تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۱۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۰۷

منیره‌سادات حسینی[۱]، علی شیخ‌مهدی[۲]

مطالعه کارکرد انتقادی سه اثر در سینمای موج نو فرانسه و سینمای خود بازتابی ایران[۳]

چکیده

با توجه به اهمیت فهم صحیح موج نو سینمای فرانسه و تأثیر آن بر سینمای ایران و هم‌چنین درک آن، این پژوهش سعی دارد از طریق بررسی رویکرد انتقادی شش اثر در سینمای موج نو فرانسه و سینمای خود بازتابی ایران به خوانشی دوباره و متفاوتِ این آثار در دو سینمای ایران و فرانسه دست یابد. می‌توان گفت سینما به‌عنوان مهم‌ترین هنر تأثیرگذار که هر اندیشه و مفهومی را به‌تصویر می‌کشد، توانست موج جدیدی را با هدف پرداختن به واقعیات به‌عنوان موج نو که با هرگونه اقتباس، تقلید، تکرار و دروغ مخالف است، پدید آورد. این نیاز به خودآگاهی و خودبازتابی باعث شد تا مردم بتوانند ازآن‌پس واقعیت‌های جامعه خود را بدون موانع و فشارهای گذشته به‌طورواضح دیده و به مسایل پیرامون خود آگاه شوند. ازآنجاکه موج نوی سینمای فرانسه به خودبازتابی به‌عنوان پدیده فراژانریی و فرارسانه‌ای می‌پردازد که سعی دارد به شکل واضح و شفاف رمزگان و عناصر ساختاری خود را به نمایش بگذارد و کارکردهای بسیاری دارد که مهم‌ترین آن کارکرد انتقادی آن است. با توجه به ماهیت موضوع پژوهش حاضر که مطالعه کارکرد انتقادی سه اثر سینمایی خود بازتابی ایران « مغول‌ها» پرویز کیمیاوی، « اون‌شب که بارون اومد» کامران شیردل، « کلوزآپ» عباس کیارستمی، و سه اثر موج نو سینمای فرانسه « شب آمریکایی» فرانسوا تروفو، « همه‌چیز روبه‌راهه» ژان لوک گدار و پیر گورین، « خاطرات تابستان» ژان روش است. نوع روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و روش‌های گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای که به‌صورت جست‌وجو در مقالات و کتب علمی و... ابزار دیگر این تحقیق مشاهده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که با توجه به احساس نیاز جهان به رویکرد جدید در سینما، سینمای انتقادی با ایجاد تردید در مخاطب نسبت به مسایل پیرامون و باورهایی که از گذشته در ذهن مخاطب بدون هیچ تفکری شکل گرفته، به رشد فردی جوامع کمک کرده است.

واژگان کلیدی: کارکرد انتقادی، سینما، موج نو فرانسه، سینمای خودبازتابی، فرافیلم.

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد رشته پژوهش هنر، واحد علوم و تحقیقات دانشگاه‌آزاد تهران، ایران.
E-mail: khdygci473@gmail.com

[۲] نویسنده مسئول و دانشیار دانشکده هنرومعماری دانشگاه‌تربیت‌مدرس تهران، ایران.
E-mail: ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

[۳] این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول در رشته پژوهش هنر با عنوان «مطالعه کارکرد انتقادی سه اثر در سینمای موج نو فرانسه و سینمای خودبازتابی ایران»- که در تاریخ زمستان ۹۷ به راهنمایی نویسنده دوم در دانشکده هنر واحد علوم و تحقیقات دانشگاه‌آزاد از آن دفاع شده- استخراج شده است.

مقدمه

با بررسی تاریخ سینمای موج نو در جهان، باید به زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، تاریخی آن نیز توجه داشت. دراین‌بین سینمای موج نوی فرانسه، که پس از جنگ‌جهانی‌دوم مسیر تازه‌ای را در پیش گرفت و هم‌چنین با شیوه پیشینیان صنعت سینمای این کشور متفاوت بود. خصلت اصلی این دگرگونی گسست از روش فیلم‌سازی پیشینیان، چه در سطح روایی و چه در سطح بصری بود. در فیلم‌های موج نوی فرانسه از بابت روایت، اغلب نه قهرمانی برجسته در کار بود و نه داستانی روان‌شناختی و یا آنچه که تداوم واقع‌گرایی شاعرانه پیش از وقوع جنگ دوم جهانی به‌کار می‌رفت. به‌لحاظ فنی، دوربین‌های سبک‌وزنی که به‌تازگی ابداع شده بودند، باعث شد، این فیلم‌سازان داستان‌های خود را به فضای باز خیابان‌ها ببرند. درآن‌هنگام فیلم‌های خام سریع و ارزان ساخته و درنتیجه جنبه‌های جدیدی در تکنولوژی سینما جلوه‌گر شده بود. سینمای موج نوی فرانسه گفتمان جدیدی با بینشی جوانانه درپیش گرفت که عاری از تقلید ایدئولوژی‌های مسلط بود و رویکرد خودبازتابی را در صنعت سینمای این کشور تداعی کرد و به‌سرعت این موج فیلم‌سازی و فیلم‌سازان فرانسوی موردالهام فیلم‌سازان جوان در جهان قرار گرفت. در سایر کشورهای جهان سوم نظیر ایران، که مسیر گذر از سنت به صنعتی شدن را با یک مدرنیزاسیون آمرانه طی می‌کردند، نیز این تأثیرگذاری صورت پذیرفت و سینمای موج نو در ایران نوعی خودبازتابی *تحلیل فراژانری و فرارسانه‌ای* را در صنعت خود تجربه کرد. هدف این مقاله بررسی رویکرد انتقادی سه فیلم ایرانی (مغول‌ها، اون‌شب که بارون اومد، کلوزآپ) و هم‌چنین در سینمای موج نوی فرانسه در سه فیلم (شب امریکایی، همه‌چیز روبه‌راهه و خاطرات تابستان) است.

تعاریف مفهومی

- **خودبازتابی:** خودبازتابی پدیده‌ای است که در تمام اعصار وجود داشته و بارها سوژه‌ی مطالعات متفکرین بوده است. در فلسفه نگاه خودبازتابانه به تناقض و پیچیدگی‌های متنی می‌انجامد. خودبازتابی یا خودارجاعی پدیدهای فراژانری و فرارسانه‌ای است، که می‌توان آن را در فرم‌های قدیمی فرهنگ سطح بالا مانند نمایش، داستان، شعر، نقاشی، موسیقی و هم‌چنین در فرم‌های عامه‌پسند مانند. فیلم، متن آهنگ‌ها، کمدی‌ها، محصولات تجاری و تبلیغات یافت (کنرات، ۲۰۱۰). سینما خودبازتابی را دقیق‌تر و غنی‌تر از هر رسانه‌ی هنری دیگر به تصویر می‌کشد، زیرا از ابزاری که بیش از هر ابزار دیگری دست او را برای انواع خودبازتابی باز می‌گذارد، استفاده می‌کند. ازنظر ریشه‌شناسی، اصطلاح بازتابندگی، از واژه‌ی لاتین "reflectere" که به معنی خم شدن یا برگشتن روی خود است، گرفته شده است. این عبارت در ابتدا، در گفتار فلسفی و روانشناسی برای اشاره به این اصل که ذهن انسان قادر است هم سوژه باشد و هم خود را به‌عنوان اُبژه بپذیرد، استفاده می‌شد و سپس در دیگر رشته‌ها برای اشاره به ظرفیت کلی خودانعکاسی، چه برای زبان و هنر و چه برای ارتباطات، وام گرفته شد. خود ارجاعی پدیده‌ی جدیدی نیست و از همان ابتدا، بخشی از هر سنت هنری بوده است (کنرات، ۲۰۱۰: ۴۱)
- **خودبازتابی در سینما:** خودبازتابی در سینما موضوع تازه‌ای نیست. در سینمای آغازین نمونه‌های خودبازتابنده‌ی بسیاری را می‌توان مشاهده کرد، همان‌طور که در ادبیات نیز نمونه‌های متقدم خودبازتابانه وجود دارند. از میان فیلم‌های خودبازتابنده می‌توان به نمونه‌هایی اشاره کرد: فیلم‌هایی که درباره‌ی جنبه‌های فنی سینما ساخته شده‌اند، مانند: مردی با دوربین فیلمبرداری (۱۹۲۹)، فیلم‌هایی درباره افول ستارگان مانند سانست بلوار (۱۹۵۰) و.... (هاشمی و فیروزی،۱۳۹۵: ۹۱).

- **خودآگاهی:** بااینکه خودآگاهی (ماهیت ذهن) قرن‌ها است که موردتوجه اندیشمندان عالم بوده است، اما نخبگان علم امروزی هنوز از ارایه یک تعریف واحد و منسجم و حتی قابل‌قبول برای یکدیگر عاجزند. ازجمله تعریف‌های موجود برای خودآگاهی می‌توان به «آگاهی از اطلاعات حسی ورودی، افکار و عواطف خویش» اشاره کرد؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که مفهوم «من» در تعریف خودآگاهی اهمیت به‌سزایی دارد. درواقع تعریف کلی خودآگاهی به‌قرار زیر است: شناخت دقیق و درست از خود، به‌عبارتی‌دیگر شناخت نگرش‌ها آراء، عقاید، اندیشه‌ها، هیجانات، توانایی‌ها، مهارت‌ها، و کاستی‌های خوداست. انواع خودآگاهی شامل خود فیزیکی، خود واقعی، خود جنسی، خود اجتماعی، خود معنوی، خود تاریکی و خود آرمانی است (امیری و همکاران، ۱۳۹۵).
- **انواع خودآگاهی**

۱. **خود فیزیکی:** به تصوری که هرکس ازظاهرفیزیکی خود دارد، گفته می‌شود. آیا از مشخصه‌های فیزیکی خود راضی هستیم؟ یا احساس خوبی داریم؟
۲. خود واقعی: درونی بخش وجود ماست که افراد محدودی از آن آگاه هستند (انسان همانند قطعه یخ بزرگی است که مقداری از آن خارج از آب و پیداست و قسمت بزرگ آن درون آب است). ممکن افراد آن را از دیگران پنهان کنند، چون نگران هستند در صورت آگاهی افراد از خود واقعی‌شان، علاقه افراد نسبت به آنان کم شود.
۳. **خود جنسی:** تصور و برداشتی است که هرکس از هویت جنسی خود (مرد یا زن) و تمایلات جنسی خود دارد.
۴. **خود اجتماعی:** به تصوری که فرد از جایگاه اجتماعی خود دارد. مثلاً، دیگران ما را چگونه می‌بینند؟ چه نقش‌هایی باید در اجتماع داشته باشیم؟ آیا شخصیت درون‌گرا یا برون‌گرا داریم؟ رفتار ما با دیگران باید چگونه باشد؟
۵. **خود معنوی:** تصوری که شخص از اعتقادات، اخلاق و احکام دینی دارد. مثلاً، آیا فردی مذهبی هستیم؟ آیا به معاد اعتقاد داریم؟(خوشنویس،۱۳۹۱).
۶. **خود تاریکی:** جنبه خاصی از خود است که دربرگیرنده اسرار ماست که دوست نداریم آشکار شود.
۷. **خود آرمانی:** آن بخش از خود ما هست که دوست داریم به آن برسیم، الگوها در این خود آرمانی سهیم هستند. (خوشنویس، ۱۳۹۱).

- **تعریف بازنمایی:** بازنمایی از دیدگاه استوارت هال، استفاده از زبان برای تولید نکته‌ای معنادار درباره‌ی جهان است؛ معنا در ذات وجود ندارد بلکه ساخته می‌شود و نتیجه و محصول یک رویه دلالتی است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۹۶). درواقع هال معتقد است که بازنمایی تحت‌نظر قدرتی خاص تولید و توزیع می‌شود و در کنترل قدرتی مسلط قرار دارد که مشروعیت و مقبولیت مفاهیم را تعیین می‌کند. امروز مفهوم بازنمایی به‌شدت وام‌دار آثار استوارت هال است و ایده‌ای بنیادین در رسانه‌ها است. هال، بازنمایی را به‌همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ می‌داند. او در ابتدا این ایده را مطرح می‌کند که بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد و سپس در ادامه بحث خود، به بسط ابعاد مختلف ایده بازنمایی می‌پردازد و از خلال تحلیل‌های خود، نگاهی جدید به مفهوم بازنمایی می‌اندازد. مفهومی که به‌گفته خود هال فرایندی ساده و سرراست نیست. هال با استفاده از دیدگاه نشانه‌شناسی منتج از آرای سوسور و نگاه گفتمانی برگرفته از دیدگاه‌های میشل فوکو نشان می‌دهد که بازنمایی دارای ویژگی‌های برساختی است. برساختی بودن بازنمایی

برای استوارت هال از خلال نگاه به زبان به‌مثابه رسانه‌محوری در چرخه فرهنگ شکل می‌گیرد که معانی به‌وسیله آن در چرخه فرهنگ، تولید و چرخش می‌یابند (روجک[۱]، ۲۰۰۳: ۱۱۳).

هال بازنمایی را به عرف عام گره می‌زند و بنا به ویژگی سیال بودن معنا در کشمکش تفاوت‌های موجود در بین سوژه‌های اجتماعی به نتیجه درخورتوجهی می‌رسد (هال۱۹۹۷،[۲]: ۲۲۸).

هال این معنای حاصل از بازنمایی را معنای مرجع می‌نامد. بدین‌معنا که هر تصویری معنای خاص خود را به همراه دارد اما در سطحی گسترده‌تر وقتی به بررسی چگونگی بازنمایی «تفاوت» و «غیرت» در یک فرهنگ و دوره زمانی خاص می‌پردازیم، می‌توانیم پراکسیس‌های بازنمایی مشابه و تصاویر تکراری را تشخیص دهیم که از متنی به متن دیگر و از بازنمایی به بازنمایی دیگر متفاوت هستند. این انباشت معنا در بین متون مختلف که از تصویری به تصویر دیگر ارجاع می‌دهد یا به‌وسیله خوانش، معنای بدیلی از خوانش بافت و زمینه تصاویر دیگر حاصل می‌شود که همان بینامتنی است. براین‌مبنا، می‌توان تمام تصاویر آماده نمایش و تأثیرات بصری از آنچه که تفاوت در یک لحظه تاریخی را بازنمایی می‌کند، با عنوان کلی یک رژیم بازنمایی را مطرح کرد.

۱- سینمای موج نوی فرانسه

موج نوی سینمای فرانسه جنبشی در سینمای فرانسه است که در دهه ۱۹۵۰ به رهبری منتقدان جوان تحریریه مجله سینمایی کایه دو سینما در فرانسه شکل گرفت و به سایر نقاط دنیا سرایت یافت. موج نو تلاش می‌کرد از سوژه‌های متفاوت و سبک روایت متفاوت در ساخت و تهیه فیلم استفاده کند و برخلاف سینمای کلاسیک آمریکا، از ستاره‌های سینمایی استفاده نمی‌کرد (به‌همین‌دلیل استفاده از نابازیگر زیاد دیده می‌شود). موج‌نویی‌ها در فرانسه دوربین‌به‌دست از خیابان و کوچه و درودیوار فیلم می‌گرفتند و هرکدام بسته به ویژگی‌هایشان، اثرشان را می‌ساختند. فرانسوا تروفو به‌نوعی فنی‌ترین آن‌ها و به‌تعبیری، با خلاقیت ناب بود. ژان لوک گدار با دوربینش شعر می‌گفت و ذهنیاتش اصل و اساس کارش بودند و گرچه کمتر از تروفو، ولی احساساتش را به فیلم تزریق می‌کرد. در این فیلم‌ها تماشاگر در قضاوت و خوانش فیلم آزادی دارد. موج نو در فرانسه در دو دوره اتفاق افتاد. دوره اول از سال ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۲ طول کشید و از مشخصه‌های آن تأکید بر مؤلف و میزانسن بود. فیلم‌سازان این دوره از قواعد فیلم‌سازی دهه ۵۰ میلادی، هم به‌لحاظ روایی و هم تصویری، روی‌گردان شدند. روایت و داستان یا آغاز و پایانی برای فیلم‌ها وجود نداشت. تنها برشی از زندگی در فیلم نشان داده می‌شد و به‌این‌ترتیب اقتباس ادبی در این سینما ازبین رفت. دوره دوم موج نو بین سال‌های ۱۹۶۶ تا ۱۹۶۸ اتفاق افتاد. در این دوره گفتمان‌ها سیاسی‌تر شد و ایدئولوژی کم‌رنگ‌تر شد. در این دوره اسطوره‌های بورژوازی ازبین رفت و مسایلی مانند ازدواج و خانواده در فیلم‌ها مطرح نمی‌شد. به‌جای آن‌ها موضوعاتی مانند سیاست‌ورزی دانشجویان، بلوغ، مصرف‌گرایی و ویتنام در فیلم‌ها رواج یافت. رویه فیلم‌سازی در این دوره یعنی تکنولوژی، آن رویه اجتماعی یعنی مصرف را برملا می‌کرد. به‌این‌معنی که دیگر فیلم‌های هالیوودی با تولیدات عظیم، سرمشق نبودند و دوربین روی دست، حذف ستاره‌ها و استودیو به‌عنوان ضدسینما در برابر تکنولوژی فیلم‌سازی در آمریکا، روی کار آمد. تنش‌های شخصی و بعدازآن تنش‌های سیاسی‌ای که نسل‌های جوان‌تر با آن‌ها روبه‌رو بودند، درون‌مایه فیلم‌ها را تشکیل می‌داد.

- **نظریه مؤلف:** نظریه مؤلف اولین‌بار در ۱۹۵۴ توسط فرانسوا تروفو مطرح شد و سپس دامنه آن به انگلستان و آمریکا نیز گسترش یافت. مؤلف یک اثر کسی است که علایق، سلایق، عقاید و نظرهای

او درباره کلیات و جزییات زندگی (از جهان گرفته تا توجه به کیشی خاص) در روایتی که به آن می‌پردازد دخیل باشد. به‌بیان‌دیگر، راوی، داستان را در مکتب خود پرورانده و پس‌ازآن ارایه کند.

۲- سینمای خودبازتابی ایران

- **موج نوی اول و نسل قدیم مؤلف**

در دو مقطع از سینمای ایران فیلم‌سازان مؤلفی سر برآوردند که سینمایشان در زمان خود و پس‌ازآن جریانی که به راه افتاد به موج نو شهرت یافت. اصطلاحی که منتقدان فرانسوی مؤلف در دهه ۵۰ میلادی در نفی سینمای پدر[۳] با قصه‌های فرسوده و مکرر و روش ساخت کلاسیک، غیرشخصی و مطمئن و بازی دراماتیک ابداع کردند.

بدین‌ترتیب در اواخر دهه ۵۰ میلادی افرادی از قبیل فرانسوا تروفو، ژان لوک گدار، ژاک ریوت و کلود شابرول جنبشی به نام موج نو به راه انداختند که در آن دید شخصی و غیررسمی، دوربین‌متحرک در کوچه و خیابان و محل‌های واقعی، فیلم‌های کم‌هزینه و استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای رایج بود.

بدین‌ترتیب، نسل قدیم مؤلف در سینمای ایران زاییده پایان دهه ۴۰ شمسی بوده و تحولات اجتماعی سیاسی این دهه است که سرانجام در سال ۱۳۴۸ با فیلم‌های « قیصر» مسعود کیمیایی، « گاو» داریوش مهرجویی و سال‌ها بعد با « آرامش در حضور دیگران» ناصر تقوایی به بار نشست. این فیلم‌ها در واکنش به شرایط زمانه، بیانگر عصیان و کین‌خواهی فردی و تمثیل‌گرایی در بیان مفاهیم مهم سیاسی / اجتماعی (گاو) و پرده‌برداری از دنیای شخصی و خانوادگی یک سرهنگ بازنشسته (آرامش در حضور دیگران). مشخصه فیلم‌های موج نو، محور قرار گرفتن یک فرد و محدود شدن در دنیای شخصی او و تشریح ضربه‌پذیری و دربه‌دری‌اش و گاه انحطاط کاملش در بستر مناسبات پیچیده و ناهنجاری فردی و اجتماعی است. از فیلم‌ها و فیلم‌سازان مهم دیگر موج نو می‌توان به « رگبار» بهرام بیضایی، « یک اتفاق ساده» و « طبیعت بی‌جان» سهراب شهید ثالث و « خداحافظ رفیق» امیر نادری اشاره کرد (شرکا، ۱۳۸۰: ۲۷۹).

- **موج نوی دوم و نسل جدید مؤلف**

سینمای ایران، موج نوی دیگری هم دارد که در دهه ۶۰ شمسی این بار بیشتر با حمایت و هدایت نهادهای انقلابی پا به عرصه گذاشت. این جریان با فیلم‌های همانند « اجاره‌نشین‌ها» داریوش مهرجویی، « خانه دوست کجاست؟» عباس کیارستمی، « باشو، غریبه کوچک» بهرام بیضایی، « دونده» امیر نادری و از جدیدترین آن‌ها « دست‌فروش» محسن مخملباف، « خارج از محدوده» رخشان بنی‌اعتماد، « هویت و دیده‌بان» ابراهیم حاتمی، چون تک‌ستاره‌ای در تاریخ پس‌ازانقلاب ظاهر شدند، بدون اینکه به کار خود استمرار بخشند. ویژگی مشترکی که در غالب آثار دو دهه اخیر مشاهده می‌شود، پرداختن به واقعیت‌های اجتماعی به‌عنوان یک رسالت‌های سینما به‌عنوان رسانه‌ای متعهد است. در دهه ۶۰ شمسی، با دخالت مستقیم وزارت‌فرهنگ‌وارشاداسلامی به‌عنوان هدایت و حمایت از سینما، فیلم‌ها به عرفان‌گرایی روی آورده و تقریباً با حذف زن و سیاست از سینما، از واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی زمانه فاصله گرفتند. از نیمه دهه ۷۰ پس از واقعه دوم خرداد، مسئولان سینمایی درصدد برآمدند که با قانون‌مند و ضابطه‌مند کردن سینما، آن را از آفت سلیقه‌های شخصی رهانیده و به طرح مسایل مبتلا به جامعه و انتقاد سیاسی اجتماعی بپردازند. این موضوع باعث شد مردم خسته از سینمای گلخانه‌ای یک بار دیگر جذب سینما شوند. درواقع سینماگران ایرانی امکان پرداختن به موضوع‌هایی را پیدا کردند که در گذشته حیطه‌ای دست‌نیافتنی و فراموش‌شده بود (شرکا، ۱۳۸۰: ۲۸۰).

۳- مطالعه کارکرد- انتقادی در سینمای موج نو فرانسه

درراستای پیدایش پدیده خودبازتابی که نخستین بار در فرانسه ظهور کرد، مردم و به‌خصوص هنرمندان، برای ارضای نیاز خودآگاهی و رسیدن به خود واقعی، و دستیابی به مفاهیم عمیق‌تر در زندگی، بسیاری از ایدئولوژی‌ها را نقض و یا در مورد آن‌ها تجدیدنظر کردند که این پدیده در موضوعات مختلف ازجمله نمایش، داستان، شعر، نقاشی، موسیقی و فیلم، متن آهنگ‌ها، کمدی‌ها، محصولات تجاری و تبلیغات مورداستفاده واقع شد و در مسیر پیشرفت، روبه‌جلو حرکت کرد. هنرمندی که به‌دنبال خودبازتابی بود بیشتر به بررسی دغدغه‌های ذهنی خود و مشکلاتی در جامعه که ذهنش را درگیر می‌کرد، پرداخت. ازاین‌رو رویکرد انتقادی، به مهم‌ترین رویکرد شیوه خودبازتابی تبدیل شد. به‌عبارتی، مردم به‌طورتدریجی از حالت انکار حقایق پیرامون خود بیرون آمدند، آن‌ها را دیده و پذیرفتند و سپس به‌عنوان پیدا کردن راه‌حلی برای مشکلاتشان به جنبه انتقادی خودبازتابی روی آوردند که هنرمندان نیز از این قافیه مستثنا نبودند. در میان تمام مباحث هنری، سینما به‌مثابه گستردگی و تأثیر عمیق بر حافظه دیداری و شنیداری مخاطب و درگیر کردن چندین حواس او به‌طور هم‌زمان، این قدرت را دارد که دقیق و عمیق‌تر از سایر رسانه‌ها و هنرها در جان او بنشیند، به‌این‌ترتیب سینمای موج نو در فرانسه، بر پایه نگرش خودبازتابی، در دهه ۵۰ میلادی، بنیان نهاده شد. در این‌جا به بررسی کارکرد- انتقادی سه فیلم برتر موج نو فرانسه که به ترتیب زیر هستند، پرداخته می‌شود:

۱. فیلم «همه‌چیز روبه‌راهه» ساخته‌ی ژان لوک گدار و ژان پیر گورین (۱۹۷۲-۱۳۵۱)
۲. فیلم «روز به‌جای شب» ساخته‌ی فرانسوا تروفو (۱۹۷۳-۱۳۵۲)
۳. فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان» ساخته‌ی ژان روش (۱۹۶۱-۱۳۴۰)

۳-۱- مطالعه کارکرد- انتقادی فیلم «همه‌چیز روبه‌راهه»

فیلم « همه‌چیز روبه‌راه است» با کلوزآپی از یک مرد آغاز می‌شود که چک‌هایی را در وجه یک شرکت فیلم‌سازی امضا می‌کند. نویسنده فیلمی که قرار است ساخته شود به دنبال ساخت فیلمی واقع‌گرایانه است. صدای زنی می‌گوید: « اگه از ستاره استفاده کنی، مردم بهت پول می‌دن.»[۴] و تصمیم بر این می‌شود که از دو ستاره سینما، جین فوندا و ایو مونتان، دعوت به همکاری شود. در صحنه بعد، این زوج عاشق را می‌بینیم که در ساحل قدم می‌زنند. صحنه بعد باهم دعوا می‌کنند. صدای زن دوباره شنیده می‌شود: « این به‌درد نمی‌خوره، باید نشون بدی جامعه چطور اونا رو به چیزی که هستن، تبدیل می‌کنه.» بقیه فیلم تلاشی برای پاسخ دادن به این پرسش است. در جهت رعایت اصل هم‌زمانی در سینمای حقیقت، صحنه‌های مختلف و خلاقی در فیلم « همه‌چیز روبه‌راه است»، توجه بیننده را جلب می‌کنند، یکی از مهم‌ترین آن‌ها نحوه فیلم‌برداری ساختمان کارخانه و اتفاقاتی که در آن رخ می‌دهد است. صحنه‌ها در ساختمان کارخانه، توسط عبور دوربین از دیوارها و شیشه‌های بزرگی از نمای روبه‌رو، که داخل هر اتاق را به‌وضوح نشان می‌دهند، عوض می‌شوند. اعتراضات شهری، شورش کارگران کارخانه و چالش‌های رابطه عاشقانه جین فوندا و ایو مونتان در جریان فشارهای اقتصادی جامعه، به‌طورهم‌زمان در کنار هم دیده می‌شوند تا به‌خوبی نشان دهد که مشکلات طبقاتی، سیاسی و اقتصادی جامعه چه تأثیری بر وجوه مختلف جامعه و مردم دارد و چگونه می‌تواند مردم را به انسان‌های دیگری مبدل کند. جمله‌ای که در فیلم بارها شنیده می‌شود این است که «زیر سطحی آرام همه‌چیز در حال تغییر است.»[۵] کارگردان با این جمله شاکله اصلی فیلمش را مطرح می‌کند و آن این است که چه‌چیزهایی در حال تغییر هستند که ما متوجه آن‌ها نیستیم

یا ترجیح می‌دهیم آن‌ها را انکار کنیم؟ و با این جمله انتقاد خود به مردم در مورد اتمام انکارهایشان و شجاعت روبه‌رو شدن با حقایق و تغییرات را به تصویر می‌کشد.

اوضاع کشور از همه جهات در حال تغییر است که مهم‌ترین آن اعتراضات مردمی در جهت وضعیت اقتصادی است. فشارهای اقتصادی به تمام قشرهای متوسط تا ضعیف جامعه فشارهایی را تحمیل کرده و اکنون باوجود این مشکلات، روح و ذهنیات آن‌ها در حال تغییر است. فیلم‌ساز به دنبال این است که نشان بدهد چگونه جامعه با فشارهایی که وارد می‌کند می‌تواند مردم را به انسان‌هایی دیگر تبدیل کند. در ابتدای فیلم صدای زن می‌گوید: «اگر از ستاره‌ها استفاده کنی، بهت پول می‌دن.[۶]» این گفت‌وگو نشان می‌دهد که قشر هنرمند و فیلم‌ساز موج نو که در پی کشف حقیقت بوده و مسایل اقتصادی در درجه‌های پایین‌تر از اولویت‌های هنری او قرار می‌گرفته، حالا در این اوضاع اقتصادی، این‌گونه در وهله اول به حفظ زندگی خود می‌اندیشد. بازیگرانی که وارد صحنه می‌شوند، جین فوندا و ایو مونتان هستند. در صحنه‌های بعدی، جین فوندا و ایو مونتان، برای مصاحبه با رییس کارخانه و تحقیقی که جین فوندا در رابطه با وضعیت اقتصادی فرانسه، برای خبرگزاری آمریکا در کشور فرانسه انجام می‌دهد، وارد کارخانه‌ای شده، که با شورش کارگران کارخانه روبه‌رو می‌شوند. اوضاع از کنترل خارج شده و آن دو به همراه رییس کارخانه که توسط کارگران در اتاقی زندانی است، زندانی می‌شوند. رییس کارخانه به حمایت از منافع خود فقط از روش‌های اعتراضی مردم در طول سال‌ها حرف می‌زند و در آخر، وجود مشکلات را انکار می‌کند و می‌گوید: «همه‌چیز روبه‌راهه.»[۷]، این صحبت‌ها مونتان را که قبلاً فیلم‌ساز موج نو و حامی حقیقت است، عصبانی می‌کند و خطاب به رییس کارخانه می‌گوید: «بیا یه بار به‌جای این‌که این‌قدر راجع به روش‌های اعتراضشون فکر کنیم، راجع به انگیزشون فکر کنیم. ها؟ چطوره؟ خب؛ همه‌چی روبه‌راهه؟»[۸] در این سکانس، فیلم‌ساز نحوه برخورد، گفتار، خودخواهی، منفعت‌طلبی و عدم‌درک و همدلی رؤسا و مقامات بالا در مواقع بحران، را به‌شدت موردنقد قرار می‌دهد و در سکانس دیگری از فیلم که همراه جین فوندا از اتاق رییس کارخانه آزاد می‌شوند و در میان جمع کارگران می‌روند، با گفتن «ما از آن‌ها حمایت نمی‌کنیم و طرفدار شماییم»[۹] نقدش را قوت می‌بخشد. بعدازاین صحنه، مصاحبه‌های کارگران از مشکلات خانوادگی، تحقیرها در جامعه و محل کار، خشم آن‌ها از مقامات بلندپایه کشور تا رییس کارخانه نمایش داده می‌شود، گه‌گاه در بین گفت‌وگوها شنیده می‌شود که کارگری می‌گوید: «شما نباید این‌طوری راجع به این قضایا حرف بزنید»[۱۰]. کارگردان این‌گونه، سعی می‌کند وجوه مثبت مقامات را نیز نادیده نگیرد تا قانون نسبی بودن ذات حقیقت پایدار بماند. در کنار این صحنه‌ها گه‌گاه، ایو مونتان، در حال ساخت فیلم تبلیغاتی‌اش، دیده می‌شود. او در قسمتی از فیلم می‌گوید: «فیلم تبلیغاتی رو برای این می‌سازم که کار بی‌دردسریه و درضمن می‌تونم به کارای دیگه‌ام هم برسم، همین‌طور این فیلم‌ها رو برای درآوردن خرج زندگیم می‌سازم.»[۱۱] فیلم‌ساز در این صحبت‌ها فقدان آزادی انسان‌ها برای این‌که بتوانند کاری که دوست دارند را بدون دردسر انجام دهند و این‌که چرا باید اوضاع اقتصادی و فرهنگی و سیاسی با داشتن مقامات به‌اصطلاح خبره، این‌قدر افتضاح باشد که او مجبور شود کاری را که از آن متنفر است را برای امرارمعاش انجام دهد، درصورتی‌که اصلاً به آن اعتقادی ندارد؛ موردنقد قرار می‌دهد. موضوع دیگری که در این مصاحبه از جانب وی به‌شدت موردنقد قرار می‌گیرد، فیلم‌های غیرواقعی است که در سینما توسط فیلم‌سازان ساخته و نمایش داده می‌شود و این‌که یک شرکت فیلم‌سازی از او خواسته فیلمی را با اقتباس از رمان پلیسی دیوید گودی بسازد که ازنظر او این فیلم‌ها بسیار احمقانه هستند چون حقیقت را به تصویر نمی‌کشند. جایی در این مصاحبه گفته می‌شود: «در گردهمایی‌ها به آدم‌هایی برمی‌خوردی که نمی‌تونستی

تو دلت نگی که: هه؛ این دلقکم این‌جاست؟ با فیلم‌هایی که می‌سازه عجب رویی داره.»[۱۲] این گفت‌وگو مصداقی برای انتقاد گدار، از فیلم‌های اقتباسی است که حقیقت را رنگ‌ولعاب دروغین می‌دهند و تحریف می‌کنند. در صحنه‌ای دیگر، نوشته‌ای به رنگ قرمز با این جمله: «خوبه آدم به حقیقت بچسبه حتی وقتی غیرمحتمل به نظر برسه»[۱۳] پشت در سفید اتاقی که رییس کارخانه در آن زندانی شده، دیده می‌شود. در این‌جا گدار، انکار واقعیت توسط مردم را موردنقد قرار می‌دهد و از آن‌ها می‌خواهد که بپذیرند همه‌چیز مدام در حال تغییر است، پس بهتر است احساسات عمیق خود را ببینید و آن‌گونه که می‌خواهید زندگی کنید. در کنار این در سفید با نوشته قرمز، مردی را در حال رنگ کردن دیوار با رنگ آبی می‌بینیم. این سکانس به این معنا است که به حقیقت اعتماد کنید تا شاهد شکوفایی، صلح، آرامش و آزادی باشید. مرد نقاش در حال رنگ کردن دیوارهای کارخانه با رنگ آبی از اواسط فیلم، در صحنه‌های مختلف دیده می‌شود. تغییر رنگ آبی، در این صحنه‌ها نماد تغییر دایم و نسبیت همه‌چیز در جهان است. از نگاهی دیگر، این تغییر رنگ در فیلم می‌تواند نماد تلقین و بیداری حس اعتماد و آرامش مردم و تصدیقی بر جمله «همه‌چیز روبه‌راه می‌شود» در آن فضای مسموم و پرتنش باشد. در جریان تمام این تغییرات، جین فوندا، که نتوانسته مقاله جالب‌توجهی به سردبیر ارایه دهد و تمام مقالاتش از جانب خبرگزاری رد می‌شود، عصبی شده و به این فکر می‌کند که آیا در زندگی خودش همه‌چیز روبه‌راه است؟ و ازاین‌به‌بعد بیننده شاهد این است که زن‌ومرد فیلم نیز تحت‌تأثیر این تغییرات به‌تدریج تغییر می‌کنند. جین فوندا در قسمتی از فیلم، به مونتان، از این‌که زندگی‌شان فقط شکل روتینی از تأمین نیازهای اساسی‌شان را به خود گرفته و آن‌ها اصلاً از کار و احساساتی که در طول روز داشته‌اند باهم صحبت نمی‌کنند، شکایت می‌کند. سپس در گفت‌وگویی می‌گوید: «خودت همیشه می‌گی اگه از چیزی راضی نیستی برای فهم نارضایتی‌ات باید چیزایی که بیرون از اون موضوع هستن رو بفهمی.»[۱۴] این جمله پیامی را که در کل فیلم مدنظر فیلم‌ساز بوده در یک خط بیان می‌کند. ازاین‌پس جین فوندا، با نگاه به واقعیت زندگی خود، علت نارضایتی‌اش از کار را در فساد خبرگزاری‌های فرانسه می‌بیند. زندگی با مونتان نیز نیازهای عمیق‌تر او را برآورده نمی‌سازد، پس تصمیم می‌گیرد به آمریکا برگردد و آن‌طور که واقعاً در آن لحظه می‌خواهد زندگی کند. مونتان نیز پس از تأمل راجع به این‌که زندگی‌اش چقدر روبه‌راه است، به این نتیجه رسید که به حرفه موردعلاقه خود که به آن معتقد است برگردد، حتی اگر پول چندانی در کار نباشد و بپذیرد که همه‌چیز در جهان نسبی است. همیشه در کنار انسان‌های طالب جنگ کسانی هم هستند که به منافع خود فکر می‌کنند. درواقع به تعداد ذهنیت انسان‌های جهان، واقعیت وجود دارد و هرکس با دیدگاه خود تفسیری از واقعیت معرفی می‌کند و طبق آن عمل و زندگی‌اش را می‌سازد و چیزی که در لایه زیرین تمام این‌ها وجود دارد این است که همه‌چیز، هرلحظه، بر اساس واقعیت و نیاز تو در حال تغییر است. در انتهای فیلم جین و مونتان، دوباره باهم قرار ملاقاتی می‌گذارند و زندگی جدیدشان را بر اساس واقعیت آن لحظه از زندگی‌شان دوباره از سر می‌گیرند و بیننده این گفت‌وگو را می‌شنود: «فیلم‌هایی هستن که این فکر رو به بیننده القا می‌کنن که مردوزن از یه بحران خارج می‌شن، فقط برای این‌که وارد یه بحران دیگه بشن و رسم زندگی همینه و هر کس زندگی خودشو می‌سازه.»[۱۵]

در بخش آخر فیلم، گدار از ناامیدی و نگاه سطحی مردم به مسایل اطرافشان به‌نحوی عامرانه و با بهره‌گیری از شعر و آهنگی ملایم و گاهی خشن نقد می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد به‌جای تفکر عامی، خود فکر کنند و بدانند هر بحرانی مانند آفتابی در زندگی آن‌ها، حامل نور و آگاهی است و جامعه را به آگاهی عمیق‌تر و خودشناسی دعوت می‌کند.

۳-۲- مطالعه کارکرد- انتقادی در فیلم «روز به‌جای شب»

گروهی در حال ساخت ملودرامی به نام «با پاملا ملاقات کن» هستند که در جریان ساخت آن، نقش اول مرد، «آلفونس»، دلباخته ستاره متأهل بین‌المللی، «جولی بیکر» می‌شود، دراین‌میان، بازیگری به نام «سورین»، سر صحنه گفت‌وگوهایش را از یاد می‌برد؛ بازیگر نقش پدر آلفونس در یک تصادف می‌میرد؛ هزینه‌های فیلم بالا رفته و... در جریان این اتفاقات این سؤال مطرح می‌شود که سینما مهم‌تر است یا زندگی؟

کارگردان در این فیلم به‌نوعی، درامی که در پشت‌صحنه سینما وجود دارد را به تصویر می‌کشد، ساخت یک فیلم با تمام مشکلاتی که ممکن است پیش بیاید و جریان کار را کند و مختل کند. روند ساخت یک فیلم و پشت‌صحنه آن، چیزی است که همیشه از چشم مخاطب دور مانده، به‌همین‌دلیل ساخت چنین فیلمی می‌تواند بسیار جذاب‌تر از فیلمی باشد که از قوانین همیشه فیلم‌سازی پیروی کرده است. جزییاتی مثل غم، شادی، تولد، مرگ و موانع پیش‌بینی‌نشده، در پشت‌صحنه چیزهایی است که همیشه از چشم مخاطب پنهان بوده است. او با به نمایش کشیدن مجموعه‌ای از عوامل یک فیلم، مشکلات فیلم‌سازی، روابط آدم‌ها، مسایل زندگی شخصی آن‌ها، میزان تأثیری که هرکدام از آن‌ها بر محصول نهایی دارند را نشان می‌دهد و ازاین‌طریق، انتقادش به سینما را بیان می‌کند. در صحنه ابتدایی فیلم، هم‌زمان با تیتراژ نام بازیگران، صدای هشدارهای رهبر ارکستری به گوش می‌رسد که سعی دارد بی‌نظمی که گاهی در نواختن‌های گروهش پیش می‌آید را حل کند، و بعد دوباره صدای موسیقی را می‌شنویم که بازهم گاهی از ریتم خارج می‌شود ولی بدون قطع شدن ادامه می‌یابد. پس‌ازآن صدای دستیار کارگردان، که سعی در هماهنگی گروه دارد و از آن‌ها می‌خواهد که همگی در ساعت مشخص، سر صحنه حاضر باشند، به گوش می‌رسد. تروفو در این دو صحنه، انتقادش به بی‌نظمی‌ها، عدم‌هماهنگی، بی‌توجهی به نیازهای کار گروهی در سینما را با آوردن دو نمونه از هنرهایی که هماهنگی و نظم در آن‌ها حرف اول را می‌زند، بیان می‌کند.

در ملودرام «روز به‌جای شب» کارگردان، قهرمان قصه و هدفش ساخت فیلمی ایده‌آل، از منظر خودش است، اما موانع یکی‌پس‌ازدیگری بر سر راهش قرار می‌گیرند. که با گفتن «فیلم ساختن مثل روندن دلیجان تو غرب وحشی می‌مونه. اول انتظار یه سفر لذت‌بخش رو داری؛ بعدش فقط آرزو می‌کنی که زنده به مقصد برسی.»[۱۶] آن را تصدیق می‌کند و مشکلات ساخت یک فیلم را این‌گونه موردنقد قرار می‌دهد. گاهی قسمت‌هایی از فیلم‌نامه برحسب نیاز، تغییر می‌کند و از آنچه در ذهن اوست، به‌کلی فاصله می‌گیرد؛ که این امر دو جنبه دارد. یا قصه قوی‌تر از آنچه موردنظر کارگردان بود، پیش می‌رود و یا بدتر می‌شود و این امر می‌تواند یک ریسک درنظر گرفته شود. این تغییرات نیز از مسایل رایج در فیلم‌سازی از دیدگاه تورفو است. موانع دیگری هم در فیلم پیش می‌آیند؛ یکی از بازیگران، فکرش درگیر بالا رفتن سنش و این‌که دیگر نمی‌تواند نقش دختران جوان را بازی کند، شده است و مدام گفت‌وگوهایش (دیالوگ‌هایش) را فراموش می‌کند و تمرکز ندارد و با خوردن الکل سعی می‌کند خود را آرام کند. در سکانسی دیگر، زمان نسبتاً طولانی از گروه، به راضی کردن یک گربه برای لیسیدن ظرف شیر صرف می‌شود، یکی دیگر از بازیگران زن، باردار است و آن را از کارگردان مخفی کرده، زمانی که موضوع آشکار می‌شود، حضور او در تمام صحنه‌ها به‌صورت کلوزآپ درمی‌آید. در آخر روز از لابراتوار خبر می‌رسد که به دلیل مشکل فنی، تمام فیلم‌های روز قبل ازبین رفته است. این موانع به‌تدریج باعث خستگی و تحلیل روانی گروه می‌شود. تمام این‌ها نشان می‌دهد که در روند فیلم‌سازی در کنار مسایل قابل‌حل، موانع غیرقابل‌پیش‌بینی بسیاری ممکن است به وجود آیند که ادامه کار را مختل کنند. در این فیلم آنچه به عمیق‌ترین شکل همه‌چیز را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد، خبر تصادف یکی از نقش‌های اصلی در راه آمدن به استودیو

است که قبل از رسیدن به بیمارستان تمام کرده است. این اتفاق ضربه غیرمنتظره‌ای به گروه می‌زند و خستگی، کلافگی، و تحلیل روحی و روانی عوامل را دوچندان می‌کند. در جریان این قضیه، فیلم‌ساز نیز مجبور می‌شود، پایان فیلم‌نامه را تغییر دهد، که این خود پروسه نسبتاً طولانی را می‌طلبد. ازطرفی فیلم‌نامه تاحدودزیادی با آنچه در ذهنش بوده، فاصله می‌گیرد. در مورد آلفونس نیز باید گفت که وی در ابتدای فیلم‌برداری رابطه عاشقانه‌ای را آغاز کرده که در پایان راه، به جدایی ختم می‌شود و او باقی سکانس‌هایش را با ذهن و قلبی سرشار از اندوه بازی می‌کند. دراین‌میان، ژولی، ستاره فیلم نیز با مردی که ازلحاظ سنی تفاوت فاحشی با او دارد ازدواج می‌کند و در انتهای فیلم، به دلیل فشارهای روحی عمیقی که در جانش نشسته به همسرش خیانت می‌کند، که این قضیه با نقشی که ژولی قرار است در فیلم بازی کند، شباهت دارد. ژولی در فیلم قرار است نقش زنی را بازی کند که به پدرشوهر خود علاقه‌مند می‌شود و به شوهرش خیانت می‌کند. چیزی که در این صحنه توجه بیننده را جلب می‌کند این است که، در تمام مسایلی که در جریان فیلم روی می‌دهد، زندگی شخصی عوامل بر روند ساخت فیلم تأثیر می‌گذارد اما در این صحنه درواقع بازیگر تحت‌تأثیر فیلم خود قرار می‌گیرد. هدف کارگردان در فیلم «روز به‌جای شب»، به تصویر کشیدن تأثیر متقابل زندگی واقعی و زندگی ساخته‌شده در سینما بر یکدیگر است. این موضوع مانند واقعیت، دو روی یک سکه است که هم می‌تواند تأثیر منفی و هم مثبت بر روی زندگی افراد داشته باشد. غم، شادی، تولد، مرگ و سایر موانع پیش‌آمده در طول ساخت فیلم، از نگاه مخاطب پنهان ماند، در پایان فیلم دستیار کارگردان جلوی دوربین خبرنگارها حاضر می‌شود و می‌گوید: «ساخت این فیلم برای ما بسیار لذت‌بخش بود و هیچ مشکلی نداشتیم، امیدواریم مخاطب هم از دیدنش لذت ببرد!»[۱۷] این جمله، تمام تصویری است که از ساخت فیلم در ذهن بیننده نقش می‌بندد و تمام اتفاقات پشت‌صحنه از نگاهش دور می‌ماند اما تروفو با ساخت این فیلم کنایه‌ای به جمله پایانی زده و به‌صورت هنرمندانه زوایای پنهان روند ساخت یک فیلم را به تصویر کشیده است و به مخاطب نشان داده که واقعیت، لزوماً چیزی که گفته می‌شود یا شنیده می‌شود نیست و یادآور شده که واقعیت می‌تواند دووجهی باشد که او در این فیلم واقعیت سینما را به تصویر کشیده تا بیننده آگاه شود که آنچه در مورد روند بسیار رضایت‌بخش یک فیلم می‌شنود، دروغی بیش نیست و ذات واقعیت دو وجه دارد و نمی‌توان با قطعیت از رضایت‌بخش بودن چیزی ازجمله سینما سخن گفت.

۳-۳- مطالعه کارکردی- انتقادی در فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان»

در فیلم «وقایع‌نگاری یک تابستان»، بعد از پیش‌درآمدی که در آن ژان روش و مورن با مارسلین، پژوهشگر بازار مصاحبه کردند، مارسلین را نشان می‌دهد که در خیابان‌ها می‌گردد و از مردم می‌پرسد: «آیا خوشبخت هستید؟» و بعد از پایان فیلم‌برداری. فیلم‌های گرفته‌شده را به مصاحبه‌شوندگان نشان می‌دهند و واکنش آن‌ها را از واقعیت حضورشان در مقابل دوربین ضبط می‌کنند. درواقع مستند «وقایع‌نگاری یک تابستان» بر اساس پژوهش ساخته شده و تمام اصول پژوهش جامعه‌شناسی در آن رعایت شده است. فیلم با سؤال «آیا مردم خوشحال‌اند؟» آغاز می‌شود. این مستند بر اساس فیلم‌نامه و نقشه ازپیش‌تعیین‌شده‌ای ساخته نشده و در آن ابتدا به‌صورت کاملاً تصادفی از تمام اقشار جامعه در طیف وسیع، سؤال «آیا شما خوشحالید؟» پرسیده می‌شود، رفته‌رفته در روند داستان دامنه مصاحبه‌ها محدودتر و به‌صورت انفرادی یا جمعی، ادامه می‌یابد. ادگار مورن و ژان روش در فیلم، به‌عنوان شنونده، به صحبت‌های مردم گوش می‌دهند و مانند مصاحبه‌های رایج دیگر مخاطب را به مسیر موردنظر خود سوق نمی‌دهند. به‌همین‌دلیل، رفته‌رفته مصاحبه رسمی به گپ دوستانه بدل می‌شود. استفاده از روش جامعه‌شناختی در فیلم به دلیل نایل

شدن به هدف آن یعنی نشان دادن چندوجهی بودن واقعیت است و در وجود هر شخص مدام از حسی به حس دیگر در حال تغییر است. نمونه آن در شخصیت ماریلو که بین شادی و غم مدام در نوسان است، دیده می‌شود. همین‌طور این نوسان را در صحنه‌هایی از فیلم می‌بینیم که مصاحبه‌های گرفته شده را به مصاحبه‌شوندگان نشان می‌دهند و بعضی از آن‌ها حتی خود را نمی‌شناسند و آن چیزی که در فیلم می‌بینند و جزیی از واقعیت آن‌ها است را باور نمی‌کنند. فیلم‌ساز قصد دارد، این نقد را به جامعه وارد کند که به‌جای قضاوت‌ها و برداشت‌های خودخواهانه، به این امر آگاه شوند که چیزی که در ذهن شماست فقط یک وجه از واقعیت است و به تعداد تمام انسان‌های جهان واقعیت وجود دارد. واقعیت، جریانی سیال است که مدام در حال تغییر است و بسته به پیش‌زمینه ذهنی و فکری هر شخص تغییر می‌یابد. در انتهای فیلم نیز پاسخ مشخصی برای سؤال آن پیدا نمی‌شود و درواقع پاسخ این است که واقعیت هر شخص با دیگری متفاوت است و تفاوت واقعیت‌ها است که باعث به وجود آمدن خود واقعی و متفاوت هر انسان می‌شود.

۴- مطالعه کارکردی- انتقادی سینمای موج نوی ایران

فیلم‌های موج نوی سینمای ایران به بیان و انتقاد از واقعیت‌ها و شرایط جامعه، عصیان و کین‌خواهی فردی پرداخت. شخصیت‌پردازی موضوع اصلی فیلم‌ها شد تا جایی‌که در ویژگی‌های شخصیتی فرد، میزان ضربه‌پذیری او از جامعه و گره‌های شخصیتی او در برخورد با مسایل اجتماعی مطرح می‌شد و درنهایت، رهایی و گره‌گشایی و رسیدن به موهبت خودبازتابی فردی یا انحطاط کامل شخصیت و ناآگاهی ممتد او را به تصویر می‌کشید. بنابراین در این‌جا به بررسی کارکردی- انتقادی سه فیلم برتر سینمای خودبازتابی ایران که به ترتیب زیر می‌باشند پرداخته می‌شود:

۱. فیلم «اون‌شب که بارون اومد» ساخته‌ی کامران شیردل (۱۹۶۷-۱۳۴۶)
۲. فیلم «مغول‌ها» ساخته‌ی پرویز کیمیایی (۱۹۷۳-۱۳۵۲)
۳. فیلم «کلوزآپ» ساخته‌ی عباس کیارستمی (۱۹۸۹-۱۳۶۸)

۴-۱- مطالعه کارکردی- انتقادی در فیلم «اون‌شب که بارون اومد»

فیلم «اون‌شب که بارون اومد» داستانی شبیه به داستان دهقان فداکار را روایت می‌کند که در روستایی در شمال کشور اتفاق می‌افتد و دیدگاهی مبتنی بر میزان واقعیت و نسبی بودن و وجه اسطوره‌سازی آن دارد. در اثر کامران شیردل، تأثیر ساختارهای باز سینمای گدار، کاملاً قابل‌لمس است. این مستند، روایت اقدام فداکارانه یک پسر روستایی گرگانی است در شبی که باران سیل‌آسا می‌بارد. هم‌زمان با این‌که سیل قسمتی از خط آهن را ازبین برده، قطاری باری در حال نزدیک شدن به آن محل است و در صورت عدم‌توقف حتماً دچار سانحه می‌شود. پسری به نام محمداسماعیل نودهی که در نزدیکی خط آهن زندگی می‌کند از خرابی خط مطلع می‌شود و کت خود را آتش می‌زند تا کارکنان را از خطر مطلع و قطار را متوقف کند. این اقدام فداکارانه با عنوان حماسه روستازاده گرگانی، تیتر اول روزنامه‌های محلی گرگان می‌شود. برخی از کارکنان راه‌آهن و مقامات دولتی این خبر را تکذیب می‌کنند و ازطرفی‌دیگر ذهن اسطوره ساز روستاییان، اتفاق را باور کرده و آن کودک را به اسطوره‌ای فداکار بدل می‌کند. دیدگاه جامعه‌شناسی و انسان شناسانه کارگردان در فیلم به‌وضوح قابل‌رؤیت است. شیردل، در این فیلم از رفتارهای اجتماعی و سیاسی مردم ایران، با رویکرد انتقادی طنزآمیز، سخن می‌گوید که در آن تشخیص دروغ از حقیقت و شایعه کار دشواری بوده است. در شکست‌های فیلم می‌شود تأثیر ساختارهای گدار را مشاهده کرد. بعد از

صحبت‌های مردم و مسئولان، جمله‌ی طنزآمیز «دروغ محضه آقا»[۱۸]، تکرار می‌شود که درواقع قطعیت آن اتفاق را زیرِسؤال می‌برد و نسبی بودن حقیقت را به بیننده یادآوری می‌کند و به او کمک می‌کند تا بتواند آن روایت را از زوایای مختلف مشاهده کند. به بیننده می‌فهماند که گاهی باید تضاد موجود در واقعیت را بپذیرد. تضادها گاهی موجب ایجاد ابهام در مسایل می‌شوند و پی بردن به حقیقت را مشکل می‌سازند و انسان را به تفکر وامی‌دارد که چقدر در مسایل روزمره، ابهام وجود دارد و آنچه در درونمان، ما را تشویق به مبهم‌گویی در دنیای بیرونی برای نرسیدن به حقیقت‌ها می‌کند، چیست؟

ازمنظری، لازم است گاهی انسان باشهامت به گوهر درونی خود بنگرد تا ببیند چه‌چیزی او را به سمت نادانی می‌کشاند و پیرو خط دیگران می‌کند و تفکر بر اینکه این پیروی چه مقدار برای او مفید است و باعث رشد فردی او می‌شود و رسیدن به این درک که آیا این الگوها، رفتارها، و پیروی‌ها، او را همان‌طور که هست معرفی می‌کند یا نه؟ برای رسیدن به این شهامت خودبازتابی، لازم است نور خرد را در خود روشن کنیم. در قسمتی از فیلم، کودکان روستایی در حال سرود خواندن هستند و می‌خوانند که «خدایا خرد ما را بیدار و روان ما را پاک نگه دار»[۱۹] هدف این سکانس، رسیدن به روشنی خرد و داشتن قدرت رویارویی با ترس‌های خود است. چراکه زیاد بودن آرا و نظرات ضدونقیض در این فیلم، پی بردن به حقیقت را دشوار کرده است. به‌همین‌دلیل می‌توان بخشی از فیلم که کودکان سرود می‌خوانند را هدف نهایی فیلم برای دعوت به یکی شدن و انتقاد کارگردان از ابهام‌گویی و ترس از رویارویی با حقیقت دانست. آنچه در این فیلم، مدنظر و انتقاد کارگردان است رسیدن به این درک است که رسالت سینما به‌عنوان یک هنر در درجه اول، نمایش حقیقت وجود انسان‌ها و چالش گره‌های درونی آن‌ها در رویارویی با مسایل است تا بتواند به‌تدریج با روشن کردن نور خرد در انسان‌ها به رشد روحی، فرهنگی و اجتماعی جامعه منجر شود. این در حالی است که نمایش موضوعات عامه و بازارگونه با اصل هنر سینما در تضاد است زیرا که این‌گونه فیلم‌ها مخاطب را جذب نمی‌کنند و ازنظر اهداف عالی هنر سینما، عاری از منفعت برای مخاطب است.

۴-۲- مطالعه کارکردی- انتقادی در فیلم «مغول‌ها»

«مغول‌ها»، تلفیقی از سینمای داستانی، مستند و تجربی است. عمده آثار کیمیاوی شامل نمادهایی است که برای مخاطب عامه قابل‌درک نیست و در قالب سینمای تجربی قرار می‌گیرد. در این فیلم گوشه‌ای از زندگی عاطفی و حرفه‌ای کارگردانی نشان داده می‌شود که به‌تدریج به سمت طلاق عاطفی می‌روند. کیمیاوی برای ساخت فیلمش از سوی تلویزیون به یک مأموریت فنی در زاهدان اعزام می‌شود، همسر او نیز روی پایان‌نامه دکترای خود با موضوع حمله مغول‌ها کار می‌کند. هدف کیمیاوی در این اثر این است که فیلم دارای قالب سینمایی باشد. برای رسیدن به این مهم، آنچه از ابتدای فیلم به زیبایی مشاهده می‌شود، استفاده از صدا در کنار تصاویر، سکانس‌های خاص و تدوین خلاقانه و جذاب کیمیاوی است. اصل هم‌زمانی وقایع که یکی از مهم‌ترین اصول سینمای موج نو است با سکانس‌هایی از زن‌ومرد، استودیوی فیلم‌برداری در حال ضبط برنامه‌ای در مورد سینما، مغول‌ها، ورق زدن کتاب تاریخ سینما، حرکات انیمیشنی، و حرکات مغول‌ها در قالبی رویاگونه، به‌خوبی نمایش داده می‌شود. دیدگاه همسر کارگردان به قوم مغول، باور عامه جامعه از مغول‌ها، همان قوم وحشی که آمدند، سوزاندند و بردند است که در ابتدا این دیدگاه عامی به مذاق سینماگران و مخاطبان تجربی خوش نمی‌آید، اما هرچقدر فیلم جلوتر می‌رود، بیننده متوجه می‌شود که دیدگاه کارگردان کاملاً با همسرش متفاوت است. در صحنه‌ای که

مغول‌ها مشغول انجام دادن حرکاتی بداهه هستند، وی با کمک گرفتن از موسیقی غمناک، طوری نشان داده که گویی مغول‌ها در حال عزاداری هستند. سپس با جایگزین کردن موسیقی ملایم فرانسوی طوری وانمود کرده که گویی آن‌ها در حال رقص و پایکوبی هستند. به تصویر کشیدن این دو سکانس به دنبال هم، بیان‌گر این است که کارگردان از نگاه تک‌بعدی و سنتی بر پایه تفکرات به‌ارث‌رسیده از گذشته، به مسایل اطراف انتقاد می‌کند و خواستار این است که بیننده، هر موضوعی را با تفکر و از زوایای مختلف موردبررسی قرار دهد و بپذیرد که هرچیزی در جهان، ازجمله مغول‌ها و حتی سینما از زوایای دیگر نیز قابل‌مشاهده هستند و ما با تفکر، شاید بتوانیم واقعیت آن‌ها را بیابیم. او قصد دارد فیلمی راجع به تاریخ سینما بسازد و در پی کشف معنای واقعی و عمیق‌تر سینما است.

کویر، تصویر اصلی فیلم است که نماد گستردگی ارتباطات و غیرقابل‌کنترل بودن آن است و انتقاد از گسترش بی‌رویه وسایل ارتباط‌جمعی بدون شناخت و معرفی اولیه به جامعه است و مغول در هر قسمت از فیلم نماد مفهوم جدیدی هستند. در ابتدای فیلم نمادی از سینما و تلویزیون به‌عنوان یک وسیله تأثیرگذار ارتباطی هستند. در سکانسی دیگر نماد حجم زیاد ارتباطات بی‌رحمانه هستند که از طریق تلویزیون به مردم منتقل می‌شود و مردم نیز به‌دلیل عدم‌شناخت کافی از سینما و تلویزیون، متوجه آن نیستند. در بخشی از فیلم، مغول‌ها نماد باورهای اجتماعی را پیدا می‌کنند که در آن یکی از مغول‌ها به بقیه می‌گوید: «همه از ما فرار می‌کنن، مگه ما شاخ داریم؟»[۲۰] و دیگری در جواب می‌گوید: «حالا اینا آزمون سینما می‌گیرن، به مردم نشون می‌دن، درست میشه.» کارگردان به باورهای غلط مردم انتقاد می‌کند که پشت‌به‌پشت به آن‌ها رسیده و مردم نیز بدون کوچک‌ترین تفکری آن‌ها را می‌پذیرند و به نسل بعد منتقل می‌کنند و همین‌طور به سینما انتقاد دارد که با باوجود گستردگی‌اش، قادر است برخی باورهای اشتباه را اصلاح کند اما این کار را نکرده است. پرداختن به مسایل اجتماعی در قسمت‌های دیگر فیلم نیز مشاهده می‌شود. در سکانسی، گفت‌وگوی «به ما چه‌مربوط؛ ما که نبودیم.»[۲۱] شنیده می‌شود، که نوعی انتقاد به بی‌تفاوتی مردم نسبت به هم‌نوعان و مسایل اجتماعی است که گاهی چشمانشان را بر روی برخی مسایل، بسته و ترجیح می‌دهند آن را انکار کنند، درصورتی‌که ضرر آن مساله به همگی آن‌ها می‌رسد. کیمیاوی در صحنه‌ای از فیلم به ذهن اسطوره‌ساز مردم نیز اشاره می‌کند که با گفتن «این مرشد همه‌چیز رو می‌دونه»[۲۲] مطرح می‌شود. و با شعر مرشد که پاسخ می‌دهد: «بسوزان همه جملگی خام‌ها» از نگاه و تفکر سطحی مردم و کوتاهی سینما در پرورش تفکر و ذهنیت جامعه، انتقاد می‌کند و از مردم دعوت می‌کند به‌جای آن‌که پیوسته به دنبال کسی باشند که راه را به آن‌ها نشان دهد، با کمی تفکر؛ خودشان به نتیجه مناسب، انسانی، شخصی و مستقل خودشان برسند تا دیگر مجبور به اسطوره‌سازی نباشند و با چراغ‌هایی که روی سر آن‌ها گذاشته، امیدوار به روشن شدن نور آگاهی در آن‌ها است و البته سینما را به‌واسطه وسعت و تأثیرگذاری‌اش، مسئول آگاهی بخشیدن به جامعه می‌داند.

«اگه همه می‌خواستن کوزه‌های پدرشونو بدزدن، اصلاً یه دونه کوزه هم ساخته نمی‌شد؛ می‌فهمی؟»[۲۳] این گفت‌وگویی است که کیمیاوی در آن، بار دیگر هم سینما و هم بی‌توجهی به فقر مردم را موردنقد قرار می‌دهد. از نقطه‌نظر او در این گفت‌وگو، اگر سینما وظیفه و رسالت خودش را به‌درستی انجام ندهد و فقط به دنبال منافع خود باشد، به ضرر همه تمام می‌شود و باعث فقر فرهنگی می‌شود که درراستای آن فقر اجتماعی نیز هر روز بیشتر و بیشتر می‌شود. کیمیاوی در تمام سکانس‌های فیلم به دنبال معنای واقعی سینما است که در صحنه معروف و تأثیرگذار فیلم به‌وضوح هرچه‌تمام‌تر، شاهد آن هستیم. در این صحنه، مغول‌ها داخل کویر، پشتِ دری ایستاده‌اند. یک نفرشان زنگ آیفونی را فشار می‌دهد که نام ژان لوک گدار بر آن است و سؤالی را می‌پرسد که شاکله فیلم بر آن استوار شده است: « سینما چیه؟»[۲۴] در آهنی

در وسط کویر، نماد در ورودی سینما است که درنهایت مغول‌ها که نماد گرداندگانش هستند به آن حمله کرده و واقعیت و ماهیت اصلی آن را ازبین برده و چیزی باقی نگذاشته‌اند.
این پرسش که سینما واقعاً چیست؟ به‌تدریج دغدغه بازیگران غیرحرفه‌ای فیلم نیز می‌شود. بازیگران صحنه‌های شهری و بازیگرانی که در دنیای واقعی ترکمن و در عالم سینما، مغول‌اند. به‌نظر می‌رسد فیلم‌ساز در انتخاب بازیگران ترکمن نیز قصد و غرضی داشته و هدفش پرسش دوباره این سؤال است که سینما چقدر واقعی است؟
درنهایت در رؤیاها و کابوس‌های مرد، تلویزیون به قسمتی از گیوتینی تبدیل می‌شود که سر او را قطع می‌کند و سر او، هنگام جدایی از تن، به حلقه فیلمی تبدیل می‌شود که چرخ‌زنان روی زمین می‌غلتد. فیلم سرشار از تصاویری است که به‌جای تکرار ذهنیت تثبیت‌شده مردم از جریان یک فیلم، بیان‌گر مفاهیم و حس‌هایی است که قصد هدایت ذهن بیننده را به سمت مفاهیمی هم‌چون تهاجم فرهنگی، باورهای مذهبی، فرهنگ و نقش آن در زندگی طبقات فرودست ازنظر اقتصادی، بی‌توجهی رسانه‌ها به خواسته‌های مردم و پیش بردن برنامه‌ها در جهت منافع خود، گسترش بی‌رویه تلویزیون و سایر شبکه‌های ارتباطی و از همه مهم‌تر سینمای متفاوت دارد. فیلم مانند ذهن زن‌ومرد درون فیلم ساختار آشفته‌ای دارد و این آشفتگی تأییدی است بر دغدغه فیلم‌ساز از این‌همه آشفتگی در سینما و تلویزیون و بعدازآن علاقه کارگردان، به سینمای ژان لوک گدار و رسیدن به همان معنای واقعی و جادوی هنر سینما و رسالتی که سینمای موج نو در این زمینه دارد. دیگری استفاده از استعاره در مورد مغول‌ها به‌عنوان یک قوم ویران‌گر، به تلویزیون به‌عنوان یک رسانه ارتباطی؛ و بیان این امر که تلویزیون، این روزها تبدیل به رسانه‌ای با حضور مستبدانه و در خدمت گردانندگانش شده است. این درصورتی است که سینما نه به‌عنوان ابزار مقاصد شخصی و سیاسی بلکه به‌عنوان یک هنر مطرح است و رسالتش کمک به روند رشد فرهنگ جامعه به‌سمت تعالی است.

۴-۳- مطالعه کارکردی- انتقادی در فیلم «کلوزآپ»

«کلوزآپ» یک نمونه موفق از سینمای مستند و رئال است. داستانی است بر اساس واقعیت که روح و روان پیچیده یک انسان را به همراه واقعیت اجتماعی و فرهنگی جامعه با روایتی مستقیم و ساده بیان می‌کند. در این فیلم، حسین سبزیان که شباهت زیادی با محسن مخملباف دارد، خود را به‌عنوان مخملباف به خانواده آهن‌خواه معرفی می‌کند و وارد خانواده آن‌ها می‌شود. بدل مخملباف از پسر خانواده که بسیار به سینما علاقه‌مند است می‌خواهد که در فیلم جدیدش نقشی را برعهده گیرد و خانه آهن‌خواه نیز به‌عنوان لوکیشن درنظر گرفته شده و آن‌ها تمریناتشان را شروع می‌کنند. پدر خانواده به سبزیان مشکوک است به‌همین‌دلیل به کمک احمدرضا موید محسنی، یکی از دوستانش، که آهنگ‌ساز تلویزیون است و هم‌چنین حسن فرازمند، خبرنگار مجله سروش، هویت سبزیان را برملا می‌کنند و مخملباف بدلی را دستگیر و راهی دادگاه می‌کنند. در دادگاه ماجرا بررسی شده و از سبزیان تعهدی گرفته و پرونده مختومه اعلام می‌شود. روز آزادی سبزیان، مخملباف به دیدار او می‌رود و همراه یکدیگر برای عذرخواهی راهی خانه آهن‌خواه می‌شوند. نکته جالب در مورد «کلوزآپ»، این است که هرکسی در این فیلم نقش واقعی خود را بازی می‌کند. این نشان می‌دهد که سینمای مستند بر پایه واقعیت و حقیقت، تاچه‌اندازه برای کیارستمی حایزاهمیت بوده است. سؤالی که در وهله‌ی اول، ذهن را مشغول می‌سازد این است که چرا نام فیلم «کلوزآپ» است؟ کلوزآپ از چه‌چیز؟ هدف کیارستمی در این فیلم، نشان دادن کلاه‌برداری سبزیان نیست، زیرا سبزیان، خود را کوتاه‌تر از آن می‌بیند که بتواند کلاه کسی را بردارد. او یک روح زخمی دارد

که آن را به سینما فروخته است. کلوزآپ ما را دعوت می‌کند به این‌که دست از گله‌وشکایت از فرهنگ جامعه و تکرار مکرر، توهین‌آمیز و بیمارگونه خصوصیات ایرانی و سرکوفت زدن‌ها برداریم و به‌جای ظاهرسازی‌های به‌ارث‌رسیده از گذشتگان و سرکوب کردن احساساتمان، این‌گونه به کلوزآپ بنگریم که چه نکته عمیقی در دل دارد؟ چرا سبزیان در جای دیگری است؟ چرا می‌خواهد از خانواده آهن‌خواه سوءاستفاده کند؟ در پس تمام این‌ها چه‌چیزی نهفته است؟ مقصود کیارستمی در این مستند، نشان دادن یک معضل اجتماعی مثل شیادی نیست. چیزی که در ذهن او با دیدن یک خبر در روزنامه شکل گرفته این است که آنچه در درون سبزیان و سایر بازیگران فیلم، موردبی‌توجهی قرارگرفته چیست که در دنیای بیرونی به این شکل خود را نمایان کرده است؟ به‌نظر می‌رسد، چیزی شبیه به زخم‌های چندین‌ساله و ترمیم‌نیافته در درونشان وجود دارد. ویژگی‌هایی در درونشان شکل گرفته که از دنیای اطراف و جامعه، از گذشته تابه‌حال به آن‌ها تلقین شده، خصوصیاتی که وجودشان را متلاطم کرده و مدام به شکلی دردناک در حال کندن قسمتی از وجود آن‌ها است. این کَندن‌های دردناک، زخم‌هایی را در وجودشان باقی می‌گذارد که قادر است به‌طورتدریجی، حال آن‌ها را هر روز بدتر از روز قبل بکند. ایدئولوژی‌هایی که اصلاً متعلق به آن‌ها نیست و مفاهیمی هستند که از جامعه به آن‌ها رسیده است. مفاهیمی که هیچ‌گاه او را به جایگاه اصلی خود در جهان نمی‌رساند، فقط او را از آنچه واقعاً می‌خواهد باشد، دور و دورتر می‌کند. این مفاهیم زخم‌زننده، می‌تواند یک وضعیت را به یک بیماری شایع، یک بحران و یک فاجعه جمعی بدل کند. از دیدگاه کیارستمی هر انسان در مسیر زندگی خود راهی را طی می‌کند که بر اساس همین زخم‌ها و تجربیات انتخاب می‌شود و او را در مسیر شخصی خودش قرار می‌دهد که گاهی در حال صعود و گاهی در حال سقوط است. این فرازونشیب، در سکانس‌های ابتدایی فیلم به‌صورت مسیر حرکت هواپیما و قل خوردن قوطی در سراشیبی نمایش داده می‌شود. کیارستمی، نادیده گرفتن روح انسان‌ها، بی‌توجهی به احساسات و عدم‌همدلی در مواقع بحران و فشارهای روانی را موردنقد قرار داده است. او برای فیلم‌برداری از واقعیت ماجرا، آن را کارگردانی کرده است. این واقعیت، همان مفاهیمی است که در جوامع شکل می‌گیرد. ازجمله تحقیرها، توهین‌ها، ظاهرسازی‌ها برای دریافت تأیید از جامعه و انکار چیزی که در وجود انسان است و برای این منظور از همه عوامل فیلم به شکلی هنرمندانه بهره جسته، که ازجمله آن‌ها علی سبزیان است.

کاری که سبزیان در جریان فیلم انجام داد از دو دیدگاه قابل‌بررسی است: می‌توان گفت یک ظاهرسازی ناخودآگاه برای گرفتن تأیید جامعه، پس از یک دوره طولانی از تحقیرها است که آن را می‌توان در سکانسی از فیلم که از راننده آژانس پرسیده می‌شود که «شما مخملباف را می‌شناسید؟» و او می‌گوید: «نه. بازاریه؟»[۲۵] به‌وضوح مشاهده کرد. کیارستمی در این قسمت از فیلم این را نشان داده که، موضوع شناخته و دیده شدن و سینما، دغدغه سبزیان و یا افراد اهل‌فن است و شاید بسیاری از افراد عامه جامعه مخملباف را نشناسند. دیده شدن و شهرت، سطحی‌ترین نگاه به سینما است که بیشتر درراستای ترمیم چاله‌های درونی افراد شکل می‌گیرد و آن‌چه که سینما را به‌جای معرفی به‌عنوان یک هنر گسترده و تأثیرگذار تبدیل به‌وسیله‌ای سطحی برای دیده شدن کرده، دنیای غرب با اسطوره‌سازی بازیگران و هنرمندان است. این موضوع سینما را به‌عنوان یک هنر بزرگ و جامع زیرِسؤال می‌برد زیرا چهره واقعی آن را به مخاطب نشان نمی‌دهد و فقط لذت دیده شدن را به تصویر می‌کشد. این امر درواقع فقط توهمی از سینما است و به‌زودی او را دل‌زده و یا بیمار شهرت می‌کند.

- از نقطه‌نظر دیگر، سبزیان از تمام مفاهیم تثبیت‌شده اجتماعی به ستوه آمده بود و به‌گونه‌ای می‌خواست، خود را از چنگال این فشارها، رهایی بخشد و خود واقعی و کسی که واقعاً دوست دارد را بیابد اما افسوس که توهمی از خود را زندگی کرد و خود را به توهم سینما و نه به حقیقت آن، فروخت.

او در جایی از فیلم «کلوزآپ» می‌گوید: «این‌که می‌گویند دل‌ها به یاد خدا آرام می‌گیرد، درباره من درست نیست. من در سینما آرام می‌گرفتم»[۲۶].

او برای، ارضای میل به دیده شدن خود، که در درونش تبدیل به زخمی عمیق شده بود، توهم شهرت را انتخاب کرد تا روحش را آرام کند. سبزیان به خیالی از آقای مخملباف دل سپرده است و خود مخملباف هم جلوی زندان قصر می‌خواهد همین را به او بفهماند و از لابه‌لای قطع و وصل میکروفون به او می‌گوید: «مرد حسابی! من خودم از مخملباف بودن دل خوشی ندارم آن‌وقت تو خودت را جای من جا می‌زنی!؟»[۲۷] مخملباف با این جمله او را متوجه می‌سازد که لازم نیست در ذهنش از او یک اسطوره بسازد، او هم یک انسان مانند بقیه انسان‌ها است با همان میزان تضادها، ضعف‌ها و نارضایتی‌ها، مثل خود سبزیان.

در سکانس پایانی «کلوزآپ»، محسن مخملباف در خیابان ظاهر می‌شود و سبزیان را در حال گریه ملاقات می‌کند و دونفری با موتورسیکلت مخملباف، در سطح تهران حرکت می‌کنند تا با خانواده آهن‌خواه تماس بگیرند و برایشان گل ببرند. کیارستمی و عواملش در یک خودروی دیگر آنان را دنبال می‌کنند و فیلم می‌گیرند، ظاهراً میکروفون یقه‌ای مخملباف کار نمی‌کند و به‌نظر می‌رسد کیارستمی و یکی از دستیارانش توضیحات فی‌البداهه‌ای چون: «نمی‌توانیم دوباره بگیریم»[۲۸] را بیان می‌کنند. این اتفاق در این سکانس بسیار حساس که مخاطب عام دوست دارد بداند که بالاخره مخملباف به او چه می‌گوید، شاید کمی مخاطب را دل‌زده کند. به‌نظر می‌رسد، کیارستمی که میزان وفاداری‌اش به سینمای مستند را با انتخاب افراد حقیقی در این فیلم اثبات کرد، پس می‌تواند بار دیگر برای نشان دادن حقیقت قطع و وصل شدن میکروفن به ذهنش رسیده باشد که همه‌چیز از قانون واقعیت مساوی است با نسبیت، پیروی کند. در تمام طول فیلم، این الگو یادآوری می‌شود که محدودیت‌ها درنهایت به میل رهایی می‌انجامد. صحنه محاکمه نیز به فلاش‌بک‌ها، رفت‌وبرگشت دارد. به‌نظر می‌رسد کل فیلم به‌نوعی مخاطب را برای حرکت ناگهانی به سکانس پایانی هدایت می‌کند. این امر حاصل از خلاقیت هنرمندانه کیارستمی است و نمونه‌ای از فیلمی که هر آنچه می‌تواند می‌کند تا نشان دهد که همه‌چیز در راستای هم در حال وقوع است و هیچ‌کدام بر دیگری کنترل یا برتری ندارد. درنهایت، فیلم با کلوزآپی از صورت سرشار از پشیمانی و اشک‌های جاری سبزیان تمام می‌شود، و یک لبخند زیرکانه که آرام‌آرام بر روی صورتش می‌نشیند. شکست‌های فیلم، بر این موضوع تأکید دارد که ما برای رسیدن به آن‌چه واقعاً هستیم یا می‌خواهیم باشیم، باید به دور از زخم‌هایی که در وجودمان با خود حمل می‌کنیم، به آن نگاه کنیم. آن‌گاه قادر خواهیم بود که سینما را به‌جای آن‌که به‌عنوان راهی برای شهرت و پوشاندن زخم‌دیده‌شدنمان ببینیم، آن‌طور که در واقعیت هست، یعنی به‌عنوان یک هنر، نگاه کنیم. تنها در این صورت بود که سبزیان می‌توانست، تشخیص دهد که چیزی که واقعاً می‌خواهد واقعیت هنر سینما است یا توهمی که از آن دارد.

نتیجه‌گیری

در فیلم «همه‌چیز روبه‌راهه» کارگردان از همین جمله برای انتقاد کنایه‌آمیز، به وضعیت سیاسی و اقتصادی کشور، انکار حقیقت و نادیده گرفتن نارضایتی‌های مردم توسط خودشان و دولت استفاده کرده است. به‌این‌ترتیب که از بیننده خواسته حقیقت را انکار نکند و زمانی که متوجه واقعیت و ریشه نارضایتی خود شد نیز، ناامید نشود. به این آگاه باشد که در جهان همه‌چیز نسبی است و متضادها در کنار هم معنا پیدا می‌کنند و تنها کاری که او باید انجام دهد این است که به شیوه خودش و آن‌طور که دوست می‌دارد و آسیب‌زا هم نیست، زندگی کند. تنها در آن صورت است که همه‌چیز روبه‌راه شده و در جایگاه واقعی

خودشان قرار دارد. دراین‌میان انتقادش به سینماگران را با نقد به ساختن فیلم‌های اقتباسی، تقلیدی و دروغین و به دور از حقیقت، بیان می‌کند.

در فیلم «روز به‌جای شب»، فیلم‌ساز از یک تکنیک در فیلم‌سازی که جای روزوشب را با استفاده از فیلترهای مخصوص عوض می‌کنند، برای توصیف هدف فیلمش وام گرفته است. او سعی دارد تأثیر متقابل زندگی واقعی و زندگی ساخته‌شده در فیلم را به تصویر بکشد. ازاین‌رو روند ساخت یک فیلم در پشت‌صحنه را با تمام موانع و اتفاقات پیش‌بینی‌نشده، به نمایش درمی‌آورد و در کنار این‌که واقعیت موانع ساخت یک فیلم در سینما را موردنقد قرار می‌دهد، به نسبی بودن واقعیت نیز تأکید می‌کند. در انتهای فیلم نیز دستیار کارگردان از این‌که روند ساخت فیلم بسیار لذت‌بخش و بدون مساله خاصی بوده، اعلام رضایت‌مندی می‌کند. کنایه‌ای به این موضوع، که حقیقت صرفاً چیزی که می‌شنویم نیست.

مستند «وقایع‌نگاری یک تابستان»، با رویکرد تحقیقی جامعه‌شناسی به بررسی واقعیت می‌پردازد و از طریق مصاحبه با شهروندان پاریسی در سال ۱۹۶۱، از میزان احساس خوشبختی آن‌ها در زندگی می‌پرسد. مدل مصاحبه‌ای که در فیلم استفاده می‌شود به‌صورت مشاهده و به‌دوراز جهت‌دهی‌های معمول در مصاحبه‌ها است. به‌این‌ترتیب فضایی دوستانه میان کارگردان، مصاحبه‌کننده و مصاحبه‌شوندگان پدید می‌آید. دراین‌راستا مصاحبه‌شوندگان یا همان بازیگران، فیلمی که از آن‌ها گرفته شده را می‌بینند و بعضی از آن‌ها واقعیت وجودی خودشان جلوی دوربین را نمی‌شناسند. واکنش آن‌ها در فیلم، بسیار جالب‌توجه است. ازطرفی نوسانات احساسی مردم در فیلم، این مهم را به تصویر می‌کشد که دوگانگی جزو ذات بشر است و حقیقت جهان بر اساس همین دوگانگی‌ها شکل می‌گیرد و ازاین‌رو به تعداد انسان‌های جهان، واقعیت وجود دارد که بر اساس برداشت‌های خودشان است. ژان روش، نقد خود را در این مستند ازاین‌طریق بیان کرده و هدف او نیز به تصویر کشیدن سیالیت واقعیت است.

فیلم «اون شب که بارون اومد»، داستان روستازاده‌ای گرگانی که در شب بارانی مانع واژگونی قطار شده را روایت می‌کند. فیلم‌ساز در این اثر از شیوه روایت جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی استفاده کرده و امر شایعه‌پراکنی و منفعت‌طلبی، مواجه نشدن با ترس‌ها در جامعه ایران را به تصویر کشیده و موردنقد قرار می‌دهد و سینماگران را نیز به ساخت فیلم‌های واقعی باوجود تمام ابهامات دعوت می‌کند. به‌همین‌دلایل، واقعیت این‌که آن‌کسی که مانع واژگونی قطار شده روستازاده گرگانی بوده یا مأموران ایستگاه راه‌آهن در پرده‌ای از ابهام باقی می‌ماند. کامران شیردل، در این فیلم عادت‌های فرهنگی مردم را موردنقد قرار می‌دهد و در انتهای فیلم نیز خواستار روشن شدن نور خرد و آگاهی در مردم می‌شود و این نقد را به سینما وارد می‌کند که این هنر در قبال روشن شدن نور آگاهی در مردم رسالت دارد.

فیلم «مغول‌ها»، سرشار از نماد است، فیلم‌ساز که خود، زندگی عاطفی رو به افولی دارد در حال ساخت فیلمی با هدف نقد از آشفتگی موجود در سینما و تلویزیون، بی‌توجهی به وضعیت معیشتی و اقتصادی مردم با نشان دادن صحنه دزدی میراث باستانی است. دراین‌میان از مغول‌ها به‌عنوان یک قوم ویران‌گر، برای تشبیه به تلویزیون، به‌عنوان یک رسانه ارتباطی و بیان این امر که تلویزیون این‌روزها تبدیل به رسانه‌ای با حضور مستبدانه و در خدمت گردانندگانش شده است، بهره می‌جوید. این در صورتی است که سینما نه به‌عنوان ابزار مقاصد شخصی و سیاسی بلکه به‌عنوان یک هنر مطرح است و رسالتش کمک به روند رشد فرهنگ و روان جامعه به‌سمت تعالی است.

فیلم «کلوزآپ»، نمونه‌ای از سینمای مستند و رئال است. کارگردان، وفاداری بسیاری به رعایت اصل واقعیت دارد و دراین‌راستا، بازیگران نقش واقعی خود را بازی می‌کنند. در این فیلم بررسی پیچیدگی‌های درونی و روانی فردی به نام سبزیان و دلیل واقعی این‌که چرا خود را به‌صورت جعلی، محسن مخملباف

معرفی کرده است، هدف کارگردان قرار گرفته است. او بینش سطحی بیننده را نقد و او را وادار می‌کند که به‌جای قضاوت‌های سطحی، تکراری و به‌ارث‌رسیده از گذشته، با دید عمیق‌تری به خود و اطرافش نگاه کند و واقعیت درونی که موجب بروز چنین اتفاقاتی می‌شود را بیابد. او با ساخت این فیلم به‌گونه‌ای نقد خود را به سینماگران، به دلیل ساخت فیلم‌هایی که هنوز فرهنگ و باورهای اشتباه را به مردم انتقال می‌دهند، بیان می‌کند و ساخت فیلم‌های عمیق و راهگشا و آگاهی‌بخش را رسالت اصلی سینما می‌داند.
با توجه به احساس نیاز جهان به رویکردی جدید در سینما و پیدایش «سینمای موج نو»، قابل‌ذکر است در دنیایی با حجم گسترده از ارتباطات و سرعت انتقال و با توجه به این‌که انسان‌ها به‌ناچار مجبورند خود را با این سرعت هماهنگ کرده و روبه‌جلو پیش بروند، ممکن است دچار استرس‌ها، سردرگمی و سطحی‌نگری بیش‌ازحد و تأثیرپذیری اجباری از محیط بشوند. برای غلبه بر آن و جلوگیری از ایجاد شکاف‌های عمیق روحی و روانی، نیازمند خودآگاهی و شناخت ضعف‌ها و قوت‌های درونی خود هستند. دراین‌راستا، سینما، بیشترین قدرت را در انتقال سریع، تأثیرگذار و عمیق بر روی افراد برای روشن کردن نور خرد و آگاهی و درک و پذیرش دوگانگی واقعیت و حقیقت در جهان و داشتن نگرش صلح‌طلبی نسبت به واقعیت و جهان، دارا است.

پی‌نوشت‌ها

1. Rojek
2. Hall
3. Cinema du papa

۴. ژان لوک گدار، ۱۹۷۲، دقیقه ۰۵:۳
۵. ژان لوک گدار، ۱۹۷۲، دقیقه ۶:۱۸
۶. ژان لوک گدار، ۱۹۷۲، دقیقه ۳:۰۹
۷. ژان لوک گدار، ۱۹۷۲، دقیقه ۱۷:۳۰
۸. ژان لوک گدار، ۱۹۷۲، دقیقه ۳۱:۱۸
۹. ژان لوک گدار، ۱۹۷۲، دقیقه ۵۲:۴۵
۱۰. ژان لوک گدار، ۱۹۷۲، دقیقه ۴۱:۰۷
۱۱. ژان لوک گدار، ۱۹۷۲، دقیقه ۵۵:۲۱
۱۲. ژان لوک گدار، ۱۹۷۲، دقیقه ۵۶:۵۲
۱۳. ژان لوک گدار، ۱۹۷۲، دقیقه ۴۶:۴۸
۱۴. ژان لوک گدار، ۱۹۷۲، دقیقه ۱:۱۱:۲۵
۱۵. ژان لوک گدار، ۱۹۷۲، دقیقه ۱:۳۳:۰۰
۱۶. فرانسوا تروفو، ۱۹۷۳، دقیقه ۱۳:۳۵
۱۷. فرانسوا تروفو،۱۹۷۳، دقیقه ۱:۵۴:۳۹
۱۸. کامران شیردل، ۱۳۴۷، دقیقه ۱:۲۰ تا ۳۱:۱۷
۱۹. کامران شیردل، ۱۳۴۷، ۲۳:۵۰ دقیقه
۲۰. پرویز کیمیاوی، ۱۳۵۲، دقیقه ۲۸:۳۰
۲۱. پرویز کیمیاوی، ۱۳۵۲، دقیقه ۳۰:۳۵
۲۲. پرویز کیمیاوی، ۱۳۵۲، دقیقه ۳۹:۳۰
۲۳. پرویز کیمیاوی، ۱۳۵۲، دقیقه ۲۵:۰۰
۲۴. پرویز کیمیاوی، ۱۳۵۲، دقیقه ۱:۱۵:۳۳
۲۵. عباس کیارستمی، ۱۳۶۸، دقیقه ۱:۲۶
۲۶. عباس کیارستمی، ۱۳۶۸، دقیقه ۱:۲۲:۳۴

۲۷. عباس کیارستمی، ۱۳۶۸، دقیقه ۱:۳۰:۲۷
۲۸. عباس کیارستمی، ۱۳۶۸، دقیقه ۱:۲۹:۰۷

فهرست منابع

- اجلالی، پرویز، گوهری‌پور، حامد. (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی تصویر شهر در سینمای موج نو ایران و فرانسه». *نامه معماری و شهرسازی*. شماره (۱۲).صفحه ۱
- امیری، ساره، آقابابایی، احسان، فدایی، مجید. (۱۳۹۵). « بازنمایی روشنفکر در سینمای ایران (تحلیل روایت چهار فیلم در دهه‌های چهل تا هفتاد)»، *فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، شماره (۲)، صفحه‌های ۸، ۲۵-۵۱.
- ایوبی، حجت‌الله. (۱۳۸۷). « دولت و سینما در فرانسه: راهکارهای ایستادگی در برابر سینمای آمریکایی». *فصل‌نامه تحقیقات فرهنگی*، شماره (۳)، صفحه ۱.
- دالگرن، پیتر. (۱۳۸۰).*تلویزیون و گستره عمومی*، مترجم: مهدی شفقتی، تهران: آن.
- سلطانی گردفرامرزی، مهدی، مرادخانی، همایون و اسماعیل‌زاده، علی‌اصغر. (۱۳۹۶). «برساخت سینمایی جرم و مجرمان در فیلم‌های ایرانی (سال‌های ۱۳۹۴ - ۱۳۸۰)». *فصلنامه مطالعات فرهنگ ارتباطات*، شماره (۳۷)، صفحه‌های ۱۸، ۱۶۳-۱۹۱.
- سینا، خسرو، افشار، حمیدرضا. (۱۳۹۵). « تحلیل اجتماعی تکوین موج نوی سینمای کرد بر بستر سینمای قومی ایران». *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. شماره (۴۵). صفحه‌های ۱۲، ۱
- شرکا، آنتونیا. (۱۳۸۰). « نقش دو نسل از فیلم‌سازان مؤلف در پیشرفت سینمای ایران، نگاه مقایسه‌ای» *فصلنامه علوم اجتماعی*. شماره (۱۶)، صفحه‌های ۲۸۹-۲۶۵.
- شهبا، محمد. (۱۳۷۰). « ژان روش و سینمای مستند». فصلنامه فارابی، شماره (۳).
- صدر، حمیدرضا (۱۳۹۱). « سایه باد»، مجله صنعت سینما، شماره (۱۲۲).
- فرهادپور، مراد. (۱۳۷۵).« درباره مضامین و ساختارهای دیالکتیک روشنگری»، فصلنامه ارغنون، شماره (۱۱) و (۱۲)، صفحه‌های ۲۹۰-۲۵۷.
- مهدی‌زاده، سید محمد. (۱۳۸۷). *رسانه و بازنمایی*، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- هاشمی، سید محسن، فیروزی، مریم. (۱۳۹۵). « خودبازتابی‌و کارکردهای آن در سینما». *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره (۸۹)، صفحه ۱.
- هاشمی، محسن، فیروزی، مریم. (۱۳۹۵). « خودبازتابی و کارکردهای آن در سینما»، *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، دو فصلنامه علمی - پژوهشی دانشگاه هنر، شماره (۱۴)، صفحه ۱.
- هرست هاوس، رزالیند. (۱۳۸۴). *بازنمایی و صدق*، مترجم: امیرنصری، تهران: فرهنگستان هنر.
- حافظ‌نیا، محمدرضا. (۱۳۹۷). *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*. تهران: انتشارات سمت.
- صدر، حمیدرضا (۱۳۹۱). « سایه باد»، *مجله صنعت سینما*، شماره (۱۲۲).
- هیوارد، سوزان. (۱۳۸۱). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*. تهران: انتشارات هزاره سوم.
- استم، رابرت. (۱۳۸۳). *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*. تهران: سوره مهر
- تروفو، فرانسوا. (۱۳۸۲). *موج نو سینمای فرانسه (۲۵ سال بعد از موج نو)*. تهران: انتشارات نیلوفر.
- بی‌نا. (۱۳۹۷). *بررسی سینمای مستند کامران شیردل در سینماتک خانه‌هنرمندان*. پایگاه خبری تحلیلی سینمای تجربی. بازیابی در ۱۱/ ۷/ ۱۳۹۷ از cinematajrobi.ir
- بی‌نا. (۱۳۹۴). *سینمای پرویز کیمیاوی به روایت روبرت صافاریان*. پایگاه تحلیل و اطلاع‌رسانی فرهنگ و علوم انسانی. بازیابی در ۹ /۷/ ۱۳۹۷ از http: / / farhangemrooz.com
- خوشنویس، حمیدرضا. (۱۳۹۱). *تعریف خودآگاهی*، بازیابی‌در ۱۳۹۱/۴/۲۷ از www.cloob.co
- غلامعلی، ریبوار (۱۳۸۹) « خودبازتابندگی در سینمای ژان‌لوک‌گدار و عباس کیارستمی». *نشریه فرهنگی و هنری آدم برفی‌ها*، بازیابی در ۱۳/ ۸/ ۱۳۸۹ از http: / / adambarfiha.com /

- Konrath, Lisa (2010), *Metafilm: Forms and Functions of Self Reflexivity in Postmodern Film,* vdm publishing
- Lambert، Matthew. (2017) *«The Self–Reflectivity of Silliness: Sullivan›s Travels› Critique of the Classical Hollywood Film.»* Journal of Popular Film and Television 45.3: 165–171. Palmer, T. (2017). *Drift: Paule Delsol inside and outside the French New Wave. Studies in French Cinema,* 17(2), 144–164.
- Urraca, Beatriz. *«The Never–Ending Movie: Precariousness and Self–reflexivity in Contemporary Argentine Cinema.»* The Precarious in the Cinemas of the Americas. Palgrave Macmillan, Cham, 2018. 81–97.
- Gillett, G. (1992). *Representation.Meaning and Thought,* Oxford: Clarendon Press.
- Hall, S. (1997). *The Work of Representation,* In Cultural Representation and Signifying Practice, Sag Publication.
- Urfalino, P. (1996) *L'invention de la politique culturelle,* Paris: La Documentation Française.
- Nemery, J. & Thuriot, F. (1999) *"Le cinéma en France et en Europe. Enjeux territoriaux, nationaux et européens*", in Les Cahiers de l'Administration territoriale, No.16
- Klaus, D. (2008) *'Have You Seen Any Good Films Lately?' Geopolitics International Relations and Film*, Geography Compass, 476–494
- Bagherishad, z. (2014) *The Portrayal of Iranian Women in Swedish Public*
- *Service Television,* Master Thesis for the 2–year master programme Media and Communication Studies Stockholm University, JMK – Department of Journalism, Media and Communication
- Konrath, Lisa, (2010), *Metafilm: Forms and Functions of Self Reflexivity in Postmodern Film,* vdm publishing.

Received: 2019/01/04
Accepted: 2019/12/26

A Study of the Critical Function of Three Works in French New Wave Cinema and Iranian Self-Reflective Cinema

Monira Sadat Sadat Hosseini, Graduate of Art Research, Science and Research Branch of Azad University, Tehran, Iran
Ali Sheikh Mehdi, Author and Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

Considering the importance of the correct understanding of the French New Wave and its impact on Iranian cinema, as well as its understanding, this study attempts to reflect Iran's repertoire of the works in the cinematic critique of six works in the cinema of the French New Wave and its cinema. Two cinemas from Iran and France.

It can be said that cinema, as the most influential art that depicts every thought and concept, was able to create a new wave with the aim of addressing the facts as a "new wave" that opposes any adaptation, imitation, repetition, and lie. This need for self-reflection and self-reflection made people more aware of the realities of their society without past barriers and pressures. Because the new wave of French cinema reflects itself as a phenomenon of "transcendentalism", it seeks to clearly and transparently display its codes and structural elements, and has many functions, most notably its critical function. Regarding the nature of the subject, the study of the critical work of three self-reflective cinematic effects of Persia Khimavi's "Mongols", "That night, when Baron came" by Kamran Shirdel, "Close-Up" by Abbas Kiarostami, and three French New Year's " Truffaut, "Everything Going" by Jean-Luc Godard and Pierre Gourin, "Summer Memories" by Jean-Method, a type of descriptive-analytical research method and methods for collecting library information in the form of searching in scientific articles and books. Other tools of this research are observable. The research findings show that, given the global need for a new approach to cinema, critical cinema with Creating doubt in the audience over the peripheral issues and beliefs that have formed from the past in the minds of the audience without any thinking has contributed to the individual's development of the communities.

Keywords: Critical Function, Cinema, French New Wave, Self-Reflexivity Cinema, Fragmenta