دانشکده ادبیات و علوم انسانی

گروه زبان و ادبیات فارسی

عنوان

بررسی شگردهای سینمایی در آثار داستانی بیژن نجدی

از

محمدرضا محسن نژاد میاندهی

استاد راهنما

دکتر علی تسلیمی

استاد مشاور

دکتر عباس خائفی

شهریور ۱۳۹۱

تقدیم به

پدر و مادرم

با سپاس از

استادان راهنما و مشاور

آقایان دکتر تسلیمی و دکتر خائفی

به خاطر مساعدت های علمی و انسانی ایشان

فهرست مطالب

چکیده

فصل اول:کلیات ۰

۱-توضیح مسأله ۱

۲-پرسش های تحقیق ۱

۳-فرضیه های تحقیق ۱

٤-پیشینه تحقیق ۱

٥-روش تحقیق ۲

٦-ساختار تحقیق ۲

بیژن نجدی: زندگی و آثار ۲

نجدی و داستان مدرن ۳

۱-شگردهای روایی ٤

۱-۱-تنوع راوی ٤

۱-۲-تغییر زاویه دید ٤

۲-شگردهای زبانی ٤

۲-۱-تعلیق ٤

۲-۲-نفی و تضاد ٥

۳-شگردهای تصویری ٥

۳-۱-مجاز و تصویر ٥

۳-۲- حسامیزی استعاری ٥

نظریه پردازان ٥

۱-استفان شارف ۵

۲-دیوید بوردوِل ۵

۳-رابرت مک کی ٦

فصل دوم:پیرنگ ۷

مقدمه ۸

تفاوت های صوری در مثلث داستان ۹

۱-پایان های بسته در برابر پایان های باز ۹

۲-کشمکش بیرونی در برابر کشمکش درونی ۹

۳-قهرمان منفرد در برابر تعدد قهرمان ۹

٤-قهرمان فعال در برابر قهرمان منفعل ۱۰

۵-زمان خطی در برابر زمان غیر خطی ۱۰

٦-علیت در برابر تصادف ۱۰

۷-واقعیت پایدار در برابر واقعیت نا پایدار ۱۱

مثلث داستان در آثار بیژن نجدی ۱۱

۱-شاه پیرنگ ۱۱

۱-۱-شب سهراب کشان ۱۱

۱-۲-استخری پر از کابوس ۱۲

۱-۳-بی گناهان ۱۲

۱-٤-مرا بفرستید به تونل ۱۳

۱-۵-بیمارستان نه، قطار ۱۳

۱-٦-می دانست که دارد می میرد ۱٤

۲-خرده پیرنگ ۱۵

۲-۱-تاریکی در پوتین ۱۵

۲-۲-گیاهی در قرنطینه	۱٦
۲-۳-بی فصل و نادرخت	۱٦
۲-٤-چشم های دکمه ای من	۱۷
۳-ضد پیرنگ	۱۷
۳-۱-سپرده به زمین	۱۸
نتیجه گیری	۱۹
فصل سوم :ساختار	۲۱
مقدمه	۲۲
الگوهای ساختاری سینمایی	۲۳
۱ـ جدا سازی	۲۳
۲-رویداد موازی	۲۵
۳-افشای تدریجی	۲۷
٤- تصویر آشنا	۲۸
۵-حرکات زیبا شناختی سینمایی(دوربین و بازیگران)	۳۰
٦- زوایای گوناگون	۳۱
۷ -قاعده نمای مادر	۳۲
۸-هماهنگ سازی	۳۲
نتیجه گیری	۳۳
فصل چهارم : نشانه	۳٤
مقدمه	۳۵
نظام های نشانه ای در سینما	۳٦
۱-نظام نشانه های تصویری	۳٦

۱- شخصیت و دکور ۳۶

۱- ۲- رنگ ۳۸

نظام نشانه های حرکتی ۳۹

۳- نظام نشانه های زبان شناختی ۳۹

۱ – نظام نشانه های نوشتاری ٤۰

۳ – ۲- نظام نشانه های گفتاری ٤۰

٤- نظام نشانه های غیر زبان شناختی ٤۱

نتیجه گیری ٤۲

فصل پنجم : روایت ٤۳

۱-روایت ٤٤

۲-روایت و علیت ٤٤

۳-روایت و زمان ٤٤

٤-روایت و فضا ٤٥

٥-راوی و روایت نیوش ٤٦

٦-راوی اول شخص و راوی سوم شخص ٤٦

۷-راوی موثق و راوی ناموثق ٤٦

۷-ساختار روایت ٤۷

۸-راوی فیلم ٤۷

نظریه روایت سینمایی دیوید بوردول ٤۷

۱-داستان و پیرنگ ٤۷

۲-سبک ٤۸

فرم روایی داستان «استخری پر از کابوس» ٥۰

۱-پیرنگ ٥۰

۱-۱-علیت ۵۰

۱-۲-زمان ۵۰

۱-۳-فضا ۵۱

۲-سبک ۵۱

۲-۱-تمهید سبکی: برش موازی ۵۱

نتیجه گیری ۵۲

منابع ۵۳

فهرست جداول

عنوان	صفحه
۲-۱	۱۱
۲-۲	۱۲
۲-۳	۱۲
۲-٤	۱۳
۲-٥	۱٤
۲-٦	۱٤
۲-۷	۱٥
۲-۸	۱٦
۲-۹	۱۷
۲-۱۰	۱۷

چکیده :

بررسی شگردهای سینمایی در آثار داستانی بیژن نجدی

محمد رضا محسن نژاد میاندهی

پژوهش حاضر،به بررسی شگردهای سینمایی در داستان های بیژن نجدی ،نویسنده مدرنیست معاصر می پردازد.مبنای نظری این پژوهش ،نظریات رابرت مک کی،استفان شارف ودیوید بوردول است.رساله حاضر از چهار فصل اصلی :پیرنگ،ساختار،نشانه وروایت تشکیل شده است.هدف از اجرای تحقیق،آشکار ساختن خصایص سینمایی پیرنگ وروایت ونیز کارکرد زیباشناختی الگوهای ساختاری ونظام های نشانه ای سینمایی در داستان های بیژن نجدی است.نتایج تحقیق نشان می دهد که برخی از داستان های کوتاه نجدی ،با داشتن شاخص های پیرنگ های سه گانه سینمایی ،قابلیت فیلم شدن دارند.داستان های نجدی،متاثر از ساختار وروایت سینمایی است.ونیز ،نشانه ها در آثار نجدی ،کارکرد ونمود سینمایی دارد.

واژگان کلیدی:بیژن نجدی،ادبیات و سینما،شگردهای سینمایی

Abstract

A Study of Cinematic Techniques in Bijan Najdi's Fictions

Mohamadreza Mohsennejad Miyandehi

Presenting Research Studies Cinematic Techniques in Bijan Najdi's Fictions , the Contemporary Modern Writer. Theorical Basis of this Research are Robert McKay , Stephan Sharf and David boardwell's Theories. Presenting thesis is Formed of Four Main Chapters: Structure , Plot , Sign , Narration and the goal of Research Elements is to Clarify Cinematic Plot and Narration Characteristics as well Function of Aesthetic Structural Patterns and Semi logy Systems of Cinema in Bijan Najdi's Fictions. Research Results show that some of Bijan Najdi's Fictions have the Ability to Turn into Movies due to having trio Ploting indexes of Cinema . Najdi's Fictions are influenced by Cinematic Structure and Narration and Have Cinematic Function and Appearance.

Key words: Bijan Najdi , Literature and Cinema , Cinematic

Techniques.

فصل اول

کلیات

۱- توضیح مسأله

بیژن نجدی از داستان نویسان مدرنیست معاصری به شماره می رود که علی رغم حجم بسیار ناچیز آثارش ، مقبولیت قابل توجهی نزد منتقدان و مخاطبان به دست آورده است. از مهم ترین خصوصیات نثر داستانی او که سبک ویژه ادبی اش را رقم زده است، می توان به تغییر در زاویه دید ، روایت گری از زبان اشیا،سیلان ذهن،فلاش بک های پیاپی و همچنین بهره مندی از الگوهای ساختاری و نشانه شناختی سینمایی اشاره کرد.

در این پژوهش، به بررسی تکنیک ها و شگردهای سینمایی براساس نظریات استفان شارف،دیوید بوردول ، رابرت مک کی در آثار داستانی بیژن نجدی پرداخته خواهد شد. همچنین متناسب با هر یک از شگردهای سینمایی به تحلیل کارکردی و زیبا شناختی آن نیز اشاره می شود.

۲- پرسش های تحقیق

۱-نجدی از چه روش هایی برای تصویر سازی های سینمایی بهره برده است؟

۲-کارکرد نظام های نشانه ای در آثار نجدی چیست؟

۳-طرح و پیرنگ داستان های کوتاه نجدی چه ظرفیت هایی دارد؟

٤-خصایص ساختاری و روایی داستان های نجدی چیست؟

۳- فرضیه های تحقیق

۱-نجدی با به کارگیری الگوهای ساختاری و نشانه شناختی به تصویر سازی های سینمایی دست زده است.

۲-نشانه ها در داستان های نجدی کارکرد و نمود سینمایی دارند.

۳-داستان های کوتاه نجدی ، از لحاظ پیرنگ قابلیت فیلم شدن دارند.

٤-ساختار و روایت در آثار نجدی، تحت تأثیر سینما است.

٤- پیشینه تحقیق

در خصوص پیشینه تحقیق، تاکنون کتاب مستقلی در نقد و بررسی آثار بیژن نجدی تألیف نشده است و غالب تحقیقات، مقاله های علمی است. از این میان ، بیشتر به بحث در مورد زاویه دید و روایت در داستان های او پرداخته اند.

برای مثال، صدیقی در مقاله«اسباب و صور ابهام در داستان های بیژن نجدی»، و رستمی و کشاورز در مقاله «ذهن و جریان آن در داستان های بیژن نجدی» نقش زمان و روایت را در ابهام آفرینی،تداعی و سیالیت ذهن بررسی کرده اند و نیز رستمی در مقاله «خوانشی نقادانه از تصویرها در داستان های بیژن نجدی»، به بررسی ارتباط و پیوند تصویر پردازی ها با روان هنرمند پرداخته است. به علاوه،رساله پژوهشی طاهره جوشکی که در دانشگاه شیراز دفاع شده است به زاویه دید و نحوه روایت گری در ادبیات داستانی معاصر و نیز آثار بیژن نجدی پرداخته است. هم چنان که ملاحظه می شود در هیچ یک ازپژوهش های فوق، خوانشی سینمایی از داستان های نجدی صورت نگرفته است.

۵- روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی – تحلیلی است و مبنای آن استفاده از اطلاعات و داده های کتابخانه ای است. در هر فصل ، ابتدا یک نظریه سینمایی در حوزه روایت ، پیرنگ ، ساختار و نشانه توصیف می گردد و سپس با استناد به داستان های برگزیده نجدی به تحلیل کارکردی و زیبا شناختی آن پرداخته می شود.

٦- ساختار تحقیق

ساختار رساله حاضر، در پنج فصل جمع بندی شده است. در فصل اول- کلیات- به بررسی آثار بیژن نجدی، خصوصیات داستان نویسی او و جایگاهش در ادبیات داستانی مدرن پرداخته می شود. در فصل دوم- پیرنگ- نظریه پیرنگ های سینمایی سه گانه رابرت مک کی مطرح می شود، شاخص های هر یک از پیرنگ های سینمایی توصیف می گردد و متناسب با آن ، داستان هایی از بیژن نجدی بررسی می شود. در فصل سوم- ساختار- هم گام با توصیف هر یک از الگوهای ساختاری سینمایی در نظریه استفان شارف، داستان هایی از نجدی توصیف و تحلیل کارکردی می شود. در فصل چهارم- نشانه- متناسب با هر یک از نظام های نشانه ای سینمایی، به بررسی داستان هایی پرداخته می شود. و در فصل پنجم- روایت -پس از تشریح نظریه روایت سینمایی دیوید بوردول، قرائتی سینمایی از فرم روایی داستان «استخری پر از کابوس» صورت می گیرد.

بیژن نجدی: زندگی و آثار

بیژن نجدی، متولد خاش در سال ۱۳۲۰ است. وی تحصیلات دانشگاهی خود را تا درجه کارشناسی ارشد ریاضی ادامه داد و تا زمان حیات خود، تا سال ۱۳۷٦، دبیر دبیرستان های لاهیجان بود. تأثیر زندگی در استان گیلان در آثار نجدی کاملاً مشهود است و داستان های متعددی از او در فضای شهری و روستایی گیلان می گذرد. از بیژن نجدی، سه مجموعه داستان و یک دفتر شعر –خواهران این تابستان- منتشر شده است. از بین سه مجموعه داستان او، تنها مجموعه داستان «یوز پلنگانی که با من دویده اند» ، در زمان حیات او- در سال ۱۳۷۳ برای نخستین بار- منتشر شد. پس از انتشار این کتاب و استقبال جامعه ادبی ایران از آن، ناشر- نشر مرکز- از نجدی خواستار آماده سازی و چاپ داستان های دیگرش می شود که با مرگ زود هنگام او در سال ۱۳۷٦، این امر میسر نمی شود. سه سال بعد از این در تاریخ ۱۳۷۹، به اهتمام همسر نجدی، برخی از دست نوشته های دیگر او مدون می شود و با عنوان «دوباره از همان خیابان ها» منتشر می گردد. این مجموعه داستان، با وجود اینکه با تأیید نهایی مؤلف منتشر نشده است اما به لحاظ فرم، می توان آن را حاصل دست نویس های نهایی نجدی دانست. «دوباره از همان خیابان ها» اگرچه به توفیقات «یوزپلنگانی که با من دویده اند» نرسیده است ، اما در ادبیات داستانی معاصر، جایگاه ممتازی دارد. یک سال بعد از انتشار دومین ممومعه داستان نجدی ، در سال ۱۳۸۰، مجموعه داستان سومی با عنوان «داستان های نا تمام» توسط همسر او تدوین و منتشر می شود. همان طور که از عنوان این مجموعه داستان پیداست، اثر حاضر ، به هیچ وجه پرداخت نهایی نشده است و تا رسیدن به فرم مورد نظر نجدی، جای کار داشته است. یادداشت ناشر، در آغاز کتاب، این چنین به آن اشاره می کند: « برخلاف داستان های مجموعه پیشین نجدی ، « دوباره از همان خیابانها» که در سال ۱۳۷۹ به وسیله نشر مرکز منتشر شده، داستان های مجموعه کنونی در زمان حیات نویسنده به حالت نهایی خود نرسیده اند، برخی ناتمام هستند و برخی پرداخت نهایی نشده اند، امّا برخی نیز با حالت نهایی فاصله چندانی ندارند. چند داستان نیز صورت اولیه داستان هایی هستند که در مجموعه «یوزپلنگان» نجدی آمده اند و تفاوت های مشهود آن ها با صورت نهایی اثر می تواند به خوبی نماینده حرکت ذهنی یک هنرمند در جهت تکمیل و اِکمال خلاقیت خود باشد.» (نجدی،۱۳۸۹: ۱)

همان گونه که در یادداشت ناشر آمده است، اغلب داستان های این مجموعه داستان های ناتمام است که حجم بسیاری از آن ها کمتر از یک یا دو صفحه می شود. عنوان این داستان ها با عبارت های ریاضی- توسط همسر نجدی- مشخص شده است. این داستان ها، صورت اولیه داستان هایی است که اگر روزگار به نجدی مجال می داد، به فرم ادبی نهایی خود می رسید. اما، صورت کنونی این آثار، ارزش ادبی چندانی ندارد. به غیر از داستان های ناتمام ، پیش نویس های اولیه داستان های

«شب سهراب کشان»، «سه شنبه خیس» از مجموعه «یوزپلنگانی که با من دویده انـد» و «مرثیـه ای بـرای چمـن» از مجموعـه «دوباره از همان خیابان ها» نیز در این مجموعه داستان به چشم می خورد. همان طور که ذکر شـد، داسـتان هـای ناتمـام ایـن مجموعه ، به دلیل عدم پرداخت نهایی و نرسیدن به فرم مورد نظر نویسنده ، قابلیـت هـا و ظرفیـت هـای ادبـی دو مجموعـه داستان پیشین نجدی را ندارند.از این نظر نمی توان به لحاظ شگردهای سینمایی، در پـژوهش حاضـر، بـر آن هـا تکیـه کـرد. مخلص کلام این که مجوعه کنونی، قابلیت چندانی برای جست و جوی تکنیک های سینمایی نـدارد و در رسـاله حاضـر، در فصل ساختار، تنها یک بار به داستان ناتمام (A+B) اشاره شده است. مبنای تحقیقی این رساله، دو مجموعـه داسـتان پیـشین نجدی و مجموعاً سی داستان کوتاه است.

از این دو، مجموعه«یوزپلنگان ...» با ده داستان کوتاه، شامل محبوب ترین و تکنیکی ترین آثار نجـدی اسـت. «سـپرده بـه زمین» ، «استخری پر از کابوس» ، «روز اسبریزی» ، «تاریکی در پوتین» ، «شب سهراب کشان» ، «چـشمهای دکمـه ای مـن» ،« مرا بفرستید به تونل»، «خاطرات پاره پاره دیروز» ، «سه شنبه خیس» و «گیاهی در قرنطینه » . به برخی از این داستان ها، بـیش از یک بار استناد شده است. ذکر عناوین داستان های این مجموعه ، برای تفکیـک از مجموعـه داسـتان دوم، ضـروری اسـت. اغلب تکنیک های سینمایی در این آثار یافت می شود و در هر چهار فصل از رساله حاضر، اثری از این داستان هـا دیـده مـی شود.

مجموعه «دوباره از همان خیابان ها» ، شامل بیست داستان کوتاه است. بیش از ۷۰٪ این داستان ها مورد استناد قرار گرفتـه اند. با این وجود، داستان های «دوباره از همان خیابان ها»، «بیگناهان»، «مرثیه ای برای چمن»، از نظر تکنیک های سینمایی، در قیاس با دیگر داستان های این مجموعه، برجسته تر هستند.

نجدی و داستان مدرن

مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر، «گرایش به فرم و ساخت است که از ابراهیم گلستان آغاز می شـود. از گـرایش هـای مدرنیست ها می توان به ایماژها و تصویرهای سینمایی و تو در تو و یاد ایادها و تداعی های زمان شکن و مکان گریز سـیلان ذهن و شگردهای دیگر و نیز قرائتی دیگر از سوررئالیسم و گاه نسخه بدلش، رئالیسم جادویی یاد کرد. مدرنیست ها، گـرایش های اجتماعی–سیاسی را در متن نمی پسندیدند. چرا که آن ها را از صورت و فرم گرایی دور می ساخت. بـه هـر روی، اگـر گرایشی وجود داشت در لایه های دیگر اثر بود. آن ها فرم و صناعت های داستان را اساس کار می دانستند.» (تـسلیمی،۱۳۸۸: ۲۱۷).

از مهم ترین مدرنیست های ایران، می توان از ابراهیم گلستان، عباس معروفی، جعفر مدرس صادقی، و بیژن نجدی نام برد. علاوه بر فرم گرایی و ساخت گرایی، ترفندهای سینمایی در آثار برخی از این نویسندگان کاملاً مـشهود اسـت. بـرای نمونـه ، ابراهیم گلستان، که خود تجربه فیلم سازی ، در سینما دارد، متأثر از تصویر پردازی های سینمایی، داستان های کوتاهی نوشـته است. وی با بهره گیری از ساخت های تصویری و سینمایی – بویژه در داستان ماهی و جفتش– تنها نویسنده مدرنیستی است که پیش از بیژن نجدی، ترفندهای سینمایی در آثارش برجستگی قابل ملاحظه ای دارد. نویسندگان مدرنیست دیگـر، عمـدتاًبر فاکتورهای فرمال دیگر غیر از تکنیک های سینمایی ، تمرکز داشته اند و در به کار گیری این تکنیک هـا، بیـژن نجـدی بـسیار چیره دست تر به نظر می رسد.

هنجار گریزی های مدرنیستی متنوعی را می توان در داستان های نجدی یافـت. ایـن هنجـار گریـزی هـا بـه شـیوه هـای گوناگون ، در آثار نویسندگان پیش تر از او نیز دیده می شود. شاید از این نظر، نجدی در میـان نویـسندگان هـم طـراز خـود، برتری چندانی نداشته باشد. شگردهای سینمایی در آثار نجدی عبارتند از :

۱-شگردهای روایی

۱-۱-تنوع راوی

روایتگری در آثار نجدی، تنها محدود به انسان نمی شود. او، در داستان «چشم های دکمه ای من»، یک عروسک را در مقام راوی به مخاطبانش معرفی می کند و در داستان «روز اسب ریزی» ، یک اسب را . اگر چه ، ارائه چنین راویانی در داستان، نمی تواند به تنهایی یک تکنیک سینمایی محسوب شود و در واقعیت امر هم چنین نیست، اما نجدی با ارائه نوع روایت از زبان اشیاء و جانوران، به یک تصویر سازی سینمایی دست زده است. برای مثال، در داستان «چشم های دکمه ای من» ، عروسک ، در مقام راوی، همه آن چه را که می بیند، بدون هیچ گونه پردازشی، روایت می کند، گویی که چشم عروسک مانند یک دوربین فیلمبرداری، تنها به ثبت تصاویر می پردازد.عروسک ، با دیدن تانک عراقی ها چنین توصیفی می کند:«مدت هابعد دیدم که از ته خیابان، آهن پاره بزرگی جلو می آید. روی صورتش دماغ لوله شده درازی داشت. پاهای آهنی اش گرد بود و زمین را خط می انداخت.» (نجدی،۱۳۸۹: ٤٩) و یا در « روز اسبریزی» ، «اسب در زمانی که می دود درختان را می بیند که به سرعت از کنارش رد می شوند و راه باز می کنند؛ تکنیکی که از زاویه دید دوربین ارائه می شود و در خور ذهنیت یک اسب است. با این همه ، نجدی، درون اسب را نمی کاود. تصویرها بیشتر از روست. البته ، این گونه ، داستان نویسی، با گرایش به سینما،داستان رادروضعیتی دوگانه قرار می دهد:اقتضای سینمایی تصویراز رو در مقابل خودگرایی اسب.»(تسلیمی،۱۳۸۸: ٢٤٩)

۱-۲-تغییر زاویه دید

در داستان «روز اسبریزی» ، حدیث نفس یک اسب با تغییر زاویه دید، از اول شخص به سوم شخص، به صورت متناوب، روایت می شود. تغییر در زاویه دید، شگردی نیست که در داستان مدرن تازگی چندانی داشته باشد. اغلب داستان نویسان مدرنیست، در حوزه روایت دست به نوآوری هایی زده اند. مدرنیست ها در شکستن زمان و روایت در داستان و یا دخالت در روایت داستان، به صورت آشکار و آن هم در مقام یک نویسنده، بدعت های غریبی ایجاد کرده اند. بهرام صادقی- بویژه درداستان «آقای نویسنده تازه کار است». چنین کرده است.

شگردهای روایی مذکور، اگرچه قابلیت های سینمایی و تصویری جدیدی دارند، اما ، در واقعیت امر ، یک تکنیک زبانی محسوب می شوند. در رساله حاضر، فصل پنجم به روایت سینمایی اختصاص دارد و براساس نظریه دیوید بودول، قرائتی سینمایی از فرم روایی داستان«استخری پر از کابوس» صورت گرفته است.

۲-شگردهای زبانی

برخی از ساز و کارهای زبانی جدید که در آثار نجدی به چشم می خورد، در نوع خود قابل توجه است. این شگردهای زبانی نیز، ارتباطی با شگردهای سینمایی او ندارد بلکه خصایص نثر داستانی یک نویسنده مدرن را نشان می دهد.

۲-۱-تعلیق

«تعلیق آن است که مخاطب تا مدتی برای گره گشایی در انتظار بماند. مثلاً «نه اینکه من دوستت ندارم؟» نجدی عنصر تعلیق را فراوان به کار می گیرد. حتّی گاهی با تعلیق در جمله ای ، متنی را به منزله جمله ای بلند درگیر می کند. نگاه کنید به این جمله همراه با غریبه سازی در دستور زبان«من هیجده ساله بودم، ولی طاهر هیجده سالش بود. امّا آقا مرتضی هیجده سال داشت.» ، البته در میانه داستان گفته می شود که آقا مرتضی، چند ماه بزرگتر است.(همان: ۲۵۳)

۲-۲-نفی و تضاد

«گاه جمله هایی که از جهت دستور زبان منفی اند، نا مستقیم به معنایی اشاره دارند: «پوتین... نه بوی پایی می داد و نه صدای دویدن کسی از آن به گوش می رسید»، «دندان ها کنار آینه بود، بدون صورت فردوس». گاهی در جملات، منفی بودنشان زاید به نظر می رسد اما چنین نیست. این جملات مدلول های متضادی ارائه می کنند و تنها ظاهری غیر ضروری می نمایند:« و آن قدر به سیگارم پک نزدم تا آن موتور سیکلت تمام شد.»، « د راتاق را نبست . پرده را کنار نزد. رختخواب پهن کرد و دراز کشید.»(همان : ۲۵۳)

۳-شگردهای تصویری

۳-۱-مجاز و تصویر

گاه با استفاده از مجاز، تصاویر جدیدی خلق می کند. «خیابان پر از پاییز با سرعت بیست کیلومتر از شیشه جلو می آمد و در آینه اتومبیل پس پسکی می رفت.» (نجدی، ۱۳۸۸، : ۱۰۸) خیابان «پُر از پاییز» همان خیابان «پوشیده از برگ های زرد درختان در فصل پاییز» است.

۳-۲- حسامیزی استعاری

نجدی گاهی جان شیئی را با عنصر تشخیص در شی دیگر می دمد:«و یکی از باران های دلگیر رشت، دیدید که، تاریکی شب را خیس کرده بود»، «غروب... خودش را می مالید به علف»(تسلیمی: ۱۳۸۸: ۲۵۳) در نمونه فوق ، نجدی با کاربرد غیرمعمول عناصر بلاغی در ادبیات داستانی به تصویر پردازی دست زده است.

نظریه پردازان

استفان شارف

استفان شارف در سال ۱۹۳۹ از انستیتو ملّی هنرهای دراماتیک در ورشو فارغ التحصیل شد. از سال ۱۹٤۰ به بعد و در طول جنگ جهانی دوم، در آمریکا نزد سرگئی آیزنشتاین شاگردی کرد. پس از آن در دانشگاه کلمبیا به تدریس«تحلیل زبان فیلم» پرداخت. شارف در حدود ٦۰فیلم کوتاه و دو فیلم سینمایی – از نمایشهای آن سوی رودخانه و آشوب- ساخته است که برنده جوایزی شده اند. وی جوایزی نیز از جشنواره های و نیز، ادینبورگ، وین و سایر جشنواره های بین المللی و تقدیرنامه ای از هیئت داوران آمریکا دریافت کرده است. کلاس های «تحلیل زبان فیلم» شارف در دانشگاه کلمبیا شهرت جهانی دارد.

دیوید بوردِول

بوردول، نظریه پرداز فیلم و متولد ۱۹٤۷ در آمریکا است. او استاد بازنشسته دانشگاه واشنگتن – مدیسون است.بوردول به همراه همسر خود کریستین تامسون، آثاری از جمله «هنر سینما» و «تاریخ سینما»را نگاشته است.وی، نقد نئورئالیستی را به همراه تامسون پایه گذاری کرده است. از آثار او :« روایت در فیلم داستانی» ، «سینمای امپرسیونیستی فرانسه»، «سینمای کلاسیک هالیوود» و«پسانظریه : بازسازی نظریه فیلم» است.

رابرت مک کی

رابرت مک کی ، متولد ۱۹٤۱،فیلمنامه نویس و منتقد سینمایی معاصر آمریکاست. مک کی علاوه بـر نگـارش فیلمنامـه، در زمینه نقد فیلمنامه، کتاب« داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی »را نگاشته است. سمینارهای «ساختار داستان» مـک کی، که برای آموزش فیلمنامه نویسان در آمریکا و خارج از آن برگزار مـی شـود، شـهرت جهـانی دارد. مـک کـی در کتـاب «داستان...» برخی از مفاهیم جا افتاده را در عرصه فیلمنامه نویسی تغییر داده و بر اصل داستان گویی (با توجه به انـواع رسـانه های داستانگو) تأکید کرده است.

فصل دوم

پیرنگ

مقدمه

طرح یا پیرنگ عنصری است که چه در عرصه داستان نویسی و چه فیلم نامه نویسی از اهمیت بسزایی برخوردار است.فرمالیست های روسی برای تمایز پیرنگ از داستان ، اولی را سیوژت (syuzhet)و دومی را فابولا (fabula) می نامیدند. و معتقد بودند که «داستان شرح یا حضور کامل تمامی رخداد هاست،رخدادهایی که همگی در روایت باز گفته نمی شوند.در مقابل طرح در مورد تمامیت مواد صوری و سبک شناسیکی به کار میرود که در داستان بیان می شود،یا بر پرده نقش می بندد.طرح نظام های زمانی و مکانی و منطقی نسبت هایی را بیان می کند که در فیلم یا رمان یا نمایش می آیند.» (احمدی،۱۳۸۸:۲٤۷)از آنجا که تاکنون هیچ فیلم نامه خوبی به طور اتفاقی و تصادفی به نگارش در نیامده است لزوم داشتن پیرنگ و طرح در زمینه سینما دو چندان می شود.گاه در تعریف پیرنگ در سینما آن را در حد خلاصه داستان تقلیل می دهندبه این ترتیب «طرح،خلاصه روایی کوتاهی از داستان فیلمنامه ای است که نوشته یا در صدد نوشتن آن هستید.طرح بین پنج تا پانزده صفحه طول دارد .از آن جا که تا این حد مختصراست معمولا گفت و گویی نمونه در آن آورده نمی شود»(ولف و کاکس،۱۳۸۱:۹۹)ادوارد دمیتریک نیز چنین تعریفی از آن ارائه داده است:« در طرح گفت و گو ها نوشته نمی شوند و شخصیت ها به طور خلاصه مورد اشاره قرار می گیرند و پرداخت آن ها سطحی است یا این که اصلا پرداخت نشده اند مگر آنکه این پرداخت خمیرمایه اصلی داستان باشد»(دمیتریک،۱۳۷۳: ۱۵)

سید فیلد از نظر شمول پیرنگ بر اجزای داستانی در فیلمنامه این گونه آن را معرفی می کند:«الگو،مدل،نمونه و یا طرح اولیه ذهنی از چیزی که فیلمنامه نهایی شبیه آن است .کلیتی متشمل از اجزا است.»(فیلد،۱۳۷۸: ۲۹) با وجود همه تعارفی که از طرح و پیرنگ در سینما ارائه داده اند و تمام برداشت هایی که از آن شده است، مهم ترین و اساسی ترین تعریف که وجه اشتراک آن با پیرنگ در داستان نویسی نیز هست تاکید بر حوادث داستانی و زمانبندی آن دارد .با این اوصاف «طرح انتخاب نویسنده است در زمینه حوادث و ترتیب زمانی آن ها.»(مک کی،۱۳۸۸:۳۰)

رابرت مک کی ،با وجود اینکه قائل به طرح حوادث داستانی بی شماری در سینما است اما آن ها را بدون حد و مرز نمی شناسد .وی همه امکانات صوری داستان گویی سینمایی را در یک مثلث داستانی جمع کرده است.مثلثی که مرزهای جهان داستان راتعیین می کند.او معتقد است که تمام نگرش های هستی شناسانه هنرمندان به واقعیت و زندگی در این مثلث می گنجد.در راس مثلث داستان ،شاه پیرنگ(archplot) یا همان طرح کلاسیک (Classical design) قرار دارد.این نوع از پیرنگ بی زمان ترین و فرافرهنگی ترین شیوه داستان گویی است که در میان بدوی ترین تا متمدن ترین جوامع انسانی رواج داشته و دارد.

طرح کلاسیک یعنی داستانی بر مبنای زندگی یک قهرمان فعال که علیه نیروهای عمدتا خارجی و عینی مخالف مبارزه می کند تا به هدف خود برسد.یعنی حرکت در امتداد زمان در چارچوب واقعیتی داستانی که یک پارچه و دارای پیوند های علی است و رسیدن به پایانی مشخص که به منزله تحولی مطلق و غیر قابل بازگشت است.(همان:۳۲)با این وجود شاه پیرنگ ،تنهاترین شکل موجود برای داستان گویی در سینما نیست.در گوشه سمت چپ مثلث داستان، خرده پیرنگ ملاحظه می گردد که مولفه های آن نیز دیده می شود .خرده پیرنگ به این دلیل مینی مالیسم خوانده می شود که در آن نویسنده عناصر طرح کلاسیک را کوچک و فشرده می کند و ازآن می کاهد.

به این ترتیب مینی مالیسم گونه ای سادگی و اختصار طلبی است .در گوشه سمت راست مثلث داستان،ضد پیرنگ قرار دارد.این نوع پیرنگ که عناصر طرح کلاسیک را معکوس می کند و با فرم های سنتی داستان گویی مخالفت می ورزد،ضد ساختار نیز خوانده می شود.