Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۱۵/ ۰۵/ ۱۳۹۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۳۰/ ۰۹/ ۱۳۹۶

وحیداله موسوی[۱]، مهدی پوررضائیان[۲]، محمد شهبا[۳]، سیدعلی روحانی[۴]

سبک و ژانر در سینمای هنری ایران
(موردکاوی فیلم‌های خشت و آینه، سیاوش در تخت جمشید، طبیعت بی‌جان و مرثیه)

چکیده

در این پژوهش با استناد به آرای نظریه‌پردازان تکامل‌گرا مانند ژیل دلوز و نظریه‌پردازان سبک‌گرای تحلیلی مانند دیوید بردول تصویری کلی از سینمای مدرنیستی به‌مثابه سینمای هنری ترسیم می‌شود. سپس با استفاده از نظریات کواچ به چهار سبک و هفت ژانر رایج سینمای هنری پرداخته می‌شود. با تکیه بر این چارچوب نظری و روش توصیفی‌ـتحلیلی به تحلیل چهار نمونه فیلم از سینمای هنری ایران در بازهٔ زمانی ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۷ پرداخته می‌شود. این یافته‌ها بر لزوم بازنگری در رده‌بندی‌های رایج در سینمای ایران صحه می‌گذارند و بر ناکارآیی رده‌بندی‌هایی مانند «موج نو سینمای ایران» برای طبقه‌بندی چنین فیلم‌هایی تأکید می‌کنند. با تکیه بر رده‌بندی پیشنهادی در این مقاله که مؤلفه‌های نظری و جنبه‌های سبکی و ژانری سینمای هنری را هم مد نظر قرار می‌دهد می‌توان به نحو نظام‌مندتری به تبیین و تحلیل نمونه‌ها پرداخت. نمونه‌های مورد بررسی ذیل چهار سبک کمینه‌گرایی، ناتورالیسم، تزیین‌گرایی و تئاترگرایی سینمای هنری و ژانرهای درام بسته، ملودرام و سفر ذهنی جای می‌گیرند و نه‌تنها مؤید نظریات دلوز مبنی بر سینما به‌مثابه زمان در سینمای مدرن بلکه واجد مشخصه‌های فرمی مورد اشاره دیوید بردول در سینمای هنری نیز هستند. سینمای هنری ایران با ترسیم ازخودبیگانگی‌ها و فقدان‌ها و بازنگری انتقادی جهان اسطوره‌ای و معاصر به جایگاه و ردهٔ متمایزی دست می‌یابد.

کلیدواژه‌ها: سینمای هنری، ژانر، خشت و آینه، سیاوش در تخت جمشید، طبیعت بی‌جان، مرثیه

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
E-mail: vmoosavi@yahoo.com

[۲] استادیار، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
E-mail: purrezaian@shahed.ac.ir

[۳] استاد، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
E-mail: shahba@gmail.com

[۴] دانشیار، دانشکدهٔ سینماو تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: Alirouhani@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

از حیث تاریخی سینمای هنری دو تعریف گسترده و محدود دارد. در تعریف گسترده، ریشه‌های سینمای هنری به سینمای مدرنیستی اولیه بازمی‌گردد. مدرنیسم اولیه شامل فیلم‌های اقتباسی از آثار ادبی کلاسیک، رویه‌های مدرنیستی و آوانگارد زمانه مانند اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم، دادائیسم و کانستراکتیویسم بود. طی دهه ۱۹۳۰، «فیلم به‌مثابه هنر» شکل گرفت (Tudor, 2005,129). افراد و نهادها به نحو فزاینده‌ای به ترویج مفهوم سینمای متمایز هنری پرداختند. آثار هنرمندان منفرد این نوع سینما در مکان‌هایی خاص به نمایش درمی‌آمد و دو ویژگی مهم داشتند: مؤلف‌گرایی و استقلال از فشارهای تجاری. در تعریف محدود، سینمای مدرنیستی متأخر در اروپای دهۀ ۱۹۵۰ ظاهر شد و برای دستیابی به سوبژکتیویته، بازتابندگی و انتزاع مدرنیستی به جای نقاشی و موسیقی به ادبیات و تئاتر مدرن تکیه کرد تا بازنمایی ناب ذهنی را جایگزین فرم بصری ناب کند. موج اول سینمای هنری بر پایۀ مفهومی یکپارچه تحت تأثیر هنرهای بصری آوانگارد و به‌مثابه پدیده‌های ملی در آلمان، فرانسه و شوروی شکل گرفت و موج دوم پدیده‌ای کلی با ابعاد جهانی و بر اساس پس‌زمینه‌های گوناگون فرهنگی بود.

دیدگاه‌های مختلفی دربارۀ سینمای هنری و رده‌بندی آن وجود دارد. گروهی آن را برآیند تکامل سینما (دلوز) و گروهی آن را شیوه یا جنبشی محدود و تاریخی می‌دانند (بردول). در ابتدا با استناد به دیدگاه تکامل‌گرایان و سبک‌گرایان، تصویر کلی و مؤلفه‌های این سینما ترسیم می‌گردد؛ سپس با استناد به سبک‌های چهارگانه و ژانرهای هفت‌گانۀ پیشنهادی کواچ به تبیین مؤلفه‌های این سینما پرداخته می‌شود تا مبنا و چهارچوب نظری برای تحلیل چهار نمونۀ فیلم هنری در دورۀ زمانی ۱۳۴۶-۱۳۵۷ فراهم شود. هریک از این فیلم‌ها ابعادی از سبک‌ها و ژانرهای سینمای هنری را برملا می‌کنند. این یافته‌ها از رده‌بندی نادرست و گاه ابهام‌آمیز این فیلم‌ها ذیل «موج نو» پرده برمی‌دارند. این رده‌بندی بر اساس معیارهای گوناگون و گاه متناقض شکل گرفت و حاصل یک مجموعۀ ناهمگون و گوناگون تحمیلی و بی‌اعتناء به مؤلفه‌های سبکی و ژانری فیلم هنری بود.

۲. پیشینۀ پژوهش

«دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران» (شهبا، طبرسا، ۱۳۹۵) یکی از مقالات نگاشته‌شده دربارۀ سینمای هنری ایران است که نویسندگان با بررسی عناصر و جنبه‌های میزانسن در آثار ابراهیم گلستان، سهراب شهیدثالث و عباس کیارستمی به تحلیل برخی مؤلفه‌های مهم در این دست فیلم‌ها می‌پردازند. همچنین در مقالۀ «تأثیر روایت مدرن بر موج نو سینمای ایران» (غلامعلی، شیخ‌مهدی، ۱۳۹۲) نویسندگان با مطالعۀ تحلیلی دو فیلم گاو (۱۳۴۸) و شازده احتجاب (۱۳۵۳) بر اساس مؤلفه‌هایی مانند زمان کلاسیک و مدرن و شخصیت‌پردازی، به بررسی نقش ادبیات در شکل‌گیری «موج نو ایران» و تعاملات بین ادبیات و روایت مدرن می‌پردازند. تکیه بر رده‌بندی پرتناقض «موج نو»، تأکید افراطی بر نقش ادبیات مدرن و خطاهای استدلالی و زمینه‌ای از کاستی‌های این مقاله است.

پرسش‌های پژوهش

- لزوم بازنگری رده‌بندی «موج نو سینمای ایران» و استفاده از عنوان سینمای هنری ایران چیست؟
- صورت‌بندی سبکی و ژانری سینمای هنری ایران چگونه است؟

www.SID.ir

Archive of SID

۳. چارچوب نظری

۳-۱. فیلم هنری از منظر نظریه‌پردازان تکامل‌گرا و تحلیل‌گران سبک‌گرا

از منظر نظریه‌پردازان تکامل‌گرا مانند ژیل دلوز، سینمای مدرن تبلور ظرفیت سینما برای بازنمایی یک شیوهٔ خاص اندیشه است که در سینمای پیشاجنگ حضور داشت و بعد از جنگ، با جنبش نئورئالیسم، شکوفا شد. او هم‌راستا با نظریهٔ دوربین قلم الکساندر استروک[۱] معتقد است که فیلم باید مانند ادبیات و درام به سطح بیان روشنفکری برسد. سینمای مدرن (تصویر-زمان[۳]) به نحوی متفاوت از تصاویر متحرک بهره می‌گیرد، توانایی بیان اندیشه‌های مجرد را دارد و تحولی ارگانیک از سینمای کلاسیک (تصویر-حرکت[۲]) است. سینمای کلاسیک مبتنی بر «مدار حسی-حرکتی»[۴] است، به این معنا که به نحوی خودکار پس از ادراک، کنش یا واکنشی وجود دارد و زمان تحت‌الشعاع کنش است. با واژگونی اتصالات «مدار حسی-حرکتی» در سینمای مدرن، ادراکی که کنشی به دنبال ندارد ارزشی مستقل می‌یابد تا «موقعیت‌های صوتی و اپتیکی ناب» برجسته شوند (Deleuze, 2000, 3). به جای منطق کنش، فرایندهای ذهنی درونی ادراکات را کنترل می‌کنند و حالات و فرم‌های روانی مانند افکار، رؤیاها و کابوس‌ها برجسته می‌شوند. کنش فیزیکی کنار می‌رود تا زمان به ناب‌ترین شکل ممکن هستی پیدا کند. زمان در سینمای مدرن «ساختاری بلوری»[۵] (چندلایگی زمانی و لایه‌های برهم‌نماشده) دارد و عدم قطعیت و یا کذب واقعیت صوری را به چالش می‌کشد. تصویر-حرکت و نشانه‌های حسی-حرکتی آن با «تصویری غیرمستقیم از زمان» مواجه هستند، درحالی‌که تصویر صوتی و اپتیکی ناب «مستقیم به نوعی تصویر-زمان متصل است که حرکت را تابع خود می‌کند» (Ibid, 4). زمان حرکات کاذب را بیرون می‌کشد تا مونتاژ عقلانی ناکارا شود. شکل‌گیری سطوح چندگانه و همبود رخدادها مؤید تحول و تکامل قدرت ذاتی سینما برای بیان زمان در فیلم مدرن است. از دیدگاه دلوز «واقعیت مدرن این است که ما دیگر به این جهان ایمان نداریم. ما حتی به رخدادهایی که برایمان رخ می‌دهند، مانند عشق و مرگ ایمان نداریم... گویی ارتباط انسان و جهان گسسته شده است» (Ibid, 172-173). دلوز فلسفهٔ وجودی سینمای مدرن را نه‌تنها اعادهٔ ایمان به ارتباط بلکه احیای ایمان به این جهان می‌داند. بنابراین سینمای مدرن بر گسست بین انسان و دنیا و بیگانگی با تکیه بر بُعدی ذهنی تأکید می‌کند.

دلوز و نظریه‌پردازان تکامل‌گرا معتقدند مدرنیسم برآیند تکامل زیباشناسی، سبکی یا اندیشه است، و به همین دلیل سینمای مدرن (سینمای هنری) همیشه مدرن و معتبر است. در برابر این گروه، نظریه‌پردازانی مانند دیوید بردول معتقدند سینمای هنری سبک یا شیوه‌ای است که در دوره‌ای محدود شکوفا شده و انحرافی از روایت کلاسیک و بر اساس یک نقطه دید فردی مشخص است. «سینمای هنری بر سبک بصری تأکید می‌کند... بر سرکوب کنش به معنای هالیوودی آن، و با درونی‌سازی کشمکش نمایشی بر شخصیت تأکید می‌کند تا بر پی‌رنگ» (Neale, 1981, 104). بنابراین مدرنیسم جنبشی سبکی و جایگزین قلمداد می‌شود که در فرم‌های مختلف و برهه‌های معین تاریخ فیلم ظاهر شده و حتی پدیده‌ای سینمایی نیست، بلکه «واکنشی به موج مدرنیستی پساجنگ در درام، ادبیات، موسیقی و هنرهاست» (بردول، ۱۳۸۵، ۱۶۹).

سوای این دیدگاه‌ها دربارهٔ زمانمندی یا لایزالی سینمای مدرن، به نحوی هر دو گروه مؤلفه‌هایی مشترک را به این سینما نسبت می‌دهند که در این پژوهش مورد تأکید قرار می‌گیرند. بردول (۱۳۸۵) مؤلفه‌هایی برای سینمای هنری قائل می‌شود: نوسان بین عینیت، ذهنیت و تألیف، درون‌مایه‌های ازخودبیگانگی و عدم ارتباط، واقع‌نمایی فضایی و زمانی (فیلم‌برداری در مکان واقعی و استفاده از زمان مرده)، پیوند سست و دوپهلویی علت و معلول، تصادف، پرسه‌های بی‌هدف، ضرب‌الاجل‌های حداقلی، شخصیت‌هایی

www.SID.ir

Archive of SID

فاقد انگیزه‌ها و اهداف مشخص با رفتاری ناپایدار و بی‌ثبات، سکوت‌های پی‌رنگ، تأکید بر وقفه‌ها و رویدادهای بی‌اهمیت، سرگردانی شخصیت محوری، تأکید بر موقعیت‌ها و نگرش‌های قیاسی (تناظر)، موقعیت سرحدی، واقع‌گرایی روان‌شناختی، الگوهای خاص تدوین، تأکید بر قدرت مؤلف برای حرکات دوربین و تدوین مداخله‌جویانه، ایهام پایانی، اطلاع‌رسانی محدود روایت، روایت بسیار خودآگاه، توجه به فرایندهای داستان‌سازی، شفافیت پی‌رنگ در برابر روایت خطی با پایان بسته، تکرار نقاط روایی و مضمونی، شخصیت‌های بازنمودی، ساختار روایی اپیزودیک و غیرخطی و غیره (همان، ۱۲۱-۱۴۱).
در این پژوهش به شیوه‌ای تلفیقی از هر دو دیدگاه (تکامل‌گرایان و تحلیل‌گران سبکی) استفاده می‌شود چراکه هر دو دیدگاه مکمل یکدیگرند. آرای دلوز دربارهٔ سینمای مدرن در تلفیق با مؤلفه‌های فرمی مورد نظر بردول شالودهٔ نظری مستحکمی برای تجزیه و تحلیل سینمای مدرن هنری بر اساس سبک‌ها و ژانرهای گوناگون مد نظر کواچ فراهم می‌کنند.

۳-۲. سبک‌ها و ژانرهای سینمای مدرن هنری

۳-۲-۱. سبک‌های چهارگانهٔ مدرن

کواچ سینمای هنری را ذیل چهار سبک کمینه‌گرایی، ناتورالیسم، تزیین‌گرایی و تئاترگرایی جای می‌دهد. «کمینه‌گرایی نوعی تنزل نظام‌مند عناصر بیانی در فرمی مفروض است» (Kovacs, 2007, 140). کواچ به سه نوع کمینه‌گرایی اشاره می‌کند: کمینه‌گرایی جزء برای کل[۶]، کمینه‌گرایی تحلیلی[۷] و کمینه‌گرایی بیانگر[۸].
در نوع اول که برسون نمایندهٔ آن است، از مؤلفه‌هایی مانند فضای خارج قاب، روایت کاملاً حذفی، سبک بازی افراطی و غیربیانگر، تمهید مجاز مرسل، خودداری از شفافیت روایی و حشو بصری و تکنیک حذف در روایت استفاده می‌شود تا با ایجاد خلأهای زمانی جوهرهٔ عمل ترسیم گردد. آثار آنتونیونی به‌عنوان کمینه‌گرای نوع دوم واجد چنین مؤلفه‌هایی است: ترکیب‌بندی‌های مبتنی بر برداشت‌های بلند و گاهی حرکات پیچیده و طولانی دوربین، محو تنش دراماتیک بین شخصیت‌ها و محیط، انقطاع شخصیت‌ها از پس‌زمینه‌هایشان، تعارض بین وضعیت روانی و تنوع و زیبایی دنیای پیرامون، فقدان تماس انسانی با محیط، استفادهٔ تزیینی از منظره‌ها و جابه‌جایی ترتیب تنش دراماتیک. برگمان به‌عنوان اجراگر نوع سوم کمینه‌گرایی از کلوزآپ‌ها، تأثیرات نوری اکسپرسیونیستی و سبک بازی نمایشی استفاده می‌کند. تعامل و ارتباطی دائمی بین شخصیت‌های او و محیط طبیعی‌شان وجود دارد. رابطهٔ محیط و شخصیت‌ها گاه خصومت‌آمیز و گاه دوستانه و مسالمت‌آمیز است.
ناتورالیسم حاکی از فاصله‌گیری سینما از بیانگری کلاسیک و اتخاذ فرم‌های رئالیستی‌تر است. نئورئالیسم متعهد اجتماعی از منابع مهم سبک ناتورالیسم قلمداد می‌شود. از نظر بازن در نئورئالیسم «تسلسل زمانی از طریق وقایع به‌ظاهر تصادفی و زمان‌های مرده هدایت می‌شود» (بازن، ۱۳۸۷، ۲۹). به عبارت دیگر در مقایسه با زمان دراماتیک و فشردهٔ سینمای کلاسیک، وقایع فرعی و حاشیه‌ای اهمیت می‌یابند و ضرب‌الاجل‌ها تضعیف می‌شوند. با بازسازی ریتم زندگی واقعی و اهمیت وقایع حاشیه‌ای، جزئیات برجسته می‌شوند تا نوعی «مستندواری استثنایی» شکل بگیرد که ارزش آن‌ها به «انسانگرایی بنیادینشان» است (همان، ۲۹). از سوی دیگر، با ظهور هر رویداد بر اساس تمامیت پدیدارشناختی‌اش بدون اینکه تنش دراماتیک برجسته شود، نوعی برابری هستی‌شناختی شکل می‌گیرد به گونه‌ای که درام کلاسیک ویران می‌شود.
فیلم‌هایی که ذیل سبک تزیین‌گرایی قرار می‌گیرند گاهی از تئاتر به‌عنوان پس‌زمینهٔ ارجاعی فرهنگی و گاهی از فولکلورهای گوناگون ملی اسطوره‌ای یا مذهبی استفاده می‌کنند. در تزیین‌گرایی مدرن

www.SID.ir

Archive of SID

الگوهای انتزاعی بیانگر سامان ذهنی ماهوی انسان قلمداد می‌شوند. به همین دلیل هنرمندان تزیین‌گرا به فولکلورهای ملی و بین‌المللی، هنر بدوی و جنبه‌های ناآلوده ریشه‌های فرهنگی مشترک انسانیت بازمی‌گردند. این اسطوره‌ها منبع ارزش‌های سنتی، الگوهای رفتاری و ساختارهای ذهنی بنیادی‌اند. در فیلم‌های تزیین‌گرای مدرن، اسطوره‌های سنتی از دنیای ماشینی، بیگانه‌ساز و آرام مدرن سر برمی‌آورند و مانند نوعی ساختار ناخودآگاه یا پنهان عمل می‌کنند.

در سبک تئاترگرایی مؤلفه‌هایی مانند روش‌های غلوشده، انتزاعی و غیرطبیعی بازی و تصنع‌گرایی (صحنه‌ها، نورپردازی، بازی‌ها) و رئالیسم روان‌شناختی برجسته می‌شوند. استفاده از تئاتر تلاشی برای احیای قدرت و فرم‌های فیلم‌های مدرن و مقابله با بحران میزانسن و چیدمان فضایی است. در گرایش سینمای مدرن به تئاتریکالیته از «تئاتر به‌مثابه سینما» استفاده می‌شود (Kovacs, 2007, 121). تئاتر وسیله‌ای برای گذر از سینما نیست بلکه از آن برای خلق یک سبک خاص سینمایی استفاده می‌شود. فیلم‌سازانی مانند فاسبیندر از این سبک برای دستیابی به بازنمایی آبسترهٔ روابط شخصی استفاده می‌کنند تا از زمینهٔ واقع‌گرایانه و قالبی جامعه‌شان فاصله بگیرند. در این سبک عامدانه صحنه‌ها به عناصر تئاتری تنزل می‌یابند تا فیلم‌ساز مدرن با استفاده از تئاتر با واقعیت روبه‌رو شود.

۳-۲-۲. ژانرهای هفت‌گانهٔ مدرن

از نگاه کواچ (۲۰۰۷) سینمای مدرن یا هنری به هفت ژانر متمایز ملودرام، جست‌وجو، سرگردانی / سفر، سفر ذهنی، درام موقعیت بسته، نقیضه ژانری بازتابنده و فیلم مقاله تقسیم می‌شود. تنوع سبکی و ژانری سینمای هنری ناشی از «تنوع ارجاعات فرهنگی و هنری است که فیلم‌های مدرن برای ساخت فرم‌هایشان از آن‌ها بهره می‌برند» (Ibid, 122). این سبک‌ها و ژانرها بسته به مؤلفه‌های فرهنگی و موقعیت‌های سیاسی و اجتماعی کشورها مورد استفاده قرار می‌گیرند. در این بخش بیشتر بر ژانرهای ملودرام، سفر ذهنی و درام موقعیت بسته تأکید می‌شود که در بازهٔ زمانی مورد نظر این پژوهش، بیشتر در سینمای هنری ایران مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

ژانر ملودرام معمولاً دربارهٔ انسان(هایی) مستأصل در محاصرهٔ قدرت‌های نیرومند روانی، اجتماعی یا فیزیکی است. اگر ملودرام کلاسیک بر واکنش عاطفی بیننده تأکید می‌کند، ملودرام مدرن از بازنمایی عواطف خودداری می‌کند تا بیننده به اضطراب و دلهره دچار شود. بحران یا موقعیتی هستی‌شناسانه شکل می‌گیرد که شخصیت از فهم آن عاجز است. او با موقعیت وجودی درک‌ناشدنی مواجه می‌شود که حاصلی چیزی جز انفعال، رنج و اضطراب به دنبال ندارد. در سینمای مدرن، درک استیصال، واکنش منفعلانه‌تر پروتاگونیست‌های مدرن و جست‌وجوی ذهنی‌شان برای فهم محیط و ریشه‌یابی بحرانی که فیزیکی نیست اهمیت می‌یابند. این بحران معمولاً به فقدان یا فراموشی ارزش‌های مثبت انسانی مانند عشق، مهربانی، عواطف، امنیت، ارتباط انسانی و خدا ارتباط دارد. فرد باید با فقدان وجودی این ارزش‌های انسانی کلنجار برود.

در ژانر سفر، پروتاگونیست بدون اینکه هدف خاصی داشته باشد از مکانی می‌گریزد یا آن را ترک می‌کند و سرگردان می‌شود. این ژانر از طریق محیط و مکان‌های مختلف به کنکاش در دنیای شخصیت می‌پردازد و رسیدن یا نرسیدن فرد به مقصد(ها) اهمیتی ندارد. در ژانر سفر ذهنی، شخصیت به سفری ذهنی، و نه سفری فیزیکی، دست می‌زند که معادل ادبی فرم روایی جریان سیال ذهن است. لایه‌های مختلف زمانی هم‌پوشان و گاهی تفکیک‌ناپذیر می‌شوند. به جای روابط منطقی زمانی-مکانی، درون‌مایه‌ها و انگیزه‌ها آن لایه‌ها را به‌هم متصل می‌کنند. سفر ذهنی بهانه‌ای است برای کاوش محیط ذهنی شخصیت‌ها و مشاهده گذشته از منظر زمان حال، بازنمایی ذهنی گذشته، گفت‌وگو با گذشته یا تفسیر آن.

www.SID.ir

Archive of SID

برخلاف سفر ذهنی که در فضا محدود اما در زمان مبسوط است، ژانر درام موقعیت بسته هم در فضا و هم در زمان محدود است. در ژانر موقعیت درام بسته «شخصیت‌ها در یک فضای محدود گرفتار می‌شوند (اتاق، قایق، خانه) و با یک موقعیت نمایشی سروکار دارند بدون اینکه از آن بیرون بروند» (Ibid, 112). این ژانر به نحوی تحت تأثیر تئاتر در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ و درام اگزیستانسیالیستی است. برخلاف سینمای کلاسیک که شخصیت‌ها به یک مکان واحد محدود می‌شوند تا بهانه‌ای برای روایت داستان‌های متفاوت فراهم شود و واکنش‌های شخصیت‌ها به موقعیت واقعی‌شان مورد تأکید قرار نمی‌گیرد، در ژانر مدرن موقعیت بسته واکنش شخصیت‌ها حاصل موقعیت محصورشان است که شاید چندان به آن نمی‌اندیشند. موقعیت منزوی و تک‌افتاده به عامل مهمی برای مشاهدهٔ رفتار شخصیت‌ها بدل می‌شود. این ژانر را می‌توان معادل قاب‌بندی بسته دانست. برخلاف قاب‌بندی باز که «جهانی را تصویر می‌کند که شخصیت‌ها آزادانه در درون محیطی شناخته‌شده و گشوده سیر می‌کنند»، در قاب‌بندی بسته «سایر نیروها (مانند سرنوشت، پس‌زمینه‌های اقتصادی، آموزشی و اجتماعی یا دولتی سرکوبگر) شخصیت‌ها را از توانایی‌شان برای حرکت و عمل آزادانه محروم می‌کنند» (Barsam and Monahan, 2010, 185–187). در روایت‌های مدرن، ژانر جست‌وجو با کنشی ذهنی یا روان‌شناختی شکل می‌گیرد تا نگاه تماشاگر به روند ذهنی و عناصر گوناگون حول داستان، و نه راه‌حل احتمالی، جلب شود. برخلاف جست‌وجوهای کلاسیک که بر حل مسئله استوارند، جست‌وجوهای مدرن توصیف‌محورند. عموماً انگیزه جست‌وجو کاوش در محتوای ذهنی مانند خاطره‌ها، وضعیت‌های روانی و بیماری‌های ذهنی است. تفاوت این ژانر با ژانر سفر در این است که در اینجا دست‌کم پرسش‌هایی اولیه برای شروع روایت وجود دارند. در ژانر هزل / نقیضه ژانری، قراردادها غلوآمیز و سخره‌آمیز می‌شوند تا قراردادهای سینمای غالب و ارزش‌ها یا خصوصیت‌های بی‌ابهام روایت هالیوودی به چالش گرفته شود. در ژانر فیلم مقاله، فیلم و مقاله به‌هم شباهت پیدا می‌کنند و به جای قراردادهای داستان‌گویی، صحنه‌ها با اندیشه به‌هم پیوند می‌خورند. منطق مفهومیِ مباحث بر فیلم حاکم است و شخصیت‌ها نظراتشان را دربارهٔ جامعه، سیاست، عشق، جنسیت و هنر بیان می‌کنند و ملزم به انجام کنش فیزیکی خاصی نیستند.

۴. بحث و تحلیل

حمید نفیسی سینمای متفاوت قبل از ۱۳۵۷ را «موج نو» و سینمای بعد از آن را «سینمای هنری» می‌نامد (Naficy, 2011, 349). او سینمای هنری ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ را مترادف سینمای جشنواره‌ای می‌داند و از مدرنیته و مدرنیسم به‌عنوان مؤلفه‌های اصلی فیلم‌های موسوم به «موج نو» نام می‌برد. از نگاه نفیسی مؤلفه‌های «موج نو» در تقابل با قواعد سینمای غالب (فیلم‌فارسی) بود که «برخی ویژگی‌های جمع‌گرایی و سنت‌های شفاهی و... نوعی باستان‌گرایی و محافظه‌کاری» را در سینما نهادینه کرد تا «بر تجربه‌های عام و تقریباً غیرشخصی و نه بر ذهنیت و فردیت واقعیتی منحصربه‌فرد و مدرن تأکید شود» (نفیسی، ۱۳۹۴، ۹۴). برخی ویژگی‌های این سینمای عبارت بودند از: چندکارگی و وضعیت کارگاهی عوامل، استفاده از تیپ‌های همسان و یکسان در فیلم‌ها، شخصیت‌های بازیچهٔ تقدیر، نماهای تابلووار و رو در رو از بازیگران، گسست‌های مکانی و زمانی، صحنه‌های رقص و آواز نامرتبط با پی‌رنگ، گفت‌وگوهای خطابه‌ای و داستان‌های تعلیمی و اخلاقی، بداهه‌پردازی و خودانگیختگی یا نوعی سرهم‌بندی مونتاژی، حاشیه‌روی، استفاده افراطی از لب‌زدن و افکت‌های غیرواقعی، فقدان دورهٔ پیش‌تولید و فیلم‌نامه و تکیه بر قراردادها و فرمول‌های کلیشه‌ای، سبک بازیگری کلیشه‌ای و نمودی، تأکید بر سنت شنیداری، شفاهی و اجتماعی، نگاه توریستی به مردم و... (Naficy, 2011, 213–230).

www.SID.ir

Archive of SID

عموماً پژوهشگران و منتقدان سینمای ایران با تکیه بر اصل تقابل سینمای جریان اصلی و سینمای متفاوت، برچسب «موج نو» را تعریف کرده‌اند.

ادنا پالیان و تری گراهام از نخستین کسانی بودند که با تماشای فیلم‌های ایرانی در بخش «سینمای نوین ایران» در جشنوارهٔ فیلم تهران، برچسب «موج نو» را برای فیلم‌های ایرانی به‌کار بردند و آن را واکنشی به عوامل متعدد صنعتی و فرهنگی قلمداد کردند. «موج نو ایرانی» به سنت قدیمی سینمای جریان اصلی یا فیلم‌فارسی واکنش نشان می‌داد. آن‌ها با اشاره به درون‌مایه‌ها و دیالوگ‌های روشن‌فکرانه فیلم‌نامه‌های این آثار که از رمان‌های معاصر اقتباس شده بودند بر لحن انتقادی آن‌ها از نظام سلطنتی تأکید کردند. این فیلم‌ها فاقد پایان‌های خوش، صحنه‌های رقص و آوازی و خطوط روایی فرموله در فیلم‌فارسی بودند (Palian and Graham, 1975).

انتقاداتی بر برخی دیدگاه‌های فوق وارد است. نخست اینکه، عموماً منتقدان و تاریخ‌نگاران سینما، جنبش‌هایی مانند موج نو در کشورهای فرانسه، آلمان و برزیل و غیره را ذیل سینمای مدرن یا هنری رده‌بندی می‌کنند. درحالی‌که برخی فیلم‌هایی که ذیل «موج نو سینمای ایران» قرار می‌گیرند، واجد ویژگی‌های مدرنیسم نیستند. این تناقض در پژوهش‌ها و تقسیم‌بندی‌های برخی مدافعان و اشاعه‌دهندگان مفهوم «موج نو» مشهود است. برای نمونه در تقسیم‌بندی یکی از منتقدان، فیلم‌های داش اکل (۱۳۵۰)، ستارخان (۱۳۵۱)، بلوچ (۱۳۵۱)، خروس (۱۳۵۲)، ذبیح (۱۳۵۴)، گوزن‌ها (۱۳۵۳)، نازنین (۱۳۵۴)، در امتداد شب (۱۳۵۶) در کنار فیلم‌های مدرن هنری مانند چشمه (۱۳۵۱)، آرامش در حضور دیگران (۱۳۵۱)، مهرگیاه (۱۳۵۴)، طبیعت بی‌جان (۱۳۵۳)، در غربت (۱۳۵۴)، باغ سنگی (۱۳۵۵)، شطرنج باد (۱۳۵۵)، کلاغ (۱۳۵۶)، مرثیه (۱۳۵۶)، سایه‌های بلند باد (۱۳۵۷) رده‌بندی شده‌اند (گلمکانی، در طالبی‌نژاد، ۱۳۷۳، ۲۱۳-۲۱۴).

از سوی دیگر جشنواره‌ها صرفاً یکی از ساحت‌های شکل‌گیری یا تداوم فیلم هنری‌اند. ساحت‌های مختلفی در شکل‌گیری یک ژانر یا رده‌بندی نقش دارند و ژانرها را باید «نوعی ساحت پرکشمکش بین کاربران [گوناگون]» دانست (Altman, 2000, 100). اصلانی به برخی عوامل مانند نقش جریان فلسفی و روشنفکری منتج از ترجمه‌ها، تأثیر تعارض‌های اقتصادی و اجتماعی بر تحول اندیشه‌ها، ایجاد کلوب‌های سینمایی مانند کانون فیلم، مجلات سینمایی و منتقدان، بازگشت فیلم‌سازان تحصیل‌کردهٔ سینما در خارج از کشور، تأکید بر اشاعهٔ یک سینمای مبتنی بر قومیت و فرهنگ ملی، حمایت دولتی در قالب راه‌اندازی جشنواره‌های گوناگون در کشور و حضور فیلم‌ها در جشنواره‌های خارج از کشور اشاره می‌کند (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۳، ۱۵۰).

بالاخره اینکه منتقدان قادرند بنا به شرایط، ژانرسازی یا ژانرها را از نو تعریف و صورت‌بندی کنند (فیلم زنان و فیلم نوآر دو نمونهٔ شناخته‌شده از ژانرسازی منتقدان‌اند). منتقدان با توجه به پیکرهٔ تثبیت‌شده مجموعه‌ای از فیلم‌ها، معیارهایی برای رده‌بندی‌های تازه ارائه می‌دهند. معیارهای پالیان و گراهام برای این رده‌بندی را باید واکنشی به گروهی از فیلم‌ها محسوب کرد که شاخصه‌های مهم و فراگیرتر سینمای هنری را نادیده می‌گیرد. بنابراین منتقدان با توجه به معیارهایی مانند فیلم‌نامه‌های اقتباسی از رمان‌های مدرن، تقابل با فیلم‌های عامه‌پسند و دیدگاه انتقادی از نظام حاکم، مجموعهٔ متناقض و ناهمگونی از فیلم‌ها را ذیل «موج نو» جای دادند. رده‌بندی پرتناقض «موج نو» که صرفاً به برخی ابعاد خاص و محلی فیلم‌ها توجه می‌کرد، به شکل‌گیری مجموعه‌ای نامتجانس از فیلم‌ها و بی‌توجهی به جنبه‌های جهان‌شمول‌تر منجر شد. از نگاه نویسندگان این مقاله، استفاده از برچسب «موج نو» برای تبیین تاریخی و فرمی و فرهنگی دسته‌ای متمایز از فیلم‌های سینمای ایران ناکارآمد است و برای زدودن ابهام، دستیابی به تحلیلی علمی و نظام‌مند و اجتناب از خطاهای استدلالی باید بر معیارها و رده‌بندی سینمای هنری تکیه کرد.

www.SID.ir

Archive of SID

۴-۱. خشت و آینه

خشت و آینه (۱۳۴۶) موشکافانه به شرایط مدرن در کلان‌شهر تهران دههٔ ۱۳۴۰، گسست ارتباط فرد از محیط شبه‌مدرن و لجام‌گسیختهٔ پیرامونش و دغدغه‌ها و ارزش‌های انسانی و فراموش‌شده مانند عشق و روابط انسانی می‌پردازد. کشمکش‌های درونی و حساسیت شخصیت‌های مرد و زن فیلم به انحاء گوناگون به نمایش درمی‌آیند. فیلم تلفیق سبک‌های کمینه‌گرایی و ناتورالیسم است و ذیل ژانرهای ملودرام مدرن و درام موقعیت بسته جای می‌گیرد.

در راستای سبک کمینه‌گرایی، نوعی خصومت و تنش دراماتیک بین شخصیت‌ها و محیط به چشم می‌خورد. وضعیت روانی شخصیت‌ها در محیط پیرامونشان بازتاب پیدا می‌کند. ازآنجایی‌که مرد هنوز کاملاً همرنگ محیط پیرامونش نشده، هم‌زمان نوعی اتصال و انقطاع، نوعی جبر بر فیلم حاکم می‌شود که در هراس او از همسایه‌ها و به‌طورکلی از جامعه بروز می‌یابد. «پشت هر در یک زبان بد .... یک قلب حسود... یک چشم سیاه است...». نوسان فیلم بین عینیت و ذهنیت و قدرت مؤلف به نحوی در خدمت همین جنبه از کمینه‌گرایی بیانگراست. سکانس کابوس‌وار افتتاحیه در عباس‌آباد، فضای اکسپرسیونیستی و صدای زن در خرابه‌ها و حضور عناصری مانند سیاهی فراگیر شب، پلکان‌های بی‌هدف، مکان ناآشنا و هولناک در راستای عینیت‌بخشی به ذهنیت هاشم است تا با تأکید بر میزانسن احساسات و روان شخصیت تجزیه و تحلیل شود. تأکید دوربین بر فضای شبانهٔ شهری، حرکت دالی‌بک دوربین در سکانس پایانی در پرورشگاه، تأکید دوربین بر منظره شهری پس از رفتن هاشم، استفاده از صداهای خارج از قاب در سکانس آغازین و در سکانس کلانتری حاکی از قدرت مؤلف هستند. گاهی نگاه مؤلف و نگاه سوبژکتیو شخصیت‌ها به‌هم پیوند می‌خورند؛ برای نمونه، در سکانس پرورشگاه نگاه تاجی و نماهای مستندوار و کاوشگرانهٔ دوربین همگرا می‌شوند. دامنهٔ آگاهی‌دهندگی پی‌رنگ عمدتاً به شخصیت هاشم محدود شده است، جز در سکانس پرورشگاه که دوربین با تاجی همراه می‌شود تا هوشمندانه به گسست و جدایی اشاره کند.

با تکرار یکی از نقاط روایی و مضمونی و با بهره‌گیری از برخوردهای تصادفی در آغاز و پایان فیلم درام موقعیت بسته شکل می‌گیرد. در سکانس پایانی، مانند سکانس شبانهٔ آغازین فیلم، زنی تنها در خیابان سوار تاکسی می‌شود تا فرم مدور فیلم برجسته شود. مؤلف از همان سکانس آغازین فیلم، با استفاده از قصه‌ای رادیویی، نوعی فضای دلهره‌آور ایجاد می‌کند و درعین‌حال به هجو کالاوارگی در جامعه می‌پردازد (از طریق یک آگهی تبلیغاتی). سپس از طریق خانه‌های رهاشده و ویران، دیوارهای بلند، پلکان‌های بی‌انتها، صحنه‌های شبانه، دستگاه اداری بوروکراتیک و کافکاوار، شخصیت‌های عجیب و بی‌احساس، ترس از تاریکی، اضطراب و دلهره‌ها فضایی کلاستروفوبیک شکل می‌گیرد که نه‌تنها در مکان‌هایی شبه‌مدرن (خیابان‌ها با تابلوهای نئونی و کافه و هیاهو) بلکه در فضاهای دیگر ازجمله در بافت سنتی شهر (خانهٔ هاشم)، کافهٔ پرازدحام و خفقان‌آور، دادگستری و پرورشگاه هم محسوس است. هراس و بی‌اعتمادی و درعین‌حال ساده‌لوحی هاشم خودبه‌خود نوعی محدودیت و مانع در روابط عاطفی آزادانهٔ او و تاجی ایجاد می‌کند تا تأثیر فضای بسته تشدید شود.

در این فضای بسته همهٔ شخصیت‌ها در سکانس‌های گوناگون (کلانتری، کافه، بیمارستان، دادگستری) دچار ازخودبیگانگی و سردی و زمختی‌اند. هاشم فاقد انگیزه‌ای معنادار در زندگی است. زندگی او به

www.SID.ir

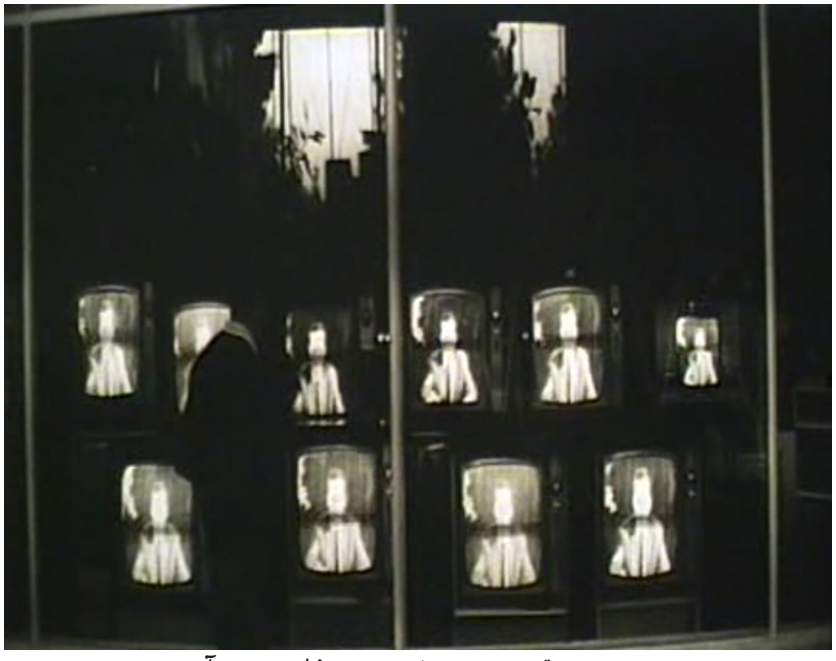
Archive of SID

مسافرکشی، نرمش صبحگاهی، رفتن به کافه بعد از کار و پیوستن به جمعی آدم متظاهر، سردرگم، روشنفکر و همخوابگی محدود است. ازخودبیگانگی و فقدان انگیزه و اهداف مشخص و رفتار ناپایدار و بی‌ثبات او (که در سپردن دختربچه به پرورشگاه نمود می‌یابد) از مشخصات سینمای مدرن است. خصومت و حس تحقیر نهایی زن نسبت به مرد نه‌تنها از نابودی کاخ آرزوهایش، بلکه از ناتوانی مرد برای انتخاب سرچشمه می‌گیرد. مرد در بازی اگزیستانسیالیستی اراده و انتخاب، تحت تأثیر حرف‌های دیگران، قافیه را می‌بازد. تلخی و بدبینی در سخنان، رفتارها و بازی‌های رئیس کلانتری، سخنران، روشن‌فکر در کافه و سرپرستار بیمارستان موج می‌زند؛ گویی همگی مکانیکی و ماشین‌وار زندگی را ادامه می‌دهند و عاجز از ابراز حس همدردی و انسانیت به همنوعانشان هستند. این بحران فقدان عاطفه و خصوصیات انسانی، آدم‌های متألم را به تک‌گویی می‌کشاند (برای نمونه پزشک در کلانتری، زن نازا در بیمارستان). نقصانی در رابطه انسان با دنیا و دیگر موجودات وجود دارد که در قالب گسستگی روابط، ریاکاری‌ها و بیگانگی‌ها بروز پیدا می‌کند.

در پایان فیلم که از طریق تدوین موازی، موقعیت‌های سرحدی دو شخصیت ترسیم می‌شود، ناگهان استیصال شخصیت‌ها در برابر نیروهایی بزرگ‌تر و قدرتمندتر، اما ناپیدا، بروز پیدا می‌کند تا مؤلفه‌های ناتورالیستی ملودرام مدرن به بارزترین شکل ممکن ظاهر شوند. موقعیت سرحدی در دو مکان هم‌جوار رخ می‌دهد. زن که برای یافتن دختربچه به پرورشگاه رفته، ناگهان با صدها نگاه معصومانهٔ کودکان مواجه می‌شود. در این سکانس بی‌کلام، ناگهان زن مبهوت و حیرت‌زده، به راهرو می‌رود و به دیوار تکیه می‌دهد. لحظهٔ معنادار و یا کنه واقعیِ امور بر او ظاهر شده است. از سوی دیگر مردِ منتظر در خیابان، به امید ترمیم رابطه‌اش با تاجی، کاملاً تصادفی سخنران را در صفحهٔ شیشه‌ای تلویزیون‌ها می‌بیند که از کمک به همنوع و انسانیت سخن می‌گوید. تصاویر متکثر سخنران ریاکار بر صفحهٔ تلویزیون‌ها (همان وکیل روان‌نژند، بدبین، انسان‌گریز و منفعت‌طلب در سکانس دادگاه) حاکی از شیوع بیماری در جامعه است (تصویر ۱). هاشم ناگهان به حقیقتی تلخ و ژرف اما شاید معنادار در سطح واقعیت روزمرهٔ زندگی پی می‌برد: به تظاهر و دورویی و دوگانگی همنوعان در جنگل شهری و شاید قطع امید از روابطی معنادار در زندگی. پرسه‌های دو شخصیت فیلم در خیابان و پرورشگاه، موقعیت‌های سرحدی‌شان، کشف ارتباط مفقودهٔ انسان و جهان و ازخودبیگانگی نتیجه‌ای جز درماندگی و جدایی به دنبال ندارد. مرد با کنش نهایی‌اش (ترک زن و تشدید دیدگاه بدبینانه‌اش به زندگی) بخشی از محیط یا نیروی سرکوبگر ناپیدا و بحران‌زا می‌شود. تلاش زن برای ترمیم حلقهٔ مفقودهٔ ارتباط و عشق به زندگی، با درک محیط و یا واقعیت پنهان بحران فراگیر در جامعه به استیصال بیشتر او منجر خواهد شد. همین استیصال از مواجهه با نیروهای بحران‌زاست که موجب اضطراب و تشویش تماشاگر می‌شود. ملودرام مدرن، برخلاف برخی ملودرام‌های کلاسیک که با معجزه یا شانس به پایان می‌رسند، بر درک استیصال شخصیت‌ها تأکید می‌کند تا به عجز و ناتوانی‌شان در برابر قدرت‌های فراگیر و درعین‌حال ناپیدا پی ببرند. تلاش‌های شخصیت‌ها در واکنش با حادثه محرکهٔ به‌ظاهر اصلی فیلم (جست‌وجوی دختربچهٔ سرراهی) از ابتدا تلاشی منفعلانه، تجربه‌ای مستأصلانه و بهانه‌ای برای کشف حقیقت وجودی جامعه و جهان اطرافشان یا همان بحران فراگیر است.

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۱: موقعیت سرحدی شخصیت در فیلم خشت و آینه
مأخذ: تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است.

۴-۲. سیاوش در تخت جمشید

این فیلم ذیل سبک‌های تزیین‌گرایی و تئاترگرایی و ژانر سفر ذهنی جای می‌گیرد. در راستای سبک تزیین‌گرایی فیلم‌های مدرن، داستان اسطوره‌ای سیاوش بهانه‌ای برای کاویدن واقعیت و اسطوره است. رهنما با توسل به اسطوره‌ها قصد دارد از واقعیت هرروزه فراتر برود تا هم‌زمان واقعیت زیرین اسطوره‌ها و زمان حال یا همبودی زمان‌ها (حال و گذشته) را برملا کند. داستان سیاوش ساختارهای فرهنگی پیچیدهٔ ایران را افشا می‌کند. مؤلف با استفاده از فرم مدرن و بازنمایی اسطوره‌های سنتی در بطن دنیای امروز به اسطوره‌زدایی روی می‌آورد. دیالکتیک گذشته و حال، قدیم و جدید نوعی رویکرد دوگانه و موازی را پیش می‌برند و مؤلف فیلم خودآگاهانه با ذهن پرسشگر و جست‌وجوگرانهٔ مدرن به این کار دست می‌زند. اگر استفاده از اسطوره‌های باستانی، فیلم را به سبک تزیین‌گرایی نزدیک می‌کند، میزانسن تئاتری فیلم آن را ذیل سبک تئاترگرایی قرار می‌دهد. روایت نمادین، ترکیب‌بندی‌های بصری غیرطبیعی و لباس و گریم، سبک بازی، تصنع غلوشده و به‌طورکلی تئاتریکالیته بهانه‌ای است تا با تکیه بر تئاتر به‌مثابه سینما واقعیت‌های چندلایه را واکاوی کرد. بااین‌حال، دوگانهٔ باورپذیری و باورناپذیری ناشی از دو رسانهٔ تئاتر و سینما در سرتاسر فیلم جریان دارد. مؤلف اثر در راستای تئاترگرایی، از مؤلفه‌های کمینه‌گرای تعزیه نیز استفاده می‌کند. آتش و هیاهوی خارج از قاب به گذر سیاوش از آتش، و ویرانه‌ها و صدای خارج از قاب اسب‌ها به حملهٔ توران به ایران اشاره می‌کنند.

در راستای ژانر سفر ذهنی، کاوش‌ها، سرگردانی‌ها و پرسه‌های بی‌هدف شخصیت‌های اسطوره‌ای در ویرانه‌های تخت‌جمشید، به افشای واقعیتی درونی و احساسات و پرسش‌های ناگفته منجر می‌شود. فیلم با اتخاذ تمهید جریان سیال ذهن، در گذشته و حال پس‌وپیش می‌رود. گسترش دوره‌های کوتاه زمانی حال به لایه‌های مبسوط زمان اسطوره‌ای، به کاوشی برای درک محیط ذهنی شخصیت‌ها بدل می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

هدف نگریستن به گذشته از منظر اکنون، بازنمایی ذهنی گذشته، دیالوگ با گذشته یا تفسیر آن است. این فیلم یادآور فیلم‌های مده‌آ[۹] (۱۹۶۹) و ادیپ شهریار[۱۰] (۱۹۶۷) پازولینی است که مستندوار، داستان‌های اسطوره‌ای را در بطن دنیای معاصر روایت می‌کنند. مستندگرایی مبتنی بر ارجاع به زمان حال و مکان واقعی در این فیلم، واقعیت اسطوره‌ای را به پرسش می‌گیرد. اشباحی سرگردان در ویرانه‌های تخت جمشید با واقعیت زمان حال مواجه می‌شوند و هم‌زمان داستان گذشته (واقعیت یا اسطوره‌های برساخته؟) را روایت می‌کنند و به پرسش می‌گیرند. حضور جهان‌بینی اسطوره‌های سنتی به‌مثابه ساختار ذهنی ناخودآگاه یا پنهان در بطن جهان مدرن فناورانه و بیگانه‌شده حاکی از پیوستار و گاهی تصادم یا خصومت این دو جهان است. گذشته و حال یا جهان اسطوره‌ای و معاصر هر دو باهم حضور دارند. رهنما داستان سیاوش را از نو می‌نویسد و احتمالات و تفسیرهایی به آن می‌افزاید. اسطوره‌های قدیمی در جهان معاصر جان می‌گیرند تا واکاوی شوند. شخصیت‌ها به زبان محاوره‌ای و امروزی سخن می‌گویند تا آن‌جایی‌که برخی رهگذران در تخت‌جمشید گمان می‌کنند آن‌ها بازیگران تئاترند، جنگ ایران و توران با جنگ شوروی و امریکا متناظر می‌شود و شخصیت‌های اسطوره‌ای از دیدن اتومبیل و وسایل فیلم‌برداری و آدم‌هایی با لباس‌های مختلف و مدرن حیرت‌زده نمی‌شوند (تصویر ۲). تضاد بین دنیای اسطوره‌ای و دنیای مدرن چندان مشهود و مورد تأکید نیست. زمان حال بهانه‌ای است تا شخصیت‌های مغلوب و منفورشده مانند سودابه فرصتی برای دفاع از خود پیدا کنند.

وضعیت همبود گذشته اسطوره‌ای و حال، زمان را از قید کنش رها می‌کند، از سوی دیگر صحنه‌های بازسازی‌شدهٔ زمان اسطوره‌ای، نه‌تنها واقعیت ظاهری را قطعه‌واره می‌کنند بلکه روایت ذهنی خاصی برای هدایت سیر اندیشهٔ مخاطب می‌آفرینند. بنابراین آنچه در زمان حال برجسته می‌شود خود زمان به ناب‌ترین شکل ممکن است. آنچه اهمیت می‌یابد زمان قبل یا بعد از کنش است. این برجستگی زمانی از طریق تداوم افراطی در قالب برداشت‌های بلند امکان‌پذیر شده است. با رهاسازی کنش از منطق کنش دراماتیک، پرسه‌های بی‌هدف، ضرب‌الاجل‌های حداقلی، وقفه‌ها یا رویدادهای ظاهراً بی‌اهمیت و سرگردانی شخصیت‌ها، موقعیت‌های قیاسی (گذشته و حال) و روایت اپیزودیک شکل می‌گیرند.

تصویر ۲: زمانی همبود در فیلم سیاوش در تخت جمشید
مأخذ: تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

۴-۳. طبیعت بی‌جان

این فیلم تلفیق سبک‌های کمینه‌گرایی تحلیلی و ناتورالیسم است و ذیل ژانر درام موقعیت بسته قرار می‌گیرد. مخرج مشترک هر دو سبک نئورئالیسم است؛ همان جنبشی که از نظر دلوز نقطهٔ دوران‌سازی برای واژگونی رابطهٔ بین زمان و حرکت بود تا فضاهای دیگری شکل بگیرند و مشاهده‌گری شخصیت‌ها بر کنشگری آن‌ها غالب شود. با فروپاشی طرح‌وارهٔ حسی-حرکتی، زمان برجسته می‌شود و از تعقیب کنش دست می‌کشد. رویدادهای به‌ظاهر تصادفی و زمان‌های مرده فیلم را پیش می‌برند. برخلاف زمان دراماتیک و فشردهٔ سینمای کلاسیک، وقایع فرعی و حاشیه‌ای اهمیت می‌یابند و ضرب‌الاجل‌ها تضعیف می‌شوند. با بازسازی ریتم زندگی واقعی و برجستگی وقایع حاشیه‌ای و جزییات، نوعی مستندوارگی مبتنی بر انسان‌گرایی شکل می‌گیرد.

ضرباهنگ واقعی و روزمرهٔ زندگی انسان، تعلیق‌ها و ضرب‌الاجل‌های شایع در روایت کلاسیک را پس می‌زند. با مقاومت فیلم در برابر اغواهای درام و تنش‌های دراماتیک، رویدادهای بی‌اهمیت و پیش‌پاافتاده از طریق دوربین ابژکتیو و نظاره‌گر در نماهای دور، بدون توسل به نمادگرایی، اهمیت می‌یابند تا هر رویداد طبق تمامیت پدیدارشناختی‌اش ظاهر شود. به همین دلیل در فیلم بارها اعمالی روزمره به تصویر درمی‌آیند که تکرارشان، سوای بار ملالت و جبر، وضعیتی مناسک‌وار یا آیینی به خود می‌گیرند. با تأکیدی که بر وقفه‌ها یا رویدادهای بی‌اهمیت می‌شود، واقعیت خود را نمایان می‌کند. فیلم توالی لحظات ملموس زندگی سوزنبان و همسرش را، که هیچ‌یک از دیگری مهم‌تر نیست، ترسیم می‌کند. این تساوی هستی‌شناختی لحظات باعث فروپاشی درام می‌شود تا گزارش سینمایی مبهوت‌کننده و انکارناپذیری از وضعیت بشری شکل بگیرد.

سبک کمینه‌گرای فیلم به نحوی نظام‌مند عناصر بیانی را تنزل می‌دهد تا تمهیداتی مانند دوربین ایستا و مشاهده‌گر، نماهای باز و حرکات بسیار آرام بازیگران و حکات دوربین مؤکد شوند. سبک کمینه‌گرایی و ژانر موقعیت درام بسته درهم‌تنیده می‌شوند تا فیلم‌ساز با اتخاذ قاب‌بندی بسته به نحوهٔ زندگی آدم‌ها و تسلیم بدون قیدوشرط در برابر شرایط زندگی‌شان و به تکرار ملالت‌بار و جبر ناخواسته اشاره کند. با توجه به تجمل‌پرستی و خودنمایی دوران پهلوی دوم، این اعتلابخشی به آدم‌ها و زندگی‌های عادی و اتفاقات عادی را باید عملی کاملاً انتقادی قلمداد کرد. سوزنبان که گویی از سوی نیرویی ناشناخته یا ناپیدا تهدید می‌شود، مقاومتی عاجزانه و مستأصلانه انجام می‌دهد اما نهایتاً جبر سرنوشت محتومش را می‌پذیرد. پذیرش بازنشستگی نقطهٔ پایانی بر زندگی شغلی و کارهای روزمرهٔ اوست. تنهایی و استیصال سوزنبان و پیرزن، بدون هیچ پایان قطعی، حس اضطراب تماشاگر را تشدید می‌کند.

مؤلف در این دنیای بسته برای ترسیم وضعیت انسانی دو شخصیت سوزنبان و همسرش، از موقعیت‌ها، تکرارها و نگرش‌های قیاسی بهره می‌گیرد تا در نبود تنش و حوادث قراردادی دراماتیک بر روزمرگی و یکنواختی زندگی این آدم‌ها و کنش‌های روزمرهٔ تکراری‌شان تأکید کند: غذاخوردن‌ها، عبور سوزنبان از کنار ریل و رفتن به سوی خانه در شب و روز، استراحت در اتاقک نگهبانی، ورود قطار از عمق تصویر و گذر از جلوی دوربین، ورود واگن پیک، درخواست‌های تکرارشوندهٔ پیرزن برای خرید قند و چای، نگرانی‌های مداوم سوزنبان از سیل و آسیب به ریل و الخ. شهیدثالث از تدوین تداومی افراطی برای حفظ یکپارچگی واقعیت و بیرون‌کشیدن ساختار عمیق‌تر واقعیت استفاده می‌کند که در قالب

www.SID.ir

Archive of SID

برداشت بلند نمود می‌یابد. این احترام صادقانهٔ فیلم‌ساز به وحدت فضا و مکان باعث می‌شود به جای اشاره به رویداد، خود رویداد به نحوی بی‌واسطه ترسیم شود. تماشاگر بارها شاهد تکرار کنش‌ها و حتی جمله‌های شخصیت‌هاست. این تکرارها اعمال آدم‌ها را مناسک‌وار می‌کنند و برداشت بلند هم آن را تقویت می‌کند.

در راستای فرم کمینه‌گرایی یا استفادهٔ حداقلی از تمهیدات، عناصر تکرارشونده‌ای مانند سطوح چندگانهٔ قاب، رفت‌وآمدهای مداوم سوزنبان از کنار ریل تا خانه، کارهای روزمرهٔ پیرزن در خانه و غیره تصویر می‌شود. این موقعیت‌ها زمینه‌ای برای قیاس در سطح کلان (مقایسهٔ موقعیت‌های تکرارشونده در صحنه‌ها یا سکانس‌های گوناگون) و نیز در سطح خُرد و مینیاتوری (در یک سکانس یا صحنه) فراهم می‌کنند. سطح کلان شامل موقعیت‌های تکرارشونده‌ای مانند ورود قطار یا واگن حامل مایحتاج سوزنبان و همسرش از پس‌زمینه و عمق به پیش‌زمینه، پیمودن مسیر ریل تا خانه در روز و شب، صرف غذا، ورود دلالان قالی و سرباز از میان‌زمینه پشت اتاقک نگهبانی است. برای نمونه در نخستین صحنهٔ صرف شام، کنش‌های سوزنبان و همسرش موقعیت‌های تناظری به وجود می‌آورند. برخاستن پیرزن و رفتن به پس‌زمینه برای آوردن چای در تناظر با غذاخوردن پیرمرد در پیش‌زمینه است، در نماهای متوسط جداگانه چای‌خوردن هر دو و سپس در نمایی متوسط مناسک سیگارکشیدن پیرمرد تصویر می‌شود. پس از تأکید دوبارهٔ پیرزن بر خرید چای و قند، مناسک جمع‌کردن سفره می‌آید. سیگارکشیدن پیرمرد در پیش‌زمینه در تناظر با حرکت پیرزن در قاب و حمل وسایل سفره به پس‌زمینه است (تصویر ۳). سپس مناسک خوابیدن می‌آید. سوای این قیاس‌های خُرد در سطح صحنه، قیاس‌های کلان در سطح بین‌صحنه‌ای نیز ارائه می‌شود. در دومین بار که مناسک شام و خواب تصویر می‌شود، فرزند سرباز آن‌ها حضور دارد. حضور سرباز پویش‌های جدیدی برمی‌انگیزد، ازجمله شکستن سکوت‌ها، تبادل نگاه‌های پرعطوفت بین هر سه و تسریع ریتم حرکات پیرزن و صحنه. مؤلف با استفاده از برش‌ها و تغییر اندازه‌های قاب تصویر، نه‌تنها نقاط تأکید دوگانه‌ای ایجاد می‌کند، بلکه از طریق تمهید برداشت بلند، با تأکید بر رویدادهای پس‌زمینه و پیش‌زمینه، هم‌زمان آن‌ها را به نمایش در می‌آورد.

همبودی زمان‌های گوناگون نیز شکل می‌گیرد. پیرمرد سوار واگن می‌شود تا به شهر برود که ناگهان از شیشهٔ جلوی واگن، سوزنبان جوانِ جانشین را می‌بیند که در کنار ریل ایستاده، واگن از جلوی او می‌گذرد، پیرمرد سرش را برمی‌گرداند تا از شیشهٔ عقب همچنان به جوانک نگاه کند. در اینجا گذشته، حال و آینده هم‌زمان حضور دارند. سوزنبان جوان همان گذشتهٔ پیرمردی بوده که زمانی جای سوزنبان پیر دیگری را گرفته بود. گذر زندگی آن‌قدر سریع است که در چشم‌برهم‌زدنی زندگی می‌گذرد و هنگامی که از پنجرهٔ پشتیِ به آن می‌نگرید، جوانی‌تان را می‌بینید که پشت سر گذاشته‌اید.

نهایتاً موقعیت سرحدی سوزنبان زمانی است که پیرمرد به بی‌معنایی موقعیتش در هستی پی می‌برد. نگاه نگهبان به آینه، یا تنها شیء به‌جامانده در خانه، نه‌تنها تداعی‌گر خاطرات سالیان گذشتهٔ اوست بلکه حاکی از آینده‌ای متزلزل است. پیرمرد آینه را برمی‌دارد و دوربین بر دیوار گچی کثیف و جای لکه‌لکهٔ زیرین آن باقی می‌ماند. سوزنبان به موقعیتی پی می‌برد که در پس کارهای روزمره‌اش پنهان شده بود: نوعی بی‌معنایی و پوچی و استیصال. گویی او تمام زندگی گذشته‌اش را در آینه می‌بیند و یک وضعیت پیش‌آگاهانهٔ مرگ شکل می‌گیرد.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۳ : موقعیت تناظری با بهره‌گیری از سطوح مختلف قاب در فیلم طبیعت بی‌جان
مأخذ: تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است.

۴-۴. مرثیه

فیلم مرثیه (۱۳۵۶) ذیل سبک‌های ناتورالیسم و کمینه‌گرایی و ژانر درام موقعیت بسته قرار می‌گیرد. تفاوت نئورئالیسم و ناتورالیسم را باید در شدت ترسیم واقعیت جست‌وجو کرد. ناتورالیسم شکل غلوشدهٔ رئالیسم است که انسان را گرفتار در وراثت، محیط، شرایط اجتماعی گریزناپذیر و خارج از اختیار نشان می‌دهد. شخصیت طبقهٔ فرودست فیلم در دنیایی گرفتار شده که دو عامل وراثت و محیط نقش تعیین‌کننده‌ای در آن دارند. فیلم سیر سرگردانی و پرسه‌های بی‌هدف نصرالله را از آزادی از زندان تا لحظهٔ فروپاشی یا موقعیت سرحدی او (در میخانه) تصویر می‌کند. کسی به استقبال او نیامده. تنها فرد خانواده‌اش، مادرش، در شرایطی فلاکت‌بار مرده است (تصویر ۴). باقی فیلم سیر رویارویی‌های تصادفی او با شخصیت‌های دیگری است که در فضاهای فقیرانه و رنج‌آور در مسیر او قرار می‌گیرند. در فیلم چندان نشانی از انسان‌گرایی بنیادین نئورئالیسم نیست و آنچه هست زشتی است. روایت فیلم به سیاق روایت‌های مدرن بیشتر توصیفی است به گونه‌ای که تشریح موقعیت و محیط برجسته می‌شود. کاوش و جست‌وجوی نصرالله در فضاهای پایین‌شهری صرفاً جست‌وجویی ساده است که خاطره‌ها، وضعیت روانی، نگرانی‌ها و بیماری‌های ذهنی را تداعی می‌کند.

تصویر ۴: تنهایی و استیصال شخصیت در فیلم مرثیه
مأخذ: تصویر از قاب واقعی فیلم گرفته شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

در ژانر درام موقعیت بسته شخصیت‌ها در دوری باطل گرفتار می‌شوند گویی راه گریزی برایشان قابل تصور نیست. دایرهٔ ملالت و تکرار حاصلی جز ایستایی، گندیدگی، یأس و استیصال به دنبال ندارد. مستندوارگی نماها برای توصیف محیط ناتورالیستی تشویش و اضطراب مخاطب را تشدید می‌کند. فیلم رابطهٔ مفقودهٔ انسان و جهان اطرافش را بازنمایی می‌کند، جهانی عاری از عشق و ایمان. در این دنیاست که دیگر کنش‌ها کاری از پیش نمی‌برند و زمان دیگر تحت‌الشعاع کنش نیست. با تأکید بر زمان مرده و بی‌کنشی و بی‌معنایی مرگ روایتگری رقم می‌خورد. انفعال و ازخودبیگانگی فرد با محیط و خویشتن فراگیر می‌شود و همدردی و عشق و روابط انسانی از فیلم رخت می‌بندد.

فیلم‌ساز از منظری عینی و ابژکتیو، پروتاگونیست را در فضاهای خنزرپنزری پایین‌شهری قرار می‌دهد. واقع‌نمایی فضایی و زمانی که با برداشت‌های بلند امکان‌پذیرشده بر درون‌مایهٔ ازخودبیگانگی و فقدان ارتباط انسان‌ها تأکید می‌کند. این فقدان ارتباط و ازخودبیگانگی، انسان‌ها را به بی‌تفاوتی مبتلا کرده که به‌خصوص در صحنهٔ توهین به زن مشهود است. پرسه‌های شخصیت بی‌انگیزه و فاقد هدف مشخص در خیابان‌های پایین شهر با ضرب‌الاجل‌های حداقلی، تأکید بر وقفه‌ها و رویدادهای کم‌اهمیت باعث تضعیف روابط علی و معلولی پی‌رنگ می‌شود. در نبود هدفی که شخصیت برای دستیابی به آن تلاش کند، ضرب‌الاجل و حس تعلیق و پایان بسته بی‌معناست.

با این شرایط موقعیت‌هایی قیاسی و روایتی اپیزودیک و تکه‌تکه‌شده‌ای همانند روان آدم‌ها شکل می‌گیرند. برخوردهای اتفاقی و پرسه‌های بی‌هدف شخصیت‌ها ساختار اپیزودیک فیلم را رقم می‌زند. برخلاف قهرمان هدفمند در روایت کلاسیک، پروتاگونیست منفعل مدرن از موقعیتی به موقعیت دیگر پرتاب می‌شود تا موقعیت‌هایی موازی برای قیاس شکل بگیرند. حتی رویدادهایی همانند رفاقت بین مرد و لوتی و نقال هم در دایرهٔ جبر و خصومت روزگار تداوم ندارد و مرگ لوتی و ازدواج نقال و مهاجرت او، کورسو امید شکل‌گیری روابط انسانی را نابود می‌کند. اقدام مرد برای کمک به زن باردار و پسرش و سپردن کودک به پرورشگاه تنها کنش و عملگری اوست. حتی همین کنش‌ها هم فقط مرهمی موقتی‌اند و هیچ تضمینی وجود ندارد که مسائل کاملاً حل‌وفصل شده باشند. مؤلف به جای ترسیم آشکار احساسات و عواطف یا تصویر درونی یا روانی نصرالله، به وجه بیرونی و محیط توجه می‌کند تا فیلم بیشتر به سبک کمینه‌گرایی تحلیلی مؤلفانی مانند آنتونیونی که به فقدان ارتباط انسان و محیط توجه می‌کند نزدیک شود. فیلم به انقطاع بین شخصیت و محیط، فقدان تماس انسانی و گسست‌ها و تلاش‌های مستأصلانهٔ شخصیت در لحظات حساس و گذرای زندگی توجه می‌کند. برخوردهای تصادفی به ازهم‌گسیختگی روابط سببی و پوچی و بی‌معنایی منجر می‌شوند که در سکانس پایانی فیلم و در فروپاشی روانی شخصیت نمود بیرونی پیدا می‌کند.

موقعیت سرحدی فیلم هنگامی رخ می‌دهد که نصرالله با پول حاصل از فروش تفنگ و سیبل، مسکرات می‌خرد تا درد زیستن را تاب بیاورد. پرسه‌های بی‌هدف و سرگردانی شخصیت فیلم بهانه‌ای برای ارائه عکس‌هایی فوری از مناسبات و شرایط محیطی است و در این حین، استیصال و فقدان هرگونه کنش از جانب پروتاگونیست، نهایتاً خودویرانگری او را به دنبال دارد. جایگاه به مخاطره‌افتاده فرد در فضای فقیرانه مادی و احساسی، بیگانگی او از فردیت و محیط و انسان‌های دیگر به بن‌بستی منجر می‌شود که چاره‌ای جز ویرانگری و فروپاشی و اضمحلال به دنبال ندارد. فیلم حلقهٔ مفقودهٔ انسان و محیط و کنش‌هایی بی‌هدف و بی‌سرانجام را ترسیم می‌کند. زمان از قید هر کنشی رها می‌شود تا مؤلف با آن محیط را توصیف کند. نصرالله در برابر محیط یا نیروهای ناپیدای قدرتمند اما محسوس، که جامعه‌ای عاری از ارزش‌های بنیادی انسانی را رقم زده‌اند، مستأصل است.

www.SID.ir

Archive of SID

۵. نتیجه‌گیری

در راستای پرسش‌های این پژوهش، با استفاده از برآیند نظریات برخی نظریه‌پردازان و تبیین مؤلفه‌های بنیادی سینمای هنری به تحلیل سبک‌ها و ژانرهای سینمای هنری ایران پرداخته شد. مؤلفه‌های مدرنیستی و هنری فیلم‌های خشت و آینه، سیاوش در تخت جمشید، طبیعت بی‌جان و مرثیه حاکی از ناکارآیی رده‌بندی ناهمگون و متناقض «موج نو سینمای ایران» است. هر یک از این نمونه‌فیلم‌ها ابعادی از سینمای مدرن یا هنری را برملا می‌کنند که مستلزم رده‌بندی متفاوتی هستند و ذیل «سینمای هنری» جای می‌گیرند. همچنین به صورت‌بندی سبکی و ژانری سینمای هنری ایران پرداخته شد. در سه فیلم از سبک‌های کمینه‌گرایی و ناتورالیسم و ژانر درام موقعیت بسته استفاده شده است (خشت و آینه از ژانر ملودرام نیز بهره دارد). سیاوش در تخت جمشید اما نمونه‌ای نادر از سبک‌های تزیین‌گرایی و تئاترگرایی و ژانر سفر ذهنی است. مؤلف اسطوره‌های ملی و باستانی را به فضای معاصر می‌آورد تا با نگاهی جست‌وجوگرانه و مدرن نه‌تنها به اسطوره‌زدایی و قرائت تازه آن‌ها و مفاهیم اسطوره‌ای و نهادینه‌شده دست بزند، بلکه با آزمایشگری با فرم‌های مدرن نوعی گفت‌وگوی دوسویه بین زمان‌های همبود ایجاد کند. فیلم‌های هنری ایرانی در بازه زمانی ۱۳۴۶-۱۳۵۷ از پتانسیل‌های این سبک‌ها و ژانرهای مدرن برای ترسیم ازخودبیگانگی، فقدان رابطهٔ حقیقی انسانی، فقدان ارزش‌های بنیادی انسانی در جامعه و نبود کنش‌ها و شخصیت‌های انگیزه‌مند و هدفمند بهره بردند تا با واکاوی این مفاهیم تصاویری اندیشمندانه از وضعیت انسانی در جامعه‌ای شبه‌مدرن ارائه کنند. همهٔ این نمونه‌ها مؤید دیدگاه دلوز مبنی بر حاکمیت تصویر-زمان در سینمای مدرن‌اند. از سوی دیگر مؤلفه‌های فرمالیستی و متنی مورد نظر بردول را نیز در بردارند و همه ذیل سبک‌ها و ژانرهای مورد نظر کواچ جای می‌گیرند.

پی‌نوشت‌ها

1. Alexandre Astruc
2. Time-Image
3. Movement-Image
4. sensory-motor circuit
5. crystalline structure
6. Metonymic minimalism
7. analytical minimalism
8. Expressive minimalism
9. Medea
10. Oedipus Rex

فهرست منابع

- بازن، آندره (۱۳۷۷)، *سینما چیست؟* ج ۲، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، هرمس.
- بهارلو، عباس(۱۳۸۴)، *فیلمشناخت ایران* (۱۳۰۹-۱۳۵۷)، ج ۱، تهران، نشر قطره.
- شهبا، محمد؛ طبرسا، محمد (۱۳۹۱)، «دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران»، نشریه *هنرهای زیبا*-هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۳، ش ۲، ۴۶-۳۵.
- طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۳). *یک اتفاق ساده، مروری بر جریان موج نو در سینمای ایران*. تهران، مؤسسه فرهنگی هنری شیدا.

www.SID.ir

Archive of SID

- غلامعلی، اسدالله؛ شیخ مهدی، علی (۱۳۹۲). «تأثیر روایت مدرن بر موج نوی سینمای ایران (موردکاوی: فیلم‌های گاو و شازده احتجاب)»، نشریه *هنرهای زیبا* - هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۷، ش ۲، ۳۴-۲۵.
- نفیسی، حمید (۱۳۹۴)، *تاریخ اجتماعی سینمای ایران*، ج ۱، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، مینوی خرد.

- Altman, Rick (2000), *Film/Genre,* London, BFI.
- Barsam, Richard Meran, Monajan, Dave (2010), *Looking at movies: an introduction to Film,* W. W. Norton & Company, Inc.
- Deleuze, G. (2000), *Cinema 2:* The Time–Image, trans. by H. Tomlinson and R. Galeta. London, The Athlone Press.
- Kovács, András Bálint (2007), *Screening* Modernism: European Art Cinema, 1950–1980. University of Chicago Press.
- Naficy, Hamid (2011),' A social History of Iranian Cinema'. Volume 2. The Industrializing Years, 1941–1978. Duke University Press Durham and London.
- Neale, Steve (1981), 'Art Cinema as Institution,'Screen 22, no. 1 (1981): 11–39.–
- Palian, Edna and Graham, Terry (1975). 'The Film Industry in Iran—Part 1: A Rapidly Growing Industry Feeding on a Rich Cultural Background', *Bulletin 9: The Fourth International Tehran Film Festival,* May 1975.
- Tudor, Andrew (2005), 'The Rise and Fall of the Art (House) Movie', in *The Sociology of Art: Ways of Seeing,* ed. David Inglis and John Hughson (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 125–138.

www.SID.ir

Archive of SID

Received: 2017/ 08/ 06
Accepted: 2017/ 12/ 21

Style and Genre in the Iranian Art Cinema (Case Studies: Brick and Mirror, Siavash in Persepolis, Still Life, and Requiem)

Vahidolah Mousavi, PhD Candidate of Art Studies, Faculty of Art, University of Shahed, Tehran, Iran.
Mahdi Pourrezaian, Assistant Prof., Faculty of Art, University of Shahed, Tehran, Iran.
Mohammad Shahba, Prof., Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
Ali Rohani, Associate Prof., Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

In the present research, referencing Evolutionists like Gilles Deleuze and Style analysts like David Bordwell, an overall picture of modernist cinema as art cinema is drawn to define its formal characteristics. iModern Art Cinema creates its genres and conventions, so based on Andras Balint Kovacs's book, four different styles (Minimalist Styles, Naturalist styles, Ornamental and Theatrical styles) and seven main genres of art cinema (Melodrama, Investigation, Wandering/Travel, The Mental Journey, Closed-Situation Drama, Satire/Genre Parody and The Film Essay) are defined. This theoretical framework plays a critical role in guiding the following analysis and discussion of four case studies of the Iranian Art Cinema, made during 1965-1978: Brick and Mirror (1965), Siavash in Persepolis (1967), Still life (1973) and Requiem (1977). Iranian Art Cinema, which was shaped by various factors such as government patronage and its nationwide agencies as official spectacle, cine clubs, festivals, movie press, in opposition to the mainstream cinema, etc. grew gradually to reflect intelligentsia's concerns. The research is based on the Descriptive and Analytical approach and deals with two main concerns: the necessity of revision in the category of "New Iranian Cinema" and the stylistic and generic configurations of the Iranian Art Cinema. Findings show the insufficiency of the critics-made categories like "Iranian New Wave Cinema" to include the case studies in this research and generally similar films. Such categories are too incongruous and tend to overlook the basic components of modern films in favor of popular, social, and realistic cinema, which is more compatible with critics' taste. These findings invite revision of current categories of Iranian cinema. This requires a systematic methodology that takes stylistic and generic issues into account. All case studies reveal various dimensions of styles and genres in the Iranian Art Cinema. Generally, all four styles are traceable in these films. Of seven modern genres, three genres are applied in the case studies: Melodrama, Close Drama Situation, and mental journey. The alienation, lack of real relationship between man and his environment, lack of fundamental human values in pre-revolution Iran, and general attention to the human condition is rampant in three films. In one case study (Siavash in Persepolis), Ornamental and Theatrical styles and The Mental Journey genre are used to create a kind of coexistent times of mythology and the contemporary world. These case studies inclusively prove the efficiency of Evolutionist and stylists' ideas for the Iranian Art Cinema. More important is the inclusion of these films under the modern art cinema styles and genres. These films deal with modern man and his relation to the contemporary world to represent a specific way of thought and reality. The case studies not only show the characteristics of Deleuze's notion of Time-Image and Bodwell's formal elements in modern cinema, but also the encounters of the main principles of modern art and cultural traditions like Iran.

Keywords: Modern Art Cinema, Brick and Mirror, Siavash in Persepolis, Still life, Requiem, genre

www.SID.ir