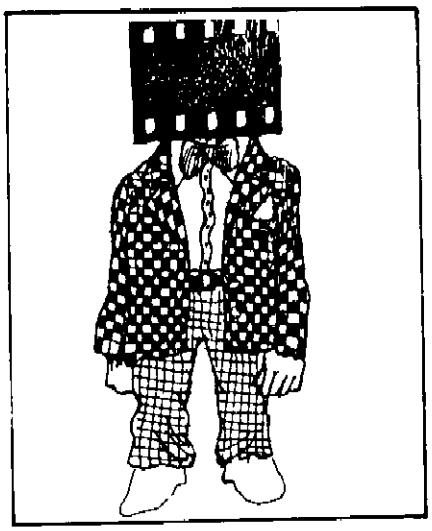


نقش داستان در سینما ۱

مروری اجمالی برجهان وسیع داستان و ورود آن به سینمای ایران و جهان

ورود داستان به سینما عمری همپایهٔ سینما دارد

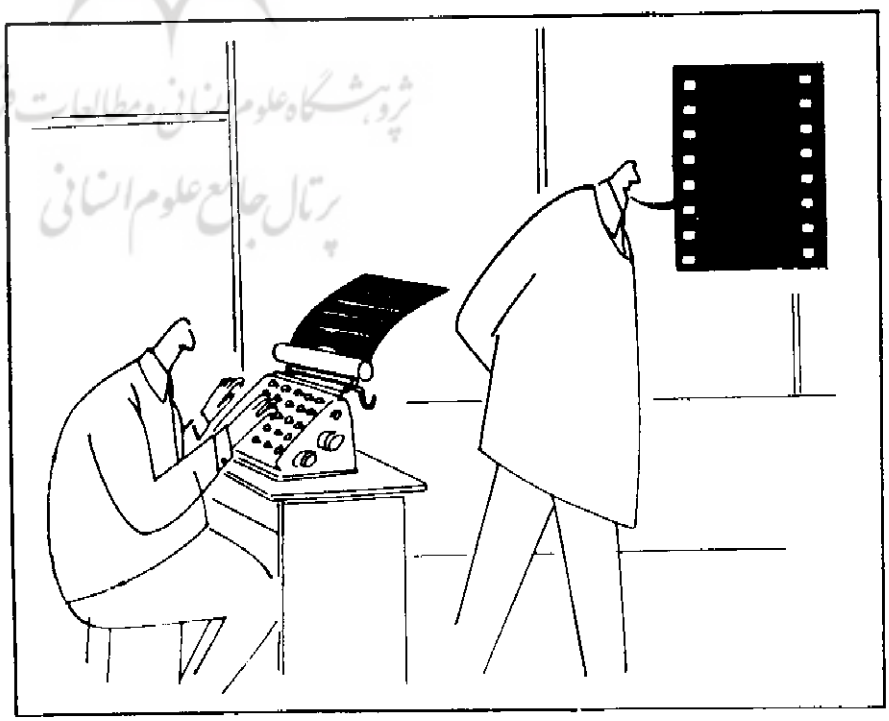
داستان‌نویسی معاصر ایران با یکی بود یکی نبود جمال‌زاده آغاز می‌شود

شالودهٔ قصهٔ امروز برمبنای آزادی قرارگرفته است: آزادی نویسنده و

آزادی مخاطب

قصد دفاع از سینمای داستانی یا ضدداستان را نداریم

مهدی ایوبی



اشاره:

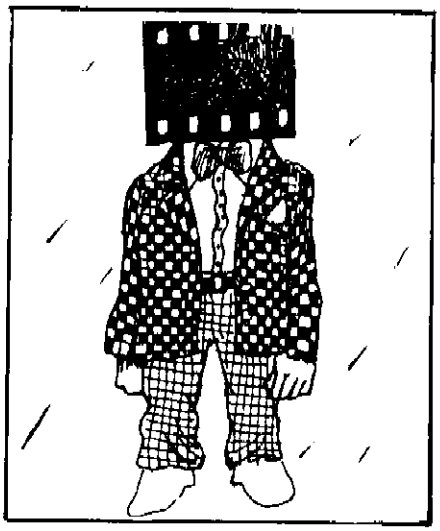
سینما از بدو پیدایش هم چون دیگر هنرها بحث و واکنش‌های مختلفی درپی‌داشت. نگره‌های گوناگون، نظریه‌ها، اندیشه‌ها، فرضیه‌ها و... نشانگر این مهم بودند که این رسانه گستردگی و پیچیدگی فراوانی داشته که توجه به آن‌ها در پیشبرد این صنعت هنر نقش به سزایی داشته و خواهد داشت.

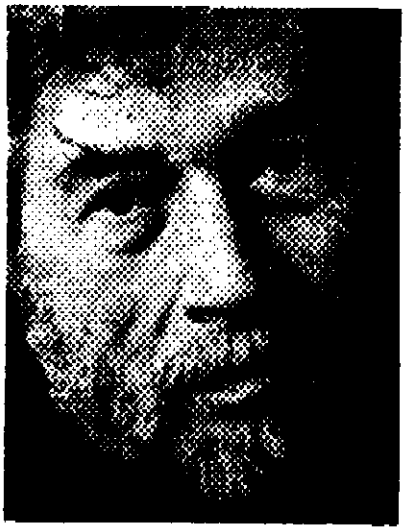
وابستگی سینما به دیگر هنرها امری است که بحث درباره‌ی چگونگی، نحوه‌ی عملکرد، پذیرندگی یا عدم‌پذیرش آن در حوصله‌ی این مقال نیست؛ و شاید بتوان فقط این را گفت که: سینما نتیجه‌ی امتزاج مسالمت‌آمیز دیگر هنرهاست به اضافه‌ی زبان و نحوه‌ی نگرش خاص خود. چیزی از ادبیات، قسمتی از عکاسی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی، نقاشی، خط ونمایش؛ و در گستره‌ایی وسیع‌تر با روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، اقتصاد، فرهنگ، زبان، سیاست و مذهب نیز پیوند دارند.

ورود داستان به سینما تقریباً عمری همپایه‌ی سینما دارد. سینماگران اولیه هنگامی که به نقش این رسانه‌ی نوظهور پی‌بردند، درپی تجربه‌های تازه و بدیع به سینمای داستانی دست یافتند.

نمونه‌های فراوان استفاده از ادبیات داستانی به روشنی نشانگر علاقه‌ی وافر فیلمسازان در استفاده ازهنری است که تا آن زمان علاقه‌مندان بی‌شماری را جلب و جذب کرده بود؛ آدم‌هایی که رویاها، دردها و شادی‌ها، آمال و آرزوهای خود را در صفحات نوشته شده‌ی یک داستان می‌خواندند و با قهرمانان و شوربختی‌ها و شادمانی‌هاشان دمخور می‌شدند؛ آن‌ها را از خود می‌پنداشتند و وقایع رفته برآنان انگار بر خود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی





آن‌ها رفته باشد، احساسی از هم‌ذات پنداری در میان‌شان به وجود می‌آورد.

رفته‌رفته در کنار استفاده از داستان‌های نوشته شده و مشهور، شاخه‌ای دیگر شروع به بالندگی نمود. نوشتن داستان برای فیلم (فیلم‌نامه).

فیلم‌نامه‌نویس اگرچه عناصری از داستان را در نوشته‌ی خود مورد استفاده قرار می‌داد، اما فاصله‌ای بسیار با نوشته‌ای تحت عنوان داستان (اعم از قصه‌ی کوتاه، رمان، نوول و...) داشت.

کوتاه سخن؛ فیلم‌نامه نوشته‌ای بود برای آن که به تصویر درآید و در ابتدا محدودیت‌های زیادی نیز داشت. حال آن که نویسنده‌ی داستان (رمان، قصه کوتاه و...) چیزی برای خواندن می‌نوشت و چندان در قید تصویرسازی نبود و بیشتر و به طور عمده با ابزار کلمات به کنش و واکنش‌های شخصیت، طرح داستانی و پیشبرد وقایع نظر داشت و... این خواننده بود که از کلمات در ذهن خود تصویری می‌ساخت که شاید چندان تشابهی با آنچه نویسنده به وجود آورده بود، نیز نداشت.

نویسنده، اتاقی را به بهترین شکل توصیف می‌کرد: صندلی‌ها، میز، گنجه‌ها، قدمت ساختمان، شکل، اندازه و... اما همین اتاق باواسطه به مخاطب منتقل می‌شد و سینما این واسطه را از بین برد و اتاق را به مخاطب نشان داد.

باری؛ وارد جزئیات و تفاوت‌های خاص نخواهیم شد و به این نیز بسنده می‌کنیم که خواننده‌ی این نوشته تفاوت‌های میان داستان، رمان، قصه، حکایت و غیره را دانسته، مسیری را که داستان‌نویسی در جهان و در این کشور طی کرده ـ با فراز و نشیب‌های زیاد، گاه موفق و گاه ناموفق ـ دنبال کرده است.

واژه‌ی داستان را به طورکلی برای قصه، نوول، رمان و... به کار برده‌ایم ـ هرچند تفاوت‌هایشان براهلش روشن است ـ و این نیز به ناچار برای اجتناب از پیچیدگی کلام بوده. دوم این که؛ به‌طور معمول از سینمای داستانی و داستان‌پرداز همواره سخن می‌رود و نه به طور مثال از سینمای رمانی یا رمان‌پرداز. قصد نداشته و نداریم تا از این سینما ـ سینمای داستانی ـ یا از آن سینما ـ سینمای ضد داستان ـ دفاع کرده و دیگر نوع را دربست رد کنیم، زیرا براین گمانیم که هرکدام از این‌ها در نوع خود درست و به جاست و هیچ کدام بر دیگری رجحان و برتری ندارد، مگر در چگونه گفتن حرف و حدیث خود. به هر صورت چه بپذیریم و چه نپذیریم، هنر سوای قانون‌مندی‌های تدوین شده، سلیقه‌ای است. بحث درباب این سینما، یا آن سینما، این نگرش یا آن نگرش، برتری‌ها، نقص‌ها و سبک‌ها و گونه‌های متفاوت، همیشه راهگشا بوده و خواهد بود؛ که پویایی و زنده‌بودن و زنده‌ماندن هنر به طور عام در همین جدل‌های سازنده و عقاید و آرای گوناگون و گاه متفاوت و مخالف می‌باشد.

قلمی که چنین بحثی را آغاز می‌کند بی‌تردید بایستی اشراف کامل برتمامی موضوع‌ها، نگره‌ها و سایر علوم داشته باشد ـ که این قلم حتی ادعایش را نیز ندارد ـ درغیر این صورت نمی‌تواند ذره‌ای از این بی‌کران دریا را به تشنه‌گان بچشاند و عطش نهفته در وجودشان را سیراب نماید.

قصدمان این است ـ اگر که از عهده برآید ـ تا اندکی از جهان وسیع داستان و داستان‌پردازی را به اجمال بررسی کنیم، و این بررسی و نگاه کنجکاوانه بیشتر پیرامون ساختمان داستان، زمان و مکان، واقعیت داستانی و واقعیت حقیقی می‌باشد.

گونه‌ای از داستان که به داستان نو معروف شده است نیز، مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ زیرا می‌توان مشابهت‌هایی میان ساختار و عناصر این گونه داستان با عناصر و ساختار فیلم‌نامه‌های ضد داستانی یافت.

ورود داستان به گونه‌ای مختصر در جهان و اندکی گسترده‌تر در سینمای ایران بخش دیگری از این نوشتار را تشکیل می‌دهد.

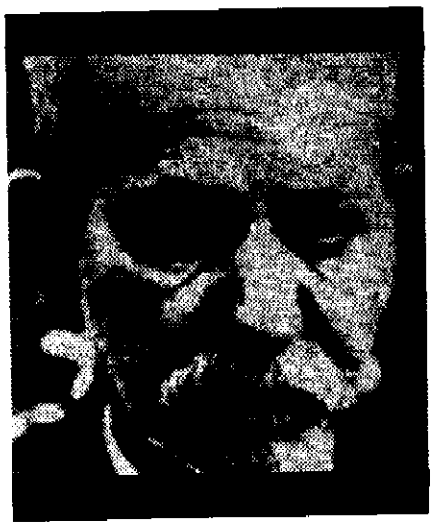
در بخش فیلم‌نامه‌ی داستانگو قصد نداشته‌ایم بار دیگر عناصر دراماتیک را تکرار و تعریف کنم، چه آثار فراوانی در این باب نوشته شده، بنابراین با نگرش تازه‌تر قصد یافتن شالوده‌ها را داشته که در همین جا اذعان داریم بحث درباب تقلید و روایت و توهم و واقعیت، محتاج بررسی‌های گسترده‌تر و فنی‌تر می‌باشد.

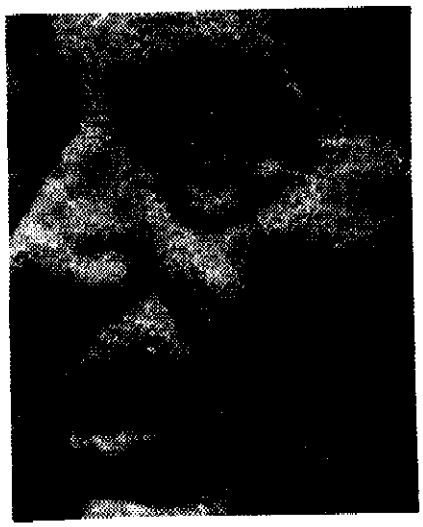
نگاه مستند؛ به بررسی اجمالی و مختصر پیرامون سینمای مستند می‌پردازد، چراکه این گونه‌ی سینمایی از گونه‌های دیگر جدایی ناپذیر است.

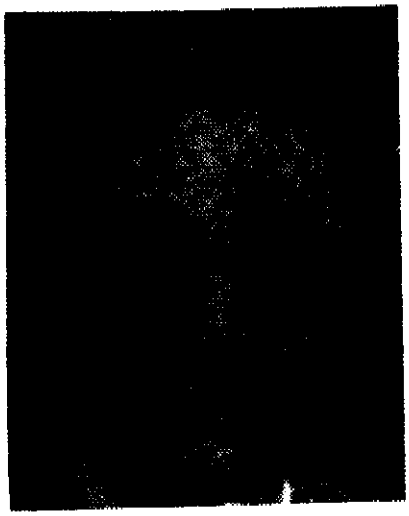
در بخش آخر به ضد داستان (از تخیل تا اندیشه و شکل و محتوی (ساختار)، زمان و فضا به‌عنوان دورکن اساسی و آن گاه این گونه سینما در ایران) می‌پردازیم.

همین جا لازم است درباره‌ی واژه‌ی ضد داستان توضیح مختصری بدهیم. در موارد متعدد و مشخص و فیلم‌های ساخته شده در این نوع و در داستان نو (رمان‌نو) تنها وجه مشخصه و غالبی که مشاهده می‌شود همان پیروی نکردن از قواعد کلاسیک داستان‌پردازی است و همین امر سبب شده که واژه‌ی ضد داستان باب شود.

به زعم‌نگارنده واژه‌ی غیرداستانی در مقابل ضد داستان اگرچه خوب است اما سینمای مستند را به ذهن متبادر می‌کند که تازه این نیز







تعریف جامع و چندان درستی در مورد سینمای مستند نیز هست. پس میان ضد داستان و غیر داستانی ترکیب سینمای غیرمتعارف را بهتر از آن‌ها یافتیم و به کار گرفتیم ـ هرچند عنوان مقاله داستان و ضد داستان باشد ـ.

به هرجهت، هرکدام ازاین سینماها (انواع) مخاطبان خود را داشته و خواهند داشت. نه این سینما ـ داستانگو ـ تنها برای سرگرمی است و نه آن سینما ـ غیرمتعارف ـ تنها متعلق به قشر روشنفکر و تحصیل کرده و ناگزیر انتزاعی. این تنها به دید بیننده برمی‌گردد و این که از فیلم به عنوان یک رسانه چه انتظاری دارد یا خواهد داشت.

اما سینمایی که همواره بایستی مورد حمایت جدی هنرمندان و مخاطبان دل سوخته قرار گیرد، همانا سینمایی است که درد آشنا باشد، برای تحمیق تماشاچی دست به ترفندی نزند و جهتی که نشان می‌رود موجب ارتقاء بینش، درک و سلیقه‌ی مخاطبش باشد. سینمایی که تفکربرانگیز است ـ خواه با داستان یا غیر آن ـ و وجود پراحساس و پاک تماشاچی را بعد از پایان آخرین نما هم چنان مشتعل و گرم نگاه داشته و اگر می‌گریاند، گریه‌ای از ژرفای جان باشد و از روی نیاز و اگر می‌خنداند، قهقهه‌ای ازعمق وجود باشد که گل خنده‌های آن گلستانی بی‌پهنا درپیش رویمان برویاند.

● پیشینه‌ی داستان

و با قصه‌یی پیش تو می‌آید، قصه‌یی که کودکان را از بازی و پیرمردان را از حلقه‌زدن پیرامون آتش بخاری بازمی‌دارد.[1]

فیلیپ سیدنی

۱ ـ سیر داستان در طی قرن‌ها

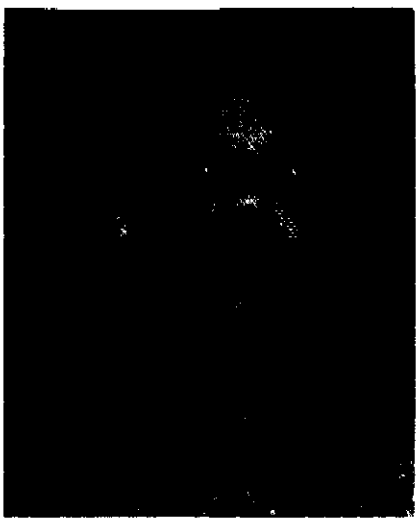
قصه تاریخچه‌ای بسیار بسیار قدیمی دارد، انسان نخستین، درگیرودار گذران زندگی و دست‌یابی به قوت روزانه‌ی خویش، روزها درپی شکار و شب‌ها بی‌سخنی پناه بردن به آرامش خواب. به درستی معلوم نیست که قصه‌گوی آغازین چه کسی بوده است؛ اما کنکاش‌های باستان‌شناسان نشان می‌دهد در غارهایی که انسان کهن می‌زیسته نشانه‌هایی از قصه وقصه‌گویی برجای مانده است، هرچند به سبک و شیوه‌ای دیگر.

می‌گویند: در آغاز کلمه بود اما پیش از آن می‌توان به جای کلمه، تصویر را دید و پی‌گرفت. انسان آغازین در مقابله با نیروی طبیعت و غلبه برآن‌ها ـ یا شاید به قصدی دیگر ـ تصاویر برگرفته از حیوان‌هایی راکه در ذهن خود داشت بر دیواره‌های غارها و محل زندگی خویش با وسائل ابتدایی حک می‌کرد و مورد قابل توجه در این نقاشی‌ها مسیر داستانی این تصاویر بود، که اگرچه بسیار ابتدایی، اما مفهوم موردنظر را به مخاطب منتقل می‌ساخت.

اعتقادهای بدوی این انسان به او باورانده بود که نقش حیوان اگرچه بی‌جان است و همانند خود حیوان نیست. اما روح حیوان در نقش کشیده شده حضور دارد، پس به سادگی می‌توان از طریق نفوذ در روح همان نقش کشیده شده‌ی حیوان بر دیواره‌ی سنگی، به روح و در نهایت جسم واقعی حیوان نیز حلول کرده، جسم حیوان را به تملک درآورده و مرحله‌ی سنگین و طاقت‌فرسای شکار را آسان‌تر ساخت.

بیاییم و از مقطع انسان کهن، خود را به دوره‌ای نزدیک‌تر پرتاب کنیم، به دوره‌ای که نیاکان ما برای رویارویی با ترس، و تلاش برای زنده‌ماندن، عقاید، آداب و رسوم و مناسک خود را در قالب قصه می‌ریختند و بر این گمان بودند که بدین طریق سدی جادویی از قصه در مقابل سختی‌ها می‌سازند. طبیعت قصه‌های آن زمانی این بود که دهان به دهان می‌گشت و برگوش دل و جان می‌نشست، نسل‌ها از پی‌نسل این قصه‌ها را واگو می‌کردند و چندان عجیب نمی‌نماید اگر که در واگویی، قصه‌ها تغییر شکل می‌یافتند، زیرا انسان دریافته بود که تخیل سرشار و وسیع خود را به کارگیرد و در این رهگذر اگرچه در ظاهر، قصه دیگر همان نبود که سال‌ها یا قرن‌ها پیش گفته شده بود، اما می‌شد اصل ازلی یا موتیف‌ها[2] را در آن‌ها به‌خوبی بازیافت. به دیگر سخن؛

بین قصه‌ی ابتدایی و قصه‌ی امروزین می‌توان مرزی قایل شد، زیرا داستان‌گویی به عنوان قالبی هنری پدیده‌ای به نسبت جدید است. اما آن چیزی که قصه‌ی نخستین را با قصه‌ی امروزین پیوند می‌دهد خاستگاه نویسنده یاراویان آن است. خلق اسطوره در قصه قدیم و قصه‌ی امروز موجود است. اما مسایل امروزی بسیار پیچیده‌تر از قدیم است و بنابراین قصه‌ی امروز نیز همین پیچیدگی را دارا است. اسطوره برای بیان اشیاء است، حال آن که داستان برای کشف اشیاء است. اسطوره‌نشان دهنده‌ی ثبات



است و داستان بیانگر تغییر. قصه‌ی نخستین، ابزار ثبات است و داستان جدید ابزار پژوهش. نویسنده‌ی جدید عقاید خویش را به وام نمی‌گیرد، به کشف آن‌ها می‌پردازد. او به خلاف اسطوره‌پرداز کهن، مراسم را به میراث نمی‌برد، خود آن‌ها را می‌سازد.[۳]

پس می‌توان مشاهده کرد که عامل تخیل در قصه‌گویی و گاه قصه‌پردازی باعث کشف، تغییر، پژوهش و ساختن می‌گردد. قصه‌پرداز امروزین دیگر برای فرار از واقعیت‌ها و ترس ناشی از درنده‌خویی زندگی نیست که قصه می‌نویسد، بلکه درست برعکس و به قصد دیگری به چنین کاری دست می‌زند. او برای مقابله و کشف واقعیت‌ها دست به پژوهش می‌زند و این پژوهش را در قالب قصه‌ای می‌ریزد که مخاطب را با جهانی دیگر آشنا سازد. جهانی اگرچه تا حدودی غیرواقعی، اما به فعل درآمدنی، جهانی که باعث می‌گردد ذهن و تخیل خواننده را برانگیزد که به گونه‌یی دیگر هم می‌توان زیست. همان گونه که پیش از این گفته شد، قصه تاریخچه‌ای بسیار قدیمی دارد. مجموعه‌ای از قصه‌های جادوگران که تاریخ آن به حدود چهارهزارسال پیش از میلاد مسیح می‌رسد، از فرهنگ و تمدن مصری باقی مانده است.

در چین نوعی قصه از هزارسال قبل از میلاد مسیح وجود داشت. افسانه‌ی سومری گیل گمش متعلق به هزاروچهارصدسال پیش از میلاد مسیح است. هومر حماسه‌های خود را هزارسال قبل از میلاد به وجود آورد و همچنین افسانه‌های ازوپ که تاریخ آفرینش آن به شش قرن پیش از میلاد مسیح می‌رسد. در اروپا از قرون وسطی و دوره‌ی نوزایی (رنسانس) تمثیل‌های جانوران و افسانه‌های پریان و قصه‌های دکامرون باقی مانده است که بعدها، قصه‌های کانتربوری تحت تاثیر دکامرون نوشته شده است.

در ایران پیش از اسلام داستان‌های منثور منظومی وجود داشته است. این داستان‌ها بیشتر جنبه‌ی اساطیر ملی و دینی دارد، مثلاً بخشی از شاهنامه‌ی فردوسی به اساطیر تخصیص یافته است که ظاهراً یکی از منابع اصلی آن شاهنامه‌ی ابومنصوری بوده است و از منابع دیگر می‌توان به: اسکندرنامه، رموز حمزه، هزارویکشب، حسین‌کرد شبستری، چهل طوطی، سمک عیار و امیرارسلان نامدار اشاره داشت که در تمامی آنها عناصر قهرمانی به وفور یافت می‌شود. مخاطب این گونه داستان‌ها انس و الفتی با قهرمان‌ها پیدا می‌کرد و آمال و آرزوهای برآورده نشده‌ی خود را توسط این قهرمان‌ها به فعل درمی‌آورد. در این گونه داستان کارهای خارق‌العاده‌ای از قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌ها سرمی‌زند و سیر داستان همیشه به گونه‌ای است که سدهای متعددی پیش پای قهرمان ایجاد می‌شود و قهرمان یکی پس از دیگری این سدها را در هم شکسته به پیروزی می‌رسد، به طور کلی شکست قهرمان در این گونه داستان جایی ندارد و یکی از دلایل هم‌ذات پنداری مخاطب با این داستان‌ها نیز در همین است. اما خاستگاه داستان امروزی با خاستگاه داستان قدیم تفاوت‌های بسیاری دارد.

داستان قدیم بر این مبنا نوشته می‌شد ـ و خوانده می‌شد ـ که در تقابل با سختی‌ها و دشواری‌های زندگی قرار می‌گرفت و اگر تفکری را هم برمی‌انگیخت در این راستا بود و در واقع تفکری را نیز برنمی‌انگیخت! اما شالوده‌ی قصه‌ی امروز بر مبنای آزادی قرار گرفته است: آزادی نویسنده و آزادی مخاطب.

نویسنده با ابراز کلمات تصاویری خلق می‌کند که خواننده، اشیاء، مسائل و امور را بهتر بشناسد و جهانی در قبال جهانی دیگر خلق کند، جهانی آزاد در مقابل جهانی جبری، جهانی آزاد در مقابل جهانی افسانه‌ای که همه‌ی امور در آن جهان از پیش به سود قهرمان طراحی شده است.

قصه‌نویس همواره درصدد است که ذهن خواننده را از پرسش‌های بی‌شمار انباشته کند، ذهن را توسعه بخشد و در نهایت جهان فرا روی او را دگرگون سازد. ارنست کاسیرر می‌گوید:

همان‌گونه که دانشمند کاشف قوانین و حقایق این جهان است هنرمند کاشف صورت‌های (فرم‌های) جهان است.[۴]

نویسنده‌ی داستان کاشف است. چه برشی از زندگی یا رفتار انسان ارائه کند، چه بینشی از شرایط زندگی ارائه دهد و چه شناختی عمیق از موقعیت آدمی در جهان به ما ببخشد، به هر روی، در حال کشف است.

سیر داستان‌نویسی از عصر کلاسی‌سیسم تا داستان نو فراز ونشیب‌های گوناگون داشته، هر داستانی در هر مکتب و سبکی که نوشته شده، قصد آن داشته که مخاطبین خود را با بن مایه‌های افکار واندیشه‌ی خود آشنا ساخته ـ اندیشه‌ی نویسنده ـ آن‌ها را با خود هم‌رای و هم‌عقیده سازد. البته این نظر با کمی اغماض قابل پذیرش است، زیرا به طور مثال داستان نو به گونه‌ای دیگر با مخاطب خود ارتباط برقرار می‌کند یا درست‌تر اینکه در عین بی‌ارتباطی، می‌خواهد که رابطه برقرار سازد. این که داستان در کدام مکتب یا سبک نگارش شده چندان مهم نیست ـ و این مقاله سر آن ندارد تا به آن بپردازد ـ آن چه مهم می‌نماید اندیشه‌ای است که در داستان مستتر است ونویسنده به مدد قلم و واژه قصد آن دارد تا انسان، زندگی، مذهب، سیاست و... را مورد

ادامه در صفحه ۶۶

● داستان و فیلمنامه
بقیه از صفحه ۲۳

کنکاش موشکافانه‌ی خویش قرار دهد و از این رهگذر دیدگاه تازه‌ای در برابر دیدگان مخاطب خود درباره همه‌ی آن چیزهایی که پیش از این گفته شد، بگشاید.

شکل‌های گونه‌گون ادبیات داستانی از حکایت‌ها و قصه‌های عامیانه گرفته، تا رمان‌های قهرمانی و اسطوره‌ای و داستان کوتاه و نوول و داستان نیمه‌بلند و رمان نو هر یک دارای عناصر و ساختار خاصی بوده‌اند. شخصیت‌ها در تمامی این انواع ـ چه شخصیت انسانی، چه غیرانسانی ـ به گونه‌ای در زندگی و واقعیت زندگی ما وجود داشته و نقطه‌ی اشتراک تمامی این انواع در شخصیت‌های داستانی است که بسیار مهم جلوه می‌کند، حتی شخصیت‌های ذهنی سنخیتی با تفکرات و اندیشه‌های مخاطب داشته به گونه‌ای که این شخصیت (شخصیت‌های) ذهنی، صورت واقعی به خود می‌گیرند.

بحث بر سر این نیست که ناگزیر شخصیت باید واقعی باشد، آنچه مهم است این که خواندن داستان فعالیتی است ذهنی که به تجربیات انسانی معنا می‌بخشد.

شکل‌های داستانی از دانای کل (به عنوان کسی که همه چیز می‌داند) تا روایت ذهنی (تنها آنچه که مشاهده می‌شود و درمی‌یابد برای خواننده بازپس می‌فرستد) گسترش می‌یابد.

داستان‌نویسی معاصر ـ آن سان که محققان این رشته نوشته‌اند ـ با یکی بود یکی نبود جمال‌زاده آغاز شده، اما مهم ترازوی در این عرصه از صادق هدایت نام برده‌اند، چرا که سبک و روش نوشتاری این داستان‌نویس در مقایسه با داستان‌نویسان پیش از خود بسیار محکم‌تر، فنی‌تر و اصولی‌تر است و اصولاً ساختمان داستان‌های کوتاه وی به عنوان منشاء به وجودآوردن آثار داستانی پس از وی به شمار می‌آید. دیگر اینکه؛ صرف‌نظر از آثار متقدمان، داستان‌نویسی معاصر نیز ـ همانند سینما ـ رده‌آوردی است از غرب و نویسندگان آن دیار. ترجمه‌ی داستان‌های نویسندگانی چون گی‌دوموپاسان، آنتون چخوف و... افق گسترده‌ای در مقابل دیدگان تیزبین نویسنده‌ی ایرانی گشود و چنین بود که به دنبال جمال‌زاده و صادق هدایت نویسندگان بزرگ دیگری با آثار مطرح پدیدار شدند. داستان‌نویسان و هنرمندانی چون بزرگ علوی، صادق چوبک، جلال آل‌احمد، ابراهیم گلستان، بهرام صادقی، غلامحسین ساعدی، هوشنگ گلشیری، احمد محمود و... چنان که می‌دانیم از برخی آثار این نویسندگان در عرصه‌ی سینما استفاده و اقتباس‌هایی نیز شده و چند تن از آن‌ها نیز به طور مستقیم برای سینما، فیلمنامه‌هایی پدید آورده‌اند که شاخص‌ترین آن‌ها غلامحسین ساعدی و هوشنگ گلشیری می‌باشند.

تردیدی نیست که این بخش، آن چنان که باید و شاید حق مطلب را در باب پیشینه‌ی داستان روشن نمی‌سازد، زیرا، قصد تنها مروری اجمالی بود تا درک ساختمان داستان با پیش ذهنیتی میسر گردد. چرا که این مقاله قصد پرداختن به سینما را دارد و نمی‌خواهد به تفصیل به ادبیات داستانی بپردازد.□

پانویس

۱ـ داستان و نقد داستان ـ احمد گلشیری ـ چاپ نخست ـ تهران، ۶۸ ـ ص ۲۵

۲ـ عنصر تکرار شونده

۳ـ داستان و نقد داستان ـ احمد گلشیری، ص ۱۵ و ۱۶

۴ـ همان، ص ۱۹

● عکاسی تئاتر
بقیه از صفحه ۱۳۴

و سکونی که در تئاتر وجود دارد، به نمایش گذارده می‌شود.

پس باید تصدیق کرد که عکاسی بیانگر مقاصد و الهامات اصلی فعالیتهای تئاتری است، به خصوص در مورد آنچه به ضبط تأثیرات و کنترل آنها مربوط می‌شود. با بازیگر و کارگردان است که بتوانند قسمتی از این لرزه‌های متوالی اما خفیف را که در عکس های صحنه‌ای درحال اجرا وجود دارند، فراهم کنند. آنچه از مدت ها قبل به اهمیت آن پی‌برده شده، هرچند با تأخیر، ضایع نکردن اصل آرشیوهایی است که قبلاً تهیه شده است. به لطف عکاسی، فهرستی تاریخی از فرم‌های متفاوت، دستور چگونگی حرکات دست و بازو، آثارنمایشی ملل مختلف وتغییر شکل‌های تاریخی آنها تنظیم نموده که برای محافظت از آنها مکانی در نظر گرفته شده است. خلاصه آنکه، در عکاسی تئاتر آنچه برای تغذیهٔ پروژه‌ای عظیم در هنر و مؤسسات هنری لازم است، وجود دارد.□

● دیالوگ در...
بقیه از صفحه ۸۹

ماجراهای هیجان‌انگیز یک فیلم است، چراکه حوادث با تصویر نشان داده می‌شود، و افکار و مقاصد و احساسات شخصیت‌ها با گفتار بیان می‌گردد. به علاوه استفاده از صدای انسان و سروصداهای دیگر درک حضور حوادث را به میزان زیاد تشدید می‌کند. تماشاگر تنها وقتی اعتراض دارد که گفتگوها آن قدرکم باشد که حوادث را به قدر کافی تشریح نکند، و یا برعکس، حادثه بسیار کم و گفتگوها طولانی و خسته کننده باشد.

نتیجه می‌گیریم که دیالوگ رابطه‌ای ارگانیکی باکل ساختار فیلم دارد، که باید با ترکیب اصیل تصویری موازی شود، اگرچه پاره‌ای از اوقات، و شاید در بسیاری از فیلم‌ها، به قیمت تداخل و ایجاد مزاحمت در درک مفاهیم تصویری منجر می‌شود.□

● جشنوارهٔ تئاتر
بقیه از صفحه ۱۱۵

نقش، ارتباط با محیط و فضای نمایش و توان تجربی در ارائه شخصیت.

همچنین در بخش بازیگری هیئت داوران با اهدای دیپلم افتخار به خانم فرشته انصاری بازیگر نمایش «فاجعه‌ای با موهای ترد قهوه‌ای» از زاهدان و دیدار رزاقی بازیگر نمایش «بی تو مهتاب شبی» از شیراز و همینطور به آقای کاظم همایی بازیگر نمایش «فرمان خاتون» از همدان. قدردانی کرد.

○ طراح صحنه برگزیده

هیئت داوران در این بخش تنها به طراح نمایش «شنا در آتش» از مشهد به دلیل در خدمت بودن عوامل و عناصر طراحی شده در صحنه که در روند مفاهیم وارائه لحظات مختلف قرار می‌گیرد، دیپلم افتخار اهداء نمود در این بخش هیئت داوران طراحی صحنه برگزیده ندارد.

○ بهترین نمایش به مفهوم مطلق

هیأت داوران در میان آثار ارائه شده در بخش مسابقه جشنواره، نمایش معرکه در معرکه را بخاطر: نمایشنامه‌ای با دیالوگهای روان و استفاده از فرهنگ عامیانه مخصوص این نوع سنت‌ها و کارگردانی برای طراحی صحنه و میزانسن و ریتم و بازیهای روان و... با اهدای تندیس زرین جشنواره و دیپلم افتخار و ۵۰۰۰۰۰۰ ریال جایزه نقدی، به عنوان بهترین نمایش به مفهوم مطلق برگزید.

○هیأت داوران در بخشهای طراحی لباس، بهترین موسیقی زنده، بهترین موسیقی انتخابی و طراحی گریم برای اهداء جایزه انتخابی نداشت.□