتاه موجب می‌شوند که تماشاگر فیلم را از دید آنها ببیند. یکی دیگر از نقاط ضعف روایت در فیلم این است که لحن فیلم دقیقاً مطابق با رمان در فیلم تکرار شده است. تقطیع جملات، به خصوص در دیالوگ‌ها، لحن شخصیت‌ها و نوع بیان دیالوگ‌ها، مطابق با شخصیت‌پردازی نیست. به طوری‌که همه آدم‌ها جز در مواردی که کلفت خانه، فخری، سخن می‌گوید، به زبان و لحنی واحد حرف می‌زنند.

شخصیت‌پردازی

شخصیت‌ها در این فیلم در هم تنیده شده‌اند. شخصیت فخری و فخرالنساء را می‌توان یکی دانست که فیلم از طریق خاطرات شازده و نیز راوی بودن آنها معرفی می‌کند. وجهی از روایت فیلم توسط فخری است که استعاره‌ای از معشوقی زمینی است که شازده به راحتی توانسته است بدان دست یابد و فخرالنساء معشوقه‌ای که شازده بدان نمی‌رسد و همیشه از او دور بوده است. در واقع فخرالنساء، عامل یادآوری خاطرات است. او سبب می‌شود که شازده خاطرات را به یاد بیاورد. او باعث شده که شازده زندگی را از دست رفته بداند و با تبدیل کردن فخری به فخرالنساء در تلاش برای به دست آوردن گذشته باشد. شخصیت‌های دیگر از منظر ذهن شازده به مخاطب معرفی می‌شوند. مخاطب در دنیای ذهنی شازده سیر می‌کند. در نتیجه در هر لحظه اطلاعاتی به مخاطب داده می‌شود. به عبارت دیگر، هر چقدر داستان پیش می‌رود، مخاطب با وجوه دیگری از زندگی شازده آشنا می‌شود. خاندان شازده از طریق یادآوری‌های او به مخاطب عرضه می‌شود که همه را خونخوار نشان می‌دهد درحالی که شازده برعکس آنها اینگونه نیست، و از همین روست که توسط فخرالنساء تحقیر می‌شود. سفر شازده در این فیلم به سوی خویشتن‌شناسی است و ابزاری که در این مسیر نیاز دارد، خاطرات است. از طریق همین خاطرات، خصلت‌ها و ویژگی‌های شازده مشخص می‌شود که اصلی‌ترین آنها متفاوت بودنش با دیگر افراد خاندان است. شازده احتجاب مدام از طریق مرور خاطرات و یا گفتگو با خویش و نیز بدل کردن فخری به فخرالنساء می‌خواهد به خودش برسد ولی نمی‌تواند. هدف شازده از روایت کردن، رسیدن به خویشتن است در حالی فخری چنین هدفی ندارد بلکه ناخودآگاه به حدیث نفس می‌پردازد.

روابط زمانی و مکانی

جایگاه زمان در فیلم شازده احتجاب در مقایسه با آثار سینمای آن دوران متفاوت و شاخص بود. شازده احتجاب تنها فیلمی بود که در آن زمان از مقوله زمان به شکلی بدیع همچون آثار سینمای مدرن و هنری اروپا استفاده کرده است. اگرچه کاربرد زمان در فیلم، وابسته به شیوه روایتگریِ رمان است، ولی در فیلم نیز تلاش شده است به کمک تکنیک و فرم سینمایی، روابط زمانی و مکانی مناسبی در جهت نمایش جهان متن و دنیای ذهنی شازده احتجاب به وجود بیاورد. "بر عکس زمان در داستان‌ها و روایت‌هایی که روی یک خط پیش رونده با زمان مستقیم دنبال می‌شوند، در این‌جا زمان ظاهراً آشفته، نامنظم و بی‌سازمان است. هر فصل ممکن است زمانی مختص به خود داشته باشد. مثلاً اگر در فصل اول، زمان حال جاری است، در فصل بعد، زمان ممکن است گذشته یا زمان در زمان (گذشته در گذشته) باشد؛ تداوم نه از لحاظ زمانی، بلکه به مفهوم منطقی آن وجود دارد"(غلام حیدری، ۱۳۷۷، ٤٤). روایت فیلم، از طریق ذهن شازده و خاطرات او، مرتباً به زمان حال،گذشته می‌رود. شازده با دیدن هر عکسی، قسمتی از گذشته‌اش را به یاد می‌آورد. برای نمونه ؛ زمانی که شازده روی صندلی راحتی نشسته است و سرفه می‌کند و خاطرات خود را به یاد می‌آورد. خاطرات مربوط به زمانی است که دو روز از ازدواج شازده احتجاب با فخر النساء گذشته است. این اولین رجعت به گذشته است. مکان در فیلم به تناسب ذهن شازده تغییر می‌کند. خانه و به خصوص اتاق خودش با وسایل و اشیایی که در آن قرار دارد، موجب بازگشت او به گذشته است. او تا زمانی که در این خانه زندگی می‌کند، نمی‌تواند از خاطرات و گذشته‌اش فرار کند، زیرا با مشاهده هر عکسی که بر روی دیوار آویخته شده، و یا هر شیئی که می‌بیند، خاطره‌ای در ذهنش تداعی می‌شود. در واقع

خانه، برای شازده به مثابه هزارتویی است که در هر نقطه از آن زندگی وجود دارد که اکنون بیشتر به مرگ شبیه است.

جدول ۱، دربردارنده اطلاعاتی به ترتیب زیر می‌باشد:

الف: اصلی‌ترین فیلم‌های موج نوی سینمای ایران هستند، ب: قبل از جریان موج نو ساخته شده و بر شکل‌گیری این جریان نقش داشته‌اند پ: فیلم‌هایی که مخالف سینمای رایج و تجاری ایران بوده‌اند، ولی در سال‌های پس از شکل‌گیری موج نو ساخته شدند و در تحکیم این جریان مؤثر بودند.

۱. **سال تهیه**: در این ستون سال تهیّه فیلم یعنی سالی که ساخت فیلم به اتمام رسیده، ذکر شده است.

۲. **نام فیلم**: نام فیلم منظور عنوانی است که فیلم با آن اکران شده است.

۳. **کارگردان**: در این ستون نام افرادی ذکر شده است که در تیتراژ فیلم به عنوان کارگردان نام برده شده‌اند.

۴. **نویسنده منبع**: اطلاعات این ستون مربوط به نویسنده اصلی متن فیلم است.

۵. **نوع منبع**: این بخش مربوط به منبع اصلی فیلم است که قسمت‌های مختلفی تقسیم می‌شوند:

۱. تألیفی
۲. افسانه
۳. نمایشنامه
٤. رمان
٥. داستان کوتاه
٦. مطبوعات

۶. **فیلمنامه‌نویس**: در این ستون آشکار می‌شود که آیا فیلمنامه‌نویس و نویسنده منبع ادبی یک نفر بوده است یا خیر

۱. فیلمنامه نویس و نویسنده منبع ادبی یک نفر است.
۲. فیلمنامه نویس و نویسنده منبع ادبی یکی نیستند.
۳. نویسنده منبع ادبی در نوشتن فیلمنامه مشارکت داشته

جدول ۱- بررسی آثار بلند سینمای داستانی موج نوی سینمای ایران(۱۳۳۷-۱۳۵۷)، براساس تأثیر ادبیات داستانی بر شیوه‌های روایتگری آنها.

عنوان فیلم	کارگردان	نویسنده منبع	نوع منبع	فیلمنامه‌نویس	نوع روایت	شکل روایت	زاویه‌دید
شب قوزی	فرخ‌غفاری	افسانه‌هزار ویک‌شب	۲	۲	۱	۱	۲
خشت و آینه	ابراهیم‌گلستان	ابراهیم‌گلستان	۱	۱	۲	۱	۴
شوهرآهوخانم	داوود ملاپور	علی‌محمد افغانی	۴	۲	۱	۱	۱
قیصر	مسعودکیمیایی	مسعودکیمیایی	۱	۱	۱	۱	۱
گاو	داریوش‌مهرجویی	غلامحسین‌ساعدی	۵	۳	۲	۱	۳
آرامش‌درحضوردیگران	ناصرتقوایی	غلامحسین‌ساعدی	۵	۳	۱	۱	۲
آقای‌هالو	داریوش‌مهرجویی	علی‌نصیریان	۳	۳	۱	۱	۲
پستچی	داریوش‌مهرجویی	گئورکبوخنر	۳	۲	۱	۱	۲
رگبار	بهرام‌بیضایی	بهرام‌بیضایی	۱	۱	۱	۱	۲
یک‌اتفاق‌ساده	سهراب‌شهیدثالث	سهراب‌شهیدثالث	۱	۱	۲	۲	۲
مغول‌ها	پرویز کیمیاوی	پرویز کیمیاوی	۱	۱	۲	۱	۲
خاک	مسعودکیمیایی	محموددولت‌آبادی	۵	۲	۱	۱	۲
سازدهنی	امیرنادری	امیرنادری	۱	۱	۱	۱	۲
تنگنا	امیرنادری	امیرنادری	۱	۱	۱	۱	۲
تنگسیر	امیرنادری	صادق‌چوبک	۴	۲	۱	۱	۲
غریبه‌ومه	بهرام‌بیضایی	بهرام‌بیضایی	۱	۱	۱	۱	۲
شازده‌احتجاب	بهمن‌فرمان‌آرا	هوشنگ‌گلشیری	۴	۳	۲	۲	۴
گوزن‌ها	مسعودکیمیایی	مسعودکیمیایی	۱	۱	۱	۱	۲
طبیعت‌بی‌جان	سهراب‌شهیدثالث	سهراب‌شهیدثالث	۱	۱	۲	۱	۲
غزل	مسعودکیمیایی	خورخه‌لوئیس‌بورخس	۵	۲	۱	۱	۲
شطرنج‌باد	محمدرضااصلانی	محمدرضااصلانی	۱	۱	۱	۱	۲
کلاغ	بهرام‌بیضایی	بهرام بیضایی	۱	۱	۱	۱	۲
جریکه تارا	بهرام‌بیضایی	بهرام‌بیضایی	۱	۱	۱	۱	۲
سایه‌های بلند باد	بهمن‌فرمان‌آرا	هوشنگ‌گلشیری	۵	۳	۲	۲	۴

است.

۷. **نوع روایت**: نوع اصلی روایت در این ستون مشخص می‌شود که به دو قسمت روایت کلاسیک و مدرن تقسیم شده است.

۱. کلاسیک

۲. مدرن

۸. **شکل روایت**: در این بخش ساختار کلی روایت به ۵ قسمت تقسیم شده است

۱. خطی

۲. غیر خطی

۳.نمایش مستقیم

٤. روایت و نمایش

۹. **زاویه دید**: زاویه کلی که فیلم از خلال آن روایت می‌شود:

۱. اول شخص

۲. دانای کل

۳. دانای کل محدود

٤. تغییر زاویه دید

دانای کل راوی نامشخصی است که در همه جا حضور دارد و همه داستان را روایت می‌کند به عبارتی همه چیزدان است. دانای کل محدود، تنها به شخصیت های اصلی فیلم وابسته است.

نتیجه

موج نوی سینمای ایران به عنوان مهم‌ترین تحولی که در سینمای قبل از انقلاب ایران رخ داده است، مطابق با الگوهای مرسوم یک موج نو، همچون موج نوی سینمای فرانسه و یا ابرهاوزن نیست ولی جریان و سینمایی متفاوت با سینمای گذشته به وجود می‌آورد. این جریان متفاوت بیش‌تر از آنکه به سینما و ساختار سینمایی فیلمسازان موج نو مرتبط باشد، به شرایط اجتماعی، سیاسی، ورود مدرنیسم به کشور و تغییراتی که در اجتماع به وجود آمد و بیشتر از همه این موارد به ادبیات و به ویژه ادبیات مدرن بستگی دارد. سینماگران موج نو از طریق روابطی که با سینما و ادبیات جهان و کشور و به خصوص نویسندگان مدرن ایرانی داشتند، دارای سطح فکری بازتر و بالاتر نسبت به سینماگران گذشته بودند. بنابراین زمانی که شروع به فیلمسازی کردند، نگاه متفاوتی را عرضه کردند. علاوه بر تأثیرگذاری ادبیات مدرن بر مضامین و ساختار روایی این فیلم‌ها، کارگردانان موج نو در عین حال که بسیاری از آنها در زمینه سینما تحصیلات دانشگاهی نداشتند و فیلمسازی تجربی بودند، توانستند آثاری بسازند که از لحاظ ساختار سینمایی یعنی مؤلفه‌هایی مانند میزانسن، تدوین، بازیگری، فیلمبرداری، و در نهایت اصول فیلمنامه‌نویسی در حد و اندازه‌های استاندارد سینمای جهان باشد. آثار متعددی در موج نوی سینمای ایران وجود دارد که از شیوه‌های روایتگری مدرن برخوردارند. برخی از این آثار از یک اثر ادبی مدرن اقتباس شده و برخی دیگر تألیفی هستند، ولی به دلیل چارچوب نظری پژوهش، از این میان این آثار دو فیلم گاو و شازده احتجاب مورد تحلیل قرار گرفت. فیلم گاو که اثری اقتباسی می‌باشد، دارای روایت خطی است و بیشتراز دو فیلم دیگر به روایت کلاسیک نزدیک است، ولی فیلم گاو نخستین فیلمی است که به طور کامل از سینمای رایج موج نو فاصله می‌گیرد و با دیگر فیلم‌های موج نو از منظر روایت متفاوت است. شخصیت‌پردازی، و روابط علت و معلولی آنها با رویدادها موجب شده که به روایت مدرن نزدیک‌تر باشد. فیلم شازده احتجاب که از یک رمان مدرن اقتباس شده، با تأسی از روایت رمان، ساختار روایی مدرنی به کمک تکنیک جریان سیال ذهن اتخاذ کرده است. شازده احتجاب روایتی غیر خطی و شخصیت‌محور دارد. روایت فیلم کاملاً متناقض با روایت کلاسیک می‌باشد و نسبت به دیگر فیلم‌های مورد پژوهش، انطباق بیشتری با روایت مدرن دارد.

پی نوشت

1 Motif.

فهرست منابع

اخوت، احمد(۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، نشر فردا، تهران.

اسلامی، مجید(۱۳۷۸)، مفاهیم نقد فیلم، نشر چشمه، تهران.

بارت، رولان(۱۳۸۷)، تحلیل ساختاری روایت‌ها، ترجمه محمد راغب، نشر فرهنگ صبا، تهران.

برادبری، مالکوم و مک فارلین، جیمز (۱۳۷۱) نام و سرشت مدرنیسم، ترجمه احمد میرعلایی، نشریه زنده رود، شماره ۳،صص ٦١-٦٦،

بردول، دیوید (۱۳۸۵)، روایت در فیلم داستانی، جلد اول، ترجمه علاءالدین طباطبایی، انتشارات بنیاد فارابی، تهران.

بیات، حسین (۱۳۸۷)، داستان‌نویسی جریان سیال ذهن، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

جاهد، پرویز(۱۳۸٤)، نوشتن با دوربین، رودررو با ابراهیم گلستان، نشر اختران، تهران.

جلالی، پرویز(۱۳۸۳)، دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران؛ جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه پسند(۱۳۰۹-۱۳۵۷)، انتشارات فرهنگ و اندیشه، تهران.

حیدری، غلام (۱۳۷۱)، سینمای ایران؛ برداشت ناتمام، نشر چکامه،

تهران.

حیدری، غلام(۱۳۷۷)، فیلمسازان نام‌آور سینمای ایران و مقام و جایگاه آنها، فصلنامه سینمایی فارابی، شماره ۳۲ و ۳۳، صص ٤٤-٤۹.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸)، ارسطو و فن شعر، انتشارات امیرکبیر، تهران.

ساعدی، غلامحسین(۱۳٤۳)، عزاداران بیل، انتشارات نیل، تهران.

شوارتس، سنفورد(۱۳۸۲) هانری برگسون، خشایار دیهیمی، تهران، نشر ماهی.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸)، باغ در باغ، جلد دوم، انتشارات نیلوفر، تهران.

مارتین، والاس (۱۳۸۹)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبا، نشر هرمس، تهران.

مرشدلو، مصطفی(۱۳۸۱)، از عرفان زدگی تا انکار سینما، ماهنامه سینمایی نقد سینما، شماره ٤، ص٥٦.

نجومیان، امیرعلی(۱۳۸۳)، درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات، اهواز، انتشارات رسش.

هاثورن، جرمی(۱۳۷٤)، رئالیسم، مدرنیسم، پست مدرنیسم در ادبیات داستانی، مژده عقیقی، مجله کیان، شماره ۲۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی