وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده سینما و تئاتر

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته سینما

عنوان بخش نظری

تحول بیان در سینمای ایران

استاد راهنمای بخش نظری

دکتر محمد شهبا

عنوان بخش عملی

فیلمنامه بلند (صبح خواهد شد)

استاد راهنمای بخش عملی

دکتر محمد شهبا

نگارش و تحقیق

محسن آقالر

خرداد ماه ۱۳۹۰

بسم الله الرحمن الرحیم

چکیده:

عنوان تحقیق: تحول بیان در سینمای ایران (از فیلم مستند «جشن گلها» تا ۱۳۸۰)

روش: روش این تحقیق مبتنی بر مطالعات کتابخانه ای و مشاهده نمونه ای فیلم ها بوده و سپس این فیلمها توسط نگرش نو صورتگرا مورد بررسی قرار گرفته اند چرا که نگرش نوصورتگرا به دلیل پرداختن این نگرش به شکل روایت، و عناصر صوری فیلم و سبک فیلم، می تواند تنها نگرش مطمئن برای بررسی بیان سینمایی باشد.

دلیل انتخاب فیلم های این رساله، اشتراک بسیاری از منتقدان و تاریخ نویسان سینمای ایران در اهمیت این فیلم ها می باشد ودر ضمن برای این تحقیق به عنوان شاهدی بر تحول بیان و نمایاندن دوره های بیانی سینمای ایران، مورد استفاده قرار گرفته است.

اهداف: هدف نگارنده تقسیم تاریخ سینمای ایران به دوره های مختلف با نگاه به بیان صوری فیلمها و همچنین تشخیص وجوه اشتراک و تمایز این دوره ها با تاریخ سینمای غرب می باشد. به طور کلی این امر را می توان نوشتن خلاصه ای بسیار کوتاه با استفاده از نگرش نو صورتگرایی بر تحول بیان سینمای ایران دانست.

نتیجه: پس از دیدن فیلم ها و مطالعات منابع بسیار کم اما پر اهمیت در این موضوع و همچنین بهره گیری از سرتیترهای ذکر شده در درس تحول بیان سینمای جهان در دوره کارشناسی ارشد توسط دکتر محمد شهبا در نیم سال اول سال تحصیلی ۸۷-۸۶ نگارنده به این نتیجه رسید که ابتدا دوره های تحول بیان سینمای ایران را بر اساس موارد ذکر شده نام گذاری نماید واین امر انجام پذیرفت و به طور کلی تحت عناوین دوره سینمای آغازین، صامت و ناطق، دوره انتقال، سینمای هنری دوره اول، سینمای داستانگوی قبل و بعد از موج نو، سینمای هنری دوره دوم، سینمای پارامتریک دوره اول، سینمای داستانگوی دوره انتقال دوم سینمای انتقال هنری دوره دوم به دوره سوم،سینمای داستانگوی دهه ۷۰ تا ۸۰، سینمای هنری دوره چهارم (کیارستی)، نامگذاری شد. سپس به طور فهرست وار آنچه که در این مجال کوتاه می شد، از بررسی تحول بیان سینمای ایران بوجوه تمایز و شکاف های بین این سینما و سینمای غرب دست یافت، نگارنده به اجمال به این تفاوت ها و همچنین ویژگی های منحصر به فرد بیانی سینمای ایران پرداخت و به نتیجه ای کاربردی دست یافت، که سینمای ایران تنها می تواند در تولید آثار سینمایی با ویژگی های صوری و روایی سینمای هنری یا هالیوود جدید (دهه ۶۰ تا ۷۰) به موفقیت و تکامل دست یابد. چرا که سنت فیلم های نمونه ای ارزشمند سینمای ایران دارای چنین روش بیانی بودند و برخلاف منتقدان و تحلیل گران بسیاری به سختی بتوان، به دلیل دارا

نبودن سنت قوی در ایران، سینمایی با ویژگی های سینمای کلاسیک صرف و فیلم های تجاری روز جهان تولید نمود. همچنین اگر در پی سینمای بومی هستیم باید به آثاری چون «کندو» و ویژگی های روایی آن توجه ویژه نماییم.

مقدمه ۱
بخش اول(سینمای ایران ازآغازتا انقلاب اسلامی)..... ۷
فصل اول: سینمای دوره آغازین ۸
الف) سینمای مستند..... ۹
ب) سینمای صامت..... ۱٤
ج) سینمای ناطق اغازین..... ۲۰
فصل دوم : سینمای دوره انتقال(از دهه ۳۰ تا موج نو) ۳۰
الف) سینمای داستانگو ۳۱
ب) سینمای هنری دوره اول ٦۳
فصل سوم : موج نو ٦۹
الف) عناصر شکلی منتقل شده به موج نو ۷۰
ب) ظهور موج نو و سه فیلم مهم آغازین..... ۷۵
ج) عناصر روایی فیلم های موج نو..... ۸۱
فصل چهارم : سینمای بعد از موج نو تا انقلاب اسلامی..... ۸٤
الف)سینمای داستانگو ۸۵
ب)سینمای هنری دوره دوم ۹۰
ج)ظهور عناصر پارامتریک وکمینه گرادر سینمای ایران..... ۹۵
بخش دوم(سینمای ایران ازانقلاب اسلامی تا امروز) ۹۷
فصل پنجم : دوران فترت..... ۹۸
الف) فیلمهای ۱۳۵۷ تا ۱۳۵۹..... ۱۰۰
ب) فیلمهای ۱۳۵۹ تا ۱۳٦٤..... ۱۰۳

فصل ششم : سینمای داستانگوی دوره انتقال دوم اوایل انقلاب تا اوایل دهۀ ٦٠ ..... ١٠٤
الف)تغییر در گونه ملو درام ١٠٥
ب)تغییر در گونۀ کمدی ١٠٦
ج)ظهور گونه ای جدید (دفاع مقدس) ١٠٦
فصل هفتم : سینما داستانگو پس از دورۀ انتقال دوم به اوائل دهۀ ٦٠ با تأثیر کانون و جشنواره‌ها ١١٠
الف) گونه ملودرام ١١١
ب) گونه کمدی ١١١
ج) سینمای کودک و نوجوان ١١٦
د) گونه دفاع مقدس ١١٧
فصل هشتم : دورۀ انتقال سینمای هنری دوم به هنری دورۀ سوم (دورۀ تکامل) ١٢٠
الف) تکامل سینمای هنری دوره دوم و انتقال به سینمای هنری دورۀ سوم ١٢٢
ب) سینمای جشنواره ای ١٢٤
ج) بروز اصلاح عارفانه و ١٢٥
فصل نهم : سینمای دهۀ هفتاد ١٢٨
الف) سینمای داستانگو از اوایل دهه ٧٠ (٧٤ تا ٨٠) ١٢٩
ب) سینمای هنری کیارستمی ١٣٥
مؤخره ١٤٣
نتیجه گیری ١٤٤
فهرست منابع ١٤٦
چکیده انگلیسی ١٤٨

مقدمه:

در مورد تاریخ سینمای ایران کتاب های مفصل ونامفصلی نوشته شده است. اغلب این کتاب ها با رویکرد تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی به نگارش درآمده و روش های نقد سیاسی و فرهنگی فیلم توسط نویسندگان مورد استفاده قرار گرفته است. در چند دهه اخیر نیز با روش های نقد ساختارگرا، یا پس ساختارگرا و نشانه شناختی به نقد نمونه ای یا دوره ای سینمای ایران پرداخته شده است، اما این آثار به دلیل رویکرد زبان شناسانه به هنر سینما و اعتقاد به تفکیک فرم از محتوی و همچنین افتادن در مرحله معناسازی که حتی گاه در نوشته های افرادی چون مراد فرهاد پور، مازیار اسلامی، فریدون جیرانی، هوشنگ گلمکانی و .... به ورطه خطرناک رمانتیسم و احساساتی گرایی می افتد. ریشه این مسأله را می توان از اندیشه سینما به مثابه زبان و همچنین علاقه روشنفکر ایرانی به مارکسیسم و اندیشه های تداوم دهنده آن و سنت جامعه شناسی فرانسوی، دانست. اما پس از ظهور دیوید بوردول و تئوری او در باب نگرش به فیلم و سینما که مخالف اندیشه سینما به مثابه زبان یا متن می باشد، این گونه تحلیل های فرامتنی، آلوده به معنا سازی و نوعی مبارزه سیاسی و ارزشگذاری متکی بر علایق سیاسی، غیر کاربردی و جزئی برای دانشجویی که به ویژه در مقطع کارشناسی به دنبال تولید فیلم است، می باشد. بنابراین نگارنده تصمیم گرفت با اتکا به تئوری دیوید بوردول و کریستین تامسون بنام نگرش نو صورتگرایی به بررسی تحول بیان در سینمای ایران بپردازد. اما شایان ذکر است هر جا که این نگرش ما را به سمت استفاده از دیگر شیوه های نقد و تحلیل فیلم راهنمایی کرد از این شیوه ها نیز استفاده کرده ایم. همچنین عدم وجود رساله ای در این دانشکده که بتواند به تفکیک به نامگذاری شکل های روایی سینمای ایران بپردازد، این امر را حتی به صورت اجمالی و احتمالاً با نقص و کاستی، لازم به نظر رسانید. در پایان برای خواننده ای که با نگرش نوصورتگرایی آشنا نیست، بررسی اجمالی این نگرش لازم به نظر می رسد، به همین خاطر خلاصه از فصل اول کتاب شکستن حفاظ شیشه ای به قلم کریستین تامپسون و ترجمه مجید اسلامی را مورد بررسی قرار می دهیم.

نئوفرمالیسم ؛ یک رهیافت و اسلوب‌های متعدد از منظر کریستین تامپسون و کتاب شکستن حفاظ شیشه‌ای

۱- تامپسون معتقد است برای تحلیل فیلم باید رهیافت (approach) مشخصی داشت. (در این‌جا رهیافت همان نئوفرمالیسم است.) رهیافت از نظر وی یعنی هدف اصلی منتقد برای تحلیل فیلم. تامپسون میان رهیافت و اسلوب (method) تفاوت قائل می‌شود. به نظر او اسلوب مجموعه روش

هایی است که منتقد به طور عملی برای تحلیل فیلم به کار می‌گیرد. به عبارت بهتر رهیافت بـه منزلـه دیدگاه کلی و جهان بینی منتقد است که برای همه‌ی انواع فیلم‌ها ثابت است (مگر در جریـان تحلیـل فیلم‌های مختلف و به مرور زمان در اثر تغییر در نگاه منتقد تغییر کند.) ولـی اسـلوب ممکـن اسـت برای هر فیلم متفاوت باشد و این یکی از تفاوت‌های مهم نئوفرمالیسم با سایر جریان‌هـای نقدنویسـی است. تامپسن می گوید این جریان‌ها (به ویژه در دهه‌ی ۷۰ تا اواسط دهـه‌ی ۸۰) اسـلوبی را از قبـل انتخاب می‌کردند و بعد به دنبال فیلم‌هایی می‌گشتند که بتواند بـا اسـلوب مـوردنظر مطابقـت داشـته باشد. گویی پاسخی از قبل آماده برای مفروضات وسیع فیلم وجود دارد و بـه ایـن ترتیـب پیچیـدگی فیلم‌ها کاهش می یابد (مـی‌دانـیم کـه در رویکـرد فرمالیسـتی مقولـه پیچیـدگی {complexity} از ویژگی‌ها و الزامات یک اثر هنری کامل است.) به عنوان مثـال اسـلوب تحلیـل روانشـناختی را بـرای فیلم‌های سرگیجه و طلسم شده‌ی هیچکاک انتخاب می‌کردنـد ولـی چنـین اسـلوبی بـرای مـثلاً آواز درباران یا سرقت بزرگ قطار نمی‌توانست کارا باشد. به نظر تامپسون این شیوه‌ی برخورد غلط اسـت زیرا رهیافت انتخابی توسط منتقد و اسلوب هایی که با توجه به آن رهیافت بر میگزیند بایـد توانـایی تحلیل همه‌ی انواع فیلم‌ها را داشته باشد نه فقط تعدادی فیلم خاص و یک نقطه‌ی ضعف و به نـوعی مضحک روش‌های تحلیل فیلم مثلاً مبتنی بر روانشناسی، نشانه‌شناسی، ساختارگرایی و ... ایـن اسـت که تغییرات ایت علوم بیشتر بر این جریانات تحلیل فیلم تاثیرگذار است تا خود سینما و تحولات آن.

۲- تامپسون برای اثبات جامع بودن روش تحلیلش انواع مختلف فیلم‌ها از " وحشت در شب " روی ویلیام نیل به عنوان یک فیلم کلاسیک معمـولی تـا نمونـه‌هـای نـاب سـینمای رئالیسـتی مثـل دزدان دوچرخه و قواعد بازی را تحلیل کرده است.

۳- وی نئوفرمالیسم را رهیافتی به تحلیل زیباشناختی مبتنی بر نگرش ناقدان ادبی فرمالیسـت روسـیه در دهه‌ی ش۹۲۰ می‌داند و در ادامه آنچه را که از آن‌ها وام گرفته شرح می دهد.

٤- دستاورد مهم نئوفرمالیسم در نظریه‌ی ارتباط در هنر است. نظریه ارتباط بـر اصـالت خلـق معنـا و کاربردی بودن هنر تاکید دارد. ولی نئوفرمالیسم معتقد است کارکرد اصلی سینما به طور خاص و هنـر به طور عام را در آشنایی زدایی (و دشوار کردن درک فرم‌ها و افزودن به مدت زمان ادراک اثر هنـری است زیرا ادراک در ذات خود زیبایی شناسیک است و هرچه طولانی‌تر شود لذت بیشتری بـه انسـان میدهد.) از قالب‌های تکراری ذهن مخاطبان می بیند. مانند ورزشی ذهنی، زیـرا ذهـن در اثـر تکـرار اعمال نسبتاً ثابت زندگی روزمره خسته شده و به ورزشی نیاز دارد که آن را به طرزی خلاقانه درگیـر کند و از این راه او را غرق لذت و سرخوشی کند. بنابراین در نگاه نئوفرمالیست‌ها اصولاً تفاوتی میان هنر والا و هنر مبتذل وجود ندارد.

۵- با اتخاذ این موضع دگرگونی بسیار مهم دیگری که نئوفرمالیست‌ها نسبت به سایر روش‌های نقدنویسی ایجاد کردند رخ می‌نماید : وحدت فرم و محتوا. به اعتقاد وی، معنا نتیجه‌ی نهایی اثر هنری نیست بلکه معنا هم یکی از اجزای فرمال اثر است. در این روش، برای معنا نظامی متشکل از اجزای مختلف در نظر گرفته می‌شود : دو دسته کلی : معانی صریح و ضمنی.

معانی صریح خود ۲ دسته‌اند :معنی ارجاع دهنده : یعنی تشخیص ویژگی‌های مربوط به جهان واقعی در دل اثر

(مثلاً اینکه ایوان مخوف آیزنشتاین زندگی واقعی تزار قرن شانزدهم روسیه است.)

و معنی آشکار : مثلاً افسوس خوردن ژنرال بر از بین رفتن ارزش‌های طبقه ی بالادست جامعه.

معانی ضمنی که در مرحله‌ی بعد، پس از تشخیص معانی دسته‌ی اول وارد میدان شده و زمینه‌ی تفسیر اثر را فراهم می‌آورند که خود ۲ دسته‌اند :

تلویحی : مثلاً سکانس ۷ دقیقه‌ای انتهای کسوف از خیابان های خالی بدیهی است که نمی‌خواهد خیابان‌ها را به خاطر خودشان و یا کارکردی روایتی نمایش دهد و می‌توان آن را نمایانگر سترونی زندگی شخصیت‌های اصلی و جامعه‌ی مدرن تفسیر کرد.

نشانه‌ای : مثل تفسیر کاراکائر از فیلم‌های دوران صامت آلمان به اشتیاق آن ملت برای تسلیم شدن به اقتدار نازیسم

٦- نئوفرمالیسم برای فیلم‌های مختلف معناهای متفاوت با یکدیگر قائل شده و معنا را مانند هرجنبه‌ی دیگر فیلم تنها یک تمهید در نظر می‌گیرد. این تمهید می‌تواند حرکت دوربین، لباسی خاص، موتیفی تکرار شونده و یا .... باشد و مهم اینکه همه‌ی این موارد در بنا نهادن ساختار فرمال فیلم نقشی یکسان دارند و باید در جهت آشنایی‌زدایی عمل کنند. تامپسون به نظرات تینیانوف در مورد کارکرد (function) اشاره کرده و آن را اندرکنش میان هر عنصر متعلق به ساختار اثر با سایر عناصر و با کل نظام مورد استفاده می داند. از نظر تامپسون نکته‌ی مهم این است که کارکرد عناصر یکسان در نظام‌های مختلف (در این‌جا فیلم‌های مختلف) متفاوت است. مثلاً سایه‌های میله‌مانند در همه‌ی فیلم‌ها نمی‌تواند نمایانگر زندانی بودن شخصیت و یا خطوط عمودی در ترکیب‌بندی قاب همواره نمایانگر جدایی شخصیت‌ها نیست. یکی از وظایف مهم تحلیل‌گر فیلم تشخیص کارکرد متفاوت این عناصر یکسان در نظام‌های مختلف است.

۷- تمهیدهای به کاررفته در فیلم‌های مختلف، حضورشان بوسیله‌ی انگیزه‌های متفاوت توجیه می‌شود.

٤ دسته انگیزه‌ی اصلی عبارتند از : ساختی، رئالیستی، فرامتنی و هنری

انگیزه ی ساختی : توجیه‌کننده تمهیداتی است که برای ساختار روابط علت و معلولی داستان بـه کـار می روند و به مدد آن ها اطلاعاتی که بعداً در داستان به آن‌ها نیاز خواهیم داشت را موجه جلـوه مـی دهند. مثلاً داستانی که بر مبنای اشتباه یک منشی ابله شکل می‌گیرد که فراموش می کند پیغان دوسـت رییسش را مبنی بر بودن یک پرتره‌ی ارزشمند درون کشوی میز به او برساند و کل داستان بـر مبنـای این اشتباه شکل گرفته و پیش می‌رود. (بلاهت و اشتباه فاحش منشی : انگیزه‌ی ساختی اثر.)

انگیزه ی رئالیستی : توجیه‌کننده ی تمهیدی است که به باورپذیری اثر کمک می‌کنـد. مـثلاً ثروتمنـد بودن شخصیت رمان دور دنیا در ۸۰ روز ژول ورن که توجیه آن است کـه او مـی توانـد از عهـده ی مخارج سنگین سفر بر بیاید.

انگیزه‌ی فرامتنی : به توجیه ارجاع به قراردادهای سایر آثار هنری می‌پردازد. برخی تمهیـدات در فـیلم به کار می‌روند که توجیه کافی برای آن ها در دنیای آن فیلم وجود ندارد ولی با ارجاع بـه سـایر آثـار هنری می‌توان توجیهشان کرد. مثلاً طولانی بودن دوئل انتهای خوب بد زشت که بـا ارجـاع بـه سـایر وسترن‌ها در می یابیم که این نمونه حالتی آیینی دارد. و یا شمایل‌های سینمایی آشنا از قبیل جان وین که به مددفیلم های مختلف د ذهن ما شکل گرفته‌اند و در هر فیلمی به محض ورود او در صحنه مـی توانیم تشخیص دهیم که او قهرمان فیلم است.

انگیزه‌ی هنری : تعریف آن از سایر انواع سخت تر است زیرا هر عنصـری در جهـان فـیلم مـی‌توانـد توجیه هنری داشته باشد. اما در این مورد منظور زمانی است که انگیزه ی حضور یـک تمهیـد خـاص بسیار قوی تر از آن است که بتوان با سه انگیزه‌ی دیگر توجیهش کرد. هنگامی کـه عناصـری از قبیـل موتیف‌های صوتی، ترکیب‌هـای رنـگ و نـور و حرکـت دوربـین الگوهـای قرینـه‌ای در طـول فـیلم می‌سازند که حضورشان یا عناصر روایتی فیلم که در خلق معنا مشارکت دارند دست بـه رقابـت مـی زنند و کارکردهای انتزاعی‌شان فراتر از کارکرد خلق معنا می رود.

۸ – ویژگی مهم دیگر تحلیل نئوفرمالیستی اهمیت دادن به زمینه‌ی تاریخی اثر است. یعنی بـه اعتقـاد آنان تحلیل‌گر باید به پسزمینه‌های تاریخی و اجتماعی مورد نیاز برای تحلیـل هـر اثـر اشـراف داشـته باشد. مثلاً برای درک فیلم‌های گدار تنهاآشنایی وسیع با شرایط اجتماعی و سیاسـی فرانسـه‌ی دهـه‌ی ۷۰ و به بعد است که امکان بهترین تحلیل را فـراهم مـی‌آورد. (پـس در ایـن شـیوه ی تحلیـل فـیلم دانش‌های دیگر از قبیل جامعه شناسی و تاریخ نیز اهمیت فراوان دارد.)

۹- اهمیت نقش مخاطب و نحوه‌ی تاثیرپـذیری‌اش از یـک اثـر هنـری واحـد در دوره‌هـای تـاریخی مختلف نکته مهم دیگری است که نئوفرمالیست هـا بـه آن توجـه دارنـد و تامپسـون نئوفرمالیسـم را

شیوه‌ای انعطاف پذیر در تحلیل فیلم می داند که قابلیت ترکیب هوشمندانه با سایر روش های نقـد از قبیل روانشناختی، نشانه‌شناختی و ... را نیز دارد. البته بدون عقب نشینی از مواضع خود.

۱۰ – از نظر نئوفرمالیست‌ها فیلم هایی پیچیده مثل سال گذشته در مارین باد که قالب‌هـای مشـخص ذهن ما را به چالش می خوانند و بیشتر در جهت آشنایی زدایی عمل می‌کنند بهترین نمونه هـا بـرای تحلیل به شمار می‌روند هرچند که این شیوه تحلیل فیلم همچنین این هدف را هـم دارد کـه در آثـار کلیشه‌ای نیز نوعی جذابیت کشف کرده و جنبه‌هـای پنهـان‌تـر آشـنایی زدایانـه‌ی آن‌هـا را نیـز بـرای تماشاگران آشکار کند.

۱۱ – به نظر تامپسون این شیوه‌ی نقد همواره در حال آموختن از فیلم‌های جدید است یعنـی تحلیـل گر این روش دوست دارد همواره هر فیلم جدیدی که می‌بیند ذهنش را به چـالش طلبیـده و بـرایش سوالات جدیدی که پاسخ آن‌ها را نمی‌داند مطرح کند. یعنی برخلاف منتقدان سـایر روش هـا منتقـد نئوفرمالیست از مواجه شدن با سوالی که پاسخش را نمی داند نمی‌ترسد و اتفاقاً دوست دارد همـواره با چنین سوالات و ابهاماتی مواجه شود تا ذهن خود را محک زده و با حل معماهایی کـه اثـر بـرایش می‌سازد در اثر تلاش بسیار خود را نیز غرق لذت کند.

۱۲- دو مفهوم کلیدی در رهیافت نئوفرمالیسم، دو فرم دشوارساز و تاخیری است. فرم دشوارساز مثل استفاده‌ی بونوئل از دو بازیگر برای یک نقش واحـد در میـل مـبهم هـوس اسـت کـه در جهـت بـه کارگیری تمهیدی است که فرایند ادراک را مشکل تر و طولانی تر کند کـه در ایـن رهیافـت یکـی از ویژگی‌های مهم آثار هنری است. و همچنین به تاخیرانداختن پایان های روایتی تا جـایی کـه ممکـن باشد یا تمهیداتی که کنش را از مسیر اصلی منحرف می‌کند.

۱۳- در نهایت باید به اهمیت بسیار زیاد روایت فیلم و ساختار آن و نقش تکنیک هـای سـینمایی در خلق فضا و زمان و ویژگی های بصری فیلم در تحلیل نئوفرمالیسـتی اشـاره کـرد. و تمـایز پیرنـگ و داستان در این رویکرد که پیرنگ مجموعه وقایع سببی است به نحوی که در فیلم عرضـه مـی‌شـود و ممکن است و داستان مجموعه وقایعی است بزرگتر که از منطق نظم خطی پیروی می‌کند ولی پیرنـگ الزاماً چنین نیست و ساختارشکنی های روایتی و غیرخطی سازی آن در مقوله‌ی پیرنگ جای می‌گیرد.

۱٤- تمایز طرح انتخابی (انتخاب عامدانه) و طرح تاویلی یا هرمنوتیک. طـرح انتخـابی زنجیـره‌ای از روابط علت و معلولی است که ارتباط منطقی هر کنش را با سـایر کـنش‌هـا نشـان مـی‌دهـد و طـرح هرمنوتیک معماهایی است که طرح روایتی با امتناع از دادن انها به مخاطب در ذهن او ایجاد می کند. اندرکنش حاصله از این دو طرح در دل طرح اصلی دلیل اصلی علاقه‌ی مخاطـب بـرای دنبـال کـردن فیلم است. یعنی یک رابطه‌ی متناقض در ذهنمان شکل می گیرد طرح اولی نیازهـای مـا را بـه عنـوان

بیننده به درک پیشرفت روایت ارضا می‌کند ولی دومی دقیقاً در جهت معکوس ذهن ما را درگیر کرده و به چالش می خواند نیروی زیاد حاصل از این اندرکنش میان دو طرح مذکور عامل اصلی پویایی فیلم و جذب تماشاگر به تعقیب وقایع آن است.

۱۵– ۳ ویژگی مهم برای تحلیل فیلم داستانی از دیدگاه بوردول عبارت است از : آگاهی بخشی، خودآگاهی و برقراری ارتباط. آگاهی بخشی به معنای میزان اطلاعاتی است که فیلم به تماشاگر می‌دهد یا نمی‌دهد و این که این آگاهی چقدر ژرفنا دارد و چقدر به ما اجازه می‌دهد از مسائل درونی شخصیت‌ها آگاه شویم.

خودآگاهی یعنی نقش یک شخصیت خاص در افشای اطلاعات داستانی و تکنیک‌هایی که در این جهت عمل می کنند مثل دیدگاه سوبژکتیو و ....

برقراری ارتباط به معنای تلاش عامدانه‌ی روایت برای ارائه‌اطلاعات به ماست. یعنی تعمدی که در روایت است که ما اطلاعاتی را بفهمیم یا خیر.

بخش اول
سینمای ایران از آغاز تا انقلاب اسلامی

فصل اول:
سینمای دوره ی آغازین

مستندهای آغازین

ورود سینما به ایران مصادف با دیدار مظفرالدین شاه قاجار از فرانسه و خرید یک دوربین سینما تو گراف بود، نویسنده ی تاریخ سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۷۵ در این مورد چنین می نویسد:

" شاه در سال ۱۹۰۰ میلادی به فرانسه سفر می کند و در میان وسایل سرگرمی مختلف یک دستگاه سینما توگراف می بیند. او از این پدیده سحر انگیز خوشش می آید (مهرابی،۱۳٦۸، ۱)

اما آنچه که در میان می تواند راهگشای این پژوهش در باب بررسی تحول بیان سینمایی ایران باشد، ذکر۳ مورد است :

۱) فیلمبردار – کارگردان مورد عنایت شاه « میرزا ابرهیم خان عکاس باشی » سابقه ی عکاسی دربار را داشته، بیشتر با دوربین فیلمبرداری به عنوان وسیله ی صرف برای ضبط ماوقع جلوی دوربین بهره می برد.

۲) آنچه که در ابتدا توسط این دستگاه مورد ضبط و ثبت واقع شد، مستندی بود درباره سفر شاه و رفت و آمد او در داخل ایران پس از بازگشت اش از فرانسه، بنابراین دوره ی آغازین سینما در ایران را می توان به نحوی متناظر با شروع سینما در غرب و به ویژه فرانسه و آمریکا دانست، این فیلم ها نیز بیشتر بر ثبت وقایع روزانه، از مردم عادی متکی بودند.

۳) از لحاظ بیانی هر چند شروع سینما در ایران، با سینمای مستند شکل گرفت اما موضوع این فیلم ها بیشتر ثبت روز نگارانه ی زندگی شاه قاجار و اطرافیان او بود. به دلیل عدم آشنایی کاربران دستگاه فیلمبرداری مظفرالدین شاه از فیلمسازی و تدوین فیلم حتی به شکل آغازین آن، بیان سینمایی فیلم های مستند زندگی نامه ای شاه متکی بود بر دوربین ثابت با ثبت وقایع که تا اتمام حلقه ادامه می یافت، سپس صحنه قطع می شد بر ماجراهای دیگری که اغلب در مکان دیگری رخ می داد، اگر ادامه ی واقعه در همان مکان صورت می پذیرفت، دوربین ثابت به وسیله تدوین موضوع دور یا به آنها نزدیک می شد. در ادامه به تفصیل در مورد، نظام ارائه زمان و مکان، محتوی قاب ها و شکل نماها بحث خواهد شد. قبل از ورود به این بحث که هدف اساسی این رساله نیز هست شایان ذکر است که حدود ٤ سال پس از ورود اولین دستگاه سینما توگراف به ایران، سالن هایی جهت پخش فیلم در خیابان چراغ گاز و دیگر اماکن عمومی آن دوره، به پخش فیلم های کوتاه که اغلب کمدی بودند برپا شد، اما این آثار ساخته ی ایران و فیلمسازان آن نبودند و فعلا از بررسی آنها خودداری می شود، ما در بخش های بعدی در صورت یافتن ردپایی از تاثیر این فیلم ها در فیلم های ایرانی دوباره به بررسی تفصیلی آنها خواهیم پرداخت.

شکل روایی و روش بیانی مستند های آغازین سینمای ایران:

مکان:

مکان سازی در ذهن مخاطب در این فیلم ها برپایه ساختار تابلویی استوار است و فیلمبردار و کارگردان این آثار به ویژه در شرح سفر مظفرالدین شاه به فرانسه در یک صحنه، برشی جهت معرفی به بیننده ارائه نمی دهد، تنها پس از اتمام تابلوی اول، دوربین با تغییر مکان گاه عناصری جزیی از مکان مورد نظر به مخاطب ارائه می دهد، اما ساخت مکان در ذهن بیننده در این فیلم ها متکی بر ساختار تابلویی و تغییر صحنه است.

زمان:

زمان در این آثار به سمت برابر سازی می رود و این به دلیل مستند بودن این آثار امری طبیعی است، چرا که نحوه ی معرفی مکان چاره ای جز این نه برای سازنده و نه مخاطب می گذارد، شکل و محتوای قاب ها و نماها، دوربین ثابت و از زاویه همتراز چشم، اصلی ترین عنصر میزانسنی و دکوپاژی این آثار است (به ویژه چناچه گفته شد، در فیلم های مربوط به مظفرالدین شاه). بیشتر نماها نمای دور بوده و نماهای نزدیک بیشتر مربوط به شاه هستند. در برخی موارد شاه خود دست به ضبط وقایع اندرونی و اعمال روزمره ی حرمسرای خویش نیز می زده که تصویر زیادی از این فیلم ها حداقل در اختیار نویسنده ی این پژوهش قرار نگرفته است. ذکر این مورد به این خاطر بود تا خواننده به نحوی آمادگی برخورد با سانسور ویژه ی سینمای ایران که حرمت اجتماعی – دینی در آن نقش آفرین بوده را داشته باشد و در ضمن در آینده هنگام بحث در مورد سینمای ناطق و سینمای دوره ی پهلوی دوم، عنصر فرهنگی، نقش مهمی را در روش بیانی سینمای ایران ایفاء خواهد کرد. اما می توان علاوه بر ذکر عناصر سبکی و انگیزه های متنی آثار آغازین سینمای ایران و این مستندها به مساله سانسور اشاره کرد. مظفرالدین شاه اولین قواعد نانوشته ی سانسور را از طریق:

۱) به عهده گرفتن شخصی فیلمبرداری از حرمسرا

۲) بستن چشم فیلمبردار – کارگردان

که در مورد عکاسی دوره ی ناصری نیز این امر قابل مشاهده است به اجرا گذاشت. اماچرا این عکس ها و فیلم های احتمالی پس از گذشت سال ها از بین رفته و دراختیار نیستند نشان دهنده ی این امر است که فرهنگ مردم ایران، نقش اساسی در نمونه بیان سینمای ایران، به ویژه در قاب بندی، طراحی چهره و بازی روبروی دوربین ایفاء کرده است که بعدها به آن اشاره می شود. نتایج کلی این مبحث را می توان به شرح زیر ارائه داد:

۱) در بررسی سینمای آغازین ایران، فیلم های مستند مظفرالدین شاه به عنوان شاخص مورد توجه قرار گرفته است.

۲) از لحاظ نگارنده نظام ارائه مکان و زمان این فیلم هااز الگوی صحنه ای و تابلویی تبعیت می کنند.

۳) کارگردانی، فیلمبرداری و تدوین هنوز به شغل هایی مجزا تبدیل نشده اند، علت این امر را شاید بتوان علاوه بر محدودیت های مالی و نیروی انسانی کار آزموده در گونه ی خود این فیلم‌ها جست،چرا که این فیلمها جزو آثار مستند و خصوصی شاه قرار می گیرند.

٤) داستان به مفهوم سینمای داستانی در این فیلم ها حضور ندارد، اما مخاطب با فیلمی مواجه می شود که قصه ی زندگی شاه یا به عبارت دیگر سفرنامه ی شاه را به نمایش می گذارند.

۵) این فیلم ها را می توان هم جزو مستندهای خانوادگی و هم جزو مستندهای جهانگردی قرارداد. و اگر در جستجوی نمونه های معادل این فیلم در سینمای غرب باشیم این آثار شبیه فیلم های مستند خانوادگی اوایل مکتب برایتون[1] هستند.

٦) تاثیر این آثار در ادامه ی روند روایت فیلم در سینمای ایران را نمی توان جدی گرفت، جز آشنایی ایرانی ها و تربیت اهل فن که بتوانند با این دستگاه جدید کار کنند، همین افراد بودند که بعدها در راه اندازی سالن های اولیه سینما و پخش فیلم های کوتاه دخیل بوده اند.

خروج دوربین از دربار

« یک سال پس از ساخته شدن مستند پر اهمیت علف (۱۳۰۳) توسط مریان سی، کوپر[2] درباره کوچ ایل بختیاری، خان بابا معتضدی نخستین ایرانی ایی بود که در داخل کشور به فیلمبرداری پراخت، خان بابا معتضدی که در سال های ۱۳۰٤ تا ۱۳۱۰ به این کار اشتغال داشت، به ساخت فیلم های خبری صامت پرداخت.» (مهرابی، ۱۳٦۸، ۱۸)

معروف ترین این فیلم ها، بنا به گفته خود متعضدی (در کتاب تاریخ سینمای ایران نوشته ی مسعود مهرابی) فیلمی است به نام مجلس موسسان، که در سال ۱۳۰٤ درباره ی مجلس مؤسسانی ساخته شد که رضا خان را به پادشاهی برگزیدند و همین طور فیلمی که چند ماه بعد در سال ۱۳۰۵، از تاجگذاری او برداشت. روش هدایت در این فیلم ها نیز از الگوی اولین فیلم های مستند درباری ایران به نام جشن گل ها که توسط ابراهیم خان عکاس باشی فیلمبرداری شد، پیروی می کند که مبتنی است بر الگوی ساخت تابلویی و عوض شدن محتوای نمادر هر صحنه.

[1] مکتب برایتون ، در اوایل دهه ۱۹۱۰ در انگلیس شکل گرفت و تأثیر زیادی در شکل گیری تحول بیانی سینمای صامت گذاشت.

[2] Merian.c.coopey

اما مطلب مهم در مورد فیلم های خان بابا معتضدی، شروع ساخت فیلم های خبری و بنیان نهادن قواعد فرامتنی در شکل روایت فیلم های خبری – تبلیغاتی است که بعدها مورد استفاده دیگر فیلمسازان واقع شد.این تاثیرات را بعدها در بحث از سینمای ناطق و مستند دهه ی ۳۰ مورد تدقیق قرار خواهیم داد. اما علاوه بر الگوی صحنه ای – تابلویی در ساخت فیلم به ویژه فیلم مجلس موسسان، کوتاهی این آثار از لحاظ زمانی نسبت به فیلم های گزارشی – خانوادگی دوره ی مظفری و رضاخانی می باشد. نکته‌ی مهم دیگر در مورد این آثار (فیلم های خبری) مربوط می شود به انگیزه ی فرامتنی ساخت این فیلم ها، یعنی خبر رسانی و تبلیغ، بر خلاف فیلم های گزارشی – خانوادگی (سفرنامه ای) جشن گل ها و موسسان که سعی در برابر سازی زمانی دارد، این فیلم ها به سمت فشردگی زمان پیش می روند.

از لحاظ محتوی و شکل نماها، در این فیلم ها دوربین در هر نما ثابت است اما در هر صحنه تعداد اندازه ی نما نسبت به آثار قبلی بیشتر شده است. آثار دیگری که در این دوره ساخته شد، آثاری بودند که توسط فیلمسازان و کمپانی های فرنگی تولید شدند. مانند علف، کاروان زرد که توسط فرانسویان ساخته شد و فیلم دیگری به نام راه آهن که توسط سندیکای راه آهن آلمان ساخته شد. شکل روایتی این فیلم‌ها ماحصل چندین سال تجربه در ساخت فیلم های مستند در آمریکا و اروپا بود که از لحاظ بیانی در مستند های دهه ی ۳۰ ایران بیشتر قابل مشاهده اند تا سینمای آغازین ایران، به عنوان مثال فیلم (علف) ، به شدت تحت تاثیر آثار رابرت فلاهرتی است، که از الگوی تدوین سینمای آمریکا استفاده و به پیروی از مستند های قوم نگارانه ی ما قبل خود تولید شدند. این آثار را نمی توان جزو تاریخ سینمای ایران به ویژه سیر تحول بیانی آن قرار داد. چرا که این آثار در چندین دهه بعد به عنوان الگوهایی فرامتنی به ویژه در ساخت مستندهایی قوم نگارانه ای چون «نخل» مستند های ناطقی چون آثار گلستان، نمود و ظهور پیدا می کنند. بنابراین می توان این گونه نتیجه گرفت که دوره ی آغازین سینمای ایران مبتنی بر الگوی تابلویی (که بارها به آن اشاره شد) و برابر سازی زمان، و استفاده ی کم از تنوع اندازه ی نما، دوربین ثابت و نسبت عکس زمانی در نماهای نزدیک نسبت به نماهای دور(به ویژه در مستندهای مربوط به پادشاهان) است. دوره آغازین سینمای ایران به شدت تحت نفوذ آثار مستند است اما خان بابا معتضدی در کنار آثار مستند خویش، چند اثر کمدی تولید خارج را نیز در سالنهای سینما پخش کرد، این فیلم ها از الگـوی روایی زیر پیروی می‌کردند:

۱- حفظ تداوم مکان و زمان با تکیه بر الگوی تابلویی

۲- روابط علی و معلولی کمرنگ

۳- ساختار اپیزودیک

٤- مضمون کمدی

موسیقی

شروع نواختن موسیقی در کنار پخش فیلم، در همین دوران آغاز شد. این اتفاق در سالنهای جدید التاسیس توسط روسی خان، و علی وکیلی صاحب گراند سینما رخ داد.

« هنوز فیلم ها صامت بود، وکیلی، برای این که تنوع و جذابیت بیشتر به کارش بدهد برای هر سینما ارکستری به وجود آورد که قبل از شروع نمایش در فاصله ی پرده ها و در حین نمایش فیلم در جلوی پرده سینما آهنگهای ایرانی می نواخت، چند سال بعد که سینماهای « ایرانی » به وجود آمد، گرامافونی زیر پرده نصب کرد که قبل و بعد از شروع فیلم صفحه های موسیقی غیر ایرانی پخش می کرد » (مهرابی، ١٣٦٨، ٢٠)

بنابراین سینمای ایران با یکی از عناصر سینمای آینده ی خویش و تاریخ سینما، یعنی موسیقی آشنا شد، این امر قاعدتا در ذهن فیلمسازان آینده، که در آن زمان تماشاچی این آثار بودند تاثیر گذاشت، شاید بتوان ظهور آثار موسیقی ایرانی حتی در سطح نازل خود در سیر بیانی سینمای ایران، بدون توجه به موسیقی غرب را همین نحوه ی استفاده از نواختن موسیقی همراه فیلم صامت دانست. همراه با ورود موسیقی در این دوره (دوره آغازین) سینمای ایران شروع به بنا نهادن و ایجاد ارزش ها و هنجارهای خود نیز کرد ؛ اولین مورد این پدیده را می توان در مساله برخورد مظفرالدین شاه با ضبط و ثبت اعمال اهل حرمسرا دریافت. یکی دیگر از این موارد ایجاد ارزش و هنجار گزاری ها بود،به طوری که سالنهای مجزا برای زنان در دوره ی تسلط و کیلی بر سینماهای ایران اتفاق افتاد.

« بنابراین در سالن مدرسه ی زرتشتیان (در خیابان نادری) سینمایی تاسیس کرد و برای این که بانوان را به این سینما جلب کند در روزنامه های ایران و اطلاعات آگهی گشایش سینما را به اطلاع آنان رسانید، کسانی که نسخه ای از این روزنامه ها را ارائه می دادند می توانستند بدون خرید بلیط فیلم را در نخستین نمایش ببینند» (مهرابی، ١٣٦٨، ٢٠)

* لازم به ذکر است که برای به دست آوردن اطلاعات بیشتر در مورد پیشگامان سازنده ی سالن فیلم و تاجرانی که به این امر روی آوردند می توان به کتب تاریخ سینمای ایران و همچنین تاریخ سینمای ایران از ١٢٩٧ تا ١٣٥٧ نوشته ی مسعود مهرابی مراجعه کرد، چون انگیزه این پژوهش بازیابی شکلهایی روایی در فیلم های ایرانی است و بنا به فراخور این امر به مسائل جامعه شناختی و فرهنگی می پردازد. مهم ترین تاثیر ایجاد سالن ها را علاوه بر بر خورد مخاطب با فیلم و آشنایی او، می توان

ورود به عنصر موسیقی و همچنین برپایی نهاد سینمای ایران و ایجاد هنجارهای مربوط به خود که ناشی از فرهنگ این مرز و بوم است، دانست.

سینمای صامت " ۱۳۰۸ – ۱۳۱۳ "

چنانچه در بحث از سینمای آغازین گفته شد، اولین فیلمساز، فیلمبردار سینمای ایران که شروع به ساخت فیلم های سینمایی ایرانی نمود خان بابا معتضدی نام داشت. اما نام اولین فیلم صامت ایران «آبی و رابی» ساخته آوانس آواگانیانس نام داشت. این فیلم دارای پیرنگ خطی است، با یک پیرنگ اصلی و بدون پیرنگ های فرعی، الگو های فرا متنی خود را از سینمای کمدی می گیرد. اما این انگیزه ها هنوز در حد بلوغ گونه کمدی موجود در سینمای غرب آن دوران نرسیده است. تنها هدف پیروی از قواعد ابتدایی این گونه جلب تماشاگر بوده است. چنانچه در منابع مختلف مربوط به تاریخ سینمای ایران بارها اشاره شده، فیلم متکی است بر رفتارهای مضحک و خنده آور که بیشتر ناشی از موقعیت های کمیک هستند. براساس نوشته ها و آنچه که از این اثر به جا مانده می توان تاثیر آثار غربی مشابه ذکر شده در سطح روایی فیلم را نیز مشاهده و ردیابی کرد : استفاده از نماهای باز، با دوربین ثابت، در سطح همتراز چشم و بازسازی تئاتری که بیشترین نمود خود را در ساختار تابلویی و معرفی مکان براساس صحنه، استفاده از نقاشی در دکورها جلوه گر می سازد. شاید بتوان امتداد این نحوه روایت را در صحنه های دو نفره و مضحکه آمیز فیلم فارسی های دوره بعد مشاهده کرد. آثار مکتب برایتون، فیلم های آغازین سینمای آمریکا و کمدی های کوتاه فرانسوی عهده دار نوعی نقش انتقالی از قواعد روایی آغازین به سمت سینمای اولیه و کلاسیک بودند. در سینمای ایران هنوز سال های چندی مانده بود تا فیلم سازان از لحاظ فنی و تکنیکی، صحنه پردازی ؛ نور پردازی و بازیگردانی بتوانند با آثار این چنینی، نقش انتقالی سینمای مشابه در غرب را ایفاء کنند. تدوین به عنوان عنصر اساسی در ایجاد فضای داستانی، و اطلاع دهی به بیننده در این اثر تنها به عنوان ابزار اتصال فصل ها و صحنه ها مورد استفاده قرا می گیرد. از انواع برش : تحلیلی، درون نمایی، دور و نزدیک شدن به موضوع خبری نیست. استفاده از جلوه های ویژه بصری سینمایی به ندرت قابل مشاهده اند و تنها کاربرد آنها نقش اتصالی – انتقالی می باشد.

بر خلاف فیلم های ساخته شده بعد از سرقت بزرگ قطار " ساخته ادوین. اس. پورتر[1] " که در آنها قاب بندی بر اساس الگوی فضای پیش بینی پذیر رویداد، (منظور قاب بندی هایی است که در آن

[1] Porter