دانشگاه علامه طباطبایی

دانشکده زبان و ادبیات فارسی

بررسی ساختارگرایانه فیلمنامه ((رخساره))

نگارش: سمیه بهری ساروقیه

استاد راهنما: دکتر احمد تمیم داری

استاد مشاور: دکتر اورنگ ایزدی

پایان نامه برای دریافت درجه کارشناسی ارشد

در رشته زبان و ادبیات فارسی

بهمن ماه ۱۳۸۸

فرم گردآوری اطلاعات پایان‌نامه‌ها

کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه علامه طباطبائی

عنوان: بررسی ساختارگرایانهٔ فیلمنامهٔ رخساره		
تویسنده/ محقق: سمیه بهری ساروقیه		
مترجم:		
استاد راهنما: دکتر احمد تمیم‌داری	استاد مشاور / استاد داور: دکتر اورنگ ایزدی / علی‌اکبر عطرفی	
کتابنامه: صفحه ۱۷۳ پایان نامه	واژه‌نامه: -	
نوع پایان‌نامه بنیادی ■	توسعه‌ای □	کاربردی □
مقطع تحصیلی: کارشناسی ارشد	سال تحصیلی: ۸۷-۸۸	
محل تحصیل: تهران	نام دانشگاه: علامه طباطبایی	نام دانشکده: **ادبیات فارسی و زبانهای خارجی**
گروه آموزشی: زبان و ادبیات فارسی	تعداد صفحات: ۱۷۷	
کلید واژه‌ها به زبان فارسی: ساختار – فیلمنامه – داستان – عناصر ساختاری داستان – عناصر ساختاری فیلمنامه – ساختارگرایی – الگوی ساختاری – چشمهایش – رخساره.		
کلید واژه‌ها به زبان انگلیسی: Structure – Story – Screenplay – Structural elements of the story (novel) – Structural elements of the screenplay – Structuralism – Structural pattern – Chashmhayash – Rokhsareh.		

با احترام نثار روح سبز پدرم

و با بوسه بر دستان گرم مادرم

تقدیم به همراه و همسرم

چکیده

ادبیات نمایشی به عنوان بخش مهمی از پیکرهٔ ادبیات، دارای ویژگیها و خصایصی است که در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی کمتر به این بخش مهم پرداخته شده است.

برای بررسی ساختار فیلمنامهٔ فارسی، فیلمنامهٔ رخساره از میان شمار کثیری از فیلمنامه‌های موجود برگزیده شد؛ چرا که در آن رنگ و بوی ادبیات بیش از دیگر فیلمنامه‌ها وجود داشت؛ از جمله می‌توان به اثر بزرگ و ماندگار بزرگ علوی((چشمهایش))، زندگی نامهٔ شاعر بزرگ معاصر ((شهریار)) و اشاراتی به صادق هدایت و... اشاره کرد. در این پایان نامه ابتدا به ساختارداستان به طور کلی ورمان ((چشمهایش)) به طور خاص پرداخته شد، سپس ساختارکلی فیلمنامه مورد بررسی قرار گرفت.

این بررسی و بررسیهایی از این دست، گامی است برای دستیابی به ساختار اصلی فیلمنامهٔ فارسی.

موضوع و طرح مسئله

در این پایان نامه به فیلمنامهٔ رخساره، اثر محمد هادی کریمی از دید ساختارگرا (و تحلیل مضمون در حاشیه) پرداخته شده است. با توجه به کمبودهای موجود در رشته زبان و ادبیات فارسی در زمینه ادبیات نمایشی (نمایشنامه و فیلمنامه) و نیز کمبود بررسی‌های ساختارگرایانه، به نظر می‌رسد این رساله بتواند در شناسایی الگوهای ساختاری فیلمنامه فارسی راهگشا باشد.

مبانی نظری شامل مرور مختصری از منابع، چارچوب نظری و پرسشها و فرضیه‌ها

در این رساله چند پرسش اصلی وجود داشت:

۱) آیا فیلمنامه را می‌توان اثری ادبی به شمار آورد؟

۲) آیا میان عناصر ساختاری فیلمنامه و داستان، شباهتی وجود دارد؟

۳)ساختار فیلمنامهٔ ((رخساره))از چه الگوی ساختاری تبعیت می‌کند؟

۴) ساختار فیلمنامهٔ مذکور از چه عناصری تشکیل شده است؟

۵)در این فیلمنامه آیا از داستان چشمهایش اقتباس صورت گرفته است و به چه صورت؟

روش تحقیق شامل تعریف مفاهیم، روش تحقیق، جامعهٔ مورد تحقیق، نمونه‌گیری و روشهای نمونه‌گیری، ابزار اندازه گیری، نحوهٔ اجرای آن، شیوهٔ گرد آوری و تجزیه وتحلیل داده‌ها:

در این تحقیق فیلمنامهٔ رخساره و منابعی که نویسنده در تألیف این فیلمنامه به آنها نظر داشته است، از دید ساختارگرای بررسی شده است.

یافته‌های تحقیق

ساختار فیلمنامهٔ رخساره به صورت کلیتی است که اجزای آن با الگوهای ساختاری آلن آرمر از فیلمنامه مطابقت می‌کند و در ساختار آن می‌توان نشانه هایی از عناصر داستانی رمان ((چشمهایش)) و زندگینامهٔ شهریار (شاعر معاصر) یافت.

نتیجه گیری و پیشنهاد

این بررسی نشان می‌دهد که فیلمنامهٔ حاضر از چه الگوهای ساختاری تبعیت می‌کند. به نظر می‌رسد این شیوه بررسی را می‌توان دربارهٔ سایر فیلمنامه‌های برجستهٔ فارسی به کار برد و به الگوهای ساختاری ژانر فیلمنامهٔ فارسی راه یافت.

صحت اطلاعات مندرج در این فرم بر اساس محتوای پایان نامه و ضوابط مندرج در فرم را گواهی می‌نماییم.

نام استاد راهنما:

سمت علمی:

نام دانشکده:

رئیس کتابخانه:

چکیده

عنوان پایان نامه حاضر ((بررسی ساختارگرایانهٔ فیلمنامهٔ رخساره)) است. این بررسی تلاشی است جهت دستیابی به ساختار فیلمنامه نویسی در ادبیات فارسی.

این پایان نامه به بررسی ساختار فیلمنامهٔ ((رخساره)) می‌پردازد. برای رسیدن به این منظور، ابتدا عناصر ساختاری فیلمنامه به طور کلی مورد بررسی قرار گرفت و سپس این ساختار با ساختار فیلمنامهٔ مورد نظر مقایسه شد. از آنجا که فیلمنامه و داستان، شباهتهای بسیاری به یکدیگر دارند و همچنین در فیلمنامهٔ رخساره، از داستان چشمهایش نیز اقتباس صورت گرفته است، عناصر ساختاری داستان نیز مورد بررسی قرار گرفت و ساختار داستان چشمهایش نیز با این ساختار مقایسه شد.

در این راستا، تفاوتها و شباهتهای فیلمنامه و داستان به عنوان دو جزء از ادبیات، آشکار شدو دونمودار مقایسه‌ای در این زمینه ارائه گردید.

واژگان کلیدی: ساختار – فیلمنامه – داستان – عناصر ساختاری داستان – عناصر ساختاری فیلمنامه – ساختارگرایی – الگوی ساختاری – چشمهایش – رخساره.

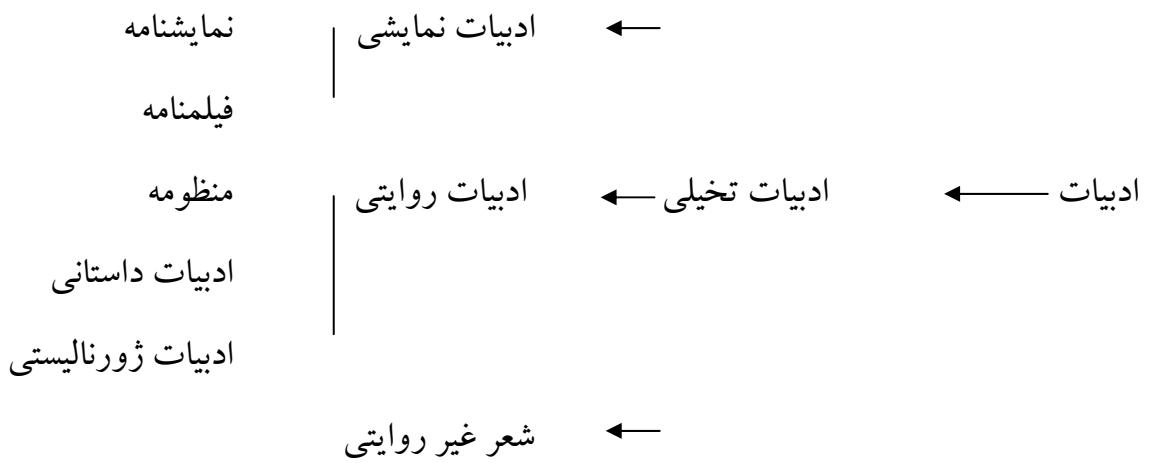
آغاز سخن

((پیش از انقلاب، زنده یاد استاد دانشمند دکتر عبدالحسین زرین کوب در انتقاد از توجه بیش از حد به ادبیات کهن فارسی در دانشگاههای ایران و بی توجهی و بی علاقگی مفرط نسبت به ادبیات معاصر،تمثیل پر معنا و زیبایی را ارائه دادند. چیزی شبیه به این عبارت: ((رستم همچنان در عرصه ادبیات فارسی، سهراب را می‌کشد.)) منظور این استاد این بود که آن قدر به ادبیات کهن پرداخته می‌شود که دیگر جایی برای ادبیات معاصر نمی ماند و این بی توجهی و غفلت آثار زیانمندی به بار می‌آورد. دانشجو از دانشکده ادبیات فارغ التحصیل می‌شود بی آنکه بداند داستان چیست، نمایشنامه کدام است و شعر چه معنایی دارد. اما مسئله عمیق تر ودردناکتر از این است.

در دانشکده‌های ما ادبیات اغلب منحصر شده است به متن خوانی، یادگیری لغات، قواعد دستوری، فهم دشواری‌های متن‌های ادبی گذشته و... و استاد و دانشجویی مورد توجه و احترام است که خصوصیتی همچون دایره المعارف‌ها داشته باشد، یعنی ذهنی انباشته از محفوظات و فاقد خلاقیت و ابداع.)) (میرصادقی، داستان و ادبیات۹).

دیوید ویچز، ادیب انگلیسی در کتاب ((شیوه‌های نقد ادبی)) نظر ارسطو را تکرارمی‌کند و تعریفی از ادبیات به معنی خاص ارائه می‌دهد: ((ادبیات شامل هر نوع از انواع انشاء به نثر یا نظم است که هدفش تنها ابلاغ حقایق نیست بلکه بیان داستان است...)) (میرصادقی، داستان و ادبیات ۱۴)

بر طبق این تعریف، ادبیات همهٔ آثار ادبی خلاقه را در بر می‌گیرد که می‌توان در این نمودار انواع آن را نشان داد.



اما ارزش هنری هیچ یک از جنبه‌های ادبیات لزوما بر دیگر جنبه‌ها برتری ندارد و برعکس.

((در حال حاضر دنیا در چنان حجم وسیعی و با چنان اشتهای شدیدی به مصرففیلم، رمان، تئاتر و تلویزیون مشغول است که هنرهای داستانگو به نخستین منبع الهام بشر، که در جستجوی نظم و شناخت زندگی است، بدل شده اند. عطش ما برای داستان انعکاسی است از نیاز عمیق بشر به یافتن الگوهای زندگی، نه صرفاً به عنوان یک عمل فکری و ذهنی بلکه در قالب تجربه‌ای کاملا شخصی و عاطفی.)) (مک کی ۹)

در اوایل قرن بیستم، فیلم وسیله کاملاً جدیدیبرای شکل بخشیدن به داستان، در اختیار داستان پردازان قرارداد و همچون رمان(که شکل قدیمی تری است)، به زودی آموخت که نیازهای خود را از سایر هنرها گرد آورده و جذب کند. به عنوان مثال فیلم، از موسیقی آهنگ را گرفت و از تئاترماهیت نمایش را. اما از همان آغاز کار، بیش از هر چیز با ادبیات قرابت داشت و هنوز نیز چنین است.

فیلم اصطلاحاً به نوعی تئاتر کنسرو شده تشبیه می‌شود و با آنکه به طریقهٔ بصری ارائه می‌شود، در حقیقت روش تنظیم هنری آن به **رمان** بسیار نزدیک است. مثلاً در فیلم، چشم و حواس ما، مانند تئاتر آزاد نیست و فیمساز هر لحظه که بخواهد می‌تواند مانند رمان نویس توجه مارا از منظره‌ای وسیع به جزیی ترین مطلب جلب کند. به علاوه روشن است که فیلمساز بر خلاف نمایشنامه نویس، اسیر محدودیتهای فیزیکی صحنه نیست.

از آنجا که فیلم داستانی توانست از سایر هنرهای روایتی قدیمی تر استفاده کند و با آنها به رقابت برخیزد، در مدت کوتاهی به درجه بلوغ هنری رسید.((امروزه فیلم، شکل هنری نسبتاً رشد یافته‌ای است. مشکل می‌توان این حقیقت را نادیده گرفت که بسیاری از داستانهای برجستهٔ قرن بیستم به شکل فیلم ارائه شده اند. فیلمسازانی چون چاپلین، برگمان، فلینی و رنه برای ما میراثی باقی گذاشته اند که اکنون به اهمیت آن پی می‌بریم.)) (جینکز مقدمه)

علاوه بر این،فیلم اثر مستقیمی بر روی داستانسرایی معاصر داشته است.به عنوان نمونه، تأثیر فیلم بر آثار نویسندگان کاملاً مشهود است. مسئله مهم این است که با رواج فیلمهای داستانی، انتظارات ما نسبت به قصه و داستان تغییر یافته است. تکنیک هایی مانند پس نگاه، حرکت کند و مونتاژ که از فیلم ریشه گرفته اند، به تدریج در رمان و داستان کوتاه نفوذ کرده اند.

((شیوهٔ بیان پر آب و تاب قرون ۱۸ و ۱۹، تحت تأثیر فیلم به مکالمهٔ مختصر و مفید و واقع گرایانهٔ قرن بیستم تبدیل شده است. به علاوه روش عینی دوربین در روایتگری داستان موجب پیدایش دیدگاهی شده که غالباً به عنوان دیدگاه دوربین توصیف می‌شود. از این رو فیلم، نه تنها بر روشهای داستانسرایی موجود تأثیر گذارده است، بلکه با در اختیار گذاشتن وسیله متفاوتی برای روایتگری، یعنی خود فیلم، موجب گسترش روشهای فوق شده است.)) (همان)

هدف از مباحث آتی، تکیه بر وجوه مشترک ادبیات و فیلم داستانی است و مشخص کردن این نکته که شکل و محتوای ادبیات و فیلم داستانی تاچه حد به یکدیگر نزدیک هستند. به علاوه به نظر می‌رسد که بررسی همزمان این دو شکل هنری وابسته به هم، می‌تواند به شناخت ما از فیلم و ادبیات غنای بیشتری بخشد.

مطالعهٔ فیلم به هیچ وجه از ارزشهای ادبیات سنتی نمی کاهد؛ بلکه آنها را تقویت می‌کند و حتی به این ارزشها حیاتتازه‌ای می‌بخشد. فیلم دارای این توانایی است که مارا از قدرت تصویر و بیان غنی حرکات و ژست‌ها آگاه کند. همچنین بسیاری از روشهای تجزیه و تحلیل ادبی، در مطالعهٔ فیلم نیز به یک اندازه قابل استفاده اند. ((اگر بیاموزیم که فیلم را، نه به عنوان یک پدیدهٔ

منفرد قرن بیستم، بلکه به عنوان ادامهٔ هنرهای روایتی سنتی مطالعه کنیم، به سهولت درمی یابیم که فیلم توانسته است به تمام عناصر اصلی سنتروایتی دست یابد و آنها را زنده نگاه دارد.))(جینکزمقدمه)

((اگر چه سابقهٔ رمان به عنوان یکی از اشکال بیان، به بیش از ۱۵۰ سال پیش از فیلممی‌رسد، اما این دو رسانه غالباً در یکدیگر تداخل داشته و برهم تأثیر گذارده اند.))(همان، صفحه ۱۴)

((رده بندی‌های ادبی چون رمان، درام و شعر، از آنجایی که به تفکیک صفحات ممیزهٔ یک شکل خاص کمک می‌کنند مفید هستند ولی در عین حال همین رده بندی‌ها می‌توانند شباهتهای بسیاری را که بین این اشکال وجود دارند، از نظر بیاندازند.

لازم است به یاد داشته باشیم که به ندرت ممکن است شکل جدیدی ، بدون پشتوانه به وجود آید. چون هر یک از اشکال جدید از شکل قدیمی تری ریشه می‌گیرد.))(همان، صفحه ۱۵)

((فیلم نیز مانند سایر اشکال از جمله رمان، نتیجهٔ اختلاط عناصر گوناگونی است و در آن می‌توان عناصری از نمایش(صحنه پردازی، گفتگو، حالات و حرکات)، نقاشی (ترتیب، شکل، قالب، بافت، رنگ و نورپردازی)، فن شاعری(نمادگرایی، استعاره وسایر کنایات ادبی)، موسیقی (هماهنگی وآهنگ) و قصه (ساختار، روایت، موضوع و شخصیت پردازی) را یافت. به علاوه از آنجا که رمان نسبت به فیلم، سابقهٔ طولانی تری دارد، فیلم تا حد زیادی از تکنیک‌ها و اکتشافات آن استفاده می‌کند و این خود امتیاز مهمی به حساب می‌آید.)) (همان، صفحه ۱۵)

اگر مسئولیت پژوهش و بررسی فیلمنامه نویسی را صرفاً به حیطهٔ هنر مربوط بدانیم و این وظیفه را بر دوش هنرمندان عرصهٔفیلم و سینما و تلویزیون بگذاریم، مسئولیت پیامدهای آن اعم از مثبت و منفی در گسترهٔ فرهنگ، در نهایت فقط و فقط متوجه ادبا و نویسندگان جامعه خواهد بود که گاهی به راحتی شانه از زیر بار این مسئولیت، خالی کرده اند.

از میان شیوه‌های بررسی متون ادبی ،نقد ساختارگرایانه به منظور بررسی شیوهٔ اتصال اجزا و

عناصر سازندهٔ هر فیلمنامه روش مناسبتری به نظر می‌رسد؛ چرا که با ادامهٔ این راه می‌توان به مشخصات و عناصر ساختاری فیلمنامهٔ فارسی دست یافت که این دستیابی به ساختار واحد، آرمان و هدف عمده در هر شیوهٔادبی است.

در این زمینه، با توجه به اینکه در ساختار فیلمنامهٔ مورد بررسی پایان نامهٔ حاضر، ردپای داستانهای مشخصی نیز به چشم می‌خورد، ابتدا به بررسی ساختار داستانهای استفاده شده برای فیلمنامه پرداختیم و سپس ساختار کلی فیلمنامهٔ مربوطه، با توجه به عناصر ساختاری فیلمنامه نویسی مورد نقد وبررسی قرارگرفت. دربارهٔ ساختار کلی داستان ،کتابهای ((عناصر داستان)) و((داستان و ادبیات))، آثار برجستهٔ جمال میرصادقی مورد استفاده قرار گرفت و در زمینهٔ عناصر ساختاری فیلمنامه نویسی، کتابهای ((داستان)) اثر رابرت مک کی، ((مقدمه‌ای بر فیلمنامه نویسی)) اثرابراهیم مکیو ((فیلمنامه نویسی برای سینما و تلویزیون)) اثرآلن آرمر راهگشا بودند.کتابهای مذکور همگی از کتابهای درسی رشتهٔ فیلمسازی هستند و از آن میان کتاب((مقدمه‌ای بر فیلمنامه نویسی)) از کتب درسی مربوط به رشتهٔ فیلمنامه نویسی ((دانشکدهٔ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران)) استکه نویسندهٔ آن ابراهیم مکی، تدریس آن را در دانشکدهٔ مزبور بر عهده داشته است.

تقریباً تمامی کتبی که در زمینهٔ فیلمنامه نویسی وجود دارد، به بررسی روند پیدایش فیلمنامه از ایده تا فیلمنامهٔ کامل پرداخته اند و کتابی در این زمینه موجود نبود که این روند رابر عکس و در جهت هدف پایان نامهٔ حاضر طی کرده باشد.یعنی فیلمنامهٔ کاملی را مورد بررسی قرار دهد تا ایدهٔ آن در نهایت به دست آید و از نقد ساختارگرایانه در باب فیلمنامه‌های فارسی، استفاده‌ای نشده است و منابع مشخص و مستندی در این زمینه موجود نیست. اما در زمینهٔ نمایشنامه، رسالهٔ دکتری سرکار خانم شریف نسب، با عنوان ((تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌های بهرام بیضایی و غلامحسین ساعدی)) بسیار راهگشا و مفید بود.

درآخر از استادان گرامی جناب آقای ((دکتر احمد تمیم داری))، که در سراسر روند نگارش

این پایان نامهبا نظرات خود در بررسی و تحقیق راهنمـایی ام نمودنـد، واز راهنمـایی‌هـای ((دکتـر اورنگ ایزدی))که در راه رفع نواقصپایان نامهٔ حاضر مشاورم بودند، سپاسگزارم و امیدوارم بتوانم قدردان زحمات استادان گرانقدرم باشم.

امید است این تلاش ناچیز بتواند در عرصهٔ ادبیات معاصر به عنوان گامی کوچک ظاهر شود.

با کمال تشکر و قدردانی

سمیه بهری ساروقیه

بهمن ماه ۱۳۸۸

فهرست مطالب

چکیده ۶

آغاز سخن ..... أ

فصل اول: کلیات ..... أ

۱-۱- هنر ۱

۱-۲ -ادبیات و فیلم به عنوان شاخه هایی از هنرهای هفتگانه ۳

۱-۲-۱-ادبیات و هنر ۳

۱-۲-۲- فیلم به عنوان هنر ۳

۱-۳- فیلمنامه به عنوان ژانر ادبی ۵

۱-۳-۱- ادب دراماتیک یا نمایشی ۵

۱-۳-۲- فرق مود و ژانر ۶

۱-۳-۳- جنبهٔ ادبیفیلمنامه ۷

۱-۳-۴- ارتباط سینما با ادبیات ۸

۱-۳-۵- تفاوت داستان و فیلمنامه ۹

۱-۴ - تاریخچهٔ فیلمنامه نویسی ۱۰

۱-۵ -اقتباس از آثار بزرگ ادبی برای فیلمنامه ۱۲

۱-۵-۱- بررسی شیوه اقتباس در فیلمنامهٔ ((رخساره)) ۱۸

فصل دوم: فیلمنامه و داستان ۲۲

۲-۲- عناصر ساختار داستان ۲۴

۲-۲-۱- طرح (plot) ۲۴

۲-۲-۲-شخصیت وشخصیت پردازی(Character and Charactrization) ۲۹

۲-۲-۳- درو نمایه (Them) ۳۲

۲-۲-۴- موضوع (Topic) ۳۳

۲-۲-۵- زاویهٔ دید (View Point) ۳۴
۲-۲-۶- صحنه و صحنه پردازی(Setting) ۳۴
۲-۲-۷-گفت و گو(Dialogue) ۳۴
۲-۲-۸- لحن و لحن پردازی(Tone) ۳۵
۲-۲-۹- فضا و رنگ (atmosphere) / حال و هوا(mood) ۳۵
۲-۲-۱۰- حقیقت مانندی(Versimilitude) ۳۵
۲-۳- فیلمنامه ۳۶
۲-۳-۱- تعریف ۳۶
۲-۳-۲ - شکل فنی فیلمنامه ۳۷
۲-۳-۳- شکل ظاهری فیلمنامه ۳۸
۲-۴ عناصر ساختاری فیلمنامه ۳۸
۲-۴-۱- پرده ۳۸
۲-۴ -۲- صحنه(scene) ۴۵
۲-۴-۳- فصل (sequence) ۴۷
۲-۴-۴-لحظه (beat) ۴۸
۲-۵- بررسی ساختار فیلمنامه و داستان ۵۳
۲-۶- تفاوتها و شباهتهای داستان و فیلمنامه از نظر ادبی ((رخساره و چشمهایش)) ۵۹
۲-۷- ((رخساره و چشمهایش)) ۶۲
فصل سوم: ساختار گرایی ۸۰
۳-۱-ساختار و ساختارگرایی ۸۱
۳-۱- ۱- ساختار ۸۱
۳-۱-۲ - ساختارگرایی ۸۲
۳-۱-۳- تاریخچه ساختار گرایی ۸۴

۳-۱-۴- نقد ساختارگرا در ادبیات داستانی ۸۴
۳-۲ -تبیین روش تحلیل در پایان نامهٔ حاضر ۸۷
فصل چهارم: چشمهایش ۹۰
چشمهایش ۹۱
۴-۱ - خلاصه داستان ۹۵
۴-۲ - پیرامون چشمهایش ۹۶
۴-۳ - بررسی ساختارگرایانه عناصر داستان چشمهایش ۹۷
۴-۳-۱- طرح(پیرنگ) ۹۷
۴-۳-۲ - شخصیت و شخصیت پردازی ۱۰۴
۴-۳-۳- درونمایه ۱۱۰
۴-۳-۴- موضوع ۱۱۰
۴-۳-۵- زاویهٔ دید ۱۱۱
۴-۳-۶- لحن ۱۱۳
۴-۳-۷- فضا ۱۱۳
۴-۳-۸ - صحنه ۱۱۳
۴-۳-۹ -گفتگو ۱۱۴
۴-۳-۱۰- حقیقت مانندی ۱۱۵
فصل پنجم: پیرامون رخساره ۱۱۶
۵-۱ - نظریهٔ فروید و عقدهٔ ادیپ در رخساره ۱۱۷
۵-۲- سوررئالیسم و بررسی عناصر سوررئال در رخساره ۱۲۰
فصل ششم: رخساره ۱۲۳
۶-۱- خلاصهٔ فیلمنامهٔ رخساره ۱۲۴
۶-۲ - نقد ساختارگرایانهٔ فیلمنامهٔ ((رخساره)) ۱۲۶

۶-۳ - عناصر ساختاری فیلمنامهٔ((رخساره)) ۱۲۷
۶-۳-۱ پردهٔ اول ۱۲۷
۶-۳-۲- پردهٔ دوم ۱۳۴
۶-۳-۳ - پردهٔ سوم ۱۳۵
۶-۳-۱- ((رخساره و چشمهایش)) ۱۴۷
۶-۳-۲ - ((رخساره و زندگی عشقی شهریار)) ۱۵۱
۶-۳-۲-۱ خلاصهٔ زندگینامهٔشهریار ۱۵۱
۶-۳-۲- ۲ عشق شهریار ۱۵۳
۶-۳-۲-۳ ((رخساره)) و شهریار ۱۵۴
فصل هفتم: نگاهی به فیلم ۱۵۶
۷-۱ - آشنایی با نویسنده ۱۵۷
۷-۲-گفتگو با کارگردان (امیر قویدل) ۱۶۴
فصل هشتم: نمودار ۱۶۸
فهرست منابع ۱۷۳
ABSTRACT ۱۷۷

فصل اول

کلیات

۱-۱- هنر

((ساده ترین و معمولی ترین تعریف هنر این است که بگوییم هنر کوششی است برای آفرینش صور لذت بخش. این صور حس زیبایی ما را ارضا می‌کنند، حس زیبایی وقتی راضی می‌شود که ما نوعی وحدت یا هماهنگی حاصل از روابط صوری در مدرکات حسی خود دریافت کرده باشیم.)) (رید ۲)

((هنر عبارت است از دید یا شهود. هنر پیشه یک تصویر یا شبحی می‌سازد و کسی که ازهنر محظوظ می‌شود نظر را متوجه نقطه‌ای می‌کند که وی نشان داده است و از روزنه‌ای که او باز کرده نگاه می‌کند و همان تصویر را در ذهن خود به وجودمی‌آورد.)) (کروچه۵۳)

((هنر ژرف ترین و پیچیده ترین شکل بیان مشترکات انسانی است. هنرمند به تجربیات همگانی پاسخ می‌دهد و نوعی کمال یافتگی و شبکه ارتباطی میان انسانها پدید می‌آورد.)) (قره باغی ۳۵)

انسان نخستین در جریان شناخت خود و محیط پیرامونش بدین باور دست یافت که موجودات هستی دارای یک جنبهٔ بیرونی و یک جنبهٔ درونی هستند. جنبهٔ درونی برتر و نیرومندتر است و نمی توان آن را دید و لمس کرد و اوست که به جنبهٔ بیرونی جان می‌بخشد. با چنین تبیینی، انسان ابتدایی بسیاری از مجهولات ذهن خود را پاسخ داد.

زیگموند فروید در کتاب با ارزش خود ((توتم و تابو)) می‌نویسد: ((بنابربینشجان گرایی، جهان شامل عدهٔ زیادی از موجودات روحانی است که نسبت به انسان، خیرخواه و یا بدخواهند و انسانها همهٔ پدیده‌های طبیعی را به این ارواح شرور و یا بی آزار نسبت می‌دهند ومعتقدند این موجودات نه تنهابه جانوران و گیاهان، بلکه به اشیاء به ظاهر بی جان نیز جان می‌بخشند.))(فروید۱۲۷)

((باورهایی اینگونه، جامعهٔ ابتدایی و جاهلی را که از حل منطقی پرسش‌ها و مشکلات ناتوان بوده، به سوی مراسم خرافی و جادو کشانید. جادومهمترین ابزار کاربردی جهان بینی جان گرایی بود.))(آل احمد۲۳)

((انسان نخستین، فعالیت جادویی خود را تنها در پرتو همگونی با واقعیت، نتیجه بخش می‌دانست و اگر در کارهای روزانهٔ خود، چون شکار یا جنگ پیروز نمی شد، به درستی و

همگونی مراسم جادویی با واقعیت گمان می‌برد.

وفاداری به واقعیت در شعر، رقص و موسیقی، از تطابق آنها با وزن، ریتم و حرکت نمودهای طبیعی پیروی می‌کرد و البته از این هنرها کمتر اثری بر جای مانده است... انسان به مرور توازن و تناسب هماهنگ در طبیعت را بیشتر دریافت و در صدد رعایت آن در نقاشی و مجسمه سازیو نیز در زندگی خودبرآمد.))(همان۲۵)

((از آنجا که جادو سرآغاز علم، هنر و فلسفه به شمار می‌آید ، هنر تا مدتها ویژگی جادویی خود، یعنی تقلید و ستایش از طبیعت را حفظ کرد. همانگونه که پیش از این گفته شد، در هنر نیز همانند سازی یا تقلید، با انفعال ذهن همراه است. انسان ابتدا از چیزهای نو و مجهول می‌هراسید واز آنچه دور از ذهن و به آینده مربوط است، آگاه نبوده است، بنابراین محور تقلید به گذشته تکیه دارد، حال آن که وظیفهٔ هنر، تصویر((دنیای نوین)) است.))(همان۳۵)

آن جنبه از فعالیتهای جادوکارانهٔانسان، که وی را وا می‌داشت تا در واقعیت عینی دست برد، زمینهٔ علم را فراهم نمود و دستهٔ دیگر از این فعالیتها که بیشتر صورت خیالی داشت و برذهن انسان اثرمی‌گذاشتبه هنر انجامید. بدین ترتیب هنر، باقی مانده و شکل دگرگون شدهٔ بخشی از کارهای جادویی انسان نخستین است و چون بشر آن دوران به منظور چیرگی بر طبیعت می‌کوشیده است تا نشانهٔ ساختگی نمودهای طبیعی را پدید آورد و چون برای این هدف از تصویر یا تندیس تقلید شدهٔ شیء، یا موجود مورد نظر ویا نمایش تقلیدی از رفتار و حرکات آن پدیده و یا از تکرار الفاظ و اصوات مشابه با آن و از این دست نشانی‌ها استفاده می‌کرده است، در نتیجه هنرهای گوناگون به وجود آمد، به گونه‌ای که وجوه دیداری جادو کاری به ((هنرهای تجسمی)) مانند نقاشی و پیکر تراشی، وجوه حرکتی و تقلید از رفتار و حرکات پدیده‌ها به ((هنرهای نمایشی)) و وجوه شنیداری و آوایی به صورت شعرو آواز و موسیقی جلوه کرد.)) (همان ۳۸)

۱-۲ -ادبیات و فیلم به عنوان شاخه هایی از هنرهای هفتگانه

۱-۲-۱-ادبیات و هنر

((ادبیات را می‌توان نوشته‌ای تخیلی به معنای داستان، یا نوشته‌ای که حقیقی نیست تعریف کرد.))(ایگلتون ۳)

((ادبیات به هر اثر ادبی شکوهمندی گفته می‌شود که در آن عاملتخیل دخیل باشد و در ضمن با جهان واقع نیز ارتباط معنا داری داشته باشد.)) (میر صادقی، داستان و ادبیات ۱۶)

((ادبیات در برگیرندهٔ همهٔ انواع آثار خلاقه است چه شعر و چه نثر مثل منظومه‌های حماسی،غنایی، نمایشی، تعلیمی، قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان و آثار وابسته به آنها.))(همان)

((ادبیات را نباید زبان حال فرد مؤلف تلقی کرد، زیرا مؤلفان چیزی بیش از کارکردهای این نظام جهانی نیستند. ادبیات از ذهن جمعی کل نژاد بشر سرچشمه می‌گیرد و نشان می‌دهد که چگونه این ذهن جمعی ((صور مثالی)) یا چهره‌های واجد اهمیت جهانی را تجسم می‌بخشند.))(ایگلتون ۱۲۷)

۱-۲-۲- فیلم به عنوان هنر

((رسانهٔ فیلم، از این نقطه نظر که ممکن است، البته نه ضرورتاً، به نتایج هنری منجر شود همانند نقاشی، موسیقی، ادبیات و رقص است.))(آرنهایم۲۱)

((هرگاه که صحنه‌ای از یک فیلم جدید یا قدیمی، جادوی هنر را می‌آفریند، این کار را تنها از طریق تأثیر مستقیم اشکال متحرک و اصوات انجام می‌دهد و نه کلام.کیفیت اشارتی زبان که در قلمرو ادبیات و نمایش(درام) آنچنان ساحرانه، خیال انگیز است، هنگامی که در شرایطی برابر به رقابت با بلاواسطه بودن تصویر و صورت مجبور می‌گردد، به اصواتی فاقد معنی کاهش می‌یابد.))(آرنهایم۹)