

جریان سیال ذهن و تاثیر آن بر روایت در سینمای دهه هشتاد ایران

سید علی روحانی *

وحید موحدی **

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۷/۲۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱/۱۵

چکیده

یکی از مهم‌ترین وجوه زیبایی شناسانه رمان مدرن، بهره‌گیری از تمهید جریان سیال ذهن است. مفهوم سیالیت ذهن در اوایل قرن قبل و تحت تاثیر اندیشه‌های زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ به منصفه ظهور رسید. در ادبیات مدرن، جریان سیال ذهن تمهیدی است که در آن هنرمند از بیان ذهنیات شخصیت‌های داستان که آمیزه‌ای از ادراکات، خاطرات و تداعی‌ها هستند آگاهانه بهره می‌گیرد و به کمک تک‌گویی درونی، روایت نامنسجم اما هدفمندی را طراحی می‌کند تا مخاطب با کنار هم گذاردن قطعات پراکنده به ابعاد کلی داستان دست یابد. این تمهید روایی پس از موفقیت در ادبیات به سینما راه پیدا کرد و در ساختار روایی سینمای هنری استفاده شد. در ایران نیز ابتدا جریان سیال ذهن توسط ادبیات معاصر مورد استفاده قرار گرفت و از اواسط دهه چهل به تدریج بر سینمای ایران تاثیر گذارد. این مقاله به روش تحلیلی و توصیفی پس از برشمردن مهم‌ترین ویژگی‌ها و تمهیدات رمان مبتنی بر جریان سیال ذهن نظیر تمرکز بر شخصیت، تک‌گویی درونی، روایت غیرخطی و شکست زمان خطی، به تاثیر همین ویژگی‌ها بر روایت در سینمای دهه هشتاد ایران پرداخته و نشان می‌دهد که چگونه فیلم‌سازان ایرانی با تاثیر پذیری از جریان سیال ذهن توانسته‌اند ساختارهای روایی جدید را در سینمای ایران تجربه کنند.

دانشگاه دامغان

واژگان کلیدی: جریان سیال ذهن، رمان مدرن، روایت و سینمای دهه هشتاد ایران.

* روحانی، سید علی هیات علمی دانشگاه هنر تهران گروه سینما(نویسنده مسئول). alirouhani1@yahoo.com

** موحدی، وحید کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره. vahid_andm@yahoo.com

مقدمه

از تکنیک تک گویی درونی شخصیت‌ها، توالی غیرخطی و جابه‌جایی‌های زمانی از ویژگی‌های بارز جریان سیال ذهن محسوب می‌شوند.

روش تحقیق

روش پژوهش این مقاله تحلیلی-توصیفی است. این پژوهش ضمن بررسی منابع کتابخانه‌ای همچون کتاب و مقاله سعی دارد به شناخت معنایی دقیقی از مفهوم جریان سیال ذهن و تاثیر آن در عمل روایت دست یابد و ویژگی‌های چنین روایتی را توصیف کند و سپس با مطالعه کیفی فیلم‌های سینمایی به عنوان منابع تصویری، چگونگی تاثیر جریان سیال ذهن را به صورت مجموعه‌ای از تمهیدات روایی در منتخب آثار سینمای دهه هشتاد ایران تحلیل کند. برای انتخاب نمونه‌های مرتبط با پژوهش از روش مطالعه موردی استفاده شده است. روش مطالعه موردی یکی از انواع روش تحقیق است که در فرایند آن پژوهش‌گر برای دستیابی به نتایج به مطالعه یک یا چند نمونه خاص می‌پردازد و آن‌ها را از جنبه‌های مختلف بررسی می‌کند. این موارد باید مجموعه‌ای با حد و مرز مشخص و متشکل از عناصر و عوامل متعدد و مرتبط با هم باشند. از این رو در تحقیقی با موضوع سینما موارد ما می‌توانند چند اثر سینمایی شاخص باشند. از این رو اگرچه در حوزه زمانی مورد نظر پژوهش آثار مختلفی مرتبط با موضوع مشاهده می‌شوند، اما در نهایت تنها از سه فیلم شاخص به عنوان مطالعه موردی استفاده شده است تا به کمک تحلیل چگونگی روایت آن‌ها تاثیرات جریان سیال ذهن بر سینمای دهه هشتاد ایران بررسی گردد.

مبانی نظری

به نظر می‌رسد که تامل پیرامون ویژگی‌های اجرایی جریان سیال ذهن در نهایت مبحثی

اصطلاح جریان سیال ذهن، از ابداعات ویلیام جیمز، فیلسوف و روانشناس مشهور امریکایی است که برای اولین بار آن را در کتاب اصول روان شناسی خود در سال ۱۸۹۰ به کار برد (محمودی، ۱۳۸۹، ۲۹). پس از آن و به تدریج منتقدین ادبی نیز تعریف‌های مختلفی را درباره این تمهید بیان کرده‌اند. مساله اصلی همه پژوهندگان، توجه ویژه جریان سیال ذهن به مفهوم زمان و لایه‌های مختلف ذهن شخصیت‌های روایت بوده است. سیمور چتمن^۲ برای اصطلاح جریان سیال ذهن تعریف کوتاهی را در نظر می‌گیرد: "چینش افکار و برداشت‌ها بدون ترتیب" (چتمن، ۱۳۹۰، ۲۴۸). این در حالی است که از دیدگاه لارنس بولینگ^۳ جریان سیال ذهن، نه فقط ثبت افکار بیان شده - یعنی تک گویی درونی - که ثبت برداشت‌های حسی را نیز در بر می‌گیرد که به وسیله ذهن شخصیت به شکل کلمات پیش می‌آیند (همان، ۲۴۶).

منتقدین ادبی تحول در فنون رمان نویسی را بیش از هر چیز وام‌دار ظهور و توسعه‌ی روان‌کاوی می‌دانند که در سال‌های آغازین قرن بیستم توسط فروید پایه‌گذاری شد (اسمیت، ۲۰۰۹، ۳۹ و محمودی، ۱۳۸۹، ۱۸). هدف از به کارگیری تمهید جریان سیال ذهن، بیان زندگی ذهنی و تجربه درونی انسان معاصر بوده است (همان، ۴۲). بر این اساس در جریان سیال ذهن، نویسنده جایگاه گذشته خود به مثابه راوی دانای کل را در ادبیات کنار گذاشته و بی‌طرف به ثبت حالات ذهنی شخصیت‌های داستانش می‌پردازد. در این شیوه نویسنده به جای این که برشی طولی از زندگی انسان را انتخاب کند و حوادث آن را مبتنی بر نظم زمانی روایت کند، به عمق ذهن شخصیت فرو می‌رود و به ژرفای اندیشه‌ها و خاطرات او نقب می‌زند (همان، ۳۵). علاوه بر آن بهره‌گیری

روایت‌شناسانه باشد. تعریف مفهوم روایت بسته به انواع رویکردها متغیر و انعطاف‌پذیر است و این که بتوان تعریف جامعی از آن ارائه داد کاری ساده‌ای نیست. یاکوب لوته^۴ در آغاز کتاب «مقدمهای بر روایت در ادبیات و سینما» روایت را به زبان ساده این گونه تعریف می‌کند: «روایت معرف زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان (فضا) واقع شده‌است» (لوته، ۱۳۸۶، ۳). بر اساس صورت بندی جودیت روف، منطق روایت شامل چیزی است که بیانکردنی نیست بلکه فقط روایتکردنی است (مکوئیلان، ۱۳۸۸، ۲۷). نظریه روایت مدرن نیز بر این امر صحنه می‌گذارد و تاکید می‌کند که باید هر فرد خود، روایت را درک کند و بفهمد (همان). در این میان رولان بارت^۵ معتقد است که روایت را می‌توان بازگویی رخدادها و رویدادهایی دانست که هر کدام از ما در جامعه به نوعی درگیر آن هستیم (لاپسلی و وستلیک، ۱۹۸۸، ۱۲۹). در واقع همه ما در طول روز رخدادها و حوادثی را که خود دیده‌ایم یا آن را از جایی یا کسی شنیده‌ایم و یا حتی خود آن را تجربه کرده‌ایم، گزارش می‌کنیم؛ چه به صورت گزارش شفاهی و چه به صورت مکتوب (مک کوئیلان، ۱۶۹).

و این که مایکل تولان^۶ معتقد است «[روایت] توالی ملموسی است از حوادثی که به صورت غیرتصادفی در کنار هم آمده‌اند. از این تعریف این‌گونه استنباط می‌شود که روایت توالی سلسله‌ای از حوادث است. مقصود از غیر اتفاقی بودن حوادث این است که ارتباط میان حوادث باید مشخص و با انگیزه باشد. به عبارت دیگر روایت توالی منظم حوادثی است که دارای ارتباط استنتاجی باشد و یکی از دیگری نتیجه‌گیری شود» (اخوت، ۱۳۷۱، ۱۰).

روایت مدرن و جریان سیال ذهن

زمان مهم‌ترین عنصر وحدت‌بخش در بسیاری از هنرها به ویژه ادبیات و سینما است. در روایت‌شناسی نیز عنصر زمان اهمیت خاصی دارد چرا که مخاطب اثر هنری تنها از طریق آن می‌تواند خود را در زمان‌های مختلف تصور کند و به تجربه‌ای کلی و معنابخش از اثر دست یابد. روایت را می‌توان یک توالی زمان دانست که ساختاردهنده تمامی اجزای آن است (ویک، ۲۰۰۶، ۱۷). اگرچه از آغاز تمدن روایت نقش مهمی در هستی انسان داشته اما در عصر جدید و با ظهور فردگرایی خاص انسان معاصر، عناصر روایی خودآگاه‌تر به کار گرفته می‌شوند و هنرمند ابایی ندارد که در فرایند روایت از خود بیشتر بگوید (گادرو و ژوست، ۲۰۰۴، ۴۷). از این رو در اثر هنری بیرون آمده از ذهن هنرمند معاصر، تجربه‌های کاملاً شخصی و نیز احساسات و عواطف فردی‌اش مساله اصلی است. در نتیجه زاویه دید روایت‌گر و این که از زبان کدام شخص به دنیای رمان وارد شویم، نقشی به سزا در موفقیت یا عدم موفقیت رمان داشته و دارد. در رمان کلاسیک، راوی دانای کل، از زاویه دید خود، احوال درونی شخصیت مورد نظر را بیان می‌کند (ناپرت، ۲۰۰۷، ۱۹۸). اما رمان مدرن فرصت بیشتری برای شخصیت فراهم می‌آورد تا خود، با واگویه‌های کاملاً صادقانه، با مخاطب ارتباط برقرار کند. این بی‌واسطگی یکی از ویژگی‌های مهم رمان مدرن محسوب می‌شود. رمان نویسان مدرن، در پی رسیدن به نوعی بی‌واسطگی روایی به تمهیداتی همچون جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی روی آوردند تا راوی دانای کل حضور کمتری داشته باشد. از ویژگی‌های مهم داستان‌هایی که از شیوه گفتگوی درونی استفاده می‌کنند ایجاد اغتشاش در نظام زمان و مکان و نیز برهم زدن توالی منطقی حوادث است (شمیسا، ۱۳۷۶، ۱۷۴).

ویژگی‌هایی که برای گفتگوی درونی یا تک‌گویی

درونی بیان شد در قالب کلی‌تر و بزرگ‌تری به نام جریان سیال ذهن نیز مطرح می‌شود. تمهید تک‌گویی درونی، آشفتگی‌های ذهنی شخصیت را هویدا کرده و نمایش می‌دهد و به همین دلیل از مهم‌ترین ویژگی‌های جریان سیال ذهن محسوب می‌شود. در تک‌گویی درونی، جریانات سیال ذهن راوی به همان صورتی که بر ذهن او می‌گذرد روایت می‌شوند و در نتیجه از نظم کمتری برخوردارند. سیلان شخصیت در لایه‌های عمیق و پیش‌گفتاری ذهن او که در آن، خاطرات، رویاها، اندیشه‌ها و عواطف به نحو تفکیک ناپذیری درهم آمیخته‌اند، ماده اولیه این گونه از روایت را فراهم می‌کند. روایتی که طبعاً با ظاهری بی‌نظم و شاید مبهم ارائه می‌شود (محمودی، ۵۸).

همان‌طور که اشاره شد ویژگی مهم رمان مدرن نسبت به ادبیات داستانی پیشین، تغییر جایگاه راوی از دانای کل همه چیزدان به راوی اول شخص محدود است. نویسندگانی که با استفاده از صنعت بازگویی رمان می‌نویسند، معمولاً راوی دانای کلی را بر می‌گزینند که همه چیز را درباره شخصیت‌ها و رویدادها مستقیماً به خواننده می‌گوید. از وقایع گذشته گرفته تا احساسات و افکار درونی که شخصیت‌ها به صراحت بیان نمی‌کنند (پاینده، ۱۳۹۲، ۲۱۶). این تغییر و محدود شدن دانایی راوی از کلیه امور و وقایع به درون ذهن شخصیت اصلی، شاید به درون‌گرایی انسان معاصر بر می‌گردد و این که انسان‌ها هرچه بیشتر به دنیای درون خود پناه برده‌اند (پاینده، ۱۳۸۶، ۴۷). والس مارتین یکی از تغییرات مهم در نظریه‌های رمان مدرن را تمرکز روزافزون بر نقطه دید به مثابه اصلی‌ترین ابزار فنی روایت می‌داند. او معتقد است: "تجزیه و تحلیل نقطه دید، روشی است برای درک این نکته که شکل و محتوا چگونه در رمان درهم تنیده می‌شوند." (مارتین، ۱۳۸۶، ۹) از ویژگی‌های روایت غیرخطی در رمان‌های

مدرنی که از تمهید جریان سیال ذهن بهره می‌گیرند می‌توان به پایان باز و یا فرجام نامعین داستان اشاره کرد. آرتور هانیول درباره این ویژگی فرجام نامشخص معتقد است: "آن چه اهمیت دارد، فرجام آن‌ها نیست، بلکه بصیرتی است که درباره تاثیرگذاری‌ها و قانونمندی‌های علت و معلولی و نحوه اثرگذاری این عوامل بر روابط انسان‌ها به دست می‌آوریم. در این دوره ویژگی مشخصه فرجام رمان‌ها دیگر قطعی بودن آن‌ها نیست، بلکه رمان‌ها اغلب فرجامی نامعین دارند، یا دست کم از نظر عدالت شاعرانه فرجام‌شان مبهم است." (برایان مک هیل و دیگران، ۱۳۸۳، ۱۷).

سینمای معاصر ایران و ادبیات مدرن

اگرچه در دهه‌های نخست پیدایش سینما در ایران، ارتباط این هنر نوظهور با ادبیات تنها در اقتباس از داستان‌های کهن فارسی و پاورقی‌های مطبوعات خلاصه می‌شد، اما از همان آغاز ظهور سینمای هنری موسوم به جریان موج نو در ایران ارتباط وثیقی با ادبیات معاصر پدید آمد و به تدریج در عمل فرم‌های ادبی و روایت سینمایی با هم پیوند خوردند (اشرف ایبانه، ۱۳۸۳، ۱۳۹-۱۳۷). سینماگران موج نو که نسبت به جریان سینمای بدنه شناخت عمیق‌تری از هنر سینما داشتند با ادبیات معاصر ایران کاملاً آشنا بودند. از این رو می‌توان شاخصه اصلی سینمای موج نو در ایران را در ارتباط عمیقش با فرم‌های ادبی معاصر دانست. از این رو بهترین آثار سینمای دهه چهل شمسی نظیر خشت و آئینه، شوهر آهو خانم و گاو یا اقتباس ادبی بوده و یا سازندگانشان دستی در ادبیات داشتند. این تبادل در سینمای دهه پنجاه نیز ادامه یافت (تهامی نژاد، ۱۳۸۰، ۶۴). در این دوران نویسندگانی چون ساعدی و گلشیری نقشی تاثیرگذار در شکل‌گیری برخی از مهم‌ترین فیلم‌های

موج نوی سینمای ایران داشته‌اند؛ آثاری چون آرامش در حضور دیگران (ناصر تقوایی، ۱۳۵۱)، شازده احتجاب (بهمن فرمان آرا، ۱۳۵۳) و دایره‌ی مینا (داریوش مهرجویی، ۱۳۵۷) از این دسته‌اند (همان) که در این میان شازده احتجاب نمونه شاخصی از تاثیرپذیری از تمهیدات رمان مدرن به ویژه جریان سیال ذهن به شمار می‌آید. اگرچه در سینمای پس از انقلاب اسلامی و در دهه‌های نخست تا مدتی میزان تاثیرپذیری سینما از ادبیات محدود بود، اما به تدریج از آغاز دهه هفتاد مجدداً میان سینما و ادبیات مدرن پیوندهای وثیق زیبایی‌شناسانه‌ای برقرار گردید و این روند با ظهور نسل جدیدی از فیلم‌سازان جوان و با تحصیلات آکادمیک در سینمای دهه هشتاد افزایش یافت. از این رو بیشترین آثار ملهم از ساختارهای ادبیات مدرن در سینمای معاصر در دهه هشتاد قابل مشاهده هستند.

مطالعه موردی

با بررسی ساختار روایی در سینمای دهه هشتاد ایران در می‌یابیم که با آثار متنوعی از فیلمسازان نسل قدیم و جدید مواجه هستیم که از رویکردهای نوینی در حوزه زمان روایی بهره گرفته و به طور مشخص از شکست زمان یا جا به جایی‌های زمانی استفاده کرده‌اند و شاید با اغماض می‌توان فضای روایی این آثار را به طور غیر مستقیم از جریان سیال ذهن متأثر دانست. آثاری نظیر باغ‌های کندلوس (ایرج کریمی، ۱۳۸۳) شبانه روز (کیوان علیمحمدی و امید بنکدار، ۱۳۸۳)، سنتوری (داریوش مهرجویی، ۱۳۸۵) تنها دوبار زندگی می‌کنیم (بهنام بهزادی، ۱۳۸۶)، صداها (فرزاد موتمن، ۱۳۸۷) و چیزهایی هست که نمی‌دانی (فریدین صاحب زمانی، ۱۳۸۹). بررسی اجمالی نمونه‌های موجود نشان می‌دهد که می‌توان فیلم‌نامه‌های فیلم‌های مورد نظر را در سه

گروه فیلم‌نامه اقتباسی از متون خارجی، فیلم‌نامه اقتباسی از متون داخلی و فیلم‌نامه‌های ارزشیال یا غیر اقتباسی طبقه بندی کرد که هر یک به نوعی از جریان سیال ذهن در ساختار روایی خود بهره گرفته‌اند. از این رو در مطالعه موردی برای هر یک از گروه‌های مذکور یک فیلم مطلوب نمونه انتخاب شده است که به ترتیب عبارتند از: گاو خونی (بهروز افخمی، ۱۳۸۱) برگرفته از رمان جعفر مدرس صادقی، پله آخر (علی مصفا، ۱۳۸۹) اقتباسی آزاد از رمان جیمز جویس و پرسه در مه (بهرام توکلی، ۱۳۸۸) به عنوان فیلم‌نامه غیر اقتباسی. علاوه بر آن می‌توان بهروز افخمی را نمونه‌ای از نسل کارگردان‌هایی دانست که قبل از دهه هشتاد فعالیت سینمایی خود را آغاز کرده‌اند و از سویی دیگر بهرام توکلی و علی مصفا را از نسل فیلم‌سازانی برشمرد که در دهه هشتاد - دهه مورد مطالعه پژوهش - فیلم‌سازی را آغاز کرده‌اند. از این رو می‌توان اذعان کرد که مطالعه این سه فیلم و استنتاج‌های پس از آن از جهاتی قابل تعمیم به باقی آثار بهره‌مند از جریان سیال ذهن است.

فیلم گاو خونی اقتباسی از رمانی به همین نام از جعفر مدرس صادقی است که می‌توان ویژگی‌های بارز جریان سیال ذهن را هم در رمان و هم در فیلم گاو خونی مشاهده کرد. رمان گاو خونی، روایتی نامنظم از کابوس‌ها و خواب‌های جوانی پدر مرده است که تامل در چگونگی مرگ پدر و یادآوری عشق نافرجام جوانی و خاطرات کودکی از زادگاهش اصفهان او را به مرز پریشانی و جنون می‌رساند. رمان مدرس صادقی، بین واقعیت و خیال، خواب و بیداری، گذشته و حال و مکان‌های مختلف حرکت می‌کند. فیلم گاو خونی نیز با وفاداری به ساختار روایی رمان، با تعریف یک خواب از زبان راوی شروع می‌شود و ادامه داستان نیز با یک لحن ثابت و با روایت اول شخص ادامه می‌یابد. در گاو خونی تمهیداتی

چون تک گویی درونی، تمرکز بر شخصیت، جریان نامنظم روایت و جابه جایی زمان به دفعات مشاهده می‌شود. در گاوخونی، راوی تفکرات جاری خود را به صورت سیال ذهن در زمان، مکان و واقعیت بیان می‌کند. زمان داستان بین حال و گذشته سیال است و مکان اتفاقات دو شهر اصفهان و تهران است که گاه درهم مخلوط می‌شوند. همان طور که اشاره شد، جریان سیال ذهن وام‌دار دانش نوین روانشناسی است که معتقد است تجربیات سرکوب‌شده‌ی انسان از بین نمی‌رود بلکه به صورت کنایات، تمثیل در خواب و هذیان و جنون ظهور پیدا می‌کند. این رویکرد در جریان سیال ذهن خود را نشان داد و آن چه اهمیت پیدا کرد ابعاد زبانی خواب و رویا بود. از این رو راوی هم در رمان و هم در فیلم گاوخونی بین خواب و بیداری و واقعیت و خیال نوسان داشته و در نتیجه حتی عناصر غیرواقعی نیز در فضای داستان حضور می‌یابند (مثل دقیق ۶ تا ۴۷ که پدر در قالب یک رویا پدیدار می‌شود) و نیز صحنه‌ای که پدر در رویا ناکجاآبادی را تهران می‌نامد (دقیق ۸۲ تا ۸۵).

اگرچه پرسه در مه فیلمی اقتباسی نیست ولی از دو ویژگی مهم رمان مدرن یعنی حضور فعال راوی و جریان سیال ذهن بهره می‌گیرد. در این فیلم ابهام و تمهید پایان نافرجام که از ویژگی‌های رمان مدرن و جریان سیال ذهن هستند به صورت پیچیده‌تری ارائه می‌شود. امین، شخصیت اصلی داستان، در سراسر فیلم روی تخت بیمارستان در حالت اغما است و در انتها نیز مشخص نمی‌شود که آیا او زنده می‌ماند یا نه. فیلم پرسه در مه به صورت جریان سیال ذهن روایت می‌شود و بر همین اساس زمان روایی در طول فیلم پس و پیش می‌شود. از همان صحنه‌های اولیه با پدیده سیالیت زمان و مکان مواجه هستیم. در جایی صدای ذهنی امین که در اغما است می‌گوید که صدای رادیو

پرستاران را می‌شنود و می‌تواند تصور کند خودش دارد قطعه موسیقی که از رادیو پخش می‌شود را اجرا کند و ما در فرایندی ذهنی با او به صحنه کنسرت خیالی می‌رویم (دقیقه ۵،۳۰). در صحنه‌هایی می‌بینیم امین در حالی که بی‌هوش است و در کما به سر می‌برد می‌گوید: "برای بیرون آمدن از کما کافیست که یکی به صورتم نگاه کنه. (دقیقه ۸۳) و در نمایی دیگر چشم در حال بازشدنش را می‌بینیم که گویای بهبودی حالش است. در حالی که در صحنه‌ای دیگر دیده‌ایم که همسرش رویا به قطع دستگاه‌های پزشکی و مرگ او رضایت داده‌است (دقیقه ۳۰،۳۰). بهره‌گیری از این شیوه روایت بیننده را با پایان نامشخصی مواجه کرده و فهم فرجام داستان را پیچیده خواهد کرد. می‌توان ادعان کرد که کارگردان عامدانه و آگاهانه در فیلم پرسه در مه روایتی ساده و خطی را انتخاب نکرده و به سبک جریان سیال ذهن، داستان را برای مخاطب تعریف می‌کند. از این رو شاید بتوان گفت در سینمای دهه هشتاد ایران، پرسه در مه بیشترین نزدیکی را به شیوه جریان سیال ذهن دارد. چرا که شیوه روایت داستان، مطابق با همان اصول جریان سیال ذهن در ادبیات است که در آن زمان و مکان معنا و حقیقت عینی و مکانیکی خود را از دست می‌دهند. توکلی نشان داده که به تمهیدات روایی مدرن همچون عنصر سبکی در آثارش می‌نگرد. از این رو حضور صدای راوی در کنار تلاقی واقعیت و توهم و تاکید بر مرز نزدیک این دو به یک دیگر، از تمهیدات روایی فیلم‌نامه‌های بهرام توکلی محسوب می‌شود. در همه فیلم‌های او که به نویسندگی و کارگردانی خودش ساخته شده‌اند نظیر از پابره‌نه در بهشت (۱۳۸۶)، پرسه در مه (۱۳۸۸)، اینجا بدون من (۱۳۸۹)، آسمان زرد کم عمق (۱۳۹۱) و من دیگو مارادونا هستم (۱۳۹۳) شاهد حضور محسوس راوی بوده‌ایم. قابل ذکر است که تصویری کردن جریان سیال ذهن در آثار

بهرام توکلی به شکلی چندلایه و در ابعاد مختلف دنبال می‌شود. به بیان دقیق‌تر، فیلم‌ساز با تکیه بر ایده اولیه درام، شیوه شخصیت‌پردازی و تکیه بر کدگذاری‌های رفتاری، همنشینی کنش‌ها و واکنش‌های داستانی، رفت و برگشت‌های زمانی و ابهام‌آفرینی در مکان و زمان سعی دارد قواعد ذهنی مخاطب را برهم ریخته و او را به تجربه جدیدی از سینما دعوت کند.

جریان سیال ذهن در فیلم پله آخر تا حدودی متفاوت با سایر آثار است. داستان پله آخر درباره خسرو یک معمار به ظاهر موفق است که از زندگی با همسرش لیلی که بازیگر سینما است رضایت ندارد. خسرو بعد از این که از بیماری سرطان و سایه مهیب آن‌رهایی می‌یابد، دراتفاقی ساده و غیرمنتظره، جانش را از دست می‌دهد و پس از آن در قالب روحی سرگردان اوج و فرود زندگی خود را از گذشته تا به حال روایت می‌کند. پله آخر پیرنگ غیرخطی دارد و روایت فیلم به شیوه سیال ذهن بیان می‌شود. روایتی که از یک شخصیت مرده در فیلم شکل می‌گیرد، تکه‌تکه و درهم است که در آن زمان حالی که می‌توانست به وقایع و رویدادهای نامرتب نظم ببخشد، حذف شده‌است. این فقدان تجربه زمان حال باعث می‌شود که ما برای تعیین ترتیب و توالی منظم و خطی زمان وقایع، محور ثابتی نداشته باشیم و مدام از یک واقعه به واقعه دیگر برویم و هر رویداد رویداد دیگری را برای ما تداعی کند که هیچ کدام از لحاظ منطق زمانی پشت سرهم و مرتبط به یک دیگر نباشند. این تداعی‌های نابهنگام منجر به پرس‌های زمانی می‌شود که ذهن را در حالت سیالی قرار می‌دهد که در یک لحظه می‌تواند در زمان‌های مختلف در رفت و آمد باشد و اتفاقات متفاوتی را که از لحاظ منطق زمانی به هم ربطی ندارند، پشت سرهم احضار کند و به یاد بیاورد. در آغاز فیلم شخصیت اصلی به ما می‌گوید که

قبل از مردنش ترتیب وقایع زندگی‌اش را از یاد برده و گذشته و آینده‌اش برهم ریخته‌است. از این رو مخاطب نباید انتظار توالی منظم وقایعی را داشته باشد که بازگو می‌شوند. حذف زمان حال در پله آخر به عنوان نقطه ثقل روایت بیش از هر چیزی به انتخاب زاویه دید شخصیتی مربوط می‌شود که معلوم نیست زنده است یا مرده و همین عدم قطعیت به راوی نوعی امکان و اختیار می‌بخشد که در زمان سفر کند و از چارچوب نظم و ترتیب قراردادی آن فراتر برود و احساسات، افکار، رویاها، خاطرات و ادراکات خود را بدون این که به آن‌ها نظمی ببخشد به صورت سیلان بی‌پایانی از امور درهم و نامرتب آشکار کند. با این حال اگرچه برش‌های پراکنده از زندگی خسرو که توسط خودش یا دیگران در اختیار ما قرار می‌گیرد، نامنظم به نظر می‌رسند، اما همجواری و همنشینی آن‌ها بیش از آن که ناشی از دلالت‌های زمانی باشد، در جهت ایجاد یک حس کامل و به هم پیوسته از حضور خسرو به عنوان یک فرد از دست رفته در ذهن مخاطب عمل می‌کنند. علی مصفا در پله آخر، با استفاده از تمهید به کارگیری گفتار متن (نریشن) در طول فیلم، مهم‌ترین و بهترین ابزار را برای ورود به دنیای ذهنی شخصیت‌های پیچیده فیلم به کار برده و از تمهید تک‌گویی درونی به دفعات بهره می‌گیرد. بخشی از وظیفه گفتار متن فیلم توصیف احوالات شخصیت اصلی داستان است. نظیر:

زندگی خسرو بسیار خالی، بسیار معمولی و بسیار وحشتناک بود... وحشتناک. موجودی که تمام فکر و ذکرش صاف ساختن ساختمان‌ها بود. ساختمان‌های زشت، باب سلیقه کج و کوله دیگران. هیچ وقت مثل لیلی عاشق نشد یا مثل پسرکی که به خاطر اون مرده بود. هیچ وقت هیچ جراتی نداشت. تنها شاهکارش ساختن همین خونه بود که به میل خودش ساخت. با دقت و

وسواس، بدون هیچ بی‌سلیقگی و خراب کاری. مگر البته یک خراب کاری بزرگ! (دقیقه ۴۵،۳۷) از ویژگی‌های جریان سیال ذهن، عدم ثبات مکان و زمان است. شخصیت‌های پله آخر در مکان و زمان‌های متفاوت در رفت و آمد هستند. این ویژگی عدم ثبات مکان و زمان در کنار شکست زمان و خارج شدن از روند زندگی متعارف، در فیلم به خوبی نمود پیدا می‌کند. از این رو بدیهی است در فیلم پله آخر با فلاش‌بک و فلاش‌فورواردهای متعددی مواجه باشیم. پله آخر اقتباسی آزاد از داستان مردگان جیمز جویس است، اما علی‌مصفا تنها به تمهیدات موجود در آن رمان برای انتقال روایت به شیوه جریان سیال ذهن بسنده نکرده است. او درباره الگوش برای رفت و برگشت‌های زمانی در فیلم پله آخر می‌گوید:

"مردگان" هم این رفت و برگشت‌ها را ندارد اما می‌توانم بگویم شاید آن دو زمانی که از هاینریش بل (" عقاید یک دلچک" و " حتی یک کلمه هم نگفت") خوانده ام به شکل ناآگاهانه تاثیر داشته است. این ها فکر من را تربیت کرده‌اند و بلکه ذهن من بوده‌اند بدون این که خودم بدانم. این دو کتاب به طور خاصی خیلی روی من تاثیر گذاشتند. " (مجله تجربه، اسفند ۹۰، ۶۲)

در پله آخر مهم‌تر از اقتباسی بودن، ویژگی بارز فیلم، خلق روایت غیر خطی و روایت به شیوه سیال ذهن است که با چنین رویکردی سینما و ادبیات را به یکدیگر نزدیک کرده است.

نتیجه‌گیری

بررسی تاریخی جریان سیال ذهن نشان می‌دهد که حال دیگر این تمهید شیوه چندان نوینی از قصه‌گویی محسوب نمی‌شود و در عمل تنها گونه‌ای از روایت مدرن است که ویژگی‌های مختص خود را به مرور به مثابه مجموعه‌ای از تمهیدات و شگردها مطرح کرده است. با این حال

اهمیت و مشروعیت این نوع رویکرد به روایت همچنان از این نشات می‌گیرد که بخش مهمی از هنرمندان عصر ما از اطلاع رسانی درباره امور به شیوه همه چیزدان می‌پرهیزند. همان گونه که در عرصه جهانی، بیان غیرمستقیم و توأم با ابهام و چند لایگی روایی آثار هنری، مخاطبان بسیاری یافته و از ویژگی‌های رایج ادبیات و سینمای متفاوت محسوب می‌شود، در سینمای هنری ایران نیز توجه به ساختارهای روایی نو گویای تاثیر پذیری از رویکردهای زیبایی‌شناسانه جدید است. از این رو با اشاره به نتایج بررسی به عمل آمده در مورد حضور ساختارهای جدید روایی در چند فیلم ایرانی مطرح دهه گذشته می‌توان اذعان کرد که نشانه‌های توجه هنرمندان بومی به تمهیداتی نظیر جریان سیال ذهن، ابتدا در ادبیات و سپس سینمای امروز ایران، به چشم می‌آید. ملاحظه گردید که چگونه در این آثار این تمهید با تمرکز بر ذهن شخصیت و حافظه او، وحدت مکانی و زمانی را از بین می‌برد و تک‌گویی‌های درونی شخصیت‌ها جای دانای کل را می‌گیرد. تمهیداتی که به نظر می‌رسد مورد پذیرش مخاطبان خاص سینما در ایران هم قرار گرفته و حوزه‌ای را برای پژوهش نظری فراهم آورده است.

پی‌نوشت:

۱- William James

۲- Seymour Chatma

۳- Jakob Lothe

۴- Roland Barthes

۵- Michal j. Toolan

۶- از لحاظ تاریخی تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن در متون غالباً با هم ظاهر می‌شوند و به عبارتی این دو مترادف دانسته شده‌اند و هنوز هم برخی منتقدین ادبی بر همین اعتقادند ولی برای وضوح در بحث‌ها می‌باید

هر کدام را جدا مورد بررسی قرار داد. سیمور چتمن به لزوم تفاوت دانستن بین تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن تاکید می‌کند و معتقد است: « بدون وجود تمایزات و ظرفیت تمایز قائل شدن نمی‌توانیم با ترکیب بندی‌ها و مجموعه‌های جدیدی از ویژگی‌ها مواجه شویم» (چتمن، ۱۳۹۰: ۲۵۰).

فهرست منابع:

- ۱- اخوت، احمد (۱۳۹۲)، دستور زبان داستان، چاپ دوم، اصفهان، نشر فردا.
- ۲- اشرف ایبانه، شهرام (۱۳۸۳)، در پی دنیایی خیالی، نگاهی به اقتباس ادبی در سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷، فصلنامه فارابی، دوره چهاردهم، شماره دوم (۵۴).
- ۳- پاینده، حسین (۱۳۹۲)، گشودن رمان؛ رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی، تهران، انتشارات نیلوفر.
- ۴- تهامی نژاد، محمد (۱۳۸۰)، سینمای ایران، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- ۵- چتمن، سیمور (۱۳۹۰)، داستان و گفتمان؛ ساختار روایی در داستان و فیلم، ترجمه راضیه سادات میرخندان، قم، انتشارات مرکز پژوهش‌های صداوسیما.
- ۶- شمیسا، سیروس (۱۳۷۷)، انواع ادبی، تهران، نشر فردوس.
- ۷- لاج، دیوید و ... (۱۳۸۷)، نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران، انتشارات نیلوفر.
- ۸- لوته، یاکوب (۱۳۸۶)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک فرجام، انتشارات مینوی خرد، تهران.
- ۹- مجله تجربه (۱۳۹۰)، اسکیت سواری در تهران؛ مصاحبه با علی مصفا و لیلا حاتمی، شماره نهم.
- ۱۰- محمودی، محمد علی (۱۳۸۹)، پرده‌ی پندار؛ جریان سیال ذهن و داستان نویسی ایران، انتشارات دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- ۱۱- مک هیل، برایان و دیگران (۱۳۹۳)، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران، انتشارات نیلوفر.
- ۱۲- مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، گزیده مقالات روایت، ترجمه فتح محمدی، انتشارات مینوی خرد، تهران.
- ۱۳- والاس، مارتین (۱۳۸۶۳)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهباء، تهران، انتشارات هرمس.

دانشگاه دامغان

منابع لاتین

- 14- Wake, Paul (2006) Narrative and Narratology, From The Routledge Companion to Critical Theory, Edited by Paul Wake and Simon Malpas, Routledge, London and New York.
- 15- Gaudreault, André and Jost, François (2004) Enunciation and Narration From A Companion to Film Theory, Edited by Toby Miller and Robert Stam, Wiley-Blackwell.
- 16- Neupert, Richard (2007) Narrative, from Encyclopedia Of Film Schirmer Vol 3, Edit by Barry Keith Grant, Thomson Gale.
- 17- Lapsley, Robert and Westlake, Michael (1988) Film Theory: An Introduction, Manchester University Press.
- 18- Smith, Murray (2009) Consciousness, From The Routledge Companion to Critical Theory Edited by Paisley Livingston and Carl Plantinga, Routledge, London and New York.

The Impact of Stream of Consciousness on the Narration in Iranian Cinema, 1999-2009

Seyed Ali Rohuni
Vahid Movahedi

Abstract:

The stream of consciousness as a narrative mode is one of the most important specifications of modern novels. As an idea, this mode of storytelling has developed most effectively under the influence of Sigmund Freud and Karl Gustave Jung's theories at the beginning of the last century. However, in literature, the stream of consciousness is, in fact, a narrative device which deals most of all with the subjective experiences of characters. These experiences, in turn, consist of a mixture of perceptions, memories, fantasies, and associations in all sorts. As both a narrative mode and narrative device, the stream of consciousness has another device, namely the interior monologue, at its service, and does the practice of weaving an inconsistent narrative with just a consistent end. In the meantime, what is expected from the reader is to put together all these scattered pieces to reconstruct the story for herself. Furthermore, it must be noted that time and how it represented and perceived, is a, if not simply the, key element in the stream of consciousness narrative as a whole. So, the unique approach of the stream of consciousness toward time in its all manifestations is a pivotal element to understand it. Beyond its successful employment in modern literature, this narrative device also has been employing in 'art films' in varied forms. In modern Iran, the stream of consciousness appeared, firstly, in the literature but its effects on film can be traced back to movies as early as the 1960s. Thus, the intertwined nature of new wave of Iranian film and its association with the modern literature of Iran led those early filmmakers to experience with new narrative forms.

دانشگاه دامغان

Key words: stream of consciousness, modern novel, narrative, Iranian cinema in 1999-2009