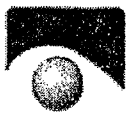
بسم الله الرحمن الرحيم

١١٤٤١٢



پایان نامه ی دوره ی کارشناسی ارشد تولید سیما

بررسی آثار استاد محمد رضا اصلانی
با نگاهی زیبایی شناختی به دو قسمت از مجموعه ی
«منطق الطیر به روایت محمد رضا اصلانی»

میثم حلاجان

استاد راهنما

دکتر محمود گل محمدی

تهیه مدارک

استاد مشاور

عزیز الله سالاری

۱۳۸۸/۴/۳۰

زمستان ۸۶

۱۱۴۴۱۲

بسمه تعالی

تائیدیه اعضای هیات داوران حاضر در جلسه دفاع از پایان‌نامه کارشناسی ارشد

اعضای هیئت داوران نسخه نهایی پایان‌نامه آقای **میثم حلاجان** تحت عنوان **نظری :"بررسی آثار استاد محمد رضا اصلانی با نگاهی زیبایی شناختی به دو قسمت از مجموعه منطق الطیر به روایت محمد رضا اصلانی "** **عملی : " عقل سرخ و داستان کسی که می پرسد "** را از نظر فرم و محتوی بررسی نموده و پذیرش آنرا برای تکمیل درجه **کارشناسی ارشد** پیشنهادمی‌کنند.

اعضای هیأت داوران	نام و نام خانوادگی	رتبه علمی	امضاء
۱- استاد راهنما	محمود گل محمدی		
۲- استاد مشاور	عزیز ا... سالاری		
۴- استاد داور	احمد ضابطی جهرمی		
۵- استاد داور	محمدرضا پاسدار		
۶- نماینده اداره تحصیلات تکمیلی	امیر حسین فراهانی		

آیین نامه ی چاپ پایان نامه ی دانشجویان دانشکده ی صدا و سیما

نظر به این که چاپ و انتشار پایان نامه ی تحصیلی دانشجویان دانشکده ی صدا و سیما، مبین بخشی از فعالیت های علمی ـ پژوهشی دانشکده است. بنا براین به منظور آگاهی و رعایت حقوق دانشکده، دانش آموختگان این دانشکده نسبت به رعایت موارد ذیل متعهد می شوند:

ماده ی ۱: در صورت اقدام به چاپ پایان نامه ی خود، مراتب را قبلاً به طور کتبی به معاونت پژوهشی دانشکده اطلاع دهد.

ماده ی ۲: در صفحه ی سوم کتاب (پس از برگ شناسنامه) عبارت ذیل را چاپ کند:

«کتاب حاضر، حاصل پایان نامه ی کارشناسی ارشد نگارنده در رشته ی کارشناسی ارشد تولید سیما است که در سال ۱۳۸٦ در گروه تولید دانشکده ی صدا و سیما به راهنمایی جناب آقای دکتر محمود گل محمدی و مشاوره ی جناب آقای عزیزالله سالاری دفاع گردیده است.»

ماده ی ۳: به منظور جبران بخشی از هزینه های انتشارات دانشکده، تعداد یک درصد شمارگان کتاب (در هر نوبت چاپ) را به معاونت پژوهشی دانشکده اهدا کند. دانشکده می تواند مازاد نیاز خود را در معرض فروش قرار دهد.

ماده ی٤: در صورت عدم رعایت ماده ی ۳، ۵۰٪ بهای شمارگان چاپ شده را به عنوان خسارت به دانشکده ی صدا و سیما تأدیه کند.

ماده ی ۵: دانشجو تعهد و قبول می کند در صورت خودداری از پرداخت بهای خسارت، دانشکده می تواند خسارت مذکور را از طریق مراجع قضایی مطالبه و وصول کند. به علاوه به دانشکده حق می دهد به منظور استیفای حقوق خود، از طریق دادگاه، معادل وجه مذکور در ماده ی ٤ را از محل توقیف کتابهای عرضه شده ی نگارنده برای فروش تأمین نماید.

ماده ی ٦: اینجانب میثم حلاجان دانشجوی رشته ی تولید سیما مقطع کارشناسی ارشد، تعهد فوق و ضمانت اجرایی آن را قبول کرده، به آن ملتزم می شوم.

۱۳۸۸/۴/۳۰

نام و نام خانوادگی: میثم حلاجان

تاریخ و امضاء: ۸٦/۱۱/۲۸

تقدیم به همه ی آنها ...

که هستند

تشکر از همه ی آنها ...

که بودند

چکیده

این تحقیق برای یافتن مؤلفه ها (شناسه ها) ی آثار محمد رضا اصلانی، فیلمساز نوپرداز و تجربه گرای ایرانی و با هدف قاعده مند کردن تجربیات جدید او در این حوزه، انجام گرفته است.

برای این منظور ، دو قسمت از مجموعه ی تلویزیونی **منطق الطیر** او را به نام های **کلمه** و **یکی بود، یکی نبود**، با نگاهی زیبایی شناختی، باز نگری و کاویده ایم.

برای بررسی ساختار زیبایی شناسی و نحوه ی روایت در آثار او ـ از منابع کتابخانه ای و تصویری مرتبط (اسنادی) و مصاحبه با اساتید و صاحبنظران موضوع از جمله خود اصلانی (پیمایشی)، به عنوان روش تحقیق ـ استفاده شده است.

از آنجا که درک و معنایابی این آثار برای کسانی که با بیان و خصوصاً زبان خاص سینمای اصلانی، آشنایی ندارند، بسیار مشکل و پیچیده است، لذا نتیجه ی این تحقیق می تواند، راهی برای ورود به دنیای مرموز آثار او باشد. از این رو، بازشناسی ساختار بصری و شنیداری آثار نمونه ای مورد نظر، با توجه به تعاریف کلی زیبایی شناسی و روایت، لازم می نمود تا بر اساس آن ساختار شکلی روایتی (شکل ارتباطات سه قطبی روایت) در آثار اصلانی را پیدا کنیم.

نتیجه این که، مخاطب می بایست به اعتبار پیچیدگی ساختار روایی گفته شده و عنصر مهمی از این ساختار، مشارکتی فعال در باروری ذهنی خویش برای زایش چندین باره ی معانی داشته باشد. توقف بیننده (مخاطب) در هر مرحله از این فرایند، منجر به توقف معنا در ذهن او می شود، از این روست که بسیاری از بینندگان در مواجهه ی اولیه با آثار او از آنها فاصله گرفته و دلزده می شوند. این افراد هنوز به مرتبه ی مخاطب به معنی فردی که در ارتباطی دیالکتیک به تعامل و گفتگو با اثر و صاحب اثر می پردازد، نرسیده اند.

اصلانی در همه ی آثارش با نوپردازی و عبور از قواعد معمول و کلاسیک فیلمسازی ـــ در ساختار داستانی و مستند و ... ـ به دنبال ایجاد پرسش در ذهن مخاطب و ارائه ی پیشنهادات جدید به اوست، نه پاسخگویی به سؤالات او. به همین دلیل، هرگاه مخاطب با دیدن اثر اصلانی به سؤالی می رسد، نباید از آن فاصله بگیرد بلکه به گفته ی اصلانی، «بعد از پایان فیلم، تازه باید، دیدن شروع شود». این اصالت بخشی به فعل دیدن ضمن ایجاد نگاهی تازه در مخاطب ـ به جهان و پدیده های هستی ـ ، اشاره و توجهی عمیق است به تعبیر زیبای عطار که می گوید: «معرفت، دیدن اشیاء است و هلاک همه در معنی».

واژگان کلیدی: سینما، مستند، داستانی، زیبایی شناسی، روایت، مخاطب، معنا، محمد رضا اصلانی.

فهرست مطالب:

فصل اول

کلیات تحقیق ۱

۱-۱- طرح مسأله ۲

آشنایی با پیشینه ی هنری و آثار محمد رضا اصلانی ۳

سال نگار آثار محمد رضا اصلانی ۱۸

۱-۲- ضرورت و اهمیت تحقیق ۲۰

۱-۳- اهداف تحقیق ۲۱

۱-٤- سؤالات تحقیق ۲۲

۱-٥- فرضیات تحقیق ۲۲

۱-٦- تعریف مفاهیم ۲۲

۱-٦-۱- مستند ۲۲

۱-٦-۲- زیبایی شناسی ۲۸

۱-٦-۳- روایت ۲۹

ویژگی های روایت ۳۰

۱. قابلیت پردازش ۳۰

۲. تشابه اجزا ۳۰

۳. وجود خط سیر ۳۰

٤. حضور راوی ۳۰

٥. جا به جایی ۳۱

سطوح روایت ۳۱

۱. سطح داستان ۳۱

۲. سطح متن ۳۱

ساختار شکلی روایت ۳۲

٤-٦-١- عناصر صوتی و تصویری..... ٣٤
٥-٦-١- فرهنگ و هنر ایرانی ـ اسلامی..... ٣٤
٦-٦-١- تدوین..... ٣٤
٧-٦-١- سینمای معنا گرا..... ٣٥

فصل دوم

مبانی نظری تحقیق..... ٣٦
١-٢- بررسی تحقیقات پیشین..... ٣٧
٢-٢- نظریه های مربوط به موضوع تحقیق..... ٣٧
١-٢-٢- اصلانی به روایت دیگران..... ٣٧
١. محمّد سعید محصّصی (پژوهشگر و منتقد)..... ٣٧
٢. سودابه فضائلی (مترجم و پژوهشگر)..... ٣٩
٣. مرتضی پورصمدی (فیلمبردار)..... ٤٠
٤. حمید رضا اردلان (پژوهشگر و استاد دانشگاه)..... ٤١
٥. محمّد تهامی‌نژاد (پژوهشگر و مستند ساز)..... ٤٣
٦. همایون امامی (پژوهشگر و منتقد)..... ٤٤
٧. منوچهر انور (گوینده و پژوهشگر)..... ٤٥
٨. همایون پایور (فیلمبردار)..... ٤٦
٣-٢- چارچوب نظری تحقیق..... ٤٧
آشنایی با نظریات محمد رضا اصلانی درباره ی بینش تصویری در ایران..... ٤٩
١.فضا..... ٤٩
٢. تبدیل..... ٤٩
٣. تقابل و ترکیب..... ٥٠
٤. گریز از مرکز..... ٥٠
٥. جمع‌الجمع..... ٥١

٦. گستردگی..... ٥١
٧. ارزش مساوی نسبت‌ها..... ٥٢
٨. نسبت انسان..... ٥٢
سینما از دیدگاه اصلانی..... ٥٣

فصل سوم

روش تحقیق..... ٥٦
١-٣- پیمایشی..... ٥٧
٢-٣- اسنادی..... ٥٧

فصل چهارم

یافته های تحقیق..... ٥٩
١-٤- زیبایی شناسی آثار محمد رضا اصلانی..... ٦٢
الف) تجسّم تصویر..... ٦٣
ب) دیگر گونه دیدن..... ٦٥
ج) زیبایی‌شناسی شنیداری..... ٦٦
د) دیالکتیک صوت و تصویر..... ٧٠
هـ) شیوه ی روایت و ویژگی های آن در آثار اصلانی..... ٧٤
١. راوی آشکار (روایت شنیداری)..... ٧٥
٢. راوی پنهان (روایت دیداری)..... ٧٦

فصل پنجم

نتیجه گیری..... ٨٠
فهرست منابع و مآخذ..... ٨٥

فصل اول

کلیات تحقیق

۱-۱- طرح مسأله

حدود یک دهه پس از ظهور سینما، نظریات و تجربه های نو در زمینه های مختلف آن نمو کرد و هرروز شکل تازه و کامل تری به خود گرفت تا جایی که ساختارها و گونه های متفاوت آن تعریف و هر یک شناسنامه ای ویژه ی خود گرفت.

در ایران نیز، اندیشه و هنر ایرانی تأثیر خود را نه به صورت ریشه ای و ساختاری بلکه به صورت شکلی، بر این هنر ترکیبی گذاشته است، اما آیا می توان ادعا نمود که سینما در شرق، همانند غرب، شناسنامه و ساختار روایتی و بصری خود ر ا به دست آورده است؟

هویتی که در خور و بر اساس فرهنگ و تمدن شگرف و هزار توی شرقی تعریف شود و روایتگر ریشه های شگفت آور آن باشد.

نگاهی به تاریخ سینمای ایران و تولیدات این عرصه نشان می دهد برخی از سینماگران، پیرو سبکهای روایتی غربی و نظریات زیبایی شناسی مصطلح و موجود بوده اند و برخی دیگر فارغ از همه ی این تعاریف و مختصات به دنبال اندیشه بخشی و آزمودن تجربه های نو در این زمینه هستند تا شاید مسیری تازه برای رسیدن به هویتی مستقل از سینمای غرب بیابند، و محمد رضا اصلانی به شهادت آثار گونه گون و ریز و درشت خود، این چنین بوده است.

او در میان سینماگران ایرانی به تکرار و تقلید صرف روایت های غربی بسنده نکرده و هر بار در اثر خود مسیر تازه ای را تجربه کرده است. سینمای او مختص خود اوست و ویژگی های خاص خود را دارد.

آثار محمد رضا اصلانی علی رغم این که مورد تحسین وتوجه منتقدین قرار گرفته و جوایز داخلی و بین المللی بسیاری دریافت نموده است ولی تاکنون تحقیقی پیرامون ساختار شکلی و روایتی آنها انجام نشده است. راز و رمزی که در آثار او مشهود است از تفکری خاص برخاسته و سعی در بیانی ویژه به زبانی نو دارد و همان گونه که گفته شد این ویژگی و ساختار تجربی اغلب با عادات مرسوم و روایات معمول همخوان نیست و از عمق و ژرفایی نا مکشوف حکایت می کند.

او در اثر خود سه هدف بنیادین ومشخص را نشانه گرفته است که عبارتند از:

- تلاش برای رسیدن به تدوینی معنا دار و هدفمند در ذهن مخاطب
- عادت زدایی از مخاطب
- رسیدن به زبانی نو در بیان سینمایی

که این پژوهش در نظر دارد آن را تشریح و به اثبات برساند.

آشنایی با پیشینه ی هنری و آثار محمد رضا اصلانی

محمدرضا اصلانی در آذر ماه سال ۱۳۲۲ در رشت متولد شد. در سالهای نوجوانی و جوانی ادبیات مهمترین علاقه و مشغله ی او محسوب می‌شد.

در سال ۱۳٤۰، دیپلم ادبی خود را در زادگاهش گرفت. حتی وقتی که در سال ۱۳٤۲ وارد دانشکده ی هنرهای تزئینی شد، کماکان ادبیات اولویت اول او محسوب می‌شد.

خودش در مصاحبه ای با زاون قوکاسیان از تجارب و آموخته های آن دوران و تأثیراتی که بر تصویرسازی های امروزش داشته، چنین می گوید:

من در دانشکده ی هنرهای تزئینی بودم. نقّاشی می‌آموختم و مجسّمه سازی، امّا حرفه‌ام ادبیات بود، حشر و نشر با دوستان شاعر و نوول نویس.

اوّلین شعرهایم در ماهنامه ی ادبی رشت در آمد، که بیش‌تر در تهران نشر می‌شد و جزو ماهنامه های ادبی پیشرو و کمی چپ آن زمان بود.

آن زمان، و بعدتر آن، نقاشی می‌کردم، مجسمه می‌ساختم، طرح روی جلد کتاب‌های رفقا را می‌دادم، و طرح آفیش‌ها، و نقد می‌نوشتم بر نقاشی و شعر، و تئاتر دغدغه ی جدی [ام] بود، و سینما یک اشتیاق. اما سینمایی که در کانون فیلم آن زمان مطرح بود، نه در اکران، که اصلاً نمی‌دیدم.

اما شعر، به تقریب حرفه ی من بود. و اولین کتابم [شب‌های نیمکتی، روزهای باد] در سال ٤٤، با همراهی چند تنی از دوستان دانشکده در آمد، و از پیشروان موج نوی شعر مدرن فارسی بود. که از همان آغاز مخالفت و موافقت در دو سوی شدت [بود].

آن زمان، جهان، و اشیاء جهان، و فضا، ذات شعر بودند، و اندیشه‌های اگزیستانسیالیست‌ها، از سویی و ایماژیست‌های انگلیسی ـ فرانسوی از سوی دیگر، جهان را و خرده ریزهای جهان را به تصویر معوج و به شدت نمود یافته از وجود مجرد خود، و عاصی از حضور مکرر و عادت یافته ی خود، مطرح می‌کرد. آن شعرها، در کنار نقاشی و طراحی مدام، تصویری تجرد یافته از زندگی روزمره، از

روابط دیگر شده از اشیاء بود، این تصویرسازی همچنان با من است. اشیاء و موضوعات، تصویر معنا هستند، نه تصویر ظاهری خود (قوکاسیان، بهار ۱۳۸٤، ص۱۰۵).

اصلانی در سال ۱۳٤٦ تحصیلاتش را در دانشکده ی هنرهای تزئینی به پایان می‌برد، اما در طول تحصیلش در دانشکده، تحصیل و آموزش دیگری را آغاز می‌کند. از زمستان ۱۳٤٤ به دوره ی آموزش سینمایی اداره کل امور سینمایی کشور (در وزارت فرهنگ و هنر) وارد می‌شود. دوره‌ای که تا تیر ماه سال ۱۳٤٥ به طول می‌انجامد و نگاه تصویری و گرافیکی به جهان و ساختار ذهن سینماگرش را تربیت می کند:

آن دوره و کلاس، که معلمانشان، فرّخ غفّاری بود و هژیر داریوش، و ساسان ویسی و هوشنگ بهارلو، هوشنگ کاووسی و خود [مصطفی] فرزانه که زیبایی شناسی سینما درس می‌داد، و من از درس‌های او هنوز با خود دارم. آن دوره برای من در کنار آموزش نقاشی مدرن و گرافیک، وجهی از نگاه تصویری به جهان را آموخت ـ از کانودو تا کراکائور و لوته آیسنر، و نگاه ساختاری کایه دو سینما ـ و این که می‌توانم با سینما، معنای جهان را نقّاشی کنم. این نگاه نقّاشانه ـ تصویر دراماتیک، نه موضوع دراماتیک ـ را در کارهای آنتونیونی و روسلینی و بعدتر در کارهای ویسکونتی کشف می‌کردم و می‌شناختم (قوکاسیان، بهار ۱۳۸٤، ص ۱۰٦).

اصلانی پس از این دوره، در سال ۱۳٤٥، جزء اولین استخدامی‌های تلویزیون ملی ایران می شود و به واسطه ی تحصیلش در دانشکده ی هنرهای تزئینی از او می خواهند تا به طراحی صحنه و دکور بپردازد. اما پس از یکی دو همکاری در این زمینه، متوجه می‌شود که درک درستی از طراحی صحنه و دکور وجود ندارد و از ادامه ی این کار امتناع می‌کند. اگر چه او در سال ۱۳٤٦ از به گفته ی خودش، همه ی کارهای دولتی و استخدام شدن، استعفا می‌دهد، اما همکاری اش را با تلویزیون قطع نمی‌کند و در اولین تجربه ی برنامه سازی خود، همچون امروز، به ادبیات کهن و عرفای نامدار ایرانی می پردازد:

من البتّه شش ماه بیش‌تر در تلویزیون ملّی ایران استخدام نبودم، و پس از شش ماه برای همیشه از همه ی کارهای دولتی و استخدام شدن استعفا دادم. امّا آن کلاس‌ها این شد که در تلویزیون با مصطفی فرزانه بودم. و آرم تلویزیون را طرح زدم که آن دو شیر معروف ساسانی ـ سلجوقی بود. و بعد با رهنما ـ فریدون رهنما ـ آشنا شدم و آشنایی ما به معاشرت همه روزه کشید. و من بدون این که دستمزد بگیرم، مرتّب به تلویزیون می‌رفتم در اتاق رهنما، و با او، یک مجموعه برنامه به نام **بزرگان روز** می‌ساختیم و پخش می‌شد، که چیزی نبود جز یک متن از زندگی یکی از بزرگان ناشناخته ی ایرانی، ـ

اغلب از عارفان ـ که دست نوشته را میرفخرایی جوان می‌خواند، همین، یک ربع تمام. و در این برنامه بود که برای اوّلین بار، کسانی چون بایزید بسطامی، بشر حافی، و حلّاج مطرح شدند و پس از آن **جام حسنلو** را ساختم. وقتی رهنما بخش پژوهش را در تلویزیون به راه انداخت (قوکاسیان، بهار ۱۳۸٤، صص ۱۰۸- ۱۰٦).

اما اصلانی پیش از ساخته شدن **جام حسنلو**، فعالیت‌های سینمایی دیگری را نیز تجربه کرد که اغلب در زمینه ی فیلمنامه نویسی بود. فیلمنامه ی مستند **خط** (۱۳٤٥)، **سوی شهر خاموش** (۱۳٤٦، توقیف شد) به کارگردانی منوچهر طیاب و **سده** (۱۳٤٥) به کارگردانی منوچهر عسکری‌نسب به انضمام فیلم داستانی **سوزنبانان** (۱۳٤٥) باز هم به کارگردانی منوچهر طیاب، از جمله تجربیات اصلانی در زمینه ی فیلمنامه پیش از نخستین تجربه ی کارگردانی اش بود.

اصلانی در سال‌های بعد نیز به عنوان فیلمنامه نویس آثاری خلق کرد که در دست کارگردانان توانمندی چون امیر نادری، کامران شیردل و پرویز کیمیاوی به شماری از بهترین و ماندگارترین آثار تاریخ سینمای ایران، بدل شدند.

تنگنا (۱۳۵۰)، **مرثیه** (۱۳۵۱)، **صبح روز چهارم** (۱۳۵۰)، **مغول‌ها** (۱۳۵۱ ـ نگارش دیالوگ‌ها) و **باغ سنگی** (۱۳۵۳) از جمله ی این فیلمنامه‌ها هستند.

او درباره ی وجه فیلمنامه نویسی و تلاش های خود در طرح اصلاح ساختاری سینمای آن دوران چنین گفته است:

من به خاطر وجه ادبیاتی‌ام با فیلمنامه و گفتار فیلم، به سینما آمدم. بگویم، گمان ندارم که در پ **مثل پلیکان** من کاری کرده باشم. امّا در **مغول‌ها**، روی دیالوگ‌ها کار کردم و بعد در دهه ی پنجاه، سناریوی کامل **باغ سنگی** را نوشتم. با طرحی اولیه از کیمیاوی ـ درست در وسط کار **سمک عیار** بود ـ قبل از آن هم برای طیاب چند سناریو نوشته بودم و کار کرده بودم.. اما در محفل خصوصی دوستان زاواتنی کوچک و به قول بهمن فرمان‌آرا میکروسکوپی بودم که می‌شد با من راه دیگری در سینما رفت. در واقع مسأله ی اصلاح سینمای تجاری ایران بود و نفوذ اصلاحگر در سینمای تجاری ایران.

.. در آن سال‌ها، طرح این بود، این سینما می‌باید از درون خود و با عناصر و الگوهای خود اصلاح شود. و الگوهایی چون نئورئالیست ایتالیا و بخشی از موج نوی فرانسه، چون **چهارصد ضربه** و **از نفس افتاده** در نظر بود. سینمایی داستانی که ذهنیت کلیشه شده ی جوامع شهری را پس نزند و در عین حال در الگوهای موضوعی سینمایی تجاری ایران، به کلاه مخملی‌های کاباره، فرو نغلتد، اما از درون زندگی شهری شده جوامع ایرانی، که هنوز نیمه شهری بود، بر آمده باشد. با امیر نادری، در آن زمان که می‌دیدم

اوّلین فیلمش را با چه رنجی می‌سازد، آشنا بودم و در دفتر شیردل، این بحث را داشتیم. امیر نادری با احتیاط و شاید بتوان گفت کمی با خجالت طرح فیلم دومش را گفت ـ طرح که نه، داستانک بزن و بکش فیلم دومش را ـ از من خواست که بر سناریوی آن کار کنیم. قبول کردم که امیر نادری برایم جالب بود. در او می‌توانستم، این اصلاح را و تحول را در بهتر شدن سینمای تجاری دید. و رساندن سینمای تجاری به مقام یک سینمای فرهنگی مردم پسند. آن چیزی که تازه مطرح شده بود، صنعت فرهنگ. اما به نظرم می‌شد که ما حتی به جای صنعت فرهنگ به صنعت فرهنگی برسیم، که تفاوت بین این دو اصطلاح. که شد فیلمنامه ی **تنگنا** و بعد **صبح روز چهارم** (قوکاسیان، بهار ۱۳۸٤، صص ۱۲۲-۱۲۱).

برای شناخت و بررسی سینمای اصلانی، نخستین تجربه ی فیلم‌سازی اش یعنی **جام حسنلو** نمونه ی بسیار خوبی است ـ چنان که ما در بحث زیبایی شناسی و روایت مورد نظر او به این اثر رجوع کرده ایم ـ چرا که آغاز راه و شیوه ای است که زبان سینمایی و تصویری خاص او را شامل می شود و در مجموعه ای چون **منطق الطیر** کامل می کند.

به گفته ی اصلانی و به شهادت آن چه در بخش بعد خواهد آمد، دلبستگی او به معماری و تأثیر پذیری وی از مفاهیم معنوی و تصویری میراث فرهنگی و تمدن ایران باستان و همچنین ادبیات و عرفان کهن، در رسیدن او به چنین نگاه و سینمایی بیشترین نقش را داشته است و شاید بتوان گفت سینمای اصلانی چیزی جز تعبیر و تفسیر او از آن چه گفته شد و جستجوی پیوندهای میان این فرهنگ و تمدن برای اتصال به جهان امروز و تشریح و توصیف آن برای آیندگان چیز دیگری نیست.

خودش در این باره می گوید:

آن سال‌ها، من به معماری دلبسته بودم، به عنوان سازمان‌دهنده ی مفهومی فضا و مکتب باوهاس به عنوان تعریف کاربردی فضا و مصالح، و نوعی نگاه مجرّد فضا نگار که از آن طریق نگاهی دیگرباره داشتم به معماری ایران. از باستان، خاصّه دوره ی سلجوقی، که یک دوره با مرحوم پیرنیا، در باب شناخت معماری ایران کار می‌کردم با یک گروه تازه معماران از دانشگاه ملّی [**میراث، جامع فهرج، تاریخانه** و بعضی دیگر از آثار اصلانی از ادامه ی همین همکاری شکل گرفت]، و از سویی دیگر، عطّار را کشف کرده بودم، در نثرش ـ که آن زمان هنوز به عنوان یک نثر پایه‌ای فارسی مطرح نشده بود ـ آن زمان تازه تعبیر و هرمنوتیک هایدگری و تعبیر جهان به عنوان یک متن مطرح شده بود، و نگاه هوسرلی به اُبژه، و عطّار یک تعبیر بزرگ از جهان، و وصل کننده ی جهان معنا ـ جهان اتریک ـ به جهان زمینی بود. عطّار آن قدر زمینی بود که می‌توانستی در کنارش راه بروی و آن قدر آسمانی که می‌توانستی از او عبور کنی، این عاشق بزرگ. این ادیب تعبیرگر، مرا به جهان عرفان ایرانی در انداخت، چنان دامن از دستم رفت، که [فریدون] رهنما نیز که خود

غرقه ی دگرگونی‌های ناگهانی بود، از این دگرگونی من به شگفت بود، و هیجان (قوکاسیان، بهار ۱۳۸٤، ص۱۰۸).

انطباق شخصیت و ماجرایی اسطوره‌ای از حدود سوم قبل از میلاد ـ روایت شده در تصاویر جامی طلایی از هزاره ی اوّل پیش از میلاد ـ با ماجرای مرگ حلّاج، در قرن سوّم هجری ـ روایت شده در کلام عطّار، در قرن ششم ـ و تأکید بر شباهت این روایت با روایت و هستی عیسی مسیح و با هزاران شهید دیگر تا به امروز، همه و همه، کاری بود که در **جام حسنلو** اتفاق افتاد. ساختار و انطباقی بی بدیل که موج انتقاد ها و اعتراضات را علیه این فیلم براه انداخت.

خودش چنین روایت می کند:

این انطباق، دکوپاژی دقیق می‌خواست. جزء به جزء نوشتم. حتّی ثانیه، و حتّی انطباق کلمه‌ای، یا صدایی بر تصویری. تا چه حد، و در کجا. تصویر به تصویر، و انطباق بر انطباق.

.. این نخستین فیلم، در واقع در ساختار نیز خود شورشی بود، در برابر سینمای مستند ـ داستانی کلیشه شده، خاصّه فیلم‌های مستندی که در اشیاء باستانی می‌ساختند. همه روی یک سکوی گردان، همچون عروسکی و برده‌ای، ایستاده و دور خود چرخیده، و زیبا. و پسند مشتری برای فروش.

.. شاید بیشترین انگیزه ی من در ساختن این فیلم آن بود که به کلّی از این امر احتراز کنم. شیئ موجودی باستانی، در زمان باستان منجمد شده، امر ماضی نیست. موجودی است زنده، که اراده به زنده بودن دارد، و ما به دلیل ندانستن زبان او، نشنیدن صدای او، او را مرده، مرده‌هایی در هزاره‌های قبل می‌پنداریم. و این پنداری است هراس آور، و محکوم کننده. این قتلی است دوباره و هزار باره.

اشیاء می‌گویند، ما سمیعیم و بصیریم و خوشیم با شما نامحرمان ما ناخوشیم.

این ارتباط و انطباق چند زمان در آن دوره بر بسیاری از فاضلان آن دوران گران بود، که عادت کرده بودند، که هر چیزی را دست آموز و مرده در زمان ببینند. که خود نیز در این عادت‌ها مرده بودند. و سؤال‌ها بود و تنفّرها حتّی، که این ماجراها، و این جام، چه ارتباطی دارد، با حلّاج، با صداهای بازار مهران، با جنگ جهانی دوّم، و سخنرانی هیتلر، با موسیقی رثاء مسیح، و... سؤال اساسی که چرا اصلاً جام را نمی‌بینیم!

آن ها حتی لحظه‌ای تصور نمی‌کردند، که ما بر روی این کره ی زمین هستیم، آیا این کره را در کل می‌بینیم، تنها تصوری ریاضی از کرویت آن داریم، و میلیون‌ها نسل بشری آمده‌اند بر زمین و رفته‌اند، تنها جزیی از زمین را و کیهان را دیده اند و رفته اند. و این جام، جهان بود. من چگونه می‌توانستم آن را از دور ببینم. این جام، کره ی ماه نبود که گرد ببینم. این جام زمین است و کل جهان؛ که ما جزء جزء آن را می‌بینیم و از دیدن اجزاء آن به معرفت کل آن می‌رسیم. اما این حرف از برای آن زمان حرفی بی‌ربط بود. چنان که دستور شد، بی‌فاصله فیلمی دیگر از تپه ی حسنلو و جام ساخته شده، آراسته به حیله ی

ابدی میز گردان، نشسته بر میز، با نورهای کارت‌پستالی، در پرده‌ای از نور و رنگ، برای خودفروشی لابد!

و اگر لانگلوا بدون این که مرا بشناسد و بدون این که من هیچ گاه او را دیده باشم، به فریادم نرسیده بود، من به کلی می‌بایست از سینما حذف می‌شدم (قوکاسیان، بهار ۱۳۸٤، صص ۱۱۱- ۱۰۸).

اصلانی پس از این نخستین تجربه، از تلویزیون ملی به کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان می‌رود و دو فیلم بعدی‌اش را در آن جا می‌سازد: **بَدبَده** (۱۳٤۸) و **با اجازه** (۱۳٤۹).

بَدبَده در نخستین نمایشش در جشنواره ی جهانی فیلم کودک و نوجوان تهران، با مخالفت‌ها و سر و صداهای بسیاری مواجه شده و حتی برخی فیلم را هو کردند، اما به نظر می‌رسید این مخالفت‌های عجیب و کم سابقه ـ و شاید بی‌سابقه ـ ریشه در جایی خارج از سالن نمایش فیلم داشت و حتی ارتباط چندانی با ساختار و روایت غیر متعارف فیلم نداشته باشد.

در مصاحبه ای می گوید:

مخالفت ها در آن سال‌ها، در عین طبیعی بودن، بیش‌تر باز می‌گشت به دسته‌بندی‌ها. خانمی ـ از داوران خارجی جشنواره، گویا اگر پس از سی سال اشتباه نکنم ایتالیایی بود و یا اروپای شرقی؟ ـ به دیدن من آمده بود، گفت که داوران خارجی می‌خواهند به **بَدبَده** جایزه ی اوّل را بدهند، امّا داوران ایرانی مخالفند (امید، ۱۳۷۷، ج۱، ص٤۳).

به اعتقاد اصلانی روایت تصویری و فضا نگاری این فیلم فراتر از قصه گویی های معمول سینمایی است:

این فیلم، نگاه و سبک جدیدی بود ـ در ایران البتّه ـ ، در روایت سینمایی، فقط به قول همگان ریتم کند نبود، [که به اعتقاد اصلانی ریتم تند و کند در سینما وجود ندارد، چیزی که وجود دارد، ریتم صحیح یا غلط است؛ چرا که ریتم به عنوان عنصری فرعی، به اقتضای محتوا شکل می‌گیرد و بالعکس (قوکاسیان، بهار ۱۳۸٤، ص ۱۱۳)]، نحوه ی پلان‌بندی‌ها، نورها، بازی‌ها، تبدیل موتیف‌های مقید به موتیف‌های آزاد و روایت از طریق موتیف‌های آزاد معنایی، سمبلیزم تصویری، همه می‌توانست دستاویزی باشد برای آن دسته که از پیش یارگیری کرده بودند و صندلی‌ها را اشغال کرده بودند و می‌دانستند که چه باید بکنند.. به همین سادگی! آن زمان گروه فشار می‌توانست بدون مدرک به دست دادن، کارهای اساسی‌تری بکند. که اگر نمی‌کرد، سینمای ایران به راهی می رفت که می‌توانست در شأن فرهنگ عظیم ایران باشد.

باری، این فیلم، یک نوول مدرن سینمایی بود. که به جای قصّه‌گویی، روایت تصویری از مسأله می‌کرد، و از طریق فضا نگاری، یک مسأله را مطرح می‌کرد، نه یک خاطره‌گویی کودکانه بود، نه یک

قصّه‌گویی معمول سینما. با آیه ای شروع می‌شد و با شعری ختم می‌شد. تصویری سیاسی از یک دوران بود، امّا با روایتی مدرن و مینی‌مالیستیک (قوکاسیان، بهار ۱۳۸٤، ص ۱۱٤).

با اجازه بر خلاف **بَدبَده** جنجال و واکنش چندانی را به دنبال نداشت و البتّه جز این هم نمی‌توانست باشد. چرا که هرگز به درستی دیده نشد و مهجور ماند. هنوز هم وقتی سخن از اصلانی و آثارش به میان می‌آید، نامی از این فیلم گفته نمی‌شود و بسیاری نمی‌دانند که اصلانی فیلمی به این عنوان در کارنامه ی سینمایی‌اش دارد. **با اجازه** فیلم مهجوری است که به اعتقاد زاون قوکاسیان، یک فیلم خاص است و در کارنامه ی سینمایی اصلانی جایگاه ویژه‌ای را اشغال کرده (قوکاسیان، بهار ۱۳۸٤).

اصلانی در ادامه ی این مصاحبه همچنان از دغدغه ها ی تصویری و نگاه گرافیکی ـ فلسفی خود به فضا و موضوعات موردنظرش می گوید:

من از استقبال با شکوه اهالی از فیلم **بَدبَده** بسیار سر خورده بودم و دلزده. می‌خواستم فیلمی از روستای زیارت گرگان بسازم. با آن معماری شگفت‌آور چوبی ـ کاهگلی‌اش که خود یک طراحی گرافیک فضا بود. موافقت [نشد] که راستش طرح داستانی خاصی بر آن نداشتم. می‌خواستم فیلمی آزاد بسازم. چه کسی می‌توانست برای آزاد ساختن سرمایه بدهد؟ سناریویی از [مرحوم] نادر ابراهیمی[پیشنهاد شد]، خواندم، در آن، امکاناتی برای بازیگوشی خوش‌آیند تصویری ـ گرافیک دیدم.

فیلمی مفرح از گرافیک رنگ و دیدن تهران. دیدن شهر. دیدن یک بورژوازی متوسط نوخاسته ی کم قدر. و مفهوم بره ی گمشده و فرزند بازگشته ی مسیح (قوکاسیان، بهار ۱۳۸٤، صص ۱۲۱– ۱۲۰).

ابوریحان بیرونی (۱۳۵۰) و **میراث** (۱۳۵۱) دو مستندی بودند که اصلانی برای وزارت فرهنگ و هنر می‌سازد و در ۱۳۵۲ با ساخت **چنین کنند حکایت**، به کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان باز می‌گردد:

چنین کنند حکایت در سال ۵۲ ساخته شد، و در تمام دوران توقیف بود. و حاصل شرایط حاد اجتماعی نبود. امّا حاصل روشنفکری مخالف و تحقیر کننده ی آن دوران بود ... کما که در **جام حسنلو**، **بَدبَده** و **سمک عیار** هم چنین بود، امّا به دلیل ساختار مدرن یا متفاوت هر سه، این وجوه حتی در آن ها دیده نتوانست شد.

.. می‌خواستم طنز [کمدی] کلاسیک آمریکایی را ـ که هنوز برای من درخشان‌ترین دوران سینماست ـ خاصه باستر کیتون را باز نگاری کنم.

باری، چیزی نبود که در این فیلم به هجو کشیده نشود و هجو در زیبایی‌شناسی و نحوه‌های بازی و کادر بندی و سیاه و سفید فیلم بود، نه در مضمون فقط، امّا هجو بزرگ‌تر بعد از فیلم بود که هیچ کس، ـ نه دوستان و نه دشمنان، و نه منتقدان بسیار آگاه ـ از توقیف فیلم خمی به ابرو نیاورد. و نخواست برای مشتی آب شور اوقات شیرین خود را تلخ کند. و اگر انقلاب نشده بود، این فیلم در زندان بود و هیچ کس لزومی نداشت خبری از آن داشته باشد. کما که شما هم نمی‌دانید که این فیلم حاصل شرایط حاد اجتماعی دوران انقلاب نیست، بل زمانی ساخته شد که ایران جزیره ی آرامش بود (قوکاسیان، بهار ۱۳۸٤، صص ۱۱۷- ۱۱٦).

پس از توقیف **چنین کنند حکایت**، اصلانی به وزارت فرهنگ و هنر باز می‌گردد و همانگونه که گفته شد بنا بر دلبستگی ها و نگاه اساطیری اش به فضاهای معماری ایران باستان، در سال ۵۲، مستند های **جامع فهرج** و **تاریخانه** را برای بخش یا سازمان سمعی و بصری این وزارتخانه می‌سازد.

خودش در این باره می گوید:

جامع فهرج به همراه **تاریخانه** ساخته شد، هر کدام یک فیلم ۱۵ دقیقه‌ای بود. و تاریخانه را بسیار دوست داشتم. و یکی از مکان هایی است که هنوز هر بار خود را فراموش می‌کنم، در میان ستون‌های مهربان و حجیم آن خود را باز می‌یابم، با همه اندوه‌ها که هزاره‌هاست و هفت ستون و یک رواقش را. باری، فهرج را مرحوم مهندس کریم پیرنیا یافته بود، در راه پرتی در یزد، که معلوم شد از تاریخانه کهن‌تر است و از قرن اوّل هجری است.

.. در آن ها من حضور خدا و حضور مردان خدا را در سادگی، صلابت و بی‌پیرایگی فضاهایشان می‌دیدم. این دو مسجد، دیگر یک فضای ملموس تاریخی، یا زیبایی‌شناسی سبکی معماری نیستند، خود یک حضور اسطوره‌ای دارند، گمان دارم که اسطوره‌ها، در حکایت‌های اوّلیه خلقت، بیش تر کلامی ـ روایی است، اما در ماندگاری این فضاهای خالص و سرد است، که دیگر نه تاریخ مانده، نه سبک، و نه هر خاستگاه دیگری، که فرای این‌ها، این فضا، خود نفس اسطوره‌های آفرینش‌اند، الگوی اولیه و کهن الگواند، حضور خلقت اوّلیه‌اند، ـ بگیریم خلقت اوّلیه فضا و معماری حتّی ـ و از این طریق، حضور بی‌واسطه ی خداوند اند، و از این طریق حضور بی‌واسطه مردان خدایند. و از این طریق حضور بی‌واسطه ی ملّتی که هنوز در آن حضور دارد و از این بود که من آن مرد عجیب به ظاهر درویش را به کلاه و کمر سبز، نشاندم تا بخواند، و به وقت به ساعتش بنگرد. به زمان، به امروز، به آن ساعتی که از آن آمده. حضور زمانمند انسان در کنار اسماء عرفا و پیامبران؛ و ذکر اسمشان به سوگند و التجا در